



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
LITERATURA COMPARADA**

Samuel Anderson de Oliveira Lima

A poesia ibero-americana de José de Anchieta

**Natal, RN
2008**

SAMUEL ANDERSON DE OLIVEIRA LIMA

A poesia ibero-americana de José de Anchieta

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem – Literatura Comparada da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como requisito parcial para a obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Ivan da Silva.

**Natal, RN
2008**

Divisão de Serviços Técnicos

Catálogo da Publicação na Fonte. UFRN / Biblioteca Central Zila Mamede

Lima, Samuel Anderson de Oliveira.

A poesia ibero-americana de José de Anchieta / Samuel Anderson de Oliveira Lima. – Natal, RN, 2008.
158 f.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Ivan da Silva

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. Literatura Comparada.

1. Poesia – Dissertação. 2. Literatura barroca – Dissertação. 3. Poesia espanhola – Dissertação. 4. Anchieta, José de – Dissertação. I. Silva, Francisco Ivan da. II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III. Título.

RN/UF/BCZM

CDU 82-1(043.3)

SAMUEL ANDERSON DE OLIVEIRA LIMA

A poesia ibero-americana de José de Anchieta

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem – Literatura Comparada da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como requisito parcial para a obtenção do título de mestre.

Aprovada em ____/____/2008

BANCA EXAMINADORA

PROF. DR. FRANCISCO IVAN DA SILVA
Orientador (UFRN)

PROF^a. DR^a. MARIA DA PENHA CASADO ALVES
Examinador interno (UFRN)

PROF. DR. RAIMUNDO LEONTINO LEITE GONDIM FILHO
Examinador externo (UERN)

**Dedico à minha mãe, ao meu pai, à minha irmã, ao meu irmão e a Bili.
(Minha família)**

AGRADECIMENTOS

A muitos devo agradecer, por isso, agradeço:

- A Deus pelo dom supremo da vida, pela saúde e pela vitória deste trabalho;
- À minha família pela confiança, pois mesmo à distância, torceu muito pelo meu sucesso;
- Aos meus amigos que me acompanharam nessa jornada, que me apoiaram;
- Ao meu amigo Fred que muito me ajudou nos longos dias de escritura e digitação;
- A duas professoras importantes na minha trajetória educacional, pois me incentivaram para o caminho das Letras, Maria José e Onides;
- Aos meus professores de Letras da UFRN que me abriram as portas para as Línguas e para as Literaturas; em especial, a Avany Peixoto que me ensinou as primeiras letras do espanhol e a Reny Maldonado que desde então me incentiva no magistério na UFRN;
- Ao meu orientador, o professor Francisco Ivan, pois tem a todo instante me ensinado a percorrer o labirinto barroco;
- Aos meus alunos de espanhol da UFRN que me acompanharam nos estudos da obra de Anchieta;
- Ao prof. Henrique Eduardo, meu primeiro professor de Teoria Literária na UFRN, que sempre me incentivou nos estudos literários e me mostrou também a lugar da poesia;
- À professora Maria Aparecida, da Universidade de Coimbra, que participou da primeira leitura do meu trabalho na banca de qualificação e desde então me ajudou com materiais para o aprimoramento do meu texto;
- À professora Joselita Bezerra, que durante meu percurso de estudos nesta pós-graduação, muito contribuiu para minha formação intelectual;
- À professora Penha, que com seu modo singelo e carinhoso, aceitou ler meu texto, mesmo em tão pouco tempo; sua participação foi de muita valia para o meu aprendizado e me trouxe reflexões acerca da minha escritura;
- Ao professor Raimundo Leontino, que com seu carisma e atenção logo atendeu ao meu pedido para participar da leitura do meu trabalho de dissertação;
- Ao CNPq, pelo apoio financeiro durante um ano de minha pesquisa.

“Esse jesuíta em missão virgiliana atende pelo nome de Anchieta, Padre José de, S.J.; o Caraíba-Taumaturgo do Brasil. Canário de origem, letrado em fonte coimbrã, os fados comissionaram-no a uma missão transoceânica (como a de Ulisses, fundador de Lisboa, Odisseu multiengenoso). Essa missão, ele a desenvolveu não sob a insígnia monológica da Origem, mas sob o signo pentecostal, polifônico, da Vertigem. São Paulo de Piratininga, o vilarejo encravado nas terras indígenas da América – a urbe metropolicoleante, polibabélica, de hoje – é o produto desse sonho vertiginoso, que se prolonga há quase 500 anos”.

(Haroldo de Campos. *Apresentação – Bloomsday 98*).

RESUMO

O poeta José de Anchieta, através de suas poesias, contribuiu para a formação da literatura em solo brasileiro. Com isso, ele proporcionou um encontro entre os dois mundos – o Novo e o Velho, a América e a Europa – representados na união entre os pares antagônicos que são constantes na poética anchietana, como o sagrado e o profano, a morte e a vida, o simples e o erudito. Sua poética traduz, portanto, as marcas da antropofagia cultural, em que o índio e o branco são um só; o pagão e o cristão, juntos, caminham para o centro de suas ideologias concebidas pela catequese e pelo popular. Nesse amálgama entre as culturas, ele cria um novo código cultural-linguístico-literário, formando uma nova identidade para a terra brasileira, abrindo as portas para o barroco. Seus poemas estão em quatro línguas: português, tupi, latim e espanhol. E desse conjunto, nossa dissertação analisa o *corpus* em língua espanhola, que em solo americano deixa de ser espanhola e se torna ibero-americana. Como fontes de estudo crítico-teórico, nos baseamos, a título de exemplo, nas obras de Haroldo de Campos, Severo Sarduy, Eugênio D’Ors, Lezama Lima, Oswald de Andrade, Alfredo Bosi, Massaud Moisés. Assim, esta dissertação mostra por meio da poesia ibero-americana de José de Anchieta a marca do início de nossa literatura bem como do barroco americano e, além disso, conjuga sua poesia dentro do espaço dos Clássicos uma vez que se comunica com estes desde o processo de sua produção. Nessa intercomunicação, José de Anchieta promove uma abertura para a consciência poética que faz parte dos grandes poetas da Literatura Universal. Ele une o Brasil, com suas matas virgens, com seu primitivismo, ao Mundo, com sua censura desmedida ante a visão do Paraíso.

Palavras-chave: Poesia. Barroco. Antropofagia. José de Anchieta. Literatura.

RESUMEN

El poeta José de Anchieta, a través de sus poesías, contribuyó para la formación de la literatura en suelo brasileño. Con eso, él proporcionó un encuentro entre los dos mundos – lo Nuevo y lo Viejo, América y Europa – representados en la unión entre los pares antagónicos que son constantes en la poética anchietana, como lo sagrado y lo profano, la muerte y la vida, lo simple y lo erudito. Su poética traduce, por lo tanto, las huellas de la antropofagia cultural, en que el indio y el blanco son uno sólo; el pagano y el cristiano, juntos, caminan para el centro de sus ideologías concebidas por la catequesis y por el popular. En esa amalgama entre las culturas, él construye un nuevo código cultural-lingüístico-literario, formando una nueva identidad para la tierra brasileña, abriendo las puertas para el barroco. Sus poemas están en cuatro lenguas: portugués, tupí, latín y español. Y de ese conjunto, nuestra disertación analiza el *corpus* en lengua española, que en el suelo americano deja de ser española y se vuelve iberoamericana. Como fuentes de estudio crítico-teórico, nos basamos, como ejemplos, en las obras de Haroldo de Campos, Severo Sarduy, Eugênio D’Ors, Lezama Lima, Oswald de Andrade, Alfredo Bosi, Massaud Moisés. Así, esta disertación muestra, por el medio de la poesía iberoamericana de José de Anchieta el rasgo del inicio de nuestra literatura así como del barroco americano y, además, conjuga su poesía dentro del espacio de los Clásicos una vez que se comunica con estos desde el proceso de su producción. En esa intercomunicación, José de Anchieta promueve una apertura para la consciencia poética que hace parte de los grandes poetas de la Literatura Universal. Él une el Brasil, con sus matas vírgenes, con su primitivismo, al Mundo, con su censura desmedida ante la visión del Paraíso.

Palabras clave: Poesía. Barroco. Antropofagia. José de Anchieta. Literatura.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 DA HISTÓRIA À HISTÓRIA	18
3 TRAÇOS POÉTICOS DE UMA BIOGRAFIA	41
4 AS MARCAS DA POESIA ANCHIETANA	60
5 O SANTO NADA SANTO: discutindo os temas	77
5.1 O SANTO E O PROFANO NA ANTÍTESE <i>VIDA-MUERTE</i>	77
5.2 AS FESTAS CANIBAIS NAS IGREJAS COLONIAIS	106
5.3 A VIRGEM E OS MÁRTIRES NA POESIA ANCHIETANA	120
5.3.1 Cancioneiro Mariano	120
5.3.2 Cancioneiro dos Mártires	124
5.4 OUTRAS IMAGENS	132
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	144
REFERÊNCIAS	148

1 INTRODUÇÃO

“Contra todas as catequese.
Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido
de senador do Império. Fingindo de Pitt.
Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos
portugueses.”

(Oswald de Andrade. *Manifesto Antropófago*)

O enxerto de Oswald de Andrade anuncia o conflito da catequese em terra brasileira no sentido de evocar um sentimento de revolta ante a submissão a que fomos submetidos no período da Colonização. Por meio desse texto, ele faz uma crítica ao trabalho jesuítico idealizado pela Igreja Católica. O que houve aqui na verdade foi a descaracterização do processo catequético, pois o homem “indígena/pagão/sem alma” (pelos olhos da Igreja Católica) não se permitiu no seu todo a sua “cristianização”, não perdeu seus valores, sua cultura, mas os transferiu para o colonizador jesuíta. Isto quer dizer que não fomos catequizados/amordaçados pela ideologia dominante. Soubemos também impor, em certa medida, a valorização da nossa cultura. Nesse contexto, insere-se o poeta-jesuíta ou poeta-missionário José de Anchieta que conseguiu fazer diferente o processo de catequese em solo brasileiro. Portanto, o Brasil encontrou nele um homem que soube promover o processo de construção de uma forma tal que até hoje se vêem seus passos. Mesmo não sendo filho do país, Anchieta se fez filho e pai durante os 44 anos que aqui viveu, porque amou a terra e tudo o que nela havia; lutou bravamente pelo estabelecimento da paz entre os índios e colonizadores; foi capaz de se tornar refém do inimigo para salvar a outros.

Sabe-se que ele fora enviado ao Brasil para se restabelecer de um problema de saúde, mas também para ajudar na catequização dos indígenas, visto que, em Coimbra, havia entrado para a Companhia de Jesus. Outros jesuítas também foram enviados a fim de evangelizar a nação ameríndia, porém Anchieta assumiu papel de destaque entre eles. Isso ocorreu pela forma como o jesuíta conduziu a catequização, foram os mecanismos que ele utilizou que o diferenciaram dos outros jesuítas, como sua obra literária, em especial a poesia. Sua arte de poetar vem desde a Europa quando estudou no Colégio das Artes de Coimbra - sua fama de bom poeta corria pelos pátios da escola, pois naquela época fazia parte da formação jesuítica a produção poética desde a imitação dos Clássicos à produção individual dos alunos. E aqui no Brasil ele pôs em prática o que

aprendera em Portugal, escrevendo suas poesias em quatro línguas: português, espanhol, latim e tupi. Todas elas atingiam fins diferentes, porque no Brasil daquele século conviviam juntas essas línguas: o português era a língua do colonizador; o tupi a língua do índio; o latim, dos ritos católicos e o espanhol era a língua materna de Anchieta, já que ele nascera nas Ilhas Canárias na Espanha. E o fato de escrever em línguas diferentes correspondia a diferentes necessidades e objetivos. E escrevendo em espanhol, especificamente, o poeta quis recuperar sua língua materna, quis estar perto da mãe, da pátria, quis estar lá e cá. Sendo assim, Anchieta escrevia para ele mesmo, pois o poeta fala só. Por outro lado também escrevia em espanhol para seus colegas jesuítas. Era a saudade da península que o inspirava, era a distância da pátria sendo recuperada nos versos de sua poesia espanhola.

Algo peculiar ainda na epígrafe de Oswald de Andrade consiste no fato de ele ser um modernista que além seu olhar sobre o passado, um olhar no início da história e da literatura brasileira. A finalidade disso, portanto, junto com outros modernistas, foi a releitura desse passado, um passado que mereceu ser comido, devorado, buscando resgatar as pérolas da literatura brasileira. No **Manifesto Antropófago**, Oswald de Andrade (1978, p. 19) se dirige especificamente a José de Anchieta quando menciona o episódio das Mil Virgens¹, “contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na Terra de Iracema, - o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo”. O poema feito por José de Anchieta, de que trata o crítico tem o título: *Quando, no meu Espírito Santo, se recebeu uma relíquia das onze mil virgens*; nele, Anchieta faz uma espécie de poema-teatral em que se trava um diálogo entre o *Anjo* e o *Diabo* (a luta eterna entre o bem e o mal), ademais de outros personagens, sobre o recebimento de uma imagem de Santa Úrsula no Espírito Santo:

.....
Que com excessivo amor
lhes manda suas esposas
- onze mil virgens formosas -,
cujo contínuo favor
dará palmas gloriosas.

¹ O episódio das Mil Virgens está inscrito na história de Santa Úrsula, que foi enviada por seu pai, o rei da Bretanha, junto com mil virgens em um navio para ser desposada por um homem pagão. Na viagem a Roma, o navio se desviou da rota. As virgens, portanto, foram atacadas e martirizadas pelos hunos. Conta-se que no século XII, escavações em Colônia encontraram ossos que alegaram ser das virgens. Desde então, Úrsula foi considerada a santa padroeira das donzelas. Disponível em: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/u/ursula.htm>, acesso em: 20 set. 07.

.....
Úrsula, grande princesa,
do sumo Deus mui amada,
boa seja a vossa entrada,
grande pastora e cabeça
de tão formosa manada!

Tem-se assim o olhar de um modernista sobre o primeiro poeta brasileiro. Outro, como exemplo, que lê o poeta José de Anchieta é Haroldo de Campos. Num folheto de comemoração ao Bloomsday em São Paulo, Campos compara Anchieta ao personagem de *Ulisses*, do escritor irlandês James Joyce. Nesse texto, Anchieta é visto como aquele que abriu as portas de São Paulo/Brasil para o mundo, ele é o *pés-ligeiros* que com sua poesia fez a conexão com a literatura universal. Ou seja, a primeira literatura brasileira já provou que é *literatura* porque se intercomunica com outras literaturas, porque para Haroldo de Campos é necessário pensar o nacional numa perspectiva universal.

Dentre as poesias escritas pelo jesuíta, esta dissertação se propõe a analisar somente o *corpus* em língua espanhola por achar que, mediante a leitura de algumas Histórias da Literatura, pouco se referem os historiadores à poesia em espanhol de José de Anchieta. Para confirmar essa afirmação, convém que seja feita uma apreciação de alguns livros de História da Literatura e de algumas antologias, pois é a partir do pressuposto de que a poesia em língua espanhola anchietana não foi muito estudada, que propomos a elaboração desta pesquisa. Porém, antes disso, pensa-se importante discutir dois conceitos básicos para a crítica literária: História e historicismo, porque muitas vezes o analista se deixa levar pelos rótulos criados pelo historicismo e faz, dessa forma, com que esta ou aquela obra, este ou aquele autor perca seu valor e assim, corre-se o risco de deixar ou pensar que tal autor está preso culminante em seu período. É o que tem ocorrido com José de Anchieta. Muitos historiadores da literatura têm escrito sobre ele, mas apenas o citam; muitos não o consideram um poeta de qualidade e o colocam fora do cânone da poesia brasileira; há também os que classificam sua poesia como apenas catequética sem nenhum fundo literário, um exemplo disso é Silvio Romero, que reflete a ideologia historicista diacrônica por deixar o poeta preso dentro de um determinado período, “Anchieta só tem uma idéia: servir a sua ordem; só tem uma missão: fazer o que ela lhe ordena” (ROMERO, 1953, p. 389). Por outro lado, muitos outros críticos aprovam a literatura anchietana como valorosa, que deu início à Literatura no Brasil e que é Barroca. Barroca porque faz o processo de transculturação, ou seja, o elemento europeu é trazido ao solo brasileiro e se mescla. Barroca também

porque ocorre a antropofagia. Anchieta “engole” a cultura do índio e a “deglute” aderida à cultura européia, o que constitui uma nova cultura, uma nova ideologia, uma nova identidade. O poeta faz uma poesia que entra em conflito com os ideais da Igreja Católica, pois ele está acima do catecismo. Ele com isso ultrapassa as linhas do tempo, quebrando com o pensamento de que só o santo é *santo*, porque na poesia dele, o santo pode ser profano também. Por meio disso, essa poesia alcança o leitor moderno. Este leitor moderno, sendo poeta também, traz por meio da poesia a figura de José de Anchieta, demonstrando um olhar apurado e sincrônico sobre sua poesia. A exemplo disso temos Cecília Meireles, Machado de Assis, Murilo Mendes, Olavo Bilac, Menotti del Picchia, Francisco Ivan da Silva e outros. De Menotti del Picchia (RÓNAI, 1974, p. 255), encontramos o seguinte:

.....
Onde estás, meu seráfico Anchieta,
erguendo com o barro de Piratininga,
pelo milagre da tua persuasão,
as paredes rasteiras do Colégio?

Um poema de Murilo Mendes (1991, p.20), poeta moderno, apresenta José de Anchieta visto pela modernidade, fazendo uma crítica ao historicismo:

PENA DE ANCHIETA

O padre era mesmo bom,
Não era padre, era santo.
Mandava na tempestade;
Um morto ressuscitou,
Um dia, pra batizar.
O índio levantava as armas
Para matar um cristão,
O padre está longe dele,
O vento vem lhe avisar,
O padre concentrou,
Pensa com força no índio,
As armas dele caíram.

O padre era mesmo bom,
Deu a mão a muita gente,
Deu a luz a muita gente,
Muitos colégios fundou.
Escreveu poema na areia,
Não ligou para os leitores;
Só a Virgem pôde ler.

Tenho uma pena bem grande
De saber que ele ensinou
Somente aos índios espertos;
Que não estendeu o ensino
À colônia portuguesa.

Fizeram mal de botar
Este padre tão notável
Servindo de manequim
Na estátua positivista.

Um crítico que propõe essa leitura da obra anchietana, entre muitos, é Leodegário Amarante de Azevedo Filho, que a estudou e a pôs em lugar de destaque na Literatura Brasileira e faz uma análise filológica de toda a obra, inclusive a espanhola no livro **Anchieta, a Idade Média e o Barroco** (1966). Outro é o pe. Armando Cardoso S.J., que também faz uma leitura crítica de toda a obra anchietana, do teatro à poesia, e, dessa forma, publica um livro no qual faz a análise da poesia espanhola, **Lírica Espanhola** (1984). Neste livro, Cardoso evidencia a poesia como propiciadora de uma formação cultural e literária no Brasil colonial.

E na análise de sua poética, outros críticos são essenciais, como Eugênio D'Ors, Severo Sarduy, Paul Valéry, Haroldo de Campos, entre outros. Cada um desses contribui com sua teoria na medida em que dissimulam o contraste com a ordem linear das coisas, apontando para o caos ordenado que é a poesia.

Nesse sentido, estruturamos o trabalho em quatro capítulos, cada um com sua particularidade que no todo promovem uma leitura crítica da obra lírica em espanhol de José de Anchieta.

No primeiro capítulo, fazemos uma leitura crítica sobre o conceito de barroco, um conceito dentro do passado colonial e da modernidade; estudamos também o conceito de antropofagia; conceituamos História e historicismo e a partir disso, construímos a análise de algumas Histórias da Literatura e de algumas Antologias. Buscamos, nesse sentido, encontrar referências sobre o poeta em estudo bem como sobre sua poesia espanhola. São textos importantes que nos ajudam a defender nosso objetivo de estudar essa lírica tendo em vista ser muito pouco analisada aqui no Brasil, bem como na Espanha. Estes autores são figuras exponenciais para o estudo da Literatura Brasileira e por isso importantes para essa pesquisa, como José Aderaldo Castello, Sílvio Romero, Alfredo Bosi, Antonio Candido, Massaud Moisés, Sérgio Buarque de Holanda e outros.

No segundo, propomos um estudo sobre a vida de Anchieta e sua formação, partindo de Tenerife – sua terra natal – até o Brasil onde ele fixou raízes e foi o poeta das primeiras literaturas, muito embora ele quisesse reencontrar a pátria com a escritura da poesia em espanhol. Porém não é uma leitura historicista, mecânica, com o seguimento de datas, mas procurou-se mostrar o que é mais relevante: o poeta e sua poesia. Com a literatura antropofágica, Anchieta faz o índio nu vestir a túnica católica, enquanto que o homem branco vestido se despe de suas ideologias, causando um choque no Velho Mundo. Anchieta encena um drama barroco colonial, uma vez que cria o processo antropofágico, sendo ele mesmo, o objeto devorado e devorador.

O fato de Anchieta ter escolhido a poesia como instrumento para ensinar aos índios, marca a importância dele como poeta, como artista, pois através da literatura ele promulgou o encontro de dois mundos, de duas culturas, que se confluíram pouco a pouco, formando um novo mundo, uma nova cultura. Nesse sentido, houve uma identidade cultural no choque com a cultura selvagem. O poeta percebeu a cor local e a traduziu por meio da poesia. José de Anchieta uniu a Ibéria e a América no seio de sua poesia.

Tudo isso se torna importante para conhecermos a trajetória do poeta Anchieta e sua formação, observando, nessa perspectiva, as influências que mais lhe marcaram. E dessa forma, alguns biógrafos são muito importantes nesse resgate como, a título de exemplo, Quirício Caxa, Pero Rodrigues, Simão de Vasconcelos, Eduardo Navarro.

No terceiro capítulo, faremos um apanhado sobre a poética de José de Anchieta, trazendo informações acerca dos temas que permeiam sua poesia, acrescentando ainda mais informações sobre a poesia anchietana e seu caráter barroco dentro do contexto particular da Colônia brasileira e dentro do contexto universal da poética moderna. Este capítulo faz, na verdade, uma espécie de introdução ao quarto, quando os temas serão desenvolvidos com a análise dos trinta e quatro poemas em língua espanhola.

Assim, no quarto, será feita a análise da poesia em língua espanhola, destacando os temas, as imagens. Conforme já foi evidenciado, Anchieta escreve em quatro línguas e nossa proposta é estudar somente o texto em espanhol. Faz-se necessário conhecer a obra que nos servirá de auxílio neste estudo. Pelo fato de ser pouco estudada, a poética espanhola anchietana foi pouco divulgada. Há poucas edições que reúnam tais textos. E a reunião de todos os poemas espanhóis do poeta só aconteceu por ocasião do IV Centenário da fundação de São Paulo em 1954. Até então não havia uma publicação que

reunisse esses poemas. Trata-se do livro **Poesias** (1989) organizado por Maria de Lourdes de Paula Martins, que compõe toda a obra de Anchieta nas quatro línguas. Soma uma obra de peso, pois na primeira parte do livro há uma edição fac-similada do *Caderno de Poesias*, chamada Reprodução Diplomática; em seguida vem a obra dividida por línguas: português, espanhol, latim, tupi e textos polilíngües, respectivamente. Na há nenhuma proposta de análise literária no livro, mas apenas a reunião completa da obra de Anchieta. No entanto, a organizadora, nas notas prévias, chama a atenção do leitor/pesquisador para certas particularidades da obra e para algumas de suas conclusões. Para ela, os poemas contidos no *Caderno* estariam dentro do período entre 1574-1595, mas adiante ela fecha o período em 1578-1595. Significa dizer que os poemas anchietanos foram escritos nos últimos anos do poeta. Ela conclui ainda que os primeiros poemas que aparecem no *Caderno* têm marcas mais subjetivos do que os do final, que são mais objetivos. Esses primeiros estão em espanhol: “em todo caso, o exame das primeiras poesias revela, de maneira geral, época em que o autor parece essencialmente lírico e subjetivo. São peças curtas, meditativas, escritas quase sempre em castelhano, sua língua natal” (ANCHIETA, 1989, p. 36).

Na sua análise, MLPM² elenca alguns temas para as poesias de Anchieta, muito embora não haja uma apreciação deles, são temas como Natal, Semana Santa, Festa dos Mártires, Circuncisão. Significa que os textos eram escritos quase sempre em decorrência de uma festa religiosa, uma festa católica.

Um dado importante a ser observado na antologia de MLPM diz respeito aos títulos que são dados aos poemas. Conforme ela explica, no *Caderno* alguns poemas apresentavam título, outros não. Para unificar a antologia, a pesquisadora resolveu atribuir títulos para os demais poemas. Ela então diz:

Das poesias que figuram no *Caderno*, nem todas trazem título e muitas têm títulos iguais. Por esse motivo, sempre que possível, foram intituladas, na edição crítica, por palavra ou frase em evidência no texto, ou, finalmente, por forma que parecesse expressiva relativamente ao tema (ANCHIETA, 1989, p. 39).

Nesse sentido, ao final de suas notas, MLPM dedica algumas palavras conclusivas sobre a poesia anchietana assim como sobre o poeta:

² Usaremos a sigla MLPM neste trabalho quando nos referirmos a Maria de Lourdes de Paula Martins.

De qualquer forma, o conjunto do Caderno fornecerá uma visão sucinta dos recursos culturais da época, do esforço catequético da Companhia de Jesus, dos acontecimentos e celebrações da colônia, do alcance intelectual dos catecúmenos, e, principalmente, da extraordinária operosidade, perseverança e piedoso zelo do Venerável P. José de Anchieta.

É de esperar que, através dele, se passa a ter mais clara e mais completa idéia do bondoso missionário, que a tradição nos ensinou a admirar frágil e velhinho, de bordão na estrada, aureolado de santo, mas não bem conhecido ainda em alguns aspectos de sua personalidade humilde, apaixonada, às vezes sonhadora, quase sempre, porém, objetiva, prática, laboriosa, enérgica, pujante e, sobretudo, habilidosa e capaz (ANCHIETA, 1989, p. 40).

Portanto, mediante as explanações acima, nosso trabalho tem como base a antologia feita pela profa. Dra. Maria de Lourdes P. Martins. As poesias em língua espanhola somam trinta e quatro, nenhuma distribuída por temas ou datas, mas o critério da pesquisadora foi a aparição dessas poesias no *Caderno*. Na verdade, há trinta e cinco textos em espanhol, sendo que trinta e quatro são poemas e um se configura dentro do teatro. Nosso trabalho faz a análise literária das trinta e quatro poesias dentro dos diversos temas, como: o encontro entre o sagrado e o profano, a temática da vida/morte, as canções para Maria, o louvor aos Mártires, etc.

Durante o processo de pesquisa deste trabalho, foram encontradas duas outras obras que reúnem a poesia castelhana de Anchieta. Tais obras nos servem de comparação com a obra de MLPM. Um desses livros cujo autor é Carlos Britto Díaz, com o título **Poesías líricas castellanas** (1998), traça uma análise da vida e obra de José de Anchieta. A outra antologia é organizada pelo pe. Armando Cardoso S.J., sob o título **Lírica Espanhola** (1984), já mencionado anteriormente. Diferentemente dos outros dois textos, aqui o pe. Armando Cardoso S.J. propõe no início um esboço crítico sobre a poesia espanhola de José de Anchieta; em seguida, ele descreve todos os poemas espanhóis com notas explicativas; na última parte, ele faz a tradução dos poemas ao português. Outro detalhe diferenciador entre as duas outras obras e a do pe. Armando Cardoso S.J. diz respeito à titulação dada aos poemas, enquanto MLPM dá títulos aos poemas que não os tinha no *Caderno de Poesias*, Carlos Díaz os retira todos, o pe. Armando Cardoso S.J. dá outros títulos aos poemas diferentes dos que são dados pela pesquisadora.

Desse modo, o olhar sobre essas três antologias será de muita importância para a compreensão da poesia castelhana de José de Anchieta. Porém, vale salientar que nossa análise se dá com os poemas retirados do livro de MLPM.

Como observado, pouco destaque foi dado à parte da poesia em espanhol de Anchieta pelas Histórias da Literatura e pelas antologias, dessa forma esta dissertação propõe um olhar mais apurado sobre esse texto, a fim de demonstrar o quanto ele é importante para a Literatura Brasileira, bem como compreender sobre um poeta que trouxe o Mundo Velho ao Novo Mundo através da poesia. Além disso, faz-se necessário a busca dessa literatura dita colonial para relê-la no presente a fim de que seja entendida a dialética entre os tempos *passado* e *presente*, entre a diacronia e a sincronia literárias. Sendo assim, a poesia espanhola de José de Anchieta proporciona essa dialética temporal no universo da literatura brasileira e promove uma transculturação no ambiente da colônia e da modernidade.

2 DA HISTÓRIA À HISTÓRIA

“A linguagem poética, conforme por força desta lógica poética consideramos, flui por tanto tempo belo tempo histórico, como os grandes e rápidos rios se esparzem dentro do mar, conservando doces as águas para ali levadas com a violência do curso”.

(Giambattista Vico. *Princípios de uma ciência nova*)

Giambattista Vico conceitualiza a poesia como sendo algo universal, que está acima da História, que transpassa o tempo e os tempos. A linguagem poética, no dizer dele, percorre os espaços não-dizíveis das Histórias da Literatura, ou seja, quebra com a diacronia imposta por estas. Portanto, nesse sentido, a poesia de José de Anchieta ambientada no século XVI, numa visão sincrônica, estabelece conexão com a literatura fora das “prisões” do tempo a que está submetida pela História da Literatura. Há uma intercomunicação entre os textos de vários poetas e o de Anchieta, como García Lorca - um poeta moderno que escreveu o poema *Oda al Santísimo Sacramento* em conexão com o poema *Do Santíssimo Sacramento* de José de Anchieta. Lorca não era jesuíta, não estava a serviço da Igreja, mas fez um poema de tom religioso que se conecta com o poema dito religioso de um jesuíta a serviço da Igreja Católica. Isso ocorre porque o poeta está acima dos ditames que a catequese impunha. Anchieta é mais. Ele é poeta e a poesia é quem comanda a História.

Nessa perspectiva, podemos considerar o texto poético de Anchieta labiríntico, porque nos faz percorrer ambientes metafísicos, onde a linguagem se transforma em imagens e se acerca de uma completude *sígnica*, como *en roccas de cristal serpiente breve*, discurso gongorino. O conteúdo imagético nessa frase alcança proporções altamente metafóricas, em cuja sonoridade se percebem os fragmentos do cristal – metáfora do conhecimento – caindo ao chão, formando um todo desordenado. Esses fragmentos formam um complexo labirinto, permeado por caminhos íngremes, tortuosos, que só o artista *iluminado* pelo espírito poderá percorrê-los.

Com a descoberta do Barroco pelos autores modernos, numa busca de releitura do passado, esse estilo foi resgatado e com isso atribuíram-lhe os conceitos filosóficos que temos hoje. Esses conceitos, nesse sentido, são essenciais no estudo de uma obra que recai sob as malhas desse estilo, como a que se analisa nesta dissertação. Assim podemos apresentar alguns críticos importantes, como Gilles Deleuze, Severo Sarduy, Lezama Lima, Eugênio D’Ors, entre outros.

Gilles Deleuze, com efeito, apresenta o barroco como o estilo da dobra, um estilo que não pára de fazer dobras, pois o traço do barroco é a dobra que vai ao infinito. Ou seja, a dobra consiste de dois lados, ela é dupla e sendo assim vai criar o conceito de labirinto barroco, que contrasta entre o interior e o exterior, o claro e o escuro. Dessa forma, Deleuze (2000, p. 13) acrescenta: “diz-se que um labirinto é múltiplo, etimologicamente, porque tem muitas dobras. O múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras”. O labirinto foi pensado durante o barroco.

A frase de Góngora, *en roccas de cristal serpiente breve*, nos assegura a noção de que cada pedaço do cristal está associado à serpente – sinônimo do saber. O termo “serpente” está associado ao PENSAR, isto é, a imagem da expressão *serpiente breve* de Góngora traduz a idéia do pensamento circundante, que não tem começo nem fim - ele circula pelos intelectuais na produção artística, ou seja, parece haver um espírito que *ilumina* na hora de sua produção artística e assim eles produzem poemas que se intercomunicam entre si. Por exemplo, no caso de Anchieta, o poema *Do Santíssimo Sacramento* tem conexão com um auto da monja Sor Joana Inês de la Cruz, sob o título *El divino narciso*. Isso é poesia, que por meio da PALAVRA cria essa atmosfera de significância. A serpente é metáfora da linguagem. Bosi (2004, p. 36) comenta que “frases são complexos de signos verbais que se vão expandindo e desdobrando, pondo e relacionando, cada vez mais lastreados de som-significante”. Esse texto ajuda no entendimento da metáfora de Góngora, que guarda o hemisfério do som como particularidade sígnica. Por isso nem todo o que se diz poeta pode sê-lo sem que sua obra apresente a *singularidade* da fragmentação, sem mostrar o trato com o conhecimento. Walter Benjamin (1984, p. 229) fala dessa fragmentação, processo típico do barroco, dizendo que cada parte, cada palavra, tem valor em si mesmo, é significante, mas também é significado: “mesmo isoladas, as palavras são fatídicas”.

Para Lezama Lima, o processo de transculturação ocorreu justamente no Barroco, que se tornou americano tão logo entrou em contato com o solo da América. Tínhamos o *crioulo*, o homem espanhol nascido na América, mas depois esse termo passou a diferenciar os que moravam na América dos que vinham de fora. Lezama Lima, no entanto, utiliza essa expressão para designar a linguagem da América Hispânica. É a linguagem do velho – o colonizador – e do novo – o colonizado – que se mesclam, formando um amálgama lingüístico-cultural. É justamente o discurso do

barroco americano: uniu a linguagem européia à americana e as fez una. Assim, ele traduz esse processo:

Primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, talvez únicas en el mundo, muebles para la vivencia, formas de vida y de curiosidad, misticismos que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias (LIMA, 1957, p. 80).³

Para Lezama, o barroco possui uma tensão, isto é, um choque com a cultura institucionalizada; em seguida, ele rompe os fragmentos e os unifica, ou seja, quebra os traços instaurados pelo historicismo e os une, formando um novo. São os pedaços do cristal que se unem. São as ruínas do Velho Mundo criando o Novo. E assim, o barroco representa em especial na América e na Espanha, aquisições de linguagem, linguagem crioula, que traduz a mistura das duas culturas. A Espanha que representa aqui o Velho Mundo traz uma bagagem de formas, gostos, dizeres e a insere na América – O Novo Mundo, criando uma nova linguagem, a crioula.

Nesse sentido, ocorre a antropofagia e esse conceito partiu do **Manifesto Antropofágo**, publicado em maio de 1928, na **Revista de Antropofagia**, por Oswald de Andrade, um dos mentores do Modernismo Brasileiro. No primeiro aforismo do *Manifesto* está sintetizado seu ideal: *SÓ A ANTROPOFAGIA nos une*. Ou seja, une os pedaços, após a deglutição do outro. Seria a absorção das prerrogativas de uma cultura (por exemplo) misturando-as à cultura que devora, para em seguida formar um *novo*.

A literatura escrita sobre a terra proporcionou a busca pelo mundo primordial; as cartas de viagem trouxeram ao homem a visão de um novo mundo, onde tudo exista em perfeita harmonia. “El sueño de una vida perfecta y sencilla, espécie de utopía que adopta una amplia variedad de formas, invade la literatura española en el siglo XVI,

³ “Primeiro há uma tensão no barroco; segundo, um plutonismo (fogo originário que rompe os fragmentos e os unifica); terceiro, não é um estilo degenerescente, mas plenário, que na Espanha e na América Espanhola representa aquisições de linguagem, talvez únicas no mundo, móveis para a vivenda, formas de vida e de curiosidade, misticismo que se prende a novos módulos para a prece, maneiras de saborear e de tratar os manjares, que exalam um viver completo, refinado e misterioso, teocrático e ensimesmado, errante na forma e arraigadíssimo em suas essências.” In: LEZAMA LIMA, José. **A Expressão Americana**. Tradução, introdução e notas de Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 79.

desde Juan y Alfonso de Valdés hasta Fray Luis de Leon” (UREÑAS, 1994, p. 27).⁴ Institucionaliza-se nesse momento o fenômeno da Utopia, imaginação e realidade fundiram-se e, ao mesmo tempo, criaram as bases interpretativas dos novos espaços. O homem europeu via na América o modelo do Paraíso Terrestre, um lugar em que os preceitos morais da humanidade pudessem ser reformulados, já que no seu mundo europeu esses preceitos estavam gastos, saturados. “A idéia de que do outro lado do Mar Oceano se acharia, se não o verdadeiro Paraíso Terreal, sem dúvida um símile em tudo digno dele, perseguia, com pequenas diferenças, a todos os espíritos”, disse Sérgio Buarque de Holanda (1977, p. 178). Era preciso encontrar e entender a América, mesmo que o sonho servisse de anestésico para a continuidade do imaginário, daí a utopia. Buarque de Holanda (1977, p. 184) ainda diz que “a teoria da continuidade vem reforçar a importância desses momentos que se diriam crepusculares, momentos, no caso, em que a tese da produtividade inexaurível quase orgástica, do homem e da Natureza é ainda, ou já é, sofreada por hesitações e titubeios”. No diário de viagem de Colombo vê-se o encantamento do homem europeu para com a terra americana; percebe-se uma espécie de alumbramento diante da beleza exótica americana, “Colón describe a los isleños de las Bahamas y de las Grandes Antillas como seres sencillos, felices y virtuosos”.⁵ Oswald de Andrade conclama a América como a Utopia realizada pois aqui, como se disse, o europeu veio buscar refúgio para suas angústias. No entanto, a Utopia fere o curso da história na América, ela invade o seio ameríndio e anseia pela posse, toda Utopia se torna subversiva, pois é o anseio de romper a ordem vigente e ainda a utopia é sempre um sinal de inconformação e um prenúncio de revolta. A Europa quer vestir o índio com seus trajes, pois o nu provoca revolução na sociedade de roupas. É o primeiro choque com o Novo Mundo, como conclui Oswald de Andrade (1978, p. 165):

Tenho a impressão de que o encontro da humanidade nua da Descoberta, muito influiu sobre o movimento geral de idéias daquele instante. Saber que do outro lado da terra se tinha visto um homem sem pecado nem redenção, sem teologia e sem inferno, produziria não só os sonhos utópicos cujo desenvolvimento estamos estudando,

⁴ As traduções livres que aparecerem a seguir neste trabalho são de nossa autoria: “o sonho de uma vida perfeita e simples, espécie de utopia que adota uma ampla variedade de formas, invade a literatura espanhola no século XVI, desde Juan y Affonso Valdés até Fray Luis de León”.

⁵ “Colombo descreve aos da ilha Bahamas e aos das Grandes Antilhas como seres simples, felizes e virtuosos”.

mas um abalo geral na consciência e na cultura da Europa. Era a negação do cristianismo ecumênico.

Pressupõe-se a derrubada da cultura ameríndia, ao impor a religião europeia (católica) aos índios, uma vez que não se aceitaria a junção dos ritos religiosos destes com os daquela. O índio não tinha alma. Oswald de Andrade critica a ação dos jesuítas no trabalho da catequese, porém os considera desbravadores adjetivos de um novo sistema de vida para o índio americano. Aquele encontro entre o nu e o vestido provocou um cisma nas idéias do homem europeu:

Soa como uma bufoneria de mau gosto a insistência de se querer inculcar no índio nu, polígamo e ocioso o respeito à mulher do próximo (Nono Mandamento) e a guarda do domingo para descanso (Terceiro Mandamento).

[...]

O jesuíta conduzia, acolitado pelas alabardas e pelos arcabuzes portugueses um novo sistema de vida, uma nova concepção social, uma nova *weltanschauung* (ANDRADE, 1978, p. 208).

Mas Anchieta fez diferente. Ele foi além daquilo para o qual tinha vindo ao Brasil. Com ele inicia-se o processo da antropofagia cultural – a deglutição da cultura indígena para ensinar a dele. Ele cria esse mundo novo, o mundo barroco. Para Haroldo de Campos (1992, p. 234-235):

A antropofagia [...] ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma ‘transvalorização’: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é ‘outro’ merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado.

Mais do que antropófago Anchieta é antes de tudo o primeiro poeta a produzir uma poesia com os elementos dos dois mundos inscritos na América: o branco e o índio. Nesse sentido, ele mescla as culturas e cria um novo código; o barroco latino-americano trava um diálogo entre seus autores que os diferenciam dos outros. Ou seja, no estudo dos poetas latino-americanos e, por conseguinte, barrocos, percebe-se uma intercomunicação de temas, de formas poéticas. Um exemplo importante dessa ocorrência é o fato de Anchieta ter escrito seus textos também em língua espanhola e a introduz na cultura indígena, porque dessa forma ele veste o santo da igreja católica de

índio. O Barroco deu certo e o cenário brasileiro propiciou a Anchieta o trabalho com a poesia, na tradução da nova cultura que ora se formava. Há o diferente, o novo. “Uma nova idéia de tradição (antitradução), a operar como contravolução, como contracorrente oposta ao ‘cânon’ prestigiado e glorioso” (CAMPOS, 1992, p. 237).

O olhar sob o passado significa sempre a tentativa de reescrevê-lo, remastigá-lo e o estudo das poesias anchietanas encerra esse processo no trato da antropofagia. Lá, o índio devorou o branco, que se transferiu ao sangue do americano, do senhor barroco. Aqui, nós devoramos o que já foi devorado, demonstrando assim que o ciclo se repete para, é claro, fazermos um outro desenho, uma outra constelação. Embora seja *novo*, o discurso do barroco carrega em seu núcleo a força motriz do *velho*. É a reciclagem do lixo cultural. O que importa é *a diferença do diferente*. Haroldo de Campos (1992, p. 237) acrescenta:

Daí a necessidade de se pensar a ‘diferença’, o nacionalismo como movimento dialógico da diferença [...]: o des-caráter, ao invés de caráter; a ruptura, em lugar do traçado linear; a historiografia como gráfico sísmico da fragmentação eversiva, antes do que como homologação tautológica do homogêneo.

Benedito Nunes (1978, p. xxv-xxvi), por sua vez, atesta que a antropofagia assume três nuances: metáfora, diagnóstico e terapêutica. A primeira estaria “inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis do inimigo valente”; a segunda seria o “diagnóstico da sociedade brasileira como sociedade traumatizada pela repressão colonizadora que lhe condicionou o crescimento e cujo modelo terá sido a repressão da própria antropofagia ritual pelos jesuítas”. E terapêutica porque

por meio dessa reação violenta e sistemática, contra os mecanismos sociais e políticos, os hábitos literários, as manifestações literárias e artísticas, que, até à primeira década do século XX, fizeram do trauma repressivo, de que a Catequese constituiria a causa exemplar, uma instância censora, um Superego coletivo.

Os livros de História da Literatura tentam de alguma forma marcar a *origem* da literatura no Brasil, bem como demarcar sua *formação*. Porém, muitos deles caem na mesmice do estereótipo das datas, dos números, o que vai contra a idéia de que o eixo temporal para a verdadeira literatura é flexível e não estático como rezam as historiografias. Para Haroldo de Campos nossa literatura já nasceu adulta, o importante

é a diferença, pois o Barroco é a não-origem, a não-infância. Para ele, a ruptura deve tomar o lugar do traçado linear das historiografias literárias. Portanto, a literatura se faz em si mesma. A *origem* é ela quem direciona, quem constrói e no caso brasileiro está no Barroco esse trato uma vez que vai na contramão da vigência historiográfica, um barroco como espaço lúdico da polifonia da linguagem, como ocorre em Anchieta.

No Brasil, especificamente, alguns críticos reagiram contra a idéia de que a literatura escrita aqui no período colonial seja nomeada como literatura nacional. Questionavam pelo fato de sermos um país novo, que criou uma literatura baseada na do colonizador e sendo assim, não poderia ser chamada *brasileira, nacional*. Mas literatura não tem a ver com questões de ideal político. Para ser nacional, ela não precisa estar engajada no *slogan* da independência, como querem muitos, que dizem ser somente verdadeira literatura brasileira no instante em que deixou de imitar a literatura portuguesa. Ela é universal mesmo que trate de assuntos somente da terra brasileira. Então, a leitura moderna do Barroco quebra com a idéia de Literatura Colonial. A noção moderna de Barroco é antropofágica. E Anchieta é a metáfora da antropofagia ao pé da letra, ele é o emblema dessa antropofagia e quando dizemos isso queremos dizer barroco. Existe, portanto, uma dialética na cultura brasileira, o que ocasionou uma identidade.

Afrânio Coutinho (1986, p. 8) diz o seguinte sobre esse pensamento:

Nem tudo o que é literatura nacional é de assunto local, e há assuntos ligados a toda a humanidade que têm também um cunho nacional. Não há, [...] incompatibilidade ou conflito entre universalidade e nacionalidade. Se Shakespeare tratou em seus dramas de temas estranhos à história inglesa, se foi um gênio universal, não deixou de ser 'um poeta essencialmente inglês'.

Coutinho diz que mesmo copiando os ideais portugueses, a literatura brasileira era diferente, uma literatura é nacional na medida em que exprime os traços de caráter do povo e da civilização em que surge. Ele também afirma que a literatura brasileira é original desde a Colônia, pelo processo de mestiçagem da cultura que já discutimos, assim ela é nacional. A cultura brasileira é mestiça, é o novo que surge do velho remastigado:

Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos ritos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus

enigmas con su rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores (LEZAMA LIMA, 1957, p. 20-21)⁶.

É bem verdade que na Literatura se trabalha muito com a questão da *origem* em termos de unidade formadora de determinado estilo, uma vez que em seus textos, cada obra/autor é moldado pelas datas e fatos históricos. No entanto, a origem é formada a partir daquilo que se origina, isto é, a Literatura, a obra em si, traça sua origem, e não é somente pelo passar dos dias, dos séculos. Por outro lado, não se quer dizer com isso que a História seja posta de lado no estudo da Literatura, até porque ela é muito importante nesse estudo. Mas, deve-se tomar cuidado com a História para não correr o risco de ligar a obra literária ao estruturalismo das datas, pois a historiografia literária prevê o estudo das obras e dos autores dentro de um determinado tempo. O estudo diacrônico vê os fatos de uma forma linear, só se preocupa com as datas, nada pode fugir daquilo.

O homem precisa descobrir, encontrar coisas novas mesmo naquilo que pensa estar acabado, porque o autêntico é objeto de descoberta, uma descoberta que se relaciona, singularmente, com o reconhecimento. Há sempre novidade no discurso antigo, principalmente quando se trata de arte, ainda mais de literatura. O discurso antigo ao qual nos referimos é aquele narrado num período distante do nosso, e que já tendo sido *explicado*, consideram-no, muitas vezes, gasto. Porém, é nesse ponto que se debruça o pesquisador, o olhar se aguça no instante da descoberta do novo, para onde se reportam os exames analíticos da arte – a poética. Por esse motivo, é preciso, antes de qualquer coisa, desconfiar dos rótulos instituídos pela crítica de Origem da Literatura, não por achá-la inexperiente, mas por querer ir além do que ela já fez, por querer buscar novas perspectivas ao assunto abordado. Nesse contexto, Valéry (1998, p. 134) considera que “é preciso, portanto, desconfiar um pouco dos livros e das exposições puras demais. O que é fixo ilude-nos, e o que é feito para ser olhado muda de comportamento, enobrece-se”.

Fala-se muito em *história* e *historicismo*. Vocábulos que se aproximam semanticamente, mas que se diferenciam no que cabe a sua aplicação. Com isso, é importante observar como são tratados esses dois termos. O termo *história* é definido

⁶ “Tudo terá que ser reconstruído, inventado de novo, e os velhos ritos, ao reaparecer de novo, oferecer-nos-ão seus conjuros e seus enigmas com seu rosto desconhecido. A ficção dos mitos são mitos novos, com novas debilidades e terrores”.

como narração metódica dos acontecimentos ou fatos sociais, políticos, econômicos ou intelectuais, dignos de memória, ocorridos na vida da humanidade, de um povo ou de um Estado. E pode ser ainda uma exposição dos fatos relativos a determinado assunto.

De uma maneira formal, o que se compreende do conceito é que a *história* é apenas um veículo de informações *metódicas* sobre determinado assunto ou povo. Essas informações, por sua vez, só serão relatadas na história se forem dignas de memória. Ou seja, nem tudo é relatado. Só é contado aquilo que, para o historiador, é importante. Portanto, a história, em alguns aspectos, é falha, cheia de brechas, que, a princípio, necessitam ser fechadas. Cabe, então, ao pesquisador, tentar completar as lacunas deixadas pelo discurso histórico, quando assim surgirá um novo discurso – o que demonstra que a história não é imutável, indestrutível, como o querem os historiadores. Esse novo não desmerece ou desconsidera o antigo senão, juntos, se aderem à argamassa para alicerce do estudo artístico.

O termo *história* ainda pode ter um conceito mais próximo do que estamos tratando, ou seja, a origem, a evolução de uma ciência, de uma arte, de um ramo de conhecimento. A *história* consiste também no traçar da origem e evolução de uma ciência, como, no nosso caso, a Literatura.

No que concerne ao termo *historicismo* seria uma qualidade ou condição do que é histórico; um conjunto de doutrinas filosóficas que buscam fazer da história o grande princípio explicativo da conduta, dos valores e de todos os elementos (artes, filosofia, religião etc.) da cultura humana; um corpo teórico procura determinar, de forma abrangente e sintética, as grandes etapas que marcam o desenvolvimento ou o progresso da história humana.

O que podemos concluir sobre os conceitos vários atribuídos ao termo *historicismo* é que eles se baseiam primordialmente na história, ele é o veículo de instrumentalização dos saberes ali empreendidos, seja história como instrumento cognitivo, como fundamento de concepção geral, como essência do real ou meio de contextualização. Tudo requer sua estrutura nos âmbitos da história enquanto narração da origem, da formação de determinado campo da cultura humana.

Em se tratando de História da Literatura, o que se percebe é a preocupação com a delimitação das obras e dos autores em um determinado período. A organização do ensino de literatura nos livros segue uma seqüência linear, do passado mais distante aos tempos mais próximos. Nesse sentido, Anchieta aparece dentro de um determinado

período, a Literatura de Informação, e muitas vezes não é valorizado por se inscrever nesse determinado período. Mas é preciso ver que a evolução literária não é meramente uma seqüência linear. É preciso olhar do presente, pois no caso de José de Anchieta, sendo visto do presente pode ser tido como o poeta das primeiras literaturas brasileiras, pode ser lido hoje, é autêntico, quebra com a linearidade das Histórias da Literatura. A poesia é possível no antes e no depois, pois para a poética sincrônica os fatos literários devem ser vistos no presente olhando para o passado, ou seja, se revê o passado com olhar de presente. Os poetas do antes e do agora se entrelaçam, dialogam. Exemplo disso é o poema *Anchieta* de Francisco Ivan da Silva (2002, p. 160), um poeta da contemporaneidade. Este poema faz uma intercomunicação com a obra de Anchieta, pois evoca seu trabalho de produção poética. Há, inclusive, o recurso metalingüístico, quando o poeta Francisco Ivan apresenta uma estrofe do poema *A Santa Inês* de José de Anchieta. Tal poema é um dos mais citados nas Histórias da Literatura, por representar muito bem o estilo poético de José de Anchieta:

Das selvas do Brasil,
Ouve-se uma voz recitar
Versos a Santa Inês
Com um cordeiro
E um raminho verde na mão.
Rima de gente fina:
“*Cordeirinha linda,
como folga o povo
porque vossa vinda
lhe dá lume novo!*”
Teatral profissão de Anchieta
Nas altas patentes do Reino de Deus,
Na terra brasílica.
Deita-se nas areias praianas
E escreve o poema à Virgem Maria,
Infinitamente belo,
Pela frente do mar
Onde escreve.

Quando a História da Literatura trata a obra de arte apenas como documento com data, local, autor, deixa de lado aquilo que é mais importante – o literário. Flávio Kothe (1997, p. 36) diz: “é o que esquecem, por exemplo, as Histórias da Literatura Brasileira que se preocupam mais com o que seja brasileiro do que com o que seja literário: confundem a obra de arte com o documento”. A poesia de José de Anchieta é muito criticada no sentido de que, para alguns historiadores, ela não pode ser da

literatura brasileira, pois estaria ligada a Portugal. A crítica se acentua no sentido dos poemas espanhóis, pois é uma outra língua, portanto, uma outra literatura. No entanto, o mais importante a se observar é o valor literário que existe nesses poemas, pois convém reconhecer a história na estrutura da obra literária e não o contrário. A poesia fala por si só, não precisa dos grilhões das historiografias literárias para se fazer presente. Pois como indaga Oswald de Andrade (1978, p. 152) “que é a história, senão um contínuo revisar de idéias e de rumor?”.

O tempo na arte é plural e singular, portanto fora do plano cartesiano instituído pela História. É um tempo atemporal, barroco, porque no caso americano, o Barroco transpassou séculos e convive conosco até hoje, tornando-se mais moderno que o Modernismo.

Nessa perspectiva, é a linguagem poética que suplanta a idéia de tempo, tornando-o cíclico, hoje/amanhã, agora/depois – marcações que, uma vez acionadas, em poesia, proporcionam as múltiplas chances de se entender o não dizível.

Quando nos referíamos ao historicismo em confronto com a história, partíamos do pressuposto de que aquele interfere na produção e no estudo da arte, enquanto esta contribui de certa forma no trabalho com as Artes. Isso se confirma porque a história ajuda no sentido de fornecer dados sobre determinada estrutura da sociedade, dados estes ditos verdadeiros; enquanto que o historicismo significa um indivíduo atrelado somente a esses dados, emoldurando a obra de arte nos conceitos da História sem duvidar deles nem muito menos se preocupando em acrescentar dados aos já existentes. É preciso, antes de tudo, conforme já ponderamos, ler a história com o fim de *destruição* e *reconstrução* de seus conceitos, sobretudo quando se falar em análise literária.

Paul Valéry, em seus estudos, afirma que o pesquisador necessita construir seu método de estudo, dentre tantos existentes, fora dos padrões instaurados pelo historicismo, modelo que sabemos ser grosseiro, mas de qualquer modo preferível às sucessões de anedotas duvidosas, aos comentários dos catálogos, às datas.

Haroldo de Campos elabora um discurso que critica o modo de fazer *história da literatura* e como são elaboradas as antologias. O que ele propõe para o estudo desses elementos é o pensar num estudo sincrônico, o qual consiste em o passado e o presente em constante comunicação. É uma proposta de confluência entre os tempos, entre os elementos da história. Era a proposta de ler o passado diferente do historicismo. E a

Vanguarda Brasileira do início do século XX leu o passado, leu diferente em três aspectos principais: fazer crítica do historicismo, dizer o histórico e operar. Um exemplo foi o caso do poeta Sousândrade, negligenciado no livro de Sílvio Romero com primeira edição em 1988 porque fugiu à regra da escritura literária.

Para entender melhor essa teoria, Haroldo de Campos (1976, p. 14-15) nos argumenta: “A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária, que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida”.

Em seguida, ele, de forma didática, apresenta dados para a compreensão do que seria o estudo sincrônico partindo do novo:

Pode-se dizer que uma nova obra decisiva ou um novo movimento artístico propõem um novo modelo estrutural, à cuja luz todo o passado subitamente se reorganiza e ganha uma coerência diversa. Nesse sentido é que a literatura é o domínio do simultâneo, um simultâneo que se reconfigura a cada nova intervenção criadora. Cada época nos dá seu *quadro sincrônico*, graças ao qual podemos ler todo o espaço literário (CAMPOS, 1976, p. 21).

Portanto, o primeiro livro a analisarmos é da autoria de Sílvio Romero **História da Literatura Brasileira**, que foi editado pela primeira vez em 1988, mas a edição que analisamos é de 1953. Nesse livro, Sílvio Romero faz um panorama historiográfico da literatura no Brasil. Na parte que cabe a literatura do século XVI, o crítico apresenta os principais dados sobre o trabalho dos cronistas nesse século e destaca a figura de José de Anchieta como um cronista que ajudou no conhecimento nosso dos índios e dos negros – seus costumes. Pois para Romero, durante o primeiro século da descoberta não houve entre nós uma literatura no sentido especial. Mesmo com esse pensamento, seu discurso apresenta José de Anchieta como importante para a literatura no Brasil, embora ele diga que a literatura anchietana não deva constar no cânone. Para Romero, Anchieta foi somente um jesuíta que seguiu as ordens da Companhia e utilizou a poesia *apenas* como um meio para o ensino da catequese. Dessa forma ele diz:

No estudo desta individualidade, tão nobremente acentuada, não se tem a colher idéias novas, princípios originais por ela espalhados. Foi um missionário e nada mais; foi um jesuíta, e um filho de Loyola não tem, não pode ter idéias suas; é um ente que se anula para melhor devotar-se (ROMERO, 1953, p. 389).

A visão de Silvio Romero nos parece bastante preconceituosa, a preocupação dele não é com a qualidade da poesia anchietana, mas com o fato de Anchieta ter sido um jesuíta e que assim seria apenas um propagador das idéias de Loyola. Pelo contrário, Anchieta inovou mesmo *seguindo* as ordens da Igreja. Sua poesia é autêntica, absorveu a cor local e criou uma identidade com o solo brasileiro e, acima de tudo, com a gente brasileira:

Con su palabra de vida,
los lobos ahuyentaba.
Con su palabra ayuntaba
la manada desparcida
y la yunta conservaba.⁷

Com relação às poesias, Silvio Romero não se refere a nenhuma delas, ou seja, não transcreve nem analisa nenhuma, mas somente diz que Anchieta escreveu poesias nas quatro línguas antes citadas. Isso denuncia mais uma vez que o crítico tem uma preocupação apenas com a citação do poeta, em demarcá-lo num período, mas não consegue observar o valor literário da poesia anchietana.

No livro **História da Literatura Brasileira** (1963) do crítico José Veríssimo, percebemos que a figura do poeta Anchieta não tem destaque, isto é, não participa do processo formativo literário brasileiro, tanto é que pouco se refere a Anchieta não destacando nenhuma de suas poesias, muito menos as poesias em espanhol.

Já o texto de Afrânio Coutinho, numa edição posterior a de Veríssimo, por título **A literatura no Brasil** (1986) demonstra uma maior apreciação sobre Anchieta. Os capítulos 11 e 12 tratam da origem da poesia no solo brasileiro. Para Coutinho, a poesia do século XVI no Brasil tem raízes marcadamente palacianas da lírica portuguesa do século XV, influenciada pelos poetas Ovídio e Virgílio. O precursor dessa produção artística foi Anchieta: “refletiu esse padre – José de Anchieta – as tendências do século XV, cujos resultados na poesia portuguesa, reduzida à irmã submissa da castelhana, se converteram numa quase generalizada pobreza de invenção” (COUTINHO, 1986, p. 42).

Nesse discurso, já se percebe um tom de crítica com respeito à poesia anchietana, pois o crítico afirma constituir-se numa *pobreza de invenção*. Essa parece

⁷ Esta estrofe é do poema *De Vita Christi* de José de Anchieta e foi retirada do livro editado por Maria de Lourdes de Paula Martins.

ser uma visão que Coutinho defende no todo do seu texto. Há momentos em que Anchieta é tido como o *poeta menor*. Mas em contraponto a isso, ele considera que o poeta criou uma poesia de permanência:

A sua poesia, escrita para ser lida, cantada ou representada, foi posta inteiramente a serviço da sua missão religiosa. Na verdade, porém, tal objetivo foi ultrapassado, pois o catequista canarino dispunha de perícia suficiente e de poder lírico para infundir a boa parte de seus versos um relativo sentido de permanência (COUTINHO, 1986, p. 44).

A poesia do catequista, mesmo tendo provado essa permanência, ainda não é tão inventiva, no dizer do crítico, pois reflete as chamadas do século anterior. São poesias muito ligadas ao *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende e são peças moldadas à luz do dramaturgo português Gil Vicente. Tudo isso porque o canarino veio de lá, da Península Ibérica, de quem sofre influência significativa. Assim, Anchieta é mais poeta porque está ligado ao passado. Anchieta constitui, isoladamente, um capítulo da poesia ibérica na América portuguesa. Ora, Anchieta deveria mesmo refletir aquilo que ele estudou em Coimbra e o objetivo de sua vinda ao Brasil também é reflexo dessa influência, porém, o texto poético suplanta tudo isso - a catequese - e sugere um pendor literário. Suplanta porque recria a linguagem do europeu, desmistifica as prerrogativas da Igreja Católica. Usar o índio nos rituais das celebrações religiosas, antes de tudo, indica o rompimento com o ideal católico, mesmo que o índio já tivesse *aceitado* a doutrina da Catequese e tivesse sido batizado. Mesmo assim, o índio carrega intrínsecos sua cultura, seus costumes, e Anchieta elege uma poesia totalmente mesclada com o universo indígena. É uma poesia inventiva, elaborada e inspirada também porque ele trabalha as línguas mais diversas: espanhol e português, que simbolizam o colonizador; o latim, ícone da Igreja Católica e o tupi, marca do índio americano. Juntas promovem um amálgama de culturas, que se tornam em tatuagem na pele do homem crioulo. A seguir exemplos de alguns versos de poemas de Anchieta nas quatro línguas:

PORTUGUÊS: Ó que pão, ó que comida,
ó que divino manjar
se nos dá no santo altar
cada dia!

(p. 391)

ESPAÑHOL:	Tan grande amor me obligó, a servir y amar aquella <i>que yo moría, sin ella,</i> <i>y ella vida me dió.</i>	(Tão grande amor me obrigou, a servir e amar aquela que eu morreria, sem ela, e ela vida me deu) (p. 495). ⁸
LATIM:	Super coelos eleuaris, Uirgo, uirginum praeclara, Uirgo clemens, Deo cara, Christi mater.	(Aos céus te elevas; ó virgem, das virgens ilustríssima, virgem clemente, a Deus cara, mãe de Cristo.) (p. 551)
TUPÍ:	Jandé kañemýra, jandé rausúpa, Tupã amo kuñangatú moñángi. Abá sosé pabe imomorángi, tekokatú resé imojekosúpa.	(Amando-nos, a nós condenados, Deus criou uma santa. Mais linda que toda a gente, pela virtude a enalteceu.) (p. 571) ⁹

Um ponto bastante instigante a ser considerado é o fato de Coutinho (1986, p. 59) demarcar a literatura do século XVI, precisamente a poesia de Anchieta, como fontes de formação da nossa literatura. Assim, ele diz:

Nesses primeiros passos da *formação da nacionalidade*, avulta e enche todo o século XVI a figura do jesuíta, tão prodigioso no desbravamento dos espíritos, como seria, no século seguinte, o bandeirante, na conquista da terra e do subsolo (grifo nosso).

A citação diz mais respeito à formação da nacionalidade do que da literatura em si, mas Anchieta não desbravou a terra, como o fizeram os bandeirantes, mas desbravou os espíritos – a gente americana. Isto é, ele soube encontrar o índio na sua essência, na sua origem, na sua língua, sua cultura, seus ritos, é aqui que ele reúne mostras para sua gramática. Anchieta foi até seu ambiente, derrubando as muralhas da mata virgem, ferindo-se, fazendo com que seu sangue se misturasse à seiva bruta das terras ameríndias. Só assim, e por meio da poesia – que já é o reflexo desse encontro -, é que a gente americana pôde ver aquele jovem se tornar crioulo e fazê-la crioula também.

Coutinho considera a literatura do século XVI como tipicamente brasileira, atestando o período como o da formação da Literatura Brasileira: “como objeto de estudo, esta obra, pequena em si mesma, valioso espécime todavia da literatura brasileira (já brasileira, porque é literária, escreveu-se no Brasil e tem por assunto os índios)” (1986, p. 75).

⁸ Tradução nossa.

⁹ Os poemas em latim e tupi foram traduzidos por MLPM.

Quando analisa a poesia de Anchieta, Afrânio Coutinho a categoriza como religiosa, de fundo educativo, sem a sátira e os artifícios da galantaria das poesias do *Cancioneiro Geral*. Por vezes, apresenta traços de vulgaridade sem aproximação com plebeísmos. Anchieta pincela, em alguns textos, a sátira, como exemplifica Coutinho na análise do poema *O pelote domingueiro*. Ele ainda faz algumas considerações sobre as formas poéticas do poeta de Piratininga, demonstrando a aproximação delas com os cânones da literatura ibérica.

Coutinho fala que a literatura brasileira nasceu sob o signo do barroco, definido não só como um estilo de arte, mas também como um complexo cultural e um estilo de vida. Foi então pela voz barroca dos jesuítas que ela teve início e assim, Anchieta é o fundador da literatura brasileira. E é brasileira porque exprime as experiências, testemunha o homem brasileiro de todos os tempos.

Após a análise sobre a poética de Anchieta, o crítico literário conclui seu discurso com um tom de expectativa frente à herança literária do poeta, no que considera: “Anchieta representa uma das mais ricas expressões poéticas do século XVI. Na América, foi o primeiro, sem que nenhum outro poeta dele se aproximasse, a despeito do movimento cultural, de grau superior, no resto do continente” (1986, p. 73).

Portanto, o que Coutinho nos faz entender é que o poeta das Ilhas Canárias foi o precursor de um movimento literário - embora se saiba que não houve preocupação por parte de Anchieta com a criação de um movimento literário -, principalmente na produção poética, aqui no Brasil e foi um amante da cultura de um povo – o índio – o brasileiro – o americano.

Em **Formação da Literatura Brasileira** (2000), Antonio Candido trata a literatura escrita no século XVI como *manifestações literárias*, diferenciando-a das outras, já que são tidas como *literatura enquanto sistema* (a palavra *sistema* só aparece no século XIX). Esta última só ocorreu mesmo a partir do Arcadismo. Antes não havia preocupação com uma literatura formalizada, então, para ele, não era *literatura* ainda:

É com os chamados árcades mineiros, as últimas academias e certos intelectuais *ilustrados* que surgem homens de letras formando conjuntos orgânicos e manifestando em graus variáveis a vontade de fazer *literatura* brasileira (CANDIDO, 2000, p. 24-25).

Para Candido, só existe literatura ou se faz literatura se houver preocupação em construir um sistema ou se enquadrar em um. Com isso, o poeta José de Anchieta não se encaixa, para ele, dentro da literatura brasileira como um autor de *literatura* nem muito menos foi o iniciador da mesma no Brasil, já que foram os árcades que o fizeram, como ele atesta: “localizaram na fase arcádica o início de nossa verdadeira literatura”. Enquadrar a literatura dentro de um sistema é resumir o valor literário das obras e dos autores, pois assim seleciona apenas aqueles que cumprem os requisitos desse sistema. Mas a literatura deve ser vista a partir da obra literária.

Já a obra de Alfredo Bosi, **História Concisa da Literatura Brasileira** (2001), tece algumas considerações sobre José de Anchieta e diz que ele é poeta e dramaturgo, portanto interessa à Literatura Colonial. Dá ao poeta um veio místico que está subordinado a valores positivos de esperança e alegria. Diz também que o teatro vale como edificação do índio, mas os poemas valem em si mesmo como estruturas literárias.

Após essas considerações, o crítico faz uma análise das três poesias que mais aparecem nas Histórias da Literatura: *A Santa Inês*, *Em Deus meu Criador* e *Do Santíssimo Sacramento*. Em nenhum momento ele cita as poesias em espanhol. Na análise das referidas poesias, ele considera que elas têm tradição medieval espanhola e portuguesa, traduzindo a visão de mundo alheia ao renascimento e arredia aos bens terrenos. Tudo isso também pode ser encontrado na lírica espanhola. Alfredo Bosi ainda analisa *O Pelote Domingueiro* e diz que Anchieta é o apóstolo dos tupis.

Outro texto importante é a obra crítica de Araripe Junior dirigida por Afrânio Coutinho (1960), que traz um capítulo dedicado a José de Anchieta. Há uma apreciação positiva acerca do poeta na Literatura Brasileira. O objetivo do ensaio não é analisar nenhuma poesia mas somente tratar sobre a presença de Anchieta na formação da Literatura no Brasil. Como considera: “Anchieta, se me permitem a expressão, benzera a terra para onde a civilização, trazida pelas Caravelas de Cabral, entrava com o soçobro dos mal-assombramentos, dos terrores do desconhecido e do ódio às raças inferiores e ferozes dos silvícolas” (ALENCAR JUNIOR, 1960, p. 238). E diz mais, para concluir seu pensamento sobre José de Anchieta: ele “era o que se chamava, naqueles bons tempos, *uma vocação*, caráter, na expressão técnica dos psicólogos britânicos, isto é, a obstinação que desde logo domina certos homens na juventude e os força a executar ou realizar uma *vida*” (ALENCAR JUNIOR, 1960, p. 240). A Igreja Católica recrutou para

a América jovens ardentes, folgosos para divulgar o catolicismo que já estava apagando na Europa. Era preciso o ímpeto ardente para o apostolado e Anchieta se encaixou direito nesse contexto.

Texto muito importante no estudo da Literatura Colonial é o de José Aderaldo Castello, sob o título **Manifestações literárias do período colonial** (1981). O crítico considera o século XVI como um século de preparação para o desenvolvimento da Literatura no Brasil, porque quando colônia, nossa literatura foi um prolongamento da literatura portuguesa. Assim os escritores desse período “tornam-se os principais mentores da vida espiritual do Brasil-Colônia, enquanto se dedicam a um programa cultural considerável” (CASTELLO, 1981, p. 11). Aqui percebemos a importância dos escritores do século XVI no projeto de formação cultural empreendido por eles, no nosso caso, pela poesia anchietana. Eles foram responsáveis pelo desenvolvimento social.

José Aderaldo Castello trata a literatura colonial como a Literatura Informativa dos jesuítas, onde ele insere as cartas de Anchieta. E assim, começa a impor citações que valorizam o trabalho do poeta na formação da Literatura Brasileira, pois Anchieta, para ele, se destaca frente aos outros escritores da época, ele tem uma valorização literária que se impõe, fazendo “criações literárias de objetivo pedagógico: poesias, canções, hinos, monólogos, diálogos e, sobretudo, autos, escritos em português, espanhol e tupi-guaraní” (1981, p. 43). Embora considere a poesia de Anchieta apenas com objetivo pedagógico, ele diz que são escritos propriamente literários, de criação independente, com satisfação própria. Em seguida faz um comentário sobre o poema *Do Santíssimo Sacramento*, alegando ser um verdadeiro hino, uma prece declamada.

Algo que diferencia o crítico José Aderaldo Castello (1981, p. 46) em relação aos outros é a menção que ele faz aos poemas em espanhol de José de Anchieta, conforme declara:

A parte da sua obra, representada pelas poesias escritas em espanhol, revela, contudo, menor preocupação com os objetivos da catequese. Muitas delas são visivelmente “recreativas”, escritas talvez sem outra intenção senão a do protesto da fé, como expressão do estado religioso e espiritual de Anchieta.

Interessante discurso porque concebe a lírica espanhola de Anchieta um pouco afastada da catequese e inserida nas rodas populares dos indígenas nas quais bailava o

padre. Mostra-se assim o diletantismo de Anchieta humanista do século XVI, pois o entretenimento era próprio dos jesuítas.

Anchieta é destacado como precursor da Literatura Informativa no Brasil e mesmo escrevendo sem intenções literárias, ele se destaca em relação aos outros pelo verdadeiro valor literário, no dizer do crítico, com objetivo pedagógico e valor recreativo.

Aderaldo Castello afirma depois de tudo isso que Anchieta está mais ligado à história da cultura do que à história da literatura: “É sem dúvida a maior personalidade deste momento, com uma posição que se impõe muito mais na história da cultura do que, de maneira particular, na história da literatura brasileira” (1981, p. 53).

E conclui firmando o verdadeiro valor da figura de José de Anchieta para a literatura no Brasil:

[...] esta figura se destaca, antes de mais nada, como um precursor-iniciador de alguns aspectos e tendências ou temas de nossa tradição literária, particularmente durante o período colonial de formação do Brasil (CASTELLO, 1981, p. 53).

A lógica é que Anchieta foi o primeiro, inevitavelmente. Ele não podia ser mais nem menos. Ele traz temas para a literatura brasileira por meio de seus textos, como a poesia religiosa, com a expressão de culto à Virgem Maria que vai até o século XVIII e talvez até o XIX como o poema *A Assunção* de Frei Francisco de São Carlos; o louvor sincero e desinteressado como o louvor aos feitos de Mem de Sá; pregação através de suas cartas e sermões que mais a frente foi evidenciado com Padre Vieira; deslumbramento com o índio, com a terra, com a paisagem brasileira; adequação dos valores europeus e cristão aos valores indígenas, entre outros.

Massaud Moisés em **História da Literatura Brasileira** (1983) também escreve algumas páginas sobre Anchieta. Moisés inicia seu texto fazendo a descrição biográfica do autor, em nada acrescentando aos dados de outras Histórias da Literatura. Em seguida faz um esboço das obras publicadas de Anchieta. Quando começa mesmo a fazer comentários críticos sobre a obra do poeta, um ponto merece destaque, principalmente para a proposta de nossa dissertação. O relevo dado às poesias em espanhol e a tentativa de explicação dessas razões pelas quais Anchieta havia escrito poemas castelhanos em maior número que os em língua portuguesa:

Na verdade, a poesia de Anchieta apresenta duas configurações fundamentais, segundo o seu conteúdo e o público a que se destinava. De um lado, enfileiram-se poemas com intuito catequético, pedagógico e ecumênico; de outro, os de natureza pessoal e confessional. Ora, os poemas espanhóis pertencem via de regra ao segundo tipo, e neles parece que Anchieta é mais poeta do que no resto de sua produção lírica (1983, p. 34).

No dizer de Massaud Moisés, a poesia espanhola de Anchieta parece ser mais subjetiva, em que a substância consistiria nos traços da sua vida pessoal. É com essa subjetividade que Anchieta é mais poeta.

No decorrer da análise, o crítico vai apontando as marcas principais de cada texto anchietano, dos poemas ao texto teatral, fazendo alusão sempre, como outros, à aproximação deste com o teatro de Gil Vicente e os outros influenciados pelo *Cancioneiro Geral*. Porém, acrescenta uma observação importante que aprova o poeta como precursor do barroco no Brasil, dizendo que o poeta anuncia rasgos da poesia barroca, especialmente de índole religiosa, como a de Gregório. Talvez não somente pelos poemas religiosos haja o prenúncio do barroco, mas pelo trabalho lapidar que o *pés-ligeiros* apresenta em toda sua poética.

Já em **A literatura brasileira através dos textos** (1978) do mesmo Massaud Moisés, a começar pelo título de um dos capítulos “Época de formação e origens”, nos chama a atenção. Parece significativo porque quer tratar do momento histórico de formação de nossa literatura. O que acontece, porém, é a enumeração de datas e obras que anuncia o início da literatura no Brasil, como em 1500 com a *Carta*, de Pêro Vaz de Caminha. Indo por esse viés ele faz um breve histórico da vida de cada autor e transcreve um extrato da obra dita mais importante desse autor, acompanhado de uma breve leitura.

Dentro de um desses períodos de formação e origens marcados pelo crítico, insere-se o jesuíta José de Anchieta. São fornecidos dados sobre sua vida, onde nasceu, em que ano, quando veio ao Brasil, nada mais detalhado. Logo depois vêm os textos *Do Santíssimo Sacramento* e *A Santa Inês*, que para o crítico consiste no auge da obra do poeta; são tão bonitos que todas as antologias citam. Na parte da análise, Massaud Moisés destaca o cunho religioso das poesias anchietanas, plasmadas pelas influências catequéticas e pedagógicas a que se propunham. Ele toca na questão da composição do poema e conclui: “O poeta-missionário lança mão de metros populares, com o fito de

atingir mais facilmente os fiéis por meio da mnemônica: a memória, fixando os versos no ritmo cantante, cooperaria eficientemente para a obra de edificação” (MOISÉS, 1978, p. 27).

Moisés, assim como Afrânio Coutinho, aproxima a obra de Anchieta do romanceiro ibérico e do teatro vicentino, porque a essência doutrinária revela um homem primitivo, apegado ainda à Idade Média: os poemas respiram uma fé inabalável, intocada pelos ventos críticos da Renascença. Implícita ou explicitamente, Moisés admite que o Renascimento não influenciou na obra de Anchieta, estando esta ainda agarrada às raízes da Idade Média, embora Anchieta estivesse vivendo no Renascimento. Esse fato ajuda a comprovar que o poeta abria as portas para o Barroco, mesmo que inconsciente, já que, quando surgiu, esse estilo preconizava o retorno aos valores medievais em confronto com os clássicos. O Barroco é fruto da Contra-Reforma ligado ao catolicismo medieval, pois a poesia barroca conecta-se de uma forma ou de outra à Idade Média.

Dessa forma, o texto de Moisés propõe Anchieta nesse intervalo cultural entre a Idade Média e o Barroco, e por meio da aproximação desses valores, o poeta seria a matriz do Barroco no solo americano, sendo sua poesia instrumento de propagação desses valores: “em suma, colocando-se na fronteira entre a Idade Média e a época barroca, inaugurava a história de nossa poesia, sobretudo na vertente religiosa e na indianista” (1978, p. 27).

Após a apreciação dessas Histórias da Literatura, é importante a apreciação também de algumas antologias que tragam os poemas de José de Anchieta a fim de percebermos que poemas aparecem com mais frequência e em que línguas eles se encontram, entre outros fatores.

No texto de Sérgio Buarque de Holanda **Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial** (1979), encontramos uma parte dedicada a José de Anchieta. Deste, o autor escolheu apenas cinco poemas, dos quais se destacam *A Santa Inês* e *Ao Santíssimo Sacramento*, poemas que para o crítico são o cume da poesia anchietana. Antes disso, Sérgio Buarque de Holanda faz aquela já citada descrição biográfica. Ele anota um dado ainda não encontrado nos textos sobre Anchieta: a biografia mais extensa do poeta é a de Simão de Vasconcelos publicada em 1672 e reimpressa em 1943.

O que se pode notificar no livro de Buarque de Holanda é que na sua escolha, ele não trouxe nenhum poema em língua espanhola do poeta, denunciando o não re/conhecimento desse tipo de poesia como essencial para a compreensão da obra anchietana. Um outro detalhe é que os poemas são apenas dispostos no corpo da página sem nenhum comentário crítico acerca deles, nem muito menos se sabe o que influenciou o antologista na sua escolha. Os critérios não nos são apresentados. Fica, portanto, muito vago o discurso antologista.

Num outro livro de edição mais recente **José de Anchieta** (2005), Eduardo Portela objetiva fazer uma sondagem sobre a vida do jesuíta e apresentar algumas de suas poesias. Na primeira parte, Portela enaltece Anchieta quando o considera o primeiro poeta brasileiro e faz uma apresentação histórica e crítica sobre a passagem do poeta no Brasil, bem como sua produção.

Para Portela, Anchieta tem o papel de iniciador de nossa poesia, tendo vivido num momento de transição onde lutavam os ideais do medievalismo e do Renascimento. Como Anchieta não só escreveu poesias mas também cartas e sermões, o crítico diz que são as poesias o traço mais marcante na escritura anchietana e, além disso, elas são marcadas de Brasil. Há quem se pronuncie alegando que as poesias anchietanas estão ainda muito arraigadas à Literatura Portuguesa, mas Portela não aceita esse discurso e aponta:

Tanto mais que a própria destinação de sua obra, o fato de ser ela escrita para leitores brasileiros ou já brasileiros, obrigava-o a uma atitude, a uma cosmovisão, a um estilo, que eram antes brasileiros, de modo algum, portugueses ou castelhanos (PORTELA, 2005, p. 11).

Em seguida a essa discussão, o autor se propõe a analisar uma poesia de Anchieta para justificar o que dissera antes. Nesse contexto, ele apresenta as influências medievalizantes nas poesias anchietanas, mostrando seu estilo e a complexidade com que são feitos os poemas, já que são uma mistura de culturas, de ideologias.

Na segunda parte, dedicada a uma pequena antologia, vemos que o crítico parece seguir o roteiro de outras antologias. O que aparece são alguns poemas em língua portuguesa, aqueles mais comentados quando se reportam a Anchieta. Não há nenhuma menção aos seus poemas em espanhol, o que nos faz perceber uma necessidade de se estudar esse corpus poético.

Os críticos e suas antologias vistos aqui servem de parâmetro para a identificação daquilo que se disse sobre o poeta em análise. O que nos fez tentar fazer diferente, quebrar mesmo com esse discurso instituído pela historiografia, porque a diferença é sinônimo de renovação, de fundação, conforme afirma Haroldo de Campos (1992, p. 247) “a diferença podia agora pensar-se como fundadora”.

Sob essa perspectiva, conhecer a vida do poeta José de Anchieta é interessante no sentido de fornecer dados sobre sua formação intelectual e como isso foi marcante para sua produção poética, é o que se segue no próximo capítulo.

3 TRAÇOS POÉTICOS DE UMA BIOGRAFIA

História de Anchieta

Vede o Santo Anchieta,
o Santinho corcós
de roupeta preta,
posto em oração,
erguido nos ares,
acima do chão!

Vede Anchieta, o Santo,
como o céu descreve
com tamanho encanto
que o índio quer trocar
depressa este mundo
por esse lugar!

Vede o Santo Anchieta,
o Santinho corcós,
de roupeta preta
como vai e vem
por entre as aldeias
a salvar alguém.

Vede Anchieta, o Santo,
a tratar das chagas,
a enxugar o pranto
do índio sofredor,
a aprender-lhe o idioma,
a ensinar-lhe amor.

Vede o Santo Anchieta,
o Santinho corcós
de roupeta preta
com os seus costumes:
que cantos! que danças!
que tempo feliz!

(Cecília Meireles. *Anchieta, Vida e Pensamentos*)

O poema de Cecília Meireles *História de Anchieta* quer narrar a história do poeta no seu trabalho de catequização no Brasil, tanto que em cada uma das cinco estrofes o poeta é exaltado como o *santo*. Mas além de fazer menção ao trabalho de Anchieta enquanto catequista, o poema apresenta outros de seus atos que vão assim evidenciando algo que suplanta o trabalho catequético, algo que vai marcar a vida dele enquanto poeta muito mais do que catequista. Isso pode ser visto, por exemplo, na quarta e quinta estrofes, precisamente nos versos “a aprender-lhe o idioma” e “com os

seus costumes:/que cantos! que danças!”, aqui o poema apresenta o olhar do jesuíta Anchieta para o conhecimento profundo do índio, querendo aprender o idioma indígena, observando seus costumes. Percebe-se o trabalho do poeta mais do que do jesuíta. Anchieta adentra o universo indígena desde a língua - prova disso é a gramática do tupi-guarani produzida pouco tempo após ele ter chegado ao Brasil, **Artes de gramática da língua mais usada na Costa do Brasil** publicada em 1595; com poucos recursos, Anchieta fez sua gramática através do estudo constante da língua, em contato com o indígena; essa gramática fugia um pouco do modelo latino, o que deu um caráter de inovação ao trabalho de Anchieta que conseguiu fugir em muitos pontos do modelo latino e tratou do tupi como uma língua completamente diferente -, até cada detalhe da vida dos silvícolas, procurando saber e entender seu comportamento diante de determinadas situações – muitas das cartas de Anchieta provam a minúcia com que descrevia a vida nas tribos indígenas. Sua obra escrita - cartas, sermões, textos épicos, teatrais e poemas - traz o índio na sua essência, não que haja menção específica nos textos, pelo menos nos poemas, mas porque de uma maneira ou de outra, a figura do índio está imersa no texto anchietano, principalmente no texto poético.

Assim, da mesma forma como José de Anchieta é descrito no poema de Cecília Meireles, pretendemos apresentá-lo aqui, porém levantando alguns questionamentos acerca de sua biografia ou talvez levando para um outro ponto de destaque. O que as biografias fazem é apresentar, de forma descritiva, a vida de um homem importante. Queremos ver o poeta e sua poesia, isso é o mais importante. A obra é quem biografava seu autor, pois no dizer de Octávio Paz, os poetas não têm biografia, sua biografia está em sua obra. Isso não quer dizer que vez por outra algum dado da vida de Anchieta apareça como exemplo. Dessa forma, existem duas biografias importantes para o estudo de sua obra, porque foram escritos num período muito próximo ao vivido pelo poeta: **Primeiras biografias de José de Anchieta** (1988) de Quirício Caxa – este teve contato com o canarino José de Anchieta ainda vivo - e Pero Rodrigues e **Vida do Venerável Padre José de Anchieta** (1943) de Simão de Vasconcelos. Esse texto, em dois volumes, traz diversos fatos sobre o poeta, principalmente aqui no Brasil. Tem uma proposta de descrição dos fatos minuciosos da educação catequética do Padre, apresentando também veios da religião como os milagres por ele realizados, numa descrição muito romântica. Existem outros textos biográficos mais atuais, no entanto, esses, antes mencionados, foram apresentados apenas como exemplo desse conjunto

biográfico. A partir deles, as outras biografias foram sendo construídas, seja para aprovar ou criticar o que nelas está escrito.

Dessa forma, nosso texto propõe para este capítulo uma espécie de resgate da vida anchietana, enfocando os pontos principais que porventura influenciaram na formação do poeta, apresentando seus poemas em língua espanhola.

As biografias e outros livros que falem ou somente cite José de Anchieta não nos trazem muitas informações sobre o seu período em Tenerife. São muito poucos dados acerca de sua formação na terra natal. Simão de Vasconcelos (1943, p. 9) faz uma pequena descrição da Ilha Tenerife, que mesmo sendo romântica, é importante:

Há no meio do mar Atlântico, cercada de águas imensas do oceano, uma ilha, a quem os homens deram o nome de Tenerife, e a natureza, o ser uma das doze principais que celebrou a antiga idade. A todas chamaram Fortunadas, quando ainda não eram conhecidas todas suas venturas, e nós hoje lhe chamamos Canárias.
De todas estas suas fortunas, assim antigas como modernas, podemos ter em conta de primeira a dar-nos Tenerife um José, sujeito maior do que cabia em nossa pena, pois no Orbe todo não cabe.

É com essas palavras que Simão de Vasconcelos principia sua biografia. São as primeiras frases sobre o universo de José de Anchieta, que sob a pena do biógrafo, vai se apresentando menino, jesuíta, padre, Venerável e acima de tudo poeta.

Seu pai foi “Juan López de Anchieta, nascido em Urrestilla, na província de Guipúscoa, do país basco” (MAIA, 2004, p. 8). Esse homem foi um fidalgo que lutou contra o Imperador Carlos V da Espanha. Por esse intento, foi condenado à morte, mas conseguiu anistia graças a algumas influências, dentre elas, um parente seu, Inácio de Loyola, fidalgo e oficial do exército espanhol na época, “os Loyola e os Anchieta moravam em povoados vizinhos e se aparentavam entre si” (MAIA, 2004, p. 8). Juan López de Anchieta segue para Tenerife a fim de construir vida nova naquela ilha, em 1522. Lá, ele conquistou posição e fortuna e se tornou um homem admirado pelo povo da região, “em 1531 casou-se com dona Mência de Clavijo y Llarena, que era descendente dos conquistadores das Ilhas Canárias. Dona Mência era uma viúva que já tinha dois filhos do seu primeiro casamento” (NAVARRO, 1997, p. 12). Ela era filha de judeus cristão-novos. Seu avô materno, Sebastião de Llarena, era um judeu convertido do Reino de Castela.

O que se sabe acerca da educação dos primeiros anos de Anchieta é muito pouco e nos parece mais suposições do que fatos. Diz-se que ele fora educado em casa mesmo,

recebendo ali as primeiras letras. Em seguida, teria freqüentado a escola dos padres dominicanos, onde completara os cursos elementares. Outro dado importante que os biógrafos trazem sobre a educação de Anchieta diz respeito ao seu destaque no estudo de línguas. Armando Cardoso S.J. (2001, p. 11) considera que o poeta já na infância tivera contato com três línguas diferentes, por influência de sua família, o espanhol, o guache das ilhas e o basco de seu pai e diz:

As ilhas Canárias foram conquistadas pelos espanhóis a uma raça de mouros africanos, habitantes das ilhas, que falavam outra língua diferente. A conquista acontecera havia só uns 40 anos, quando o menino Anchieta nasceu. Por isso toda a gente tinha de falar as duas línguas, para se entenderem, o espanhol e a língua da terra.

Então, em casa, Anchieta já aprendera praticamente três línguas. Mas na escola, com os frades dominicanos, ele estudara outra língua, o latim, e obteve destaque nesse estudo. É o que nos diz Pedro Américo Maia (2004, p. 8): “posteriormente, freqüentou a escola dos padres dominicanos, onde completou os cursos elementares, destacando-se no estudo da gramática latina”. Aqui o tenro José começa suas habilidades no estudo das línguas, o que será sucesso logo mais quando aportar às terras brasileiras.

A educação religiosa também foi um fato marcante na infância de Anchieta, que ele levaria para sua juventude e maturidade. Sua mãe era judia convertida ao catolicismo e seu pai provinha de uma família católica, inclusive era devoto da Virgem Maria. A Espanha que havia dominado aquelas terras também era um país católico e, portanto, traria aos seus dominados sua ideologia; é claro que o catolicismo era a religião mais poderosa da época porque a história nos conta diversos fatos da força e da influência que a Igreja tinha sobre as pessoas. Nessa época os judeus foram muito perseguidos pelos Reis Católicos, Fernando e Isabel, e eram expulsos da Espanha caso não se convertessem ao catolicismo. E por pedido de Fernando e Isabel, o rei de Portugal, D. Manuel, também expulsou os judeus. Assim, para não serem mortos ou expulsos, alguns judeus acabavam se convertendo ao catolicismo. Mas talvez não fosse uma conversão verdadeira. Às escondidas, muitos judeus continuavam praticando o judaísmo. Podemos então até questionar se Anchieta era mesmo católico, talvez sua mãe o tenha educado no judaísmo, enquanto que seu pai o educava no catolicismo. Anchieta se tornou judeu-católico e o mais importante é que ele se torna poeta. São João da Cruz, o místico do século XVI, também foi judeu. Ou seja, ser poeta não é ser religioso, pois a

poesia é mais. A devoção que seu pai tinha por Maria trouxe ao poeta Anchieta a mesma devoção, tanto que em muitos poemas, a figura central é Maria, a começar pelo poema épico, escrito em latim, dedicado à Virgem *De Beata Virgine Dei Matre Maria*. Dos poemas espanhóis de José de Anchieta dedicados à Maria, podemos destacar *De Nossa Senhora* (p. 501):

!Oh nina, hermosa estrella,
lucero de nuestra vida,
chiquita como centella,
mas de Dios engrandecida,
y más honrada,
y más querida,
sin pecado concebida!

Sois mayor que todo el cielo,
¡y en el vientre estáis metida!
mas cubierta con el velo
de la gracia sin medida,
y más honrada,
y más querida,
sin pecado concebida!

Vos, niña, sois el comienzo
de la vida prometida,
y pariendo a Dios inmenso,
seréis virgen y parida,
y más honrada,
y más querida,
sin pecado concebida!

Na Espanha, especificamente, tivemos um período áureo para a Igreja, cujos ideais foram arraigados de forma intensa, ou seja, a religião foi imposta a toda a população por meio do poder político. Era o auge da união entre Igreja e Estado que acarretou conseqüências inimagináveis para aquele povo, em 1469, quando Isabel, a herdeira do trono de Castela, casou-se com Fernando, rei de Aragão, a união foi em geral bem recebida. Os historiadores apontam essa união como o início da Espanha moderna. Fernando e Isabel se tornaram reis da Espanha e promoveram lutas contra os mulçumanos, fato este que os fez serem chamados de os “Reis Católicos”¹⁰. Com esse

¹⁰ “A primeira tarefa de Fernando e Isabel foi a conclusão da Reconquista. Pouco a pouco, o território mulçumano de Granada ruiu sob os ataques combinados de Aragão e de Castela, até que a cidade foi conquistada em 1492, após um cerco de dezoito meses. Em reconhecimento por seus serviços à cristandade, o Papa agraciou Fernando e Isabel com o título de ‘Reis Católicos’. In: NAÇÕES DO MUNDO: Espanha, 1988, p. 54.

título, esses reis empreenderam mais uma ação em favor do catolicismo e da política ao mesmo tempo, fundaram a Inquisição¹¹.

Na verdade, quando José de Anchieta nasceu os Reis Católicos haviam morrido e governava a Espanha Carlos V, neto do rei Fernando, e a Igreja passava por um momento de crise, frente a Reforma Protestante idealizada por Martinho Lutero. O mundo europeu também estava passando por transformações. “A Europa estava varrida por novas correntes de pensamento e saber, olhos voltados para o Novo Mundo da América. Ao mesmo tempo persistia uma Europa imbuída de valores que hoje seriam considerados medievais.”¹² Isso nos ajuda a compreender o universo religioso e político que Anchieta acompanhou. Portanto, o jovem Anchieta, em Tenerife, teve uma educação baseada nos ideais do catolicismo e Simão de Vasconcelos (1943, p. 11) afirma: “criou-se José em casa de seus pais, em perfeito temor e amor de Deus, doutrina pura de nossa santa fé, primor juntamente e cortesia, que competia em seu estado”.

A Coimbra do século XVI era o centro de estudos da Europa mais bem conceituado, tanto é que Anchieta e seu irmão materno Pedro Nuñez seguem para essa cidade a fim de seguir com os estudos. Diante do fato de que o pai de Anchieta os mandara a Coimbra, levanta-se a seguinte questão: por que seus filhos não foram enviados a Espanha, já que de lá eram descendentes? O que se conta é que naquela época havia em Coimbra um basco, chamado Martín de Aspilcueta, considerado o melhor professor de Cânones, trazido de Salamanca pelo rei D. João III. Há o relato também de que esse professor era parente de Juan de Anchieta, assim seus filhos teriam a melhor educação da Europa. Por outro lado, existem outras explicações sobre o fato de os dois irmãos terem ido a Coimbra e não à Espanha, que na verdade não descaracterizam a explicação anterior, mas acrescenta. De acordo com Armando Cardoso S.J., um dos motivos era porque sua mãe era judia e os judeus sofriam preconceito na Espanha, por isso seria difícil para os irmãos conseguirem entrar numa universidade espanhola; mas também o padre afirma que o motivo maior foi a *reforma* intelectual empreendida por D. João III para o Colégio das Artes, o que significava uma

¹¹ “Enquanto seus exércitos expulsaram os mouros da Espanha, os Reis Católicos, para justificar ainda mais a alcunha, promoveram uma vigorosa ofensiva em favor da pureza ideológica. A campanha iniciada por eles prolongou-se por mais de 350 anos, e ganhou reputação por sua implacável ferocidade que ainda hoje provoca arrepios. O instrumento para isso foi o Santo Ofício da Inquisição. Teoricamente um órgão da Igreja destinado à eliminação das heresias, a Inquisição estava de fato a serviço da monarquia. Criada em 1478, a pedido de Isabel, sua tarefa inicial foi investigar os cristão-novos – descendentes dos judeus espanhóis convertidos ao catolicismo no século anterior, muitos dos quais continuavam secretamente seguindo a religião judaica”. NAÇÕES DO MUNDO, 1988, p. 54.

¹² Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Carlos_I_de_Espanha, acesso em: 05 jul. 07.

boa educação, de qualidade. O rei teria contratado os melhores professores da Europa, quase todos vieram da França, para a Universidade de Coimbra. Então, só os abastados poderiam estudar ali e Anchieta sendo filho de pai rico teve esse privilégio.

O Colégio das Artes era o grande afã de Portugal, a cidade de Coimbra vivia um momento áureo com a presença dos estudantes ricos da Europa. Em regime de internato, os alunos conviviam com seus mestres e recebiam “a mais fina cultura renascentista, principalmente filológica e literária. Ali se formava a fina flor da juventude de Portugal, aos filhos das classes nobres e ricas” (NAVARRO, 1997, p. 14). O pe. Armando Cardoso S.J. acrescenta: “Eram tempos de muita fé cristã, e o ápice dos estudos era a ciência de Deus, a Teologia: todos os outros saberes se subordinavam a este; principalmente o humanismo da literatura greco-latina e a Filosofia com sua metafísica, cosmologia e psicologia racional” (2001, p. 19).

Três anos após sua ida a Coimbra, Anchieta decide entrar para a Companhia de Jesus¹³. No Colégio das Artes ele havia tido uma sólida educação e sentiu-se atraído pelos ideais da Companhia, talvez pelo fato de que na sua família havia muitos sacerdotes, por ser uma família também de cristão-novos e por seu pai ser devoto de Maria ou porque o fundador da Companhia Inácio de Loyola era seu primo. Tudo foi importante para sua entrada na Companhia de Jesus. Francisco Rodrigues (1917, p. 9) nos define o que levou Inácio a idealizar a Companhia:

Com seu olhar perscrutador viu os males da Igreja e da Sociedade e meditou muito tempo no remédio. Traçou enfim o plano decisivo de uma Ordem Religiosa inteiramente accommodada às necessidades da vida moderna, fundou a Companhia de Jesus, e rompendo com as tradições monásticas da idade média, as quais elle contudo venerava como santas, deu-lhe uma constituição nova que a armasse espiritualmente à guisa de exercício bem ordenado, sempre prompto a acudir a todas as partes da terra para reavivar o espírito christão, estirpar os vícios que maculavam a sociedade e chamar os extraviados à pureza e unidade de fé.

¹³ A Companhia de Jesus (em latim *Societas Iesu*, abreviadamente S.J.) cujos membros são conhecidos como Jesuítas, é uma ordem religiosa fundada em 1534 por um grupo de estudantes da Universidade de Paris, liderados pelo basco Iñigo López de Loyola (Santo Inácio de Loyola). Em 27 de setembro de 1540, Paulo III confirmou a ordem através da bula *Regimini militantis Ecclesiae*, que integra a ‘Fórmula do Instituto’ onde está contida a legislação substancial da Ordem, cujo número de membros foi limitado a 60. Inácio de Loyola foi escolhido para servir como primeiro superior geral. Ele enviou os seus companheiros e missionários para vários países europeus, com o fim de criar escolas, liceus e seminários. Inácio de Loyola escreveu as constituições jesuítas, adoptadas em 1554, que deram origem a uma organização rigidamente disciplinada, enfatizando a absoluta auto-abnegação e a obediência ao Papa e aos superiores hierárquicos (*perinde ac cadaver*, disciplinado como um cadáver, nas palavras de Inácio). O seu grande princípio tornou-se o lema dos jesuítas: *Ad Majorem, Dei Gloriam* (Tudo para uma glória de Deus). Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Companhia_de_Jesus, acesso em: 10 maio 07.

Então, do Colégio das Artes para a Companhia, Anchieta envereda numa Ordem que além do veio religioso, que era seu objetivo principal, também havia a necessidade de se estudar outras coisas. Navarro (1997, p. 14) define o jesuíta assim: “ser jesuíta passou, com o tempo, a significar ser professor ou ser homem de vasta cultura. Eles seriam os homens mais cultos, os maiores humanistas e educadores de toda a Idade Moderna”. Ou seja, a educação humanista era o portal da ideologia jesuíta, porém alicerçada pela teologia. Os jovens que entravam na Companhia precisavam de muitos anos de estudo para se tornar um jesuíta. Havia muito rigor, muita disciplina no ensino da Companhia; tudo era muito bem arquitetado, organizado. O que se ensinava num lugar devia ser ensinado em outras partes do mundo. Os jesuítas seguiam as leis ditadas pela Companhia. “Dalli se desenvolveu, como de germe pequenino, o *Ratio Studiorum*, esse plano de estudos, alvo de juízos tão encontrados, que dirigiu, como methodos universal, a educação e o ensino subministrado pelos jesuítas em todas as partes da terra” (RODRIGUES, 1917, p. 6). O pouco tempo que Anchieta passou na Companhia de Jesus completaria sua educação, iniciada no Colégio das Artes.

Nesse contexto, o que é interessante notar é que Anchieta tinha o perfil ideal para ser um jesuíta, e além de tudo para ser um poeta. Muito se pensou os construtores da Ordem sobre a faixa etária a que eles se dedicariam e resolveram *amar* a juventude, assim: “resolve finalmente, depois de madura liberação, dar à sua Companhia a organização de uma sociedade essencialmente dedicada à instrução da juventude” (RODRIGUES, 1917, p. 10). Portanto,

para esse efeito institui casas de formação científica e literaria com um methodo de estudos vagaroso e solido e determina que sejam admitidos na sua ordem jovens que pelo talento e virtude dêem fundadas esperanças de que hão de vir a ser doutos e proficuos à sociedade. Estes jovens são, declara Ignácio, tanto mais aptos quanto mais talentosos forem, mais amados de virtude e de melhores forças corporaes (RODRIGUES, 1917, p. 9-10).

Isso quer dizer que o jovem Anchieta e outro qualquer jovem que adentrasse à Companhia seriam moldados à luz de uma educação rigorosa, visto o resultado último desse ensino, o “ser doutor”. E uma vez doutores, os jesuítas estariam aptos a passar seus conhecimentos a outros que lhe chegassem aos colégios da Companhia. A grande arma do jesuíta era a formação intelectual, tanto da ciência quanto da religião, mas aquela estava sempre a serviço desta, “é uma sociedade estrictamente religiosa que

utilizava a sciencia e o ensino como força excepcionalmente poderosa a promover a verdadeira religião” (RODRIGUES, 1917, p. 11). Assim, Anchieta o faz no Brasil, tanto é que seus textos são marcados pela poesia, mostrando que ele fora um homem de sabedoria, consciente do ato poético. O que muitos críticos atestam é que a poesia anchietana é puramente religiosa servindo apenas para a catequese. Porém, é preciso tomar certo cuidado porque ali a religião é apenas um sustentáculo para a poesia, que por meio de temas religiosos traz a mistura das culturas, do índio e do branco, da Europa e da América, do sagrado e do profano, do culto e do popular. Tudo isso promove o texto poético de Anchieta e dessa forma o põe numa posição de destaque frente à Literatura Brasileira. Esses contrastes observados na poesia anchietana apresentam características do barroco literário, ainda que fosse algo ainda em formação, porque o poeta viveu em um momento de transição entre a Idade Média e o Renascimento; o que se vê é seus textos penderem mais para a Idade Média, pelo menos no que concerne a métrica poética, com uso de redondilhas, como exemplifica a estrofe do poema *O pecador e o Menino* (p. 523-527):

Cuando pienso, mi Señor,
vuestra bondad sin medida,
que por dar al mundo vida,
con tan inefable amor
ordenó vuestra venida.

Neste sentido, o que se percebe nos livros sobre a formação de um jesuíta é que havia uma mistura, de certa forma, entre o sagrado e o profano nas celebrações dos colégios jesuítas entretanto essas celebrações (festas) tinham, é claro, um tom religioso. Dentro dos festejos havia exibições literárias, encenações teatrais. Era típico dos jesuítas o ensino com prazer, pois seu lema era “*Docere cum delectare*”. Porém, dizer que houve esse encontro entre o profano e o sagrado é muito forte. O que nos chama a atenção nisso é a inserção de poesia e/ou teatro nas festas; havia, nesses termos, o amor à religião e o amor às letras. Por isso, de qualquer forma, algo secular invadia o espaço religioso:

As solenidades religiosas abrilhantava-as quase sempre uma exibição literaria, as profanas eram santificadas pelo elemento religioso e procurava-se animá-las de tal espírito que não pouco affeiçoavam os ânimos dos alumnos a seus mestres, à educação recebida e consequentemente à virtude (RODRIGUES, 1917, p. 24).

Nas festividades da Colônia Brasileira, fossem profanas ou religiosas, Anchieta quase sempre criava uma peça e dentro dessas peças vê-se a influência dos ensinamentos da Companhia: “as peças eram representadas na frente e no interior das igrejas em certas ocasiões solenes. Havia a participação de muitos personagens, o recurso à dança e à música” (NAVARRO, 1997, p. 20), como a peça *Na visitação de Santa Isabel* (p. 531-548), texto feito para a solenidade de inauguração de uma capelinha em Vila Velha, Espírito Santo. Todo o texto está em espanhol e foi o último escrito pelo poeta, ele morre em seguida sem que o veja encenado. Anchieta no Brasil adequou os elementos profanos e os aderiu aos temas religiosos, repetindo justamente o que lhe ensinaram seus mestres em Coimbra. O canto - a oração cantada - fez sempre parte da vida religiosa da Companhia de Jesus; a música e a dança se tornaram instrumentos eficazes na catequização dos índios, e Anchieta adequa a dança indígena à religião católica, mas é claro que quando ele chegou ao Brasil os jesuítas já tinham uma experiência com a música indígena, ele não foi o primeiro jesuíta que veio ao Brasil, antes dele já havia outros, com destaque para o pe. Manoel da Nóbrega. Anchieta, por sua vez, faz um trabalho mais apurado nessa área, na feitura de suas peças e também trabalha com melodias nas poesias. O prof. Antônio Alexandre Bispo da Universidade de Colônia na Alemanha fez um estudo sobre o trabalho com a música em Anchieta e constata que o poeta cria duas concepções para a música: O Homem Velho – a música indígena; O Homem Novo – a música católica. Aqui, ocorre, acima de tudo, o processo puro da antropofagia – o Velho e Novo mundo numa mistura constante e, nesse sentido, ocorre sempre a tentativa de impor a cultura do colonizador e nesse caso, representada pela religião católica. Antônio Bispo (1997, p. 124) ainda afirma: “A tensão entre os Tipos e Anti-Tipos correspondia àquela entre o Velho e o Novo, que marcou fundamentalmente o trabalho missionário de Anchieta junto aos índios”.

Outro dado importante fornecido pelo professor consiste no fato de que o tratado por Anchieta à música e à dança em seu trabalho missionário junto ao indígena veio também de sua educação na infância ainda nas Canárias, sem deixar também de lado sua educação coimbrã: “tendo de usar de todos os meios para alcançar os fins, utilizou-se o missionário sobretudo das expressões tradicionais populares da cultura cristã européia que conhecia de sua infância e juventude” (BISPO, 1997, p. 121-122). No ano de 1552, nos primórdios da catequese – Anchieta não havia chegado ao Brasil ainda -, discutia-se muito na Colônia sobre o uso da música pelos jesuítas na

catequização indígena. Dizia-se que o profano sobrepujava o sagrado; usavam os ritos sagrados a serviço do profano. Nesse caso, D. Pedro Fernandes Sardinha, o primeiro bispo da Diocese de Salvador fez várias constatações sobre o mau uso da música pelos jesuítas. Assim, descreve Antônio Bispo (1997, p. 120) em relação a D. Fernandes Sardinha: “ele encontrara os meninos órfãos a entoar hinos marianos ao modo indígena aos domingos e feriados, acompanhando-se com instrumentos que os bárbaros do país utilizavam quando queriam beber e matar seus inimigos”. Essa cena marca a antropofagia no que tange ao uso dos elementos da barbárie, dos ritos profanos atrelados às canções religiosas. As crianças usavam tais instrumentos como acompanhamento às canções, em homenagem a Maria, ensinadas pelos jesuítas.

A língua latina era no *Ratio Studiorum* o centro em torno do qual se movia o curso literário. Esse dado é importante porque no que se lê sobre Anchieta sabe-se que ele foi um dos melhores na língua latina, escreveu poemas e uma obra épica de grande valor literário, histórico e cultural, *De Gestis Men de Saa*. Além do latim, aprendeu outras, pois o estudante tinha muita facilidade em aprender idiomas. Quirício Caxa afirma que quando Anchieta foi para Coimbra logo aprendeu a falar português: “e juntamente aprendeu a falar português tão propriamente como se mamara essa língua no leite, coisa que raramente se acha nos que têm a língua castelhana por natural” (CAXA, 1988, p. 15). E mais tarde, já no Brasil, ele aprende também muito rápido a língua do índio, o tupi. Temos a seguir o exemplo de um poema – só duas estrofes - em latim *De Assumptione Beatae Mariae Virginis* (p. 551-567), há a evocação à figura de Maria. Os versos em português correspondem à tradução de MLPM:

Tuo capiti, quod spernit
laudum pompam mundanarum
dat duocecim stellarum
diadema.
(À tua cabeça, que despreza
a pompa dos louvores mundanos,
dá um diadema
de doze estrelas).

Tu sanctorum es suprema,
angelorum imperatrix,
mundi potens moderatrix
et regina.
(Tu és a santa das santas,
a imperatriz dos anjos,

a poderosa senhora e rainha
do mundo).

Todos os relatos sobre a educação dos jesuítas dentro das paredes da Companhia nos ajudam de certa maneira a construir o perfil de José de Anchieta e ajudam também a entender suas atitudes no trato com o índio brasileiro. Alguns críticos da literatura, como já observamos, acusam o poeta no que concerne à legitimidade de suas peças e poemas. No entanto, há de se notar que imitar os clássicos fazia parte da educação daquela época e Anchieta, ao que nos parece, até porque já vimos tocando nesse ponto, aplicou todo seu conhecimento e didática aprendidos na Companhia, mas não só nela como também no Colégio das Artes e até na educação infantil, em Tenerife. Ele assumiu o papel de evangelizador, de professor, de jesuíta. E, além de tudo, com mais apreço, foi poeta, um poeta consciente do que fazia, consciente da poesia. Uma descrição de como eram as aulas na Companhia é um bom exemplo do que dissemos:

Lições de memória, perguntas na aula, desafios, temas, repetições mantinham constantemente despertas e em acção as faculdades e aptidões de criança. A aula começava pela lição de cor, logo o professor corrigia os temas um a um tendo o cuidado de manter entretanto ocupados os alumnos em fazer traducções, em imitar os autores, em compor trabalhos originaes, em colligir phrases mais elegantes, numa palavra em proveitosos exercícos escolares (RODRIGUES, 1917, p. 53).

Anchieta desde cedo, pelo que nos contam os biógrafos, gostava de fazer versos. Em Coimbra aprofundou seus conhecimentos de latim, exibindo grande facilidade em fazer versos nessa língua. E na Companhia ele também fora educado na arte de fazer versos, pois fazia parte das aulas traduzir os poemas dos clássicos e depois imitá-los. Havia inclusive competições entre os alunos com respeito à elaboração de poemas e declamações, conforme se relata a seguir:

Nunca se largava mão da penna; cada dia se apresentavam composições de prosa ou verso que o mestre com paciente desvelo cada dia emendava. Cumpria-se a regra de S. Ignacio na quarta parte das Constituições (RODRIGUES, 1917, p. 61).

Aqui se percebe um dado importante, a didática de compor textos em prosa ou em verso era algo amparado pelas leis da Companhia ditadas por Inácio de Loyola. “De

quando em quando os alumnos de rhetorica e humanidades ornavam as paredes da aula com poesias suas para serem lidas do que as visitassem” (RODRIGUES, 1917, p. 71).

Construíam verdadeiros murais de poesias numa exposição montada pelos alunos a fim de que outros pudessem apreciar a escritura poética daquelas turmas. Essa prática se tornou constante pois os alunos iniciaram uma espécie de *disputa* entre si, um concurso poético, o que movimentava todos os alunos e professores. Portanto, faz parte da origem poética/formação poética de Anchieta essas *brincadeiras* com poesia. A seguir, há a descrição de como era esse concurso de poesia:

Aternadamente os rhetoricos e humanistas se convidavam quase cada quinze dias para assistirem à recitação de poesias e discursos, ou à exposição das prelecções; o que também no seu tanto imitavam os grammaticos. De quando em quando revestiam estas sessões mais solennidade e os rhetoricos recitavam numa sala ou na igreja poesias ou discursos de maior fôlego em latim e em grego, ou apresentavam também de quando em quando o simulacro de um julgamento ou debate com seu accusador e advogado (RODRIGUES, 1917, p. 71-72).

Esses poemas e discursos feitos pelos alunos eram sempre revisados pelo professor, nada era feito ao bel prazer, havia um rigor. Isto quer dizer que a poesia não vem do nada e que a educação intelectual é muito importante, na verdade, primordial na formação de um poeta.

Vale salientar, portanto, que esse tipo de exercício resultava em que os alunos poderiam se tornar poetas, como aconteceu com José de Anchieta, ou seja, perguntamos se eles seriam padres ou poetas. Os dois juntos e Anchieta foi mais poeta. Outro elemento importante contido nessas descrições consiste no fato de que a poesia enquanto arte não pode surgir do nada, do vácuo, de uma mera inspiração, mas na verdade vem de uma ordem, é uma educação poética. É necessário rigor (conhecimento) na construção da poesia. Alguns críticos da obra anchietana categorizam sua poesia apenas como religiosa, catequética, que está a serviço da Igreja Católica. No entanto, há de se perceber que o inverso ocorre: a religião serve de veículo para a poesia, Anchieta trabalha temas diversos, mistura o santo e o profano, o branco e o índio, o Velho e o Novo; seus textos são construídos a partir de imagens sígnicas que só quem sabe, consegue entendê-las. O estilo, a métrica, ou seja, a forma como seus textos foram escritos denunciam a arte da poesia; o jogo de palavras, as metáforas, as metonímias, as antíteses, tudo isso preenche a poesia anchietana, não só a que está em língua espanhola

mas as que estão em outras línguas bem como seus sermões, suas cartas, seu teatro. A poesia (arte) incorpora todos os textos anchietanos.

O poema *A Santa Inês* (p. 406-409) demonstra o trabalho poético de José de Anchieta. O poema está dividido em três partes, na última, Anchieta mistura o português com o latim numa espécie de canção dedicada à Santa Inês. A parte em latim representa a voz do sacerdote que reza a missa, a imagem da Igreja; a parte em português representa a voz da Colônia, do colonizado, imagem que evoca o trabalho da igreja na catequese e faz menção aos rituais da missa católica, na evocação a Maria, à Virgem, à pátria virgem e pura, às selvas, numa inter-relação entre o selvagem e o moderno que é a representação de José de Anchieta naquele momento:

*Entrai ad altare Dei,
Virgem mártir mui formosa,
pois que sois tão digna esposa
de Iesu, que é sumo rei.*

Debaixo do sacramento,
em forma de pão de trigo,
vos espera, como amigo,
com grande contentamento.
Ali tendes vosso assento.

*Entrai ad altare Dei,
Virgem mártir mui formosa,
pois que sois tão digna esposa
de Iesu, que é sumo rei.*

Naquele lugar estreito
cabereis bem com Jesus,
pois ele, com sua cruz,
vos coube dentro do peito,
ò Virgem de grão respeito.

*Entrai ad altare Dei,
Virgem mártir mui formosa,
pois que sois tão digna esposa
de Iesu, que é sumo rei.*

A quantidade de livros que relatam a passagem de Anchieta pelo Brasil é grande, visto que aqui ele vivera a maior parte de sua vida; aqui ele pôs em prática todos os seus conhecimentos, no fundo, ele foi mais brasileiro do que espanhol, do que português, porque ele amou a terra brasileira e sua gente de uma forma tal que sua luta em prol desse povo foi enorme.

A maioria dos biógrafos de Anchieta narram que ele teve uma doença séria na coluna e, para sua cura, foi orientado a vir ao Brasil. No entanto, podemos questionar esse fato, pois no Brasil Anchieta foi um jovem vigoroso, que andou quilômetros mata dentro para catequizar o índio. A idéia de seu mal físico é muito romântica, pois inclusive recebeu a alcunha de pés-ligeiros pelos índios devido a rapidez com que desbravava as matas virgens do Brasil:

Teve de interromper os estudos de Filosofia que então realizava por causa de seu mal físico, que lhe produzia muitas dores. Ele temia, assim, não poder continuar na Companhia de Jesus, que não aceitava candidatos sem boa saúde para os trabalhos de apostolado. Nesse momento é que o jovem se oferece para vir ao Brasil, para aproveitar o bom clima do país em sua recuperação e poder trabalhar na nova terra que diziam ser tão saudável (NAVARRO, 1997, p. 16).

Na fala de Quirício Caxa (1988, p. 16), temos o seguinte:

Não tendo já que fazer com ele os médicos, tendo novas os padres da terra do Brasil ser muito sadia, determinaram também com parecer dos médicos que fosse enviado a ela, e que poderia ser que com o novo céu, nova terra, novos ares e novos mantimentos houvesse nele e em sua disposição alguma mudança.

A vinda de Anchieta ao Brasil representa a vinda do homem europeu à América, que foi representada como o Paraíso. Instaura-se a utopia como revela a descrição de Simão de Vasconcelos (1943, p. 14, v. 1):

[...] continuando sua enfermidade por tempo de três anos e parecendo o mal irremediável, consultados os médicos peritos, resolveram os superiores passá-lo ao Brasil, terra nova onde por fama a clemência dos ares era benigna e acomodados os mantimentos à sua compleição.

No relato de Pedro Américo Maia (2004, p. 9), ele interpreta a doença de Anchieta e logo dá o motivo da vinda do poeta ao Brasil:

À luz dos conhecimentos atuais, pode-se supor que o jovem noviço tenha sido acometido por uma tuberculose óssea, localizada nas vértebras. Sua coluna vertebral envergonhou-se, tomando a forma de S. Corcunda e abatido pela doença, Anchieta parecia um velho, embora não se importasse com sua aparência combalida. Ao contrário, dizia

com bom humor que a natureza o havia preparado para carregar fardos.

Na verdade, como devotado cristão, queria mesmo carregá-los. Por isso, optou pela vida de missionário e pedia para vir ao Brasil, onde a Companhia de Jesus estava iniciando a catequese das populações indígenas, bem como proporcionando assistência religiosa aos colonos portugueses.

Existem outros relatos, mas estes já indicam o motivo da vinda de Anchieta. Todos confirmam que a doença foi a razão principal, porém se diferem quanto a quem propôs tal intento. O poema *Consubstancial* de Francisco Ivan da Silva (2007, p. 63) traz uns versos que criticam essa informação da doença de Anchieta: “Jamais foram mal seus pés ligeiros;/ Andou inteiro e bom/ Diante de seu Deus Salvador”.

Anchieta participou da fundação do Colégio de São Paulo, que indicava também a inauguração dessa cidade. E certamente, foi daquela palhoça, que servia tanto de escola, de cozinha, de enfermaria como de capela, hoje o Pátio do Colégio de São Paulo, que Anchieta começou sua jornada aqui no Brasil, como professor e como poeta. Como tudo era precário, ele passava horas acordado escrevendo as lições para seus alunos, pois não havia livros, cadernos ou lápis. O índio era o centro das atenções, tudo começou a partir do índio, com o fim de catequizá-lo e de educá-lo viera ao Brasil, sendo assim tratou logo de conhecer e aprender a língua do nativo, o tupi. E assim foi, em pouco tempo já sabia muito bem a língua tupi. Sabia tão melhor do que os outros jesuítas que já estavam em contato com os índios, mesmo o pe. Manuel da Nóbrega, provincial da Companhia de Jesus no Brasil. Anchieta e Nóbrega conviveram muito tempo juntos e foram os mais importantes jesuítas do Brasil.

Do episódio de Iperoig aquilo que mais interessa à Literatura Universal é a poesia feita pelo poeta dedicada à Maria. Os livros contam que ao caminhar pela praia de Ubatuba, sozinho, ele se pôs a meditar e ali naquelas areias começou a escrever uns versos a Maria. Anchieta usou para isso um cajado, tanto é que as imagens que se têm sobre esse episódio, em sua maioria, apresentam Anchieta com um cajado escrevendo seus versos na areia da praia. Esse poema contém 5.732 versos latinos, e reza a lenda que Anchieta os escrevia na areia e os decorava, é uma descrição romântica. Claro está que ele realmente escreveu alguns desses versos na praia, mas ao escrevê-los quando chegava a aldeia, ele os burilava, acrescentando outros e como resultado surge o *Poema da Virgem*. Roque Schneider (1994, p. 28). nos confirma: “é lendário ter José de Anchieta escrito todo o poema nas praias de Iperoig, riscando quase seis mil versos

latinos na areia, com um tosco bordão, um bando de aves revoando à sua volta, constantemente”.

Pedro Américo Maia (2004, p. 32) diz que Anchieta fez uma promessa à Virgem Maria que lhe faria um poema caso ela o livrasse das tentações daquele lugar, como o assédio das índias a sua rede:

Para permanecer fiel a seus votos, Anchieta conclamou o auxílio da Virgem Maria, prometendo escrever-lhe a vida em versos. Ao longo de quatro meses que permaneceu como refém, compôs o poema *De Beata Virgine Dei Matre Maria*, escrevendo os quase seis mil versos com um bastão, sobre a areia da praia.

O poema exalta não somente à Virgem Maria, a santa da Igreja Católica, mas exalta à língua. Anchieta é o homem civilizado na sociedade selvagem que vai perdendo traços; ele é o senhor poeta da tribo selvagem, para ele era preciso cultivar a fé na poesia.

Tanto amor dedicado a Maria fez Anchieta compor além deste poema, muitos outros. No entanto, esse amor às vezes é santo e carnal também. Maria se confunde com a santa e com a mulher, como no poema *Sobre el ciego amor* (p. 495). A alusão ao conteúdo profano no citado poema vem do fato de Anchieta construí-lo a partir de uma canção profana, em que um homem dedica seu amor a uma mulher. No seu texto, é um amor à Maria, no entanto, que amor é esse? Profano ou carnal? Os dois:

Anchieta no escatimó medios para aclimatar viejas canciones y melodías en boga a las letras *divinizadas* de los Romanceros y Cancioneros profanos: consecuencia de ello es la mayor parte de sus composiciones líricas en tupí, portugués y castellano (DÍAZ, 1998, p.17).¹⁴

De acordo com Eduardo Navarro (1997, p. 25), os dez anos que Anchieta passou como Provincial foram muito produtivos literariamente falando. Nesse período, ele compôs muitas peças e muitos poemas; foi um momento importante na vida literária do poeta, “foram nesses dez anos de intenso trabalho que Anchieta compôs alguns de seus poemas e de suas peças teatrais.” Mas os mais férteis foram os últimos quando já estava em Retiriba; doente, cansado, com menos trabalhos, havia mais tempo para se dedicar à

¹⁴ “Anchieta não mediu esforços para adaptar velhas canções e melodias em voga às letras divinizadas dos Romanceiros e Cancioneiros profanos: consequência disso está a maior parte de suas composições líricas em tupi, português e espanhol”.

sua produção literária. No dizer de Navarro (1997, p. 27), “os anos mais férteis da produção dos autos e da poesia lírica em português e castelhano seriam os anos de 1581 – 1597, os últimos da vida de Anchieta.” Solitário no seu quarto Anchieta se debruça na produção lírica nas duas línguas mais significativas talvez para ele; o português por ter sido a língua do colonizador, no qual ele se tornou, de qualquer forma, era a língua da dominação; o espanhol por ser a sua língua mãe, que desde o berço aprendeu no seio familiar. Escrever em língua espanhola e nos últimos momentos de seu labor, trancado em seu recanto, denota um tom nostálgico. Anchieta busca sua origem. Nesse sentido a língua espanhola se torna um elo entre o passado e o presente na vida do poeta, ela o aproxima mais das Canárias. Por outro lado, há nesse contexto de produção, talvez inconsciente ou muito consciente da parte dele, a idéia de uma produção com fino rigor por meio de língua espanhola. Com isso, Anchieta traz a cultura da Espanha mostrando àquele povo as particularidades da língua, do povo europeu, mesmo que ele não parasse para explicar nada, pelo menos até onde se sabe. Sendo assim, por tudo isso está o centro, a literatura. O povo tomava contato por meio das poesias em espanhol de um novo mundo. Os poemas de Anchieta são formados a partir da experiência do poeta desde as Canárias, passando por Portugal e aqui no Brasil. Aqui ele *absorve* o índio em sua essência e o conduz na lógica poética. As *línguas poéticas* – português, latim, tupi e espanhol – não são agora somente línguas, mas adquirem outro plano, saem da horizontalidade para a verticalidade, ou mais, transitam entre os dois planos. A poesia de Anchieta comporta muito mais elementos da interpretação literária, como conclui Carlos Díaz (1998, p. 41): “hace de metáforas, símiles, anáforas, paralelismos o alegorías de una inocência comprensible para el auditorio al que estaban destinadas: colonos e índios.”¹⁵

O pe. Armando Cardoso S.J. (2001, p. 101) elenca alguns adjetivos que definem a figura de José de Anchieta: “professor de letras, doutrinador de índios, médico e cirurgião improvisado e milagroso, estradeiro e trabalhador de alpargatas, sacerdote zeloso do bem de todos, viajante incansável por terra e por mar, Superior e Provincial, defensor dos índios e escravos, numa palavra, todo para todos”.

São palavras que bem caracterizam José de Anchieta e seu trabalho como jesuíta e poeta aqui no Brasil. Todas as informações que compõem este capítulo são essenciais na construção da poética anchietana. Com elas, podemos compreender com mais

¹⁵ “faz de metáforas, símiles, anáforas, paralelismos ou alegorias de uma inocência compreensível para o auditorio ao qual estavam destinadas: colonos e índios”.

exatidão as construções dos poemas de José de Anchieta. Nesse sentido, o próximo capítulo tratará da apresentação do *corpus* poético em espanhol, identificando os temas, as imagens, as formas, entre outros aspectos.

4 AS MARCAS DA POESIA ANCHIETANA

“O poema é um *ser de linguagem*”

(Décio Pignatari. *Comunicação Poética*)

Décio Pignatari apresenta, nessa epígrafe, o poema como algo substantivo no sentido de tratá-lo como um “ser”, algo quase palpável, concreto, que alcança seu leitor. Isso significa que o poema não pode ficar somente no plano da imaginação e da inspiração, como querem muitos, mas Pignatari põe o poema no plano do conhecimento, pois é um ser de linguagem. Que linguagem? A da poesia, isto é, da arte poética. É assim que pomos a poesia de José de Anchieta, tratando-a como linguagem que encontra o leitor moderno fugindo do plano cartesiano e historicista a que é constantemente submetida.

Desse modo, a poesia anchietana merece destaque, quer esteja em língua portuguesa, latina, tupi ou espanhola. Cada texto, a seu modo, apresenta sua particularidade, como temas, imagens, público-alvo, situações de escritura, entre outras. Para nosso trabalho, houve um recorte bem significativo da poética anchietana, resolveu-se analisar o texto escrito em língua espanhola. Os outros poemas, nas outras línguas servirão, vez por outra, de parâmetro, estabelecendo semelhanças e diferenças. Os poemas em espanhol de José de Anchieta trazem determinadas singularidades que motivaram o seu estudo, como por exemplo, ser a língua mãe do poeta, foi nela que ele aprendeu a versejar e no mesmo sentido, ser a língua do colonizador, do dominador que transpassa as barreiras da geografia e vai de encontro ao índio, objeto de dominação. É claro que a língua portuguesa era a língua do país que *colonizava* o Brasil, mas em se tratando de Anchieta e fazendo-o assumir a noção de colonizador, não só o jesuíta, a língua espanhola se torna a língua do colonizador, nessa perspectiva. Um detalhe importante é que os textos em espanhol somam uma maior quantidade, o poeta se dedicou mais aos poemas na sua língua materna.

Anchieta é poeta em qualquer uma das línguas, contudo nos parece que em espanhol o artista se destaca mais pela construção de imagens, pelos temas, pela fusão das culturas no poema, pela sonoridade dos versos – quase beirando o som dos tambores nos rituais antropofágicos dos índios. O poeta canarino fez-se índio também e com isso rasgou o véu erguido pela Igreja; isso só foi possível com a poesia, porque a poesia não tem raça, não tem tribo, não tem partido, ela é universal, está acima dos homens, no

plano divino, por vezes: “a verdadeira sapiência deve, pois, ensinar a cognição das coisas divinas, para conduzir ao sumo bem das coisas humanas” (VICO, 1979, p. 68). Com essa afirmação no capítulo *Da Sabedoria Poética*, Giambattista Vico traduz a idéia de que o conhecimento (a ciência) parte das coisas divinas para as coisas humanas, é preciso percorrer o universo das divindades e assim entender o humano e é somente a poesia o mecanismo que trata dessa questão. Por isso, ela suplanta a natureza humana; quem não souber, quem não tiver *ciência*, dificilmente lerá o texto poético. Nessa perspectiva, a poesia de Anchieta traz a noção de uma sabedoria que está além da razão, firmada muitas vezes na construção das imagens, isto é, ela cria um universo semântico imperceptível a olho nu, é necessário montar as peças do jogo de palavras nos poemas anchietanos. Isso é muito importante para combater a idéia de que a poesia dele é meramente religiosa. Os críticos que assim afirmam não conseguem observar o verdadeiro significado das imagens na poesia de José de Anchieta, eles só observam, na verdade, o que é mais nítido, o superficial e deixam de lado o processo de construção das metáforas e das metonímias no corpo do texto poético.

Dizer que o texto poético de Anchieta é religioso não está errado, pois no estudo de sua vida vemos que durante um terço dela ele esteve a serviço da Igreja. Tudo nos seus escritos denota uma propensão a um tom religioso. O que se questiona, entretanto, é que pelo fato de ter a religião como plano de fundo, isso não descaracteriza sua poesia. Na verdade, a deixa bem mais literária, ou seja, a religião aqui é mais um artifício, o que está por trás é a forma da construção desse texto. A bíblia inspira todos os autores barrocos, assim Anchieta faz paródia com o texto bíblico, mas é uma paródia evocativa. Na há tanta ironia. Ele evoca e ao mesmo tempo pondera a ironia. Anchieta mostra claramente a deglutição da cultura indígena, *anti-deítica*, selvagem no seio da religiosidade católica. Os santos, os diabos, os anjos, tudo são os índios; as músicas sacro-santas são agora o canto da índia que mata o filho para com sua carne salvar o marido enfermo¹⁶. É uma mistura, um amálgama. O texto poético consegue unir elementos a princípio díspares e essa disparidade se transforma em unidade, pois o elemento é o novo, o diferente. Quem promove tudo isso é a poesia. Dessa forma, Carlos Díaz (1998, p. 39-40) atesta:

¹⁶ Faz-se necessário observar a descrição desse episódio indígena: “As mesmas mães, quando adoeciam seus maridos, iam matando os próprios filhos que deles houveram e, com as carnes destes, quais de carneiro ou galinha, alimentavam o enfermo, enquanto durava o mal [...]” (VASCONCELOS, 1943, p. 39, v. 2).

Todos los versos de Anchieta son por pura lógica, de materia religiosa toda vez que su escritura viene condicionada por su personalidad de docente y misionero; no obstante, aunque en su huerto poético sólo hay lugar para las flores espirituales, Anchieta es un diestro amañador de conceptos y un ágil versificador que se nutre del abandono de la tradición profana: los poetas del Cancionero le sirven los núcleos líricos y las paradojas conceptuales de la vida, muerte que también aprovecha los autores místicos.¹⁷

O texto de Carlos Díaz nos dá a informação precisa sobre o caráter religioso da poesia anchietana e também acrescenta a idéia de que Anchieta tem influência dos Cancioneiros Medievais para sua produção, do que se conclui que o poeta buscou as fontes profanas para construir as ditas *santas*. Nesse aspecto, não se pode afirmar que sejam apenas religiosas as poesias de Anchieta ainda que tragam as figuras da religião como Cristo, Maria, Deus etc.; o que ocorre na maioria dos textos é a inversão dos papéis, os santos se tornam pecadores, não se define ao certo o que é santo e o que é profano, um cisma ideológico provocado somente pela poesia. Mesmo sabendo que a poesia deste homem era feita para ensinar não podemos dizer que ele era só didático; além da religião há mais.

Segundo Leodegário Amarante de Azevedo Filho (1966, p. 27), Anchieta está num período de transição entre a Idade Média e o Barroco, “a sua poesia é de cunho tradicional, obedecendo às normas da chamada *medida velha*”. Isso explica a influência que Anchieta teve dos Cancioneiros Medievais, assim como outros poetas também o tiveram. O momento histórico vivido pelo poeta era o do Renascimento, mas a forma de seu texto está no momento anterior a esse, a Idade Média. A palavra *transição* é importante porque marca a literatura anchietana como um elo entre dois momentos marcantes para a literatura universal. E ainda mais, demonstra uma nova criação literária, pois no Brasil não havia ainda uma literatura, tudo era novo e os textos do jesuíta marcam o começo da Literatura Brasileira, a própria língua era, portanto, uma língua de transição. A língua oficial do Brasil ainda não era o português, como confirma Leodegário [1970?]: “desse modo, não podemos dizer que a nossa língua, no século XVI, era o português, pois esta, somente no século XVIII segundo a tese de Serafim da Silva Neto (1951: 87 ss), com base em Theodoro Sampaio (1923), se implantou

¹⁷ “Todos os versos de Anchieta são por pura lógica, de matéria religiosa toda vez que sua escritura vem condicionada por sua personalidade de docente e missionário; não obstante, ainda que em seu horto poético só exista lugar para as flores espirituais, Anchieta é um destro inversor de conceitos e um ágil versificador que se nutre do abandono da tradição profana: os poetas do Cancioneiro lhe servem os núcleos líricos e os paradoxos conceituais da vida, morte que também aproveita os autores místicos”.

definitivamente no Brasil”. Criava-se portanto uma nova cultura, como vem sendo discutido; a língua, os costumes, as comidas, a literatura, tudo era novo, fruto do confronto entre as duas culturas. E são as poesias o mecanismo de propagação disso e elas são profundamente marcadas de Brasil. É notório que nos poemas de Anchieta se percebem as marcas da terra onde foram produzidos, não só na lírica portuguesa como também nas outras e principalmente espanhola. O Brasil está ali representado pela figura do índio, Anchieta deve ser entendido como uma manifestação da cultura medieval no Brasil. Embora não tenha passado pelo momento histórico da Idade Média, o Brasil tomou contato com sua ideologia por meio do texto poético anchietano. Agora, é claro, que com muitas mudanças, com traços novos, visto que o instante era de transição.

O que diz ser a poesia de Anchieta com características medievais é justamente a forma como foi produzida, como foram dispostos os versos, as rimas, como foram trabalhados os temas, de que forma usou a linguagem, entre outros aspectos. Sendo assim, segundo Portella (2005, p. 12-13), Anchieta é medieval “ao realizar uma poesia simples, de timbre didático, porém medieval também pela sua forma poética, seus ritmos, sua métrica. A sua própria linguagem apresenta, por vezes, traços nitidamente medievalizantes”.

Ainda falando em forma, Anchieta apreciava as formas da Idade Média, especificamente a redondilha maior e a redondilha menor. É o que acontece com outros poetas, como Sor Joana, seus poemas se assemelham aos de Anchieta pelas formas, pelos temas muitas vezes, caracterizando que eles pertencem junto com outros poetas de uma tradição subterrânea.

Podemos considerar Anchieta como poeta barroco, justamente pelo caráter de transição que tem sua literatura. Sabe-se, e isso é muito importante, que o poeta, em nenhum momento, esteve preocupado com a formação de uma literatura no Brasil nem na formulação de um estilo literário. Sua poesia é que nos indica a comunicação com o estilo barroco. Anchieta é a primeira voz do barroco na Literatura Brasileira. É então a voz do barroco da Contra-Reforma, da missão catequética, da reafirmação da fé, da busca do homem por Deus. O Barroco se manifestou na Arte Colonial, na arquitetura dos templos, na pintura de imagens, nas esculturas, na literatura, tudo foi fundamento para o começo da mentalidade brasileira e o poeta Anchieta contribuiu de forma significativa para essa formação.

O Barroco da Contra-Reforma é o barroco do significado, em que o homem procura respostas, o mundo procura respostas; o barroco americano significa a confluência das línguas, dos ritos, das culturas, das tradições. O conceito novo de barroco criado pelos críticos modernos, como é o caso de Lezama Lima, diz o barroco como a arqueologia do moderno, isto é, há uma reapropriação do passado sendo inscrito no presente. O barroco é curiosidade, é demoníaco, está entre o povo, o índio, o mestiço, mas também está na realeza. Existe uma tensão quando da união de elementos díspares: católicos e indígenas, por exemplo. E nesse barroco inscrevemos as poesias de José de Anchieta, embora todas essas características não estejam tão acentuadas, elas ainda estão maneiras, só se intensificam em outros poetas, como Gregório de Matos. Mas é possível perceber hoje, nas análises da poesia anchietana, essa tensão entre os elementos de ideologias contrárias – o católico e o indígena -, e esse é um dos motivos que faz a poesia barroco-espanhola, agora já ibero-americana, tornar-se interessante ao leitor moderno. Existe certa dificuldade por parte dos leitores em compreender o sentido das poesias de Anchieta porque não conseguem enxergar essa tensão, só vêem mesmo o sentido religioso, mas por trás existe essa confluência, o santo e o profano se misturam. Aqui está a magia do poeta, é preciso “saber” para enxergar essas nuances. Há uma metamorfose da palavra, por isso a dificuldade da compreensão. Essa idéia de metamorfose da palavra já é uma visão do barroco moderno e está intensificada justamente nas produções do século XX, com a releitura do passado, com a releitura do barroco. Numa análise sobre o texto de Severo Sarduy chamado **Cobra** (1972) Irlemar Chiampi (1998, p. 12) afirma que a concepção barroca do texto fica num cenário de “uma desordem composta e artificiosa – uma espécie de arquitetura na qual o ornamento (elíptico) devora o Sentido (como na igreja barroca o ornamento esconde Deus)”. Parece ser o mesmo que faz Anchieta em sua poesia, pois esconde o Sentido através da linguagem religiosa, mas por outro lado ele revela esse Sentido por meio dessa mesma linguagem religiosa – mostra e revela ao mesmo tempo. Portanto, apresenta a categoria do estilo barroco. Para Azevedo Filho (1976, p. 57):

A literatura anchietana, portanto, representa uma espécie de transmigração da alma medieval, na linha barroca da Contra-Reforma, em choque com os costumes bárbaros do paganismo indígena, onde os ritos antropofágicos dominavam no meio de outros costumes.

Anchieta, como um poeta de transição, é um poeta sincrético, põe tudo num só lugar, mas não é uma separação mecânica, ele faz isso como um poeta, no sentido da tensão existente em poesia, no conflito de ideologias.

Esse choque de que trata o crítico Leodegário Filho revela a tensão de que estamos falando; representa o choque entre as culturas envolvidas no processo da colonização brasileira, mas também envolve o choque no encontro do passado com a modernidade. Num texto-convite para o Bloomsday de São Paulo em 1998, Haroldo de Campos apresenta Anchieta como o condutor de Bloom – personagem do **Ulisses** de James Joyce -, pelas ruas de São Paulo. Haroldo aproxima o poeta colonial do poeta moderno. Inclusive, James Joyce foi quase um jesuíta, por isso também a proximidade com José de Anchieta. E nesse texto, Haroldo de Campos descreve o ritual antropofágico em que os índios trocavam a água benta pelo cauim¹⁸, ou seja, preponderava o ritual indígena mais que o ritual católico. As cauinagens estavam sempre associadas ao ato antropofágico de comer o inimigo capturado. Da mesma forma se assemelha o ministério eucarístico da Igreja Católica, em que o corpo e o sangue de Cristo representados pelo pão e o vinho eram comidos pelos padres – representação do sacrifício. Na missa há também a antropofagia e os índios assim o viam. Dessa forma, Haroldo de Campos anuncia esse ato antropofágico na comparação entre Anchieta e Joyce, o colonial e o moderno, que agora deixam de ser, pois são modernos e coloniais ao mesmo tempo. Vê-se também que com essa aproximação, o crítico enaltece o nome do poeta José de Anchieta, muitas vezes esquecido pelos historiadores da literatura, quebrando com a idéia temporal.

Os índios tinham muitos costumes que eram adversos aos da Europa como também aos ditames do catolicismo. Hábitos como nomadismo, embriaguez, feitiçaria, nudez, mancebia e antropofagia, fizeram com que os jesuítas se confrontassem com uma realidade bem diferente com a qual estavam acostumados. Anchieta precisou adaptar a didática da catequese, precisou entrar no ambiente do índio, conhecer cada hábito, entender e *infelizmente* mudar ou tentar mudá-los. Sua poesia e seu teatro, portanto, nos

¹⁸ O cauim era uma bebida fermentada à base de mandioca, milho e frutas, elaborada pelos próprios nativos. Quem cuidava da preparação eram as mulheres, que mastigavam a massa e cuspiam para poder haver a fermentação. Os rituais com cauim nas tribos receberam o nome de cauinagem – eram os festejos mais tradicionais dos Tupinambás – era uma espécie de combustível para as comemorações sobre vitórias frente ao inimigo. Os índios bebiam até ficar muito embriagados. Este tipo de comportamento era um incentivo a pecados graves como a luxúria e a antropofagia. A degustação do corpo do inimigo era bem regada a cauim. Os jesuítas abominavam as cauinagens. Cf. FERNANDES, João Azevedo - Revista de História - (Guerreiros em Transe), Ed BN, nº 04, Outubro de 2005, RJ.

evidenciam isso. A mudança tentada por ele não foi tão radical, ele não desprezou o costume do indígena, mas adaptou-o ao seu costume – o do dominador.

O Classicismo propunha o afastamento da idéia de Deus e o Barroco faz o resgate dessa concepção. Assim o ambiente vivido por Anchieta se faz sobre esses dois conceitos. O paganismo e o cristianismo se chocam no texto poético de Anchieta, provocando um novo conceito, justo porque o santo e o profano se misturam. Não é só o pagão que vive nem muito menos só o cristão, mas os dois dialogam, por vezes digladiam, na poética anchietana. A Literatura Brasileira nasce assim, barroca, na qual caminha o paradoxo das culturas. Às vezes, a antropofagia, ato abominado pelos jesuítas, era aceitável, ocorre assim a re-significação, como diz Miriam Aparecida Deboni (2002, p.58):

A re-significação da antropofagia é ainda mais contundente quando seu sentido original é preenchido por outro. [...] [...] essa re-significação proporciona à antropofagia uma legitimidade como meio de punição a favor da Igreja, transformando-a de um gesto visto como bestial em instrumento de catequização, a ponto de ela ser executada mediante o pedido da figura bíblica de um anjo [...]. A antropofagia torna-se um gesto aceitável quando usada como instrumento de punição a serviço da fé católica e aí reside sua instrumentalização.

A partir dessa afirmação podemos dizer que além de se confundir o santo com o profano nas poesias anchietanas, ele mesmo se confunde, é jesuíta, é padre, é poeta: “todos ganaremos, y aún más Anchieta, si somos capaces de valorar al poeta sin olvidar al jesuíta y de enjuiciar al jesuíta sin silenciar al poeta” (DÍAZ, 1998, p. 12).¹⁹ Há uma junção de todos os elementos, mas por outro lado existe também um antagonismo entre eles, pois faz parte do paradoxo barroco. Estudioso moderno do Barroco, Gilles Deleuze (2000, p. 13) credita a noção de dobras para esse estilo, “o traço do barroco é a dobra que vai ao infinito”, ou seja, cria-se assim um labirinto por onde percorrem as mais diversas significações do signo, a todo tempo o Barroco está fazendo dobras. Nesse sentido, “Anchieta inventa um imaginário estranho, sincrético, nem só católico, nem puramente tupi-guarani. [...] de mãos dadas caminhavam a cultura reflexo e a Cultura-criação”, conforme diz Alfredo Bosi (1996, p. 31). A dobra do Barroco que cria o labirinto faz com que Anchieta construa um texto que se choque na linguagem da

¹⁹ “Todos ganharemos, e ainda mais Anchieta, se somos capazes de valorizar o poeta sem esquecer o jesuíta e dar juízo ao jesuíta sem silenciar o poeta”.

colônia, se choque nos costumes, na ideologia dominador x dominado. Para o leitor contemporâneo a poesia anchietana se forma do infinito dessa dobra de que fala Deleuze, uma vez que esteve lá no século XVI e está hoje no século XXI. Ela é universal, atemporal assim como o Barroco, que ultrapassa o tempo. O código da poesia é o mesmo antes e agora.

Ainda com relação a forma dos textos anchietanos não se vincularem ao Renascimento, Azevedo Filho afirma que o vilancete, muito usado por Anchieta, foi uma forma muito utilizada no Barroco originário ou primitivo. No vilancete temos um mote de dois ou três versos e de uma volta de sete versos, como no poema abaixo:

A INACIO DE AZEVEDO

*Quiso dios que diese vida
al enemigo francés,
la muerte del portugués.*

Con la Virgen en tu mano,
¡oh Ignacio, varón fuerte!
peleaste de tal suerte,
que del hereje tirano
triunfaste con tu muerte.

Recibiste, sin moverte,
cruel y mortal herida,
y con tal victoria habida,
a ti, tu sangrienta muerte
quiso Dios que diese vida.

Jacques Sória te mató,
francés y cruel ladrón,
mas tu vida y tu pasión
creemos que le alcanzó
verdadera contrición.

A la fe de corazón
se redujo, en la vejez,
porque tú, con oración,
ganaste de Dios perdón
al enemigo francés.

Como tenías por guía
a Iesú crucificado,
que, a veces, perdón pedía
para el pueblo, que lo había
en el madero enclavado,

le ruego, muy inflamado,
por tu matador francés.

Él quiere, por ti aplacado,
que gane vida al culpado,
la muerte del portugués. (p. 488-489).

A partir do mote já começa a surgir a idéia de que Deus permite a morte para dela haver vida. Na maioria dos poemas espanhóis de Anchieta, o paradoxo que da morte vem a vida é preponderante. O poeta manipula com esse jogo de idéias a todo o momento. No caso específico do poema *A Inácio de Azevedo* temos como plano de fundo para a poesia o episódio em que um francês mata um português, luta constante no processo de colonização do Brasil. Isto é, Anchieta traz um fato ocorrido naquela realidade, assistido por índios e colonos e o transfere ao texto poético. Mas na poesia, a realidade do fato se desconfigura; mesmo se tratando de um francês Jaques Sória que mata um português (Inácio de Azevedo), o que interessa ao poema é o conjunto de imagens que dele surgem, amparadas a todo instante pelo paradoxo. Com relação à métrica, o mote e todos os outros versos estão em redondilha maior, ou seja, são versos com sete sílabas poéticas. Este é mais um dado que demonstra estar a poesia de Anchieta em comunicação com a literatura da Idade Média:

Qui / so / Dios / que / die / se / vi / da
1 2 3 4 5 6 7
Al / e / ne / mi / go / fran / cés /
1 2 3 4 5 6 7
La / muer / te / del / por / tu / gués /
1 2 3 4 5 6 7

É comum notar também que o elemento religioso é muito forte, pois o poeta apresenta o episódio de luta entre franceses e portugueses e ao mesmo tempo faz um paralelo com a história da cruz, da crucificação de Cristo. Ele compara os atos do português ao sofrer a morte com os de Cristo no madeiro. O santo e o pecador se confundem, se mesclam, se misturam por meio de uma linguagem simples – linguagem típica dos Romanceiros Medievais -, com rimas marcantes, cuja sonoridade às vezes mostra a dor do português ao ser cutilado e o clamor de Cristo ao ser crucificado: *fuerte/suerte/muerte; moverte/muerte; ladrón/pasión/contrición; corazón/oración/perdón; crucificado/enclavado; inflamado/aplacado/culpado.* Os sons promovidos por essas rimas são fechados porque são palavras da língua espanhola que têm uma sonoridade diferente do português, que seria mais aberto. Com isso, a poesia cria um tom obscuro da morte, da guerra, do sofrimento, da dor. Por outro lado existe

um conjunto de rimas, com sons diferentes, que dão margem à alegria, à felicidade: herida/habida/vida; guía/pedía/había. Isto significa o jogo paradoxal no mecanismo lingüístico sugerido pelo poema: a morte é pranto, a vida é alegria. Se esse texto fosse proposto a uma pintura veríamos o contraste entre o claro e o escuro, um jogo de luz e sombra, “no Barroco, o claro não pára de mergulhar no escuro”, diz Gilles Deleuze (2000, p. 62). O barroco respira o contraste, a antítese, a dubiedade; com ele, a linguagem recria o espaço do significado através do significante e essa linguagem só é possível na poesia. Quando faz a dobra o Barroco anuncia o momento de circularidade infinita, o começo na verdade é o fim e vice-versa, como afirma Severo Sarduy ([1988?], p. 27-28): “a palavra dobra-se sobre si própria numa figura circular, a da serpente que morde a própria cauda, o começo e o fim trocam-se”.

O crítico Carlos Britto Díaz (1998, p. 9) em sua obra sobre a lírica castelhana de Anchieta faz algumas considerações sobre a repercussão e o valor do texto do poeta tanto na Espanha quanto no Brasil. Em primeiro lugar ele mostra que a poesia espanhola anchietana é muito pouco estudada tomando como base os textos em português, em latim e em tupi: “El ostracismo se acentúa con respecto al poeta español que también fue, pues su obra en castellano dista de ser valorada y apreciada en la misma medida en que lo han sido sus poesías latinas, portuguesas o tupís”.²⁰

Em sua pesquisa nas Canárias, Carlos Díaz (1998, p. 10) constatou que Anchieta foi o primeiro poeta daquelas terras, além de ter sido no Brasil o primeiro também, mas isso é fato, se não fosse Anchieta, teria sido outro o primeiro. Com isso, o jesuíta une os dois continentes por meio do texto poético: “En Brasil se le considera el primer poeta, el primer humanista, el primer dramaturgo y el primer gramático, escrituras pioneras que también han de aplicarse a literatura de las Islas”.²¹

A poesia anchietana apresenta duas culturas, dois mundos - Espanha e Brasil. Nesse sentido, o canarino junta o Velho e o Novo Mundo, tornando-os um só. Essa união se dá através da poesia com a transmutação de tais culturas e também no encontro das línguas – Anchieta traz os louvores da Espanha para os índios da América. O signo lingüístico espanhol encontra o silvícola no seu primitivismo e se absorve do signo verbal indígena, o que torna a linguagem barroca. Dessa forma, não se pode dizer

²⁰ “O ostracismo se acentua com respeito ao poeta espanhol que também foi, pois sua obra em castelhano difere de ser valorizada e apreciada na mesma medida em que foram as poesias latinas, portuguesas ou tupis.”

²¹ “No Brasil, é considerado o primeiro poeta, o primeiro humanista, o primeiro dramaturgo e o primeiro gramático, escritura pioneiras que também hão de se aplicar à literatura das Ilhas”.

apenas que Anchieta é um poeta de São Paulo, da Bahia ou do Rio, nem só brasileiro ou espanhol, ele é em verdade um poeta universal. Sua poesia não aceita o regionalismo, o particular somente; o que ocorre é uma amplitude do regional para o universal, do simples para o erudito. As linhas superficiais de sua poesia podem até criar a noção do simples, do primitivo, do regional, mas as entrelinhas, pelo contrário, abraçam o campo do rigor, do rebuscado, do refinado. Vê-se que ela segue uma ordem pautada pelo Espírito da Literatura; nela percebe-se o encontro do conhecimento dos grandes mestres da poesia, ou seja, a verdadeira poesia desde o princípio se vê ali no poema anchietano. Há um rigor obstinado na construção da poesia que só os verdadeiros poetas podem encontrar. A esse respeito, considera Díaz (1998, p. 11-12):

En el jesuita se produce la insólita circunstancia de que la forma del *hombre* ha silenciado al *literato* el tiempo suficiente para que la memoria histórica sólo asociara a su nombre a la identidad del *evangelizador* y del *beato* y no a la del *poeta* o a la del *dramaturgo*. [...] el Padre Anchieta también formula con su *transcontinentalidad* el viejo debate entre la insularidad o la universalidad.²²

Através de sua escrita polilíngüe Anchieta se faz vários, ele reúne o mundo por meio do seu texto, do qual se extraem as regras do humano – o homem é sua essência. Anchieta recontou a história como diz Pedro Calmon (1935, p.41): “a vida de Anchieta é um profuso compêndio de história colonial. É um prefácio, vagamente épico, da cristianização dos povos. É uma experiência, também, da ocidentalização, do mundo”. Anchieta além de provocar uma transcontinentalidade, provoca também uma transregionalidade, uma transdoutrina, uma transsubstancialidade.

Carlos Díaz (1998, p. 12) acrescenta:

Anchieta es, por la concepción y por el sentido de su poesía y de su teatro, *canario* y *brasileño*, pero también portugués y tupí: el sincretismo de su obra polilíngüe lo convierte, asimismo, en el delta de varios afluentes culturales, en la desembocadura de convergentes y ricas tradiciones literarias.²³

²² “No jesuíta se produz a insólita circunstância de que a forma do homem silencia o literato o tempo suficiente para que a memória histórica só associasse seu nome à identidade do evangelizador e do beato e não a do poeta ou a do dramaturgo. [...] o Padre Anchieta também formula com sua transcontinentalidade o velho debate entre a insularidade ou a universalidade”.

²³ “Anchieta é, pela concepção e pelo sentido de sua poesia e de seu teatro, canarino e brasileiro, mas também português e tupi: o sincretismo de sua obra polilíngüe o converte, também, no delta de vários afluentes culturais, na desembocadura de convergentes e ricas tradições literárias”.

No texto de Haroldo de Campos, sobre o Bloomsday 1998, que aproxima Joyce e Anchieta, levanta-se a discussão que Carlos Díaz apresenta aqui. James Joyce foi um poliglota, assim como Anchieta, e foi também um homem de vanguarda, conferindo ao poeta Anchieta esta mesma prerrogativa. Os dois são fundadores. São homens de transição, criadores de vanguarda. E o resgate da obra de Anchieta indica que ela é viva, é atual, é contemporânea também. É uma tradição viva.

Mesmo com uma obra poética tão importante para a literatura universal, é sabido que o texto em espanhol de Anchieta é muito pouco estudado, às vezes sequer mencionado nas obras que se propõe a analisar a poética brasileira ou mesmo a espanhola. Nesse sentido, temos: “La estimación de Anchieta como poeta español no estriba sólo en la restitución de obvia *condición insular*, sino en la anotación y delimitación de su corpus poético castellano, tan huérfano de ediciones y de estudios críticos como de lectores” (DÍAZ, 1998, p. 19).²⁴

A poesia em espanhol de Anchieta parece a melhor do seu conjunto poético, A. Cioranescu citado por Carlos Díaz (1998, p. 19) nos confirma: “salta a la vista el peso excepcional de las composiciones en español, casi la mitad del conjunto; [donde] son también las mejores y, junto con los párrafos españoles del teatro, las de mejor nivel conceptual”.²⁵ Talvez não a melhor, pois cada uma tem sua singularidade, mas pelo fato de estar em maior número que as outras e ter sido escrita num momento em que Anchieta se dedicou mais ao poetar, evidencia que foi mais bem trabalhada, estudada. O *corpus* espanhol também se achega mais ao poeta tendo em vista ser sua língua mãe. Vez por outra, observa-se um ar de intimidade nos versos espanhóis. Anchieta volta ao passado que se torna mais presente ainda na poesia, faz o caminho da serpente que engole a própria cauda – é a circularidade. O símbolo máximo do Barroco é o espiral. Numa noção moderna de Barroco, diz-se que ele resgata o passado, mastiga-o e o regurgita no presente. A esse retorno ao passado, às lembranças, dá-se o nome de memorização. Portanto, com a memorização feita através da língua, da linguagem, das imagens, o poeta jesuíta cria o encontro entre o passado/presente e o presente/passado, é o Barroco e o Moderno. Mas apesar de os poemas castelhanos de Anchieta trazerem certo traço pessoal, nos quais, de certa maneira, afloram seus

²⁴ “A estima de Anchieta como poeta espanhol não se apóia somente na restituição da óbvia condição insular, senão na anotação e delimitação de seu *corpus* poético castelhano, tão órfão de edições e de estudos críticos como de leitores”.

²⁵ “Salta a vista o peso excepcional das composições em espanhol, quase a metade do conjunto, onde são também as melhores e, junto com os parágrafos espanhóis do teatro, as de melhor nível conceitual”.

sentimentos, eles não são individualistas, assim como atesta Eduardo Portella (2005, p. 14-15): “ao expressar o seu universo interior, seus sentimentos pessoais e íntimos, ela não se mostra apegada a qualquer forma de individualismo, porque cede aos apelos do que no poema pertence menos ao seu *eu* que às *circunstâncias*”.

Questiona-se muitas vezes por que Anchieta escrevia em língua espanhola para um público que a princípio não conhecia essa língua. Colonos e índios não tinham tido contato com a língua naquele espaço. O que responde, dentre outras coisas, é que criando textos em sua língua natal, o poeta se aproximava mais do seu passado, a poesia assume, portanto, um caráter intimista. Na verdade, naquela época, no século XVI, no Brasil ainda não havia uma língua oficial, tendo uma mistura de línguas, de culturas.

Por outro lado, o pe. Armando Cardoso S.J. (1984, p. 19) nos considera que era comum naquela época versar em língua espanhola, isto é, era uma língua que estava em ascensão. Não era somente na Espanha que se escrevia em espanhol, mas noutros países, como em Portugal. Assim, conclui:

[...] era moda literária, naquele tempo, para a gente culta portuguesa, conhecer e cultivar o castelhano. Quase todos os nossos poetas principais do século XV e depois deles os quinhentistas, de Gil Vicente até o próprio Camões, compuseram largamente em espanhol.

Então, Anchieta não escrevia em espanhol pura e simplesmente por ser sua língua natal, mas ele estava seguindo uma ordem *imposta* pela literatura, uma imposição do próprio saber literário, pois a literatura fala mais alto. Seja para deleite próprio ou como forma de seguir a tendência da literatura universal, regido por seu Espírito, a poesia espanhola de Anchieta demonstra ser uma poesia de qualidade, sem desmerecer as outras. Dentro desse contexto, acrescenta Armando Cardoso S.J. (1984, p. 20): “O século XV é muito mais rico em lirismo literário. A língua castelhana está em pleno período de aperfeiçoamento: o vocabulário se engrandece com a tradução e imitação dos clássicos latinos e gregos.”

Percebe-se que a língua espanhola tem destaque no século XV, quando se aperfeiçoa e invade os outros séculos com grande afã dentro da literatura dos clássicos. Autores como Gómez e Jorge Henrique, Álvarez de Villasandino, López Maldonado, Juan Alvarez Gato, Fray Iñigo de Mendonza, Fray Ambrosio Montesinos, entre outros, fizeram parte desse apogeu literário da língua espanhola nos séculos XV e XVI. A partir

deles vão surgir os grandes poetas do *Siglo de Oro*²⁶, como Fray Luís de Leon, Luís de Góngora, Lope de Veja. A língua espanhola era a língua para falar com Deus. No Colégio dos jesuítas era comum os alunos imitarem os clássicos, assim, desde Coimbra, talvez antes, desde Tenerife, Anchieta teve contato com os poetas clássicos. Muitos estudiosos, por não se aterem a esse fato, alegam que as poesias anchietanas não são autênticas, mas seriam uma cópia desses poetas. O que se diz como contraponto a essa assertiva é o fato de fazer parte da educação dos jesuítas imitar as poesias dos grandes poetas, fazer traduções, etc. Sendo assim, “estudando a sua lírica, temos a impressão de que ele, em Coimbra, acompanhava o movimento literário contemporâneo. Lia os Cancioneiros em voga na sua época” (ANCHIETA, 1984, p. 20). A afirmação dada pelo pe. Armando Cardoso S.J. é muito importante para justificar o que se disse aqui sobre as poesias de Anchieta estar ligadas a um circuito literário universal e isso mostra o valor dele enquanto poeta.

Carlos Díaz (1998, p. 33-34), por sua vez, também entende que a escritura de Anchieta em espanhol se deu também porque os clássicos o faziam:

sí concibe la poesía *como* aquellos lo hicieron: como *instrumento* pedagógico y como *expansión* espiritual. Anchieta, creador polilingüe reserva al español, no en actitud renacentista de dignificación lingüística, sino para estimular “un efecto del arte, como en Gil Vicente, en Camões y en muchos más poetas lusitanos, que prefieren el castellano para traducir las inspiraciones líricas de cierta elevación”.²⁷

Mais uma vez compara-se a produção castelhana de Anchieta com a produção de literatos como Gil Vicente e Camões. Para esses homens, que não tinham a língua espanhola como mãe e sim a língua portuguesa, escrever em espanhol significava alcançar um elevado grau de inspiração lírica, isto é, nessa língua era possível obter uma riqueza de imagens muito maior do que na língua portuguesa. Sobre os poemas em espanhol de Anchieta, Jorge R. Seibold S.J. (2001, p. 117) afirma: “en ellos se puede

²⁶ “Por *Siglo de Oro* se entiende la época clásica o de apogeo de la cultura española, esencialmente el Renacimiento del siglo XVI y el Barroco del siglo XVII. Fue un periodo de gran florecimiento político y económico en España, que alcanzó un gran renombre y prestigio internacional, durante esta época todo lo ‘nuevo’ en Europa venía de España y era imitado con gusto y aplicación; se puso de moda saber la lengua española.” Disponível em: http://es.wikipedia.org/wiki/Siglo_de_Oro, acesso em: 23 nov. 07.

²⁷ “[ele] sim concebe a poesia como aqueles o fizeram: como instrumento pedagógico e como expansão espiritual. Anchieta, criador polilingüe reserva ao espanhol, não numa atitude renascentista de dignificação lingüística, senão para estimular ‘um efeito da arte, como em Gil Vicente, em Camões e em muitos outros poetas lusitanos, que preferem o castelhano para traduzir as inspirações líricas de certa elevação’”.

tocar casi con la mano el mundo popular de donde ellos surgen y donde el poeta diviniza y eleva lo profano”.²⁸ A respeito do profano na poética espanhola de Anchieta, falaremos melhor adiante. O que se destaca nessa afirmação é a noção de que o texto anchietano promove uma aproximação entre literatura e realidade. O mundo de que se fala é quase palpável no *corpus* poético, e é talvez muito mais perceptível porque está dentro da poesia do que se estivesse em qualquer outro texto.

O discurso do pe. Armando Cardoso S.J. (1984, p. 29) em alguns pontos se mostra favorável a idéia de que a obra em espanhol de Anchieta pode ser incluída na Literatura Brasileira, bem como faz parte do início dessa literatura: “essas composições castelhanas pertencem à literatura inicial brasileira, num Brasil em que se falavam as três línguas, portuguesa, tupi e até espanhola”. Ele ainda comunga do mesmo pensamento de Leodegário, de que a Literatura anchietana circula num momento de transição entre dois grandes movimentos da história, como a Idade Média e o Renascimento, ficando portanto num período denominado pré-barroco que culminaria no estilo literário Barroco logo no século seguinte: “é nesse sentido que Anchieta participa dessa reação chamada hoje o barroco, e melhor, no caso dele, o pré-barroco” (CARDOSO, 1984, p. 30). E conclui, “dizíamos, pois é, talvez, nos poemas em espanhol que se podem encontrar as mais belas expressões líricas de Anchieta” (CARDOSO, 1984, p. 34).

Podemos questionar a qual público Anchieta escrevia em espanhol, em português, em latim, em tupi. Benjamin (1984, p. 229) diz que os jesuítas sabiam muito bem quem era seu público: “Os jesuítas, que conheciam magistralmente seu público, não devem ter tido audiências compostas exclusivamente de espectadores que soubessem latim”. Ele quer dizer que o público talvez não soubesse tal língua, mas compreendiam o que significava pela autoridade do jesuíta. Os textos tinham de início função catequética, evangelizadora, educacional, mas depois assumiam valor literário tendo em vista o arroubo de elementos literários que eles apresentam, destituindo a função da missão evangélica por si só. Entretanto, conforme podemos observar, a poesia espanhola assume outro papel, o poeta escreve para si mesmo também, escreveu estes versos em castelhano para si mesmo, construindo-os a sós com sua solidão, escrevia-os por diletantismo, por prazer. Mesmo assim, Anchieta escrevia-os para seu povo, os colonos e índios tiveram acesso aos seus poemas espanhóis. Muitos deles foram escritos

²⁸ “Nes se pode tocar quase com a mão o mundo popular de onde eles surgem e onde o poeta diviniza e eleva o profano”.

em comemoração a alguma data festiva da Igreja ou do Estado. O que há de diferente é justamente o fato de que ele caprichou mais em espanhol pelo tempo de que dispunha etc. Carlos Díaz (1998, p. 30-31) assim discorre sobre o público anchietano:

El Beato no escribía para la imprenta, sino para el magisterio diario de su apostolado, para el *evangelio* cotidiano impartido a indios y colonos. Sus canciones, glosas y contrafacciones eran ejercicios de predicación que, bajo la envoltura amable de la poesía, si disfrazaban de juego oral, de canto infantil y de recitación colectiva.²⁹

Anchieta não estava preocupado com a publicação de seus textos nem muito menos se a crítica literária os aprovaria. Sua produção poética fazia parte do seu cotidiano, ele, enquanto poeta, preocupava-se com a qualidade do texto, com o público que o leria, com os objetivos a serem alcançados. Havia uma intenção na produção poética de Anchieta, nada era vago, aleatório e principalmente no que concerne às línguas. Quando escrevia numa língua específica, o poeta procurava atingir determinado público. Contudo, não se pode pensar que escrevia em português só para portugueses, tupi só para os índios, latim só para os padres ou espanhol só para espanhóis, até porque só havia portugueses e índios no grupo dos *aliados*. As outras nacionalidades eram consideradas inimigas, pois cada uma lutava pela posse das terras brasileiras. Sendo assim, índios e colonos devem ter tido acesso aos textos de Anchieta nas quatro línguas. E certamente eles entendiam o que ouviam porque se acaso eles não soubessem, Anchieta os ensinavam – entra o lado educador do jesuíta. Além do mais, essas línguas eram todas *faladas* na Colônia, devido à indefinição de uma língua oficial para o Brasil. E isso se aceita mais facilmente por causa dos textos polilíngües, que misturam diversas línguas num mesmo texto, o que também acontecia no teatro anchietano. O fato portanto dessa multiplicidade de línguas era o público variado. Luís Roncari (1995, p. 87) descreve:

Anchieta, dependendo do público a quem se dirigia, escrevia em português, latim, castelhano ou tupi, ou numa combinação dessas línguas. Desse modo, podia escrever para as diferentes camadas da população que se reunia em diferentes espaços: nas reduções, onde se dirigia aos índios, nas igrejas e cidade, onde se encontrava a população de colonos, e nas salas dos colégios, dirigindo-se

²⁹ “O Beato não escrevia para a publicação, senão para o magistério diário de seu apostolado, para o evangelho cotidiano ministrado aos índios e colonos. Suas canções, glosas e contrafações eram exercícios de predicção que, sob a amável envoltura da poesia, se disfarçavam de um jogo oral, de canto infantil e de recitação coletiva”.

principalmente aos estudantes, demais membros da Companhia de Jesus e visitantes letrados.

É claro que os poemas em cada língua tem uma particularidade. O que diferencia, pois, o poema espanhol dos outros é seu caráter pessoal, com profusão de imagens, com tom mais subjetivo, com o já comentamos anteriormente. Assim, confirma José Alves Pires S.J. (2001, p. 79-80):

Por conseguinte, ao utilizar esta língua e não aquela outra, há de ter uma intenção: que não será apenas de cadiz pragmático, de adaptação a um auditório polilíngüe, mas importando com certeza uma específica posição estética e conseqüente atitude anímica. Com razão algum crítico já notou que é no lirismo em castelhano que o poeta é mais confidente e impressivo.

É notório, na maioria dos estudiosos da poética espanhola de Anchieta, dizer que nela o poeta é mais subjetivo, deixando o *eu* transparecer com mais força, buscando os elementos mais íntimos e revelá-los àquela comunidade através dos seus versos. Assim, pondera pe. Armando Cardoso S.J. (1984, p. 30): “sem perder suas qualidades de simplicidade, clareza e candura, cultivados nesse ambiente, ele transparece, na lírica espanhola, mais rico, variado, sensível, abundante, artificioso até, lembrando por vezes a escola conceitualista.”

Neste sentido, o capítulo que segue apresenta a discussão dos temas que circunscrevem a poesia ibero-americana de José de Anchieta. Com isso, atribuindo valores aos trinta e quatro poemas em espanhol que ali aparecem analisados e distribuídos pelos temas.

5 O SANTO NADA SANTO: discutindo os temas

“E iam caindo os versos excelentes
No abençoado chão, e assim caindo
Do mesmo modo as místicas sementes”.

(Machado de Assis, poema *José de Anchieta*).

Numa analogia com a parábola bíblica do bom sementeiro, Machado de Assis compara o ato poético de Anchieta ao ato do bom semear. Anchieta é o místico dos versos excelentes que só planta no abençoado chão (os índios). Ele não é só o padre, o catequista, o santo curandeiro nas matas selvagens, ele é o poeta que nem é santo nem é pecador, não é Deus nem é Diabo, é poeta. O que mais importa é a poesia. Nesse sentido, os poemas espanhóis de Anchieta, assim como os outros, trazem a poesia na essência da palavra. Vários temas podem ser encontrados na análise dos poemas e um dos mais incidentes é o que mostra o diálogo entre o sagrado e o profano.

5.1 O SANTO E O PROFANO NA ANTÍTESE *VIDA-MUERTE*

O primeiro tema que merece destaque na lírica anchietana é a mescla de dois elementos antagônicos: o santo e o profano. Ou seja, o fato de essa poesia apresentar em sua essência as marcas da religião não implica em que o profano não possa estar presente e isso é tão intrínseco que muitas vezes não é possível delimitar onde termina um e começa o outro; o limite entre os dois pólos antagônicos é quase imperceptível, a fronteira entre o popular e o litúrgico é mínima. Com o fim de catequizar o índio, o beato precisou trazer a cultura indígena para dentro da cultura católica; ele, mais das vezes, promoveu uma adequação dos ritos católicos aos ritos indígenas: “Anchieta, procurando a melhor maneira de veicular a doutrina religiosa cristã, sobretudo a católica, procurava efetuar a fusão de elementos da cultura indígena com os elementos da igreja”, considera Marques Junior (1997, p. 28).

Essa fusão se configura por meio do contexto barroco em que está inserida a catequese. Tudo surge num ambiente propício ao paradoxo. Os contrários, que antes se afastavam, na poesia se aproximam e se misturam. Logo, essa aproximação não é apenas figurativa, no campo das palavras, mas é real no campo da significação: dois mundos, duas nuances – um mundo, um real. Na sua poética, Anchieta trabalha com

elementos paradoxais, na tentativa de aproximar o humano e o divino, a fé atinge o nível da experiência, experiência viva.

Essa tentativa acontece, por exemplo, no poema *De Vita Christi* (p. 449-455) em que há a descrição da vida de Cristo, como numa espécie de documentário ou mesmo biografia. O humano e o divino se aproximam, se misturam. Aquele que é *santo* vira homem e o que é *pecador* vira um deus. Os papéis são invertidos, instaura-se o mistério da encarnação, que é a dimensão intimamente crística de toda a Criação. É por meio de Cristo que todas as coisas foram criadas e é por seu intermédio que todas as coisas retornam a Deus Pai, o único princípio e fim da Criação. Isto está representado hoje por meio da Eucaristia. O rito eucarístico prefigura nossa realidade última, nosso futuro, por meio da fé, ou seja, é um símbolo do que virá, do que acontecerá no futuro, de acordo com a bíblia cristã. Por meio da hóstia consagrada que é comida pelo homem, revela-se o Mistério da Encarnação, pois ali está, para a Igreja Católica, a representação do corpo de Cristo, tanto é que ao entregá-la ao fiel, o padre diz “corpo de Cristo”, esse corpo é o significado. Neste ato representa-se a união da pessoa humana à história inteira da humanidade. Revela-se o mistério, o corpo de Cristo na hóstia traz ao homem a divindade perdida no Éden e portanto renovam-se os laços entre os dois mundos – o sagrado e o profano:

En la Virgen, siendo Dios,
os queréis hombre hacer,
para los hombres volver
dioses, unidos con vos.
Pues queréis a vos atarnos
con amor,
*no dejéis al pecador
maltratarnos.*

Ocorre, aqui, por conseguinte, uma metamorfose do Deus transformado em homem. Anchieta também cria por um processo metonímico, a metamorfose do índio. As prerrogativas que o poema elucida para a transformação do homem devem ser transferidas todas para o indígena, que com a evangelização feita pelo jesuíta, ele deveria ser transformado num outro homem. Contudo, a história da colonização nos diz que Anchieta precisou *catequizar* também o homem branco, o português, visto que este, mesmo sabedor da doutrina cristã, andava na via contrária. Portanto, era muito difícil ensinar ao índio que sua poligamia era maldição aos olhos de Deus, se o branco assim o

fazia. Bosi (1966, p. 31) diz que “Anchieta considerava os portugueses os maiores inimigos da catequese”. A colônia como um todo precisava de transformação, inclusive alguns padres que estavam no Brasil, que por terem tido algum problema na Europa, tinham fugido para cá. Miriam Aparecida Deboni (2002, p. 24) numa nota de rodapé explica:

Os jesuítas também deixam claro que os portugueses não estavam muito afastados dos comportamentos dos indígenas. Os jesuítas apontam como erro dos portugueses a concupiscência e luxúria exacerbada; bebedeiras; blasfêmias; falta de fidelidade aos mandamentos e falta de assistência aos sacramentos.

O poema, nesse sentido, traz o chamado à conversão de toda a colônia, do homem em si. No poema *São Tomé de Mira* (p. 464-465), o homem humaniza Deus através da hóstia, ou seja, um pão pequeno que lhe serve de *alimento* – o homem engole Deus. Mais uma vez Anchieta representa a Eucaristia, que é nesse sentido um ato antropofágico. E o verbo se fez carne e habitou entre nós – o discurso bíblico revela essa antropofagia. O homem fica resumido na metáfora de Deus. É o barroco do significado, pois Anchieta veicula Deus mesmo estando inserido num mundo onde não se “conhecia” Deus:

!oh Dios infinito,
por nos humanado,
véoos tan chiquito
que estoy espantado!

Os versos aqui são lúdicos, líricos, há uma paródia ao ato eucarístico. A metáfora destroniza Deus e a revelação de sua pequenez causa espanto. A grandeza do santo se queda pequena diante do pecador (o profano). Ao comer a hóstia, o homem traga a Deus e, portanto se transforma num deus também, o que é uma ironia. Anchieta traz o sagrado para o plano do cotidiano indígena:

Estáis cerrado
em lugar estrecho,
porque en nuestro pecho
queréis ser guardado.

Das alturas celestiais desce Deus para um lugar fechado e estreito e o homem sobe às alturas para habitar os prados verdes de bonança e fartura. O imaginário católico descreve dentro do corpo poético os pólos da santidade trazidos pelo *santo* e a *profanidade* doado pelo profano:

Hame enamorado
vuestra gracia y nombre,
pues os come el hombre,
de un solo bocado

Tirando os pedaços da doutrina, Anchieta cria um deslocamento de sentido. A cada sintagma corresponde um novo sentido. É preciso entender o que é cada um – homem e Deus – para depois juntar as idéias da transformação dentro da poesia. Isidoro Blikstein (apud JAKOBSON, 2003, p. 12) assim elucida: “toda expressão metafórica se faz pela substituição de paradigmas, ao passo que a expressão metonímica deriva da associação de paradigmas a formar sintagmas”. Não basta apenas considerar que Deus é santo e o homem profano, aí estaríamos no plano da metáfora - o eixo paradigmático; é preciso, porém, compreender como e por que o homem é profano e Deus é santo, a que ideologias estão atreladas as respostas e assim faríamos as associações, o que prega a metonímia – plano sintagmático.

O índio precisa ser um igual pois assim a catequese teria seu resultado satisfatório:

Para sucesso de sua estratégia missionária tratou Anchieta de conhecer o índio nas suas variações e nos seus costumes, alternando afeição complacente e rejeições necessárias. Compreender que o índio era diferente, trazê-lo para o Cristianismo tornando-o um igual (FRANÇA, 2001, p. 410).

Mesmo querendo fazer do índio um igual, Anchieta o fez um diferente, foi formando uma nova identidade. Até ele mesmo se fez diferente, símbolo barroco do bem e do mal. Anchieta se transformou num místico nas malhas do ambiente barroco brasileiro, seu misticismo alcançou o auge. Celso Vieira (1935, p. 128) diz sobre o místico Anchieta que “ele devia figurar nesse quadro literário, executado com a firmeza de traços e cores das penas magistras, porque o misticismo brasileiro, de Anchieta

devia, como transmutação enérgica, do misticismo hespanhol de Santa Tereza e Luiz de Leon”. Seus poemas demonstram a experiência íntima com Deus.

A poética anchietana se assemelha a dos poetas místicos espanhóis, confirmando a idéia de que a verdadeira poesia se comunica entre os séculos, quebrando a noção de datas, de estilos. “O seu misticismo pode ser tripartido, como definição, na fase eucarística do noviciado, na fase dinâmica da catequese, na fase ascética de Retiriba”, acrescenta Celso Vieira (1935, p. 131). Como exemplo dessa relação mística, temos um poema de São João da Cruz. Neste poema se sublima o amor místico que se expressa numa poesia de ímpeto lírico não igualado na língua espanhola. O Amado é a representação de Deus e a Amada é a alma humana. O verso “Amada en el Amado transformada!” revela o estado de absoluta união mística, o Amado e a Amada se fazem um só; há também o gozo do puro amor, carregado de sensualidade:

!Oh noche, que guiaste,
oh noche amable más que el alborada,
oh noche que juntaste
Amado con Amada,
Amada en el Amado transformada!

En mi pecho florido,
que entero para él sólo se guardaba,
allí quedó dormido,
y yo le regalaba
y el ventalle de cedros aire daba.

El aire de la almena,
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería
y todos mis sentidos suspendía.

Quédeme, y olvídeme,
el rastro reciclé sobre el Amado,
cesó todo, y déjeme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado. (RIO, 1954, p. 467)

Em muitos poemas de Anchieta encontramos essa relação sensual do Amado com a Amada, revelando a experiência mística. O poema de Anchieta *Cantiga* (p. 459-460) traz outras nuances da evocação bíblica:

Mil suspiros dió María
por se estar Jesus finando.

*!Quién con él fuera expirando,
pues muere la vida mía!*

Tan grandes suspiros dió,
que los cielos lo sintieron,
y luego se entristecieron
con el sol, que se eclipsó.

Mas viendo, la madre pía,
su hijo estarse finando,
“*!Quién con él fuera expirando!*”,
con mil suspiros decía.

Pues la vida mo llevó,
con el morirme quisiera,
y muriendo con él, fuera
más viva que muerta yo.

¡oh qué terrible agonía
de Dios, que se está finando!
*¡Quién con él fuera expirando,
pues muere la vida mía!*

¿cómo puedo yo vivir,
pues que se muere mi vida?
Y, con muerte tan sentida,
¿como vivo sin morir?

Mi Jesús, ¡qué el luz del día
con muerte se va apagando!
*¡Quién con él fuera expirando
y muriendo, viviría!*

O poema traz a máxima do cristianismo, contida no ritual do batismo, que para Igreja Católica é o primeiro passo dado por um homem para aceitar o Cristianismo. Sem o batismo, o homem é considerado pagão, sendo assim apenas uma criatura e não um filho de Deus. O batismo também significa morte e nascimento, respectivamente; morte para o que se cria antes e nascimento para os ideais da nova religião. Todas as estrofes desse poema trazem a construção metafórica da morte/vida. Maria sofre com a morte do filho. O universo simbólico sugere a salvação por meio da renúncia da vida carnal/terrenal quando é dado ao homem o privilégio de estar mais perto do céu. Há, por outro lado, a salvação da linguagem por meio do signo barroco proposto pela profusão de idéias opostas. Na expressão do inefável é obrigatório o uso de paradoxos. Isso antecipa o jogo barroco. A busca pela *salvação* é na verdade o desejo de voltar ao Paraíso: o homem anseia por se encontrar no Éden. A utopia do Novo Mundo é criada

pelo barroco, como considera Eugênio D’Ors ([1908?], p. 27): “O Barroco está secretamente amigado pela nostalgia do Paraíso Perdido”. Pouco se sabe sobre esse Novo Mundo, tudo são descobertas, é necessário desbravar os novos ares, as novas terras, as novas gentes. Foi com esse pensamento que o jesuíta Anchieta rumou ao Brasil e sua descoberta se nos foi passando por intermédio da poesia, “toda a História se pode considerar como um penoso itinerário entre a inocência que ignorava e a inocência que sabe” (D’ORS, [1908?], p. 28). A curiosidade faz parte do universo barroco, como inscreve Lezama Lima, é a estética da curiosidade.

No poema *Cantiga* instaura-se um diálogo através da voz de Maria. Um estribilho que se repete ao longo da poesia mostra o suspiro de Maria:

*!Quién con él fuera expirando,
pues muere la vida mía!*

Existem duas vozes a permear o texto: uma voz narra a cena de dor e de sofrimento, a outra clama em meio a dor e ao sofrimento do filho.

Na estrofe que segue há um paradoxo:

Pues la vida me llevó,
con él morirme quisiera,
y muriendo con él, fuera
más viva que muerta yo.

Nessa estrofe criam-se dois precedentes imagéticos: os dois primeiros versos traduzem a idéia de que a vida foi levada com a morte daquele a quem se ama. Como a poesia aproxima o amor que ela evoca ao amor profano, pode-se inferir que com a morte do amado, a vida da amada se expira. Anchieta mais uma vez revela o discurso bíblico com a descrição do mistério da morte de Cristo. O sacrifício do santo daria vida ao pecador. Um morre para que o outro tenha vida.

A estrofe que se segue continua com a construção do paradoxo. É a amada que nas suas indagações demonstra talvez a incerteza da morte-morte e da morte-vida:

*¿Cómo puedo yo vivir,
pues que se muere mi vida?*

y, con muerte tan sentida,
¿como vivo sin morir?

Santo e profano nesse poema se mesclam. Isso acontece por intermédio do conjunto de metáforas criado por Anchieta. Maria, a mãe de Jesus, é também a mulher que chora pelo amor de seu amado, ela até deseja a morte para poder concretizar o amor. Vê-se que o plano de fundo é a religião concebida na cena de Maria que chora por Jesus, mas a frente disso situa-se a cena profana da mulher que se debruça pelo amor do homem. Amor carnal e maternal permeiam o texto poético. Cada estrofe marca, numa certa gradação, a intensificação do sofrimento da amada pelo amado, apesar de se fazer através de uma linguagem simples e singela. Carlos Díaz (1998, p. 29) conclui sobre essas idéias:

Las composiciones españolas que el *livrinho* nos ofrece, conservadas al dictado del propio Beato o de sus copistas, corresponden a moldes y formas de la contemporánea *poesía* a lo *divino*, esto es, sacra y divinizada o ‘vuelta a lo divino’ desde moldes profanos, en sus vertientes catequéticas (la redención, el pecado, la fe, la Pasión y Muerte de Cristo), devocional (la Inmaculada Concepción, San Cristóbal, el rezo de los rosarios) y panegírica (el martirio de los hermanos Ignacio de Azevedo, Manuel Álvares y sus compañeros o la de Pero Díaz y los suyos). Sus poesías obedecen a la exigencia de su misión pedagógica y su escritura está sometida, casi siempre, a la *circunstancia*.³⁰

De acordo com o crítico, as poesias anchietanas apresentam-se sob a égide do divino, mas está moldada pelo profano. Um de seus primeiros biógrafos, Pero Rodrigues (1988, p. 78-79) nos confirma isso:

Outras muitas obras compôs em diversos tempos, porque tinha para isso muita graça e facilidade, em todas as quatro línguas que sabia, latina, portuguesa, espanhola e brasílica. Mudava cantigas profanas ao divino, e fazia outras novas, à honra de Deus e dos santos, que se

³⁰ “As composições espanholas que o *livrinho* nos oferece, conservadas pelo ditar do próprio Beato ou de seus copistas, correspondem a moldes e formas de poesia contemporânea ao divino, ou seja, sacra e divinizada ou ‘voltada ao divino’ desde moldes profanos, em suas vertentes catequéticas (a redenção, o pecado, a fé, a Paixão e Morte de Cristo), devocional (a Imaculada Conceição, São Cristóvão, a reza dos rosários) e panegírica (o martírio dos irmãos Ignacio de Azevedo, Manuel Álvares e seus companheiros ou a de Pero Díaz e os seus). Suas poesias obedecem à exigência de sua missão pedagógica e sua escritura está submetida, quase sempre, à circunstância”.

cantavam nas Igrejas e pelas ruas e praças, todas mui devotas com que a gente se edificava, e movia ao temor e amor de Deus.

O ambiente em que se encontrava Anchieta, as condições de sua escritura propiciaram a re-significação do sagrado. Fazia-se primordial a adequação do popular ao litúrgico com a finalidade de melhor formar a imagem do santo, conforme os preceitos da Igreja, de acordo com o catolicismo romano. A analogia com os ritos indígenas ou mesmo a cultura do português (músicas profanas, por exemplo) ao *catecismo* católico traduz a subversão da linguagem cristã, que só é possível porque quem subverte é o barroco. Ele cria uma rachadura nos tetos das igrejas e nos altares dos santos, o barroco “subverte a ordem normal das coisas, como a elipse – esse suplemento de valor – subverte e deforma o traçado do círculo, que a tradição idealista supunha perfeito entre todos” (SARDUY, [1988?], p. 93). Numa ordem direta, o poema em análise deveria mostrar somente a cena de Maria, mãe de Jesus, com seu choro, chamando o pecador para o seio do seu Filho, no entanto, a poesia anchietana se volta para uma linha turva, elíptica e rompe com o certo, com a ordem direta e se processa na ordem indireta, amparada pelo barroco:

Tan grandes suspiros dió,
que los cielos lo sintieron,
y luego se entristecieron
con el sol, que se eclipsó.

Mas viendo, la madre pía,
su hijo estarse finando,
“!Quién con él fuera expirando!”,
con mil suspiros decía.

Neste sentido, é a linguagem a mola propulsora de tal entendimento, são as escolhas lexicais e fonéticas feitas por Anchieta que preenchem a linha do deslocamento. Há de certa forma uma linguagem erótica, os suspiros de Maria no estribilho são quase de orgasmo, de gozo. Dor e gozo circulam no texto provocando esse deslocamento “tal como a retórica barroca, o erotismo comporta uma ruptura total do nível denotativo, directo e natural da linguagem – somática -, mais a perversão inerente à metáfora, a figura em geral” (SARDUY, [1988?], p. 95). Então, barroco e erotismo (jogo erótico do barroco) provocam ruptura na ordem direta das coisas e, por

consequência, na ordem das poesias anchietanas. Na estrofe a seguir percebe-se isso na aliteração do fonema sibilante /s/:

Mil suspiros dió María
por se estar Jesus finando.
*!Quién con él fuera expirando,
pues muere la vida mía!*

Com o poema *Cantiga* analisado, o leitor toma contato com uma temática bem trabalhada por José de Anchieta, o contraste vida/morte. Quase todos os textos líricos em espanhol trabalham com essa temática. Parece ser o ponto principal de sua poesia. A vida e a morte assumem papel relevante nos seus textos porque o limite entre um elemento e o outro é zero, levando em consideração que às vezes quando se escolhe a morte tem-se a vida e quando se escolhe a vida é a morte que se ganha. A todo tempo, Anchieta joga com o imaginário da colônia, usando a utopia de um paraíso, mas que só virá com a morte (renúncia da vida). Para os índios, eles deveriam adotar o estilo de vida cristão e morrer para sua cultura pagã; para os colonos, estes precisavam morrer para sua vida pregressa cheia de pecados e aceitar a mudança. Nesse sentido, fizemos um rastreamento em toda a poética espanhola de Anchieta a fim de observar se realmente ela trazia como amparo a antítese vida/muerte. E ao final, constatou-se que a maioria dos poemas traz essa temática. Assim, na contagem da palavra *vida* somaram-se 58 aparições, enquanto que para a palavra *muerte* temos 45. Às vezes, nesse conjunto poético, um poema ou outro não trabalha com essa antítese, mas ainda assim aparece um ou outro vocábulo. Dos trinta e quatro poemas em espanhol apenas em seis não temos a presença dos vocábulos, o que contabiliza 82% deles envolvendo a temática.

Dentre tais poemas, *Jesus e o pecador* (p. 445-448) trabalha com esse jogo de antíteses. O poema é dividido em duas partes, na primeira a voz do menino se dirige ao pecador e na outra o pecador responde ao menino. O plano que sustenta o texto é o diálogo entre os dois personagens – é quase uma oração diante dos altares barrocos, porque além de antíteses, percebe-se a construção de paradoxos – novamente têm-se a morte como geradora da vida. Isso já aparece no mote que depois é glosado numa linguagem sensível, singela. Na maioria das suas poesias em espanhol Anchieta faz uso do mote e da glosa que para Leodegário teria uma influência espanhola, vindo do Cancioneiro Geral: o mote é colocado à cabeça da composição e se repete como estribilho ou refrão. Carlos Díaz (1998, p. 46) confirma:

La predilección por procedimiento del *mote* desenvuelto en la *glosa* le permitía al jesuita amparar las dos necesidades de su expresión artística: en primer lugar, la colectivización de sus letras, la socialización de sus giros y metáforas; en segundo lugar la captación y asimilación de los mensajes y enseñanzas que en aquéllos se agazapaban.³¹

De acordo com o crítico, esse tipo de recurso usado por Anchieta foi necessário para alcançar os objetivos da catequese.

Sendo assim, o mote do poema *Jesus e o pecador* diz assim:

*Yo nací porque tú mueras,
porque vivas moriré,
porque rías lloraré,
y espero porque esperas,
porque ganes perderé.*

Entenda-se *porque* como *para que*, trocando a explicação para a finalidade. Logo, o eu-lírico, o menino que fala ao pecador faz a amostragem dos elementos paradoxais que compõem a poesia: nascer para morrer – um vive e o outro morre, um ri e outro chora, um ganha para o outro perder. Há uma grande incidência do par antitético *vida/muerte*. São símbolos da metáfora barroca – inferno e céu. E a meditação do inferno é própria dos jesuítas. Eles atizam o fogo do inferno e também do amor:

Por tu amor soy niño tierno,
¡y tu vida es el pecar!
Mira que, para escapar
de la muerte del infierno,
la muerte debes buscar.

A morte aqui admite duas nuances, pois para o leitor/ouvinte há um chamado para uma morte a fim se livrar de outra morte. Nesta há perdas mas também há ganhos. O duplo sentido dado a esse vocábulo merece destaque na poesia ibero-americana de Anchieta, como vem sendo observado neste trabalho. O jogo entre a vida e a morte faz parte constante do imaginário da colônia visto que para seu estabelecimento foi preciso

³¹ “A predileção pelo procedimento do mote desenvolvido na glosa permitia ao jesuíta amparar as duas necessidades de sua expressão artística: em primeiro lugar, a coletivização de suas letras, a socialização de seus giros e metáforas; em segundo lugar a capacitação e assimilação das mensagens e ensinamentos nos quais aqueles se escondiam”.

guerrear e o resultado foram mortes de amigos e inimigos, mas se um amigo morria em prol da causa da colonização, dizia-se (pelos jesuítas) que a vitória foi ganha com a morte, como nos poemas dedicados aos mártires.³² O exemplo mais ilustre é o caso de Inácio de Azevedo, que vindo da Europa em expedição ao Brasil foi atacado pelo pirata francês Jaques Sória. Narra-se que Inácio de Azevedo foi trucidado com os companheiros. Na hora do ataque Inácio segurava uma imagem e de encontro ao inimigo foi cruelmente assassinado e depois lançado ao mar com a imagem em seus braços. Para a Igreja Católica, esse homem morreu pela fé, lutou pela causa e portanto é considerado um mártir, inclusive sua morte é comemorada pela Igreja no dia 15 de julho. Anchieta dedica dois de seus poemas em espanhol a Inácio de Azevedo; os dois têm o mesmo título *A Inácio de Azevedo*. O primeiro que aparece na antologia de MLPM está nas páginas 488-489 e o segundo à página 509. Para exemplificar o que dissemos vamos ao primeiro:

*Quiso Dios que diese vida
al enemigo francés,
la muerte del portugués.*

O mote com três versos abre a temática da poesia justamente com a idéia de que com a *morte* do português – Inácio de Azevedo – deu-se *vida* ao francês – Jaques Sória. A princípio não se compreende como isso é possível mas na glosa que desenvolve o mote, entende-se como a morte do amigo dá vida ao inimigo. Surge, portanto, o conceito de perdão:

*A la fe de corazón
se redujo, en la vejez,
porque tú, con oración,
ganaste de Dios perdón
al enemigo francés.*

Para o indígena talvez fosse impossível de se compreender a noção de perdão. Como perdoar o inimigo? Como dar vida àquele que mata? Anchieta tenta alcançar o objetivo didático via poesia e isso não acontece somente em Anchieta, mas faz parte de uma tradição subterrânea de poetas. Inclusive o sofrimento e a morte de Inácio são

³² Teremos um tópico neste capítulo dedicado a essa temática.

comparados ao de Cristo. Através do rito sacramental, o eu-lírico evoca o místico, realismo e misticismo encontram lugar de convergência no rito sacramental:

Como tenías por guía
a Iesú crucificado
que, a veces, perdón pedía
para el pueblo, que lo había
en el madero enclavado.

A história do catolicismo entra no espaço pagão através das comparações que a poesia anchietana promove, junto a qual estão as metáforas do jogo antitético *vida/muerte*. Entende-se por meio desse poema que o esforço dado para cristianização da colônia valeria um lugar no espaço do sagrado. O humano sendo santo pelas ações terrenais.

Voltando ao poema *Jesus e o pecador*, temos a segunda parte em que o pecador se dirige ao menino nascido. A linguagem aqui é pura, singela, sincera, pois é um ambiente pueril, mas também é fingida, pois as canções medievais eram fingidas, muitas das vezes irônicas. O mote declara toda a angústia do pecador por não aceitar os ensinamentos do menino. O pecador vivencia uma constante indecisão:

*Tú naces, !y yo no muero!
No vivo, !y tú morirás,
niño, Príncipe da paz!
Digo que ser tuyo quiero...
¡No sé qué te diga más!*

Apesar de tudo que o menino disse ao pecador, este não sabe se aceita, num instante ele quer, mas não age como se quisesse. As ações não condizem com as palavras. A distância entre dizer e fazer é grande. O ser humano é assim, diz muito, age pouco. A poesia quer a transformação desse homem conforme atesta a primeira estrofe:

Este nuevo nacimiento
es para que muera yo
al pecado, que me dió
vida, con que descontento
al Señor, que me creó.

Homem e deus dialogam na idéia de um novo nascimento. A todo tempo razão e emoção são os sentimentos que invadem o ser poético:

Siempre anda batallando
la carne con la razón.
Pero vence la pasión...
Así, miserable, ando
sin paz, ni consolación.

Aqui a razão está do lado da religião, enquanto que a paixão está do lado do mundo pagão. O Barroco, por sua vez, rejeita a razão: “a atitude barroca, ao contrário, deseja fundamentalmente a humilhação da razão” (D’ORS, [1908?], p. 89). Santo e profano requerem seu espaço no interior do eu-lírico e ainda mais no espaço das tabas indígenas, no ato eucarístico em que o corpo santo entra no corpo profano, há um certo estado de erotismo, existe uma sensualidade no ato de comer o corpo de Cristo na Eucaristia, como exemplifica a estrofe do poema *De Vita Christi*:

Para que siempre os amemos,
muy grande amor nos tuvisteis,
y vuestro cuerpo nos disteis,
que a cada día comemos.
Pues queréis de vos hartarnos
con dulzor,
*no dejéis al pecador
maltratarnos.*

Alfredo Bosi (1996, p. 83) mostra o antagonismo por que passa o ambiente colonial, entre o santo e pagão, entre a cultura do indígena em seus rituais canibalescos e o ritual eucarístico da Igreja. Se na hóstia está o corpo de Deus que salva o pecador, na carne do inimigo está a força e o significado da vitória:

A união eucarística rejeita com horror a cruenta rejeição antropofágica. O laço matrimonial renega a poligamia. O monoteísmo, duramente conquistado, olha com suspeita para o velho culto dos espíritos dispersos pelos ares, pelas águas, pelas matas.

Vê-se que os dois contextos brigam pela supremacia no interior da colônia, no interior do homem brasileiro. Por isso, a poesia anchietana está calcada sob a antítese, sob o contraste de idéias. A paz só vem após a guerra, guerra exterior e interior ao ser humano, é a incerteza e a dúvida que imperam no coração do homem barroco:

No podrá de paz gozar

quién contra sí no guerrea.
Dame luz, con que yo vea
como pueda pelear,
porque el ciego mal pelea.³³

Desse modo, Anchieta traduz as duas esferas santo e profano com as metáforas dentro do seu texto poético. Aqui é construída a imagem de que o homem sem Cristo é cego; Cristo é a luz do mundo, canto supremo da bíblia cristã. Numa estrofe do poema *De Vita Christi*, é criada a metáfora da lança que abre o corpo de Cristo na cruz, significando a abertura para o céu. Por meio da ferida de onde brotam água e sangue o homem pecador pode ter entrada no lugar santo. O ambiente da cruz é místico, alegórico por vezes. A bíblia é apenas evocada. O que surge como ponto principal é a carne, a sensualidade. A carne é o significante dentro do poema. A imagem religiosa da cruz tem destaque, é o centro. Mas Anchieta transcende o religioso:

La carne de vuestro lado,
con cruz lanza es abierta,
y del cielo abris la puerta
cerrada por el pecado.
Pues queréis allá ensalzarnos,
con loor,
*no dejéis al pecador
maltratarnos.*

Por este motivo, Carlos Díaz (1998, p. 33) afirma que “sus poesías líricas castellanas esconden destellos de *verdad poética* y de *autenticidad* literaria que trascienden al religioso y al evangelizador”.³⁴ Assim, Anchieta ocupa um espaço muito mais amplo do que a religião lhe proporciona, ele está no plano do poético, da literatura, que está além das outras ciências.

O poeta parte da ficcionalidade para construir seus textos e é justamente nessa perspectiva que ele sai da ordem puramente catequética. Há, portanto, um antagonismo conferido pelo Barroco. Para Sarduy ([1988?], p. 96) “o mesmo Logos marca com a sua autoridade e o seu equilíbrio os dois eixos epistêmicos do século barroco: o deus – o Verbo de poder infinito – dos Jesuítas, e a sua metáfora terrestre, o rei”. Isso diz e ratifica todo o plano paradoxal instaurado pela lírica espanhola de José de Anchieta.

³³ Poema *Jesus e o pecador*, p. 448.

³⁴ “Suas poesias líricas castelhanas escondem lampejos de verdade poética e de autenticidade literária que transcendem ao religioso e ao evangelizador”.

O poema *Enamorados* (p. 478-479) tem uma conotação bem campesina, uma ligação entre o homem e a mulher é criada através da linguagem simples. O título dado a esse poema sugere um namoro, um romance entre um homem e uma mulher, entre o amado e a amada. De fundo religioso, ele apresenta a mulher sendo a Igreja e o homem sendo Cristo, os dois estão em namoro, prontos para o casamento. Percebe-se mais uma vez a Bíblia como sustentáculo do texto poético, pois lá a Igreja é tida como a noiva de Cristo.

Dessa forma, usando a metáfora-imagem da noiva e do noivo às vésperas do casamento, a lírica anchietana evoca uma canção nupcial, em cujo texto percebem-se as marcas do erotismo. O esposo concede seu corpo a sua esposa, esta se entrega por inteira àquele; cada um assina os votos nupciais de entrega total do corpo, um deve ser a morada do outro, numa só carne devem viver. Existe um deslocamento do eu religioso para o eu lírico. A imagem religiosa se desloca depois de ser condensada na construção da poesia para a imagem do poético:

No sientas mi partida.
Mas antes, si me tienes en tu pecho,
y estás conmigo unida
con amor muy estrecho,
alégrate, que al Padre yo voy derecho.

No cause mi ausencia
algum olvido en ti, que si no quedo
contigo, por presencia,
mi cuerpo te concedo
que tengas hasta el fin, sin ningún miedo.

Esposa muy querida,
yo solo quiero ser de ti amado,
pues muero, por tu vida,
y soy crucificado
para te dar, sin fin, glorioso estado.

Das três estrofes é na segunda com o verso *mi cuerpo te concedo* e na terceira com *pues muero, por tu vida*, que se observa o ponto mais forte no que diz respeito à entrega do esposo para a esposa. O esposo representa Cristo e a esposa a Igreja como na Parábola das virgens, na bíblia cristã. Os noivos são adornados para a boda:

Respondió la esposa amada:
“yo juro, divino esposo,
que todo mi ser y gozo,

será ser yo tu morada.”

O prazer só será possível se o corpo da amada for possuído pelo esposo, insinua uma entrega total. Na expressão *divino esposo* configura-se a junção do santo (divino) e do profano (esposo). Temos assim a revelação do mistério que envolve os dois pontos antagônicos – santo e profano. Dessa forma, Anchieta é comparado muitas vezes aos grandes místicos da literatura, como afirma Eduardo Navarro (1997, p. 30): “Anchieta chega, em momentos de sua lírica, a tais efusões e transbordamentos espirituais, que o aproximam, às vezes, dos grandes místicos cristãos do ocidente, como São João da Cruz, Santa Teresa D’Ávila e Thomas de Kempis”. Existe uma relação de intimidade com Deus, o poema quer chegar a Deus.

Existe outro poema de Anchieta que demarca o limite de encontro entre o sacro e o profano. *São Cristóvão* (p. 511-512) narra a tentação sofrida pelo *santo* por duas mulheres e narra a morte dos três como mártires da igreja. MLPM em nota de rodapé a esse poema nos dá mais informações sobre o episódio:

São Cristóvão cuja festa se celebra em 25.7, combateu contra os persas, converteu-se ao cristianismo e passou a pregar o Evangelho, na Grécia, onde converteu muitos com seu fervor e milagres. No tempo de Décio, foi encarcerado, posto sobre áscuas em brasa, embebido em azeite e, por fim, decapitado. As duas conversas foram atormentadas e degoladas antes da morte dele (ANCHIETA, 1989, p. 511-512).

No mote, o santo é comparado a um gigante e as pagãs, a cabritas:

*Dos cabritas combatieron
el poderoso gigante*

São Cristóvão é ainda comparado a um forte leão que devora as singelas cabritinhas:

*que al fortísimo leon
dos cabritas combatieron*

Nessa comparação, o poema trata a imagem do religioso São Cristóvão como o forte, o poderoso, o santo em contraponto à imagem da fragilidade representada pelas duas conversas – antes pecadoras. Essas idéias antagônicas – forte e frágil – se

constroem na poesia por meio do trabalho do inconsciente humano, que as condensa e as transforma em uma imagem, no consciente. Há uma transposição das idéias do inconsciente para o consciente.

A primeira estrofe conta sobre a tentação a que o homem é submetido cada dia por ser um pecador, por amar o pecado, amar o erro:

Como echó, por el pecado,
Dios, al hombre, maldición,
que de guerra y tentación
viviese siempre cercado,
con dolor de corazón

Maldición, tentación e guerra são os resultados do pecado do homem e, portanto o homem Cristóvão também passa por eles e foi Deus quem lançou pelo pecado a maldição ao homem.

Gigante/leão (o santo) devora as cabritas (as pagãs). Nessa metáfora vemos representada a devoração do paganismo pelo cristianismo. A figura do leão representa a força, a coragem, a bravura, enquanto que a cabra representa a fraqueza, a pequenez, isso é claro em relação ao devorador – o leão. Um é carnívoro, gosta de carne, de sangue, tem instinto de caça; o outro é herbívoro, nasceu para ser dominado. Tudo isso, podemos associar ao processo de evangelização do jesuíta. O que deveria surgir na mente do que tomava contato com esse texto era o poder de dominação exercido pela Igreja como dominadora, poderosa, imaculada em contraponto àquele que é devorado por sua ideologia, sem poder questionar se aquilo está certo ou errado, tudo deveria ser condensado no consciente do índio. Este deveria aceitar a religião cristã sem poder dizer *não*:

con la carnal golosina
se le ponían delante,
mas, con su casta doctrina,
las sacó de tal cantina
el poderoso gigante.

A escolha por alguns vocábulos como *carnal golosina, cantina*, denotam aqui certo erotismo, pois *golosina* significa um manjar e *cantina*, casa de perdição. Portanto, mais uma vez o santo e o profano se mesclam, provocando a cada instante a ruptura com a ordem sacramental da Igreja Católica. O desejo carnal tanto está para o homem

quanto para o santo e a vontade de o leão devorar as cabritas se intensifica: foi na *cantina* que o santo encontrou as mulheres pagãs, ou seja, da casa de perdição (o mundo) ele as pegou e as trouxe ao seu seio. E agora, juntos, os três, formam um trio, um grupo de pessoas que vão lutar contra seus desejos carnaais. Essa carne enquanto substância do significante, gozosa, traduz o trabalho da metáfora. Há uma fera que quer sair à caça:

Trocan los gustos carnales
por el divino solaz.
Curren, libres de sus males,
a los gustos celestiales
de la soberana paz.

Os *gustos carnales* são contrários aos *gustos celestiales*, porém os dois são possíveis na linguagem poética. Trocam os prazeres carnaais pelo prazer divino, como diz os dois primeiros versos. Os personagens nesse poema se adaptam aos dois tipos de gostos, ora realizam uns, ora realizam outros. Não se sabe, porém, a quais gostos eles pendem mais. O que importa não é saber se há ou não envolvimento carnal entre o *santo* e as pagãs, mas compreender que o poema sugere um limite ínfimo entre os dois mundos – cristão e pagão.

Nessa perspectiva, segue-se a esse conjunto de poemas que trata da convivência entre o santo e o profano, o texto poético *Sobre el ciego amor* (p. 495). O título desse poema revela um clichê da literatura de que o amor é cego. Esse clichê vem do mito de Cupido, o deus do amor para os romanos e para os gregos é chamado Eros³⁵. Mas além disso, sugere aqui a antropofagia – tema discutido no primeiro capítulo:

³⁵ “Eros traduz ainda a *complexio oppositorum*, a união dos opostos. O amor é a pulsão fundamental do ser, a *libido*, que impele toda a existência a se realiza na ação. É ele que atualiza as virtualidades do ser, mas essa passagem ao ato só se concretiza mediante o contato com o *outro*, através de uma série de trocas materiais, espirituais, sensíveis, o que fatalmente provoca choques e comoções. Eros procura superar esses antagonismos, assimilando forças diferentes e contrárias, integrando-as numa só e mesma unidade. Nessa acepção, ele é simbolizado pela cruz, síntese de correntes horizontais e verticais e pelos binômios *animus-anima* e *Yang-Yin*. Do ponto de vista cósmico, o Amor é a força, a alavanca que canaliza o retorno à unidade; é a reintegração do universo, marcada pela passagem da unidade inconsciente do Caos primitivo à unidade consciente da ordem definitiva. A libido então se ilumina na consciência, onde poderá tornar-se uma força espiritual de progresso moral e místico. O *ego* segue uma evolução análoga à do universo: o amor é a busca de um centro unificador, que permite a realização da síntese dinâmica de suas potencialidades. Dois seres que se dão e reciprocamente se entregam, encontram-se um no outro, desde que tenha havido elevação ao nível superior e o dom tinha sido total, sem as costumeiras limitações ao nível de cada um, normalmente apenas sexual. O amor é uma fonte de progresso, na medida em que ele é efetivamente união e não apropriação. *Pervertido*, Eros, em vez de se tornar o centro unificador, converte-se em princípio de divisão e morte. Essa *perversão* consiste, sobretudo, em destruir o *valor do outro*, na

El buen Jesús me prendió,
y me dió por madre aquella
que yo moría, sin ella,
y ella vida me dió.

Buen Iesu, quando quisiste
darme por madre tu madre,
con amor más que de padre,
toda mi alma prendiste.

Tan grande amor me obligó
a servir y amar aquella
que yo moría sin ella,
y ella vida me dió.

Como yo estaba sin ella,
también estaba sin ti.
Mas tú, dándomela a mí,
también te diste con ella.

Tu vida se remató
con me dar por madre aquella
que, siendo yo hijo de ella,
por hermano te me dió.

Neste poema há a junção do sagrado e do profano, justamente porque parece uma adaptação de uma cantiga popular da época por título *El ciego amor me prendió*, e que Anchieta teria mudado, inserindo o elemento sagrado, no caso a figura de Maria. A canção popular promove o amor a uma mulher, mundana, e a poesia anchietana promove o amor a uma mulher *santa*. O título vem justamente de um verso dessa canção. Inclusive o pe. Armando Cardoso (1984, p. 495) sugere a primeira estrofe da canção popular numa nota de rodapé, que é importante destacar: “El ciego amor me prendió,/ y me dió por dona aquella/ que yo moría sin ella,/ y ella vida me dió”. Embora afirme que esse poema tenha a presença do profano, o crítico faz uma leitura apenas com fundo religioso, como se lê: “o sentido da poesia é o seguinte: o amor de Cristo a

tentativa de servir-se do mesmo egoisticamente, ao invés de enriquecer-se a si próprio e ao outro com uma entrega total, um dom recíproco e generoso, que fará com que cada um seja *mais*, ao mesmo tempo que ambos se tornam *eles mesmo*. O erro capital do amor se consuma quando uma das partes se considera o todo” . BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. 17. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002, p. 52, v. 1.

mim foi dar-me Maria por mãe. Ela é a mãe da vida: sem ela eu morria, por ela revivi. Aceitando ser minha mãe, me fez irmão de Jesus” (CARDOSO, 1984, p. 494).

Mas o poema nos leva para outras leituras, além do teor religioso. É preciso considerar a cultura popular que invade o texto. Esse processo de junção do profano e do sagrado é bem barroco e se mostra através da antropofagia, a devoração da cultura popular imersa na ideologia católica. Por isso, não se pode dizer que Anchieta é apenas catequético.

Anchieta se inscrevia num ambiente em que a cultura popular era a dominante; a cultura pagã do índio se mostrava também através do ato antropofágico. Numa de suas cartas, em março de 1555, dirigida a Inácio de Loyola, ele descreve uma cena em que é notória a antropofagia: “De fato, quando estão bêbados, renova-se a memória dos males passados, e começando a vangloriar-se deles logo ardem no desejo de matar inimigos e na fome da carne humana” (ANCHIETA, 2004, p. 7). Assim, ao observar o anseio dos índios por carne humana, Anchieta anseia por devorar sua cultura e transformá-la.

Simão de Vasconcelos (1943, p. 34, v. 1) faz uma consideração acerca do processo de absorção da cultura popular aderindo-a ao sacramento litúrgico:

Em quatro línguas era destro: na portuguesa, castelhana, latina e brasílica: em todas elas traduziu em romances pios, com muita graça e delicadeza, as cantigas profanas que andavam em uso, com fruto das almas; porque deixadas as lascivas, não se ouvia pelos caminhos outra cousa senão cantigas ao divino, convidados a isso os entendimentos do doce metro de José.

O que se compreende aqui é que Anchieta encontrou uma maneira de difundir seu ministério. Só o elemento católico não traria o efeito desejado, contudo era necessário o elemento primitivo do índio, a fusão das ideologias que causa a tensão no discurso barroco. Mediante cenas de canibalismo, o poeta produziu sua lírica permeada pelo cheiro da carne humana nos grandes caldeirões indígenas. Vasconcelos (1943, p. 39, v. 2) descreve a seguinte cena:

Nação havia entre todas estas que, sobre toda a barbaria das mais, acrescentava as seguintes: que as mulheres tinham por timbre e costume comerem os corpos dos parentes, quando morriam; com esta diferença que, os dos principais e mais chegados, comiam cozidos, os outros assados; e, quando não podiam comê-los todos, queimavam as relíquias que ficavam de tão execrandos manjares, dando, por razão deste ato brutal, que era indício de maior piedade dar sepultura aos

que mais amam em seus ventres, que entregá-los às entranhas da terra e os bichos que os comam.

Nessa cena de horror aos olhos cristãos, percebe-se o principal ponto da antropofagia: é melhor engolir o morto a deixar que os bichos o comam, ou seja, é melhor devorar a cultura do outro, deglutir, ruminar e regurgitar numa nova forma do que permitir que ela se perca no tempo e no espaço. Resultado, um novo conceito foi criado. Isso ocorre, portanto, quando Anchieta transfigura o texto bíblico original a fim de que seu público o entenda melhor; há uma elaboração da linguagem ficcional dentro do texto poético justamente na transfiguração dos fatos bíblicos. Ele desloca o sentido para outro, como acerta Miriam Aparecida Deboni (2002, p. 50):

Podemos dizer que o autor escolhia cenas do cotidiano de seu público que pudessem estabelecer analogias com os mistérios cristãos a fim de melhor representá-los. O autor adapta esses fatos bíblicos ao que de mais familiar poderia existir para seu público, tornando as mensagens bíblicas veiculadas mais acessíveis a tal público de modo que fossem melhor entendidas.

Anchieta escrevia seus poemas pensando num público específico, numa situação e objetivos específicos e assim sendo, ele fala não só em várias línguas, mas por linguagens distintas conforme o auditório. Ainda que se note um grau de simplicidade nas poesias de Anchieta, que se perceba um encontro com o coloquial, com o popular, ela é muito erudita. Só os que têm *sabedoria poética* poderão lê-la, “poesia para letrados. Será preciso ler bem poesia. Ter consciência de linguagem poética. Pois, trata-se de um código abstrato” (SILVA, 2005, p. 126). Significa dizer que a poesia de Anchieta era simples porém erudita; popular/tradicional mas moderna. Comparemos a isso os Romanceiros Medievais pois eram simples na sua linguagem mais com conteúdo erudito.

O conceito de antropofagia de que dispomos surgiu com a modernidade no momento em que os modernos resgatam o nosso passado cultural e devorando-o tentam entendê-lo melhor. Dessa forma, é no início do século XX que, no Brasil, o Barroco é resgatado, estudado e assim outras conotações lhe são atribuídas. Francisco Ivan da Silva (2005, p. 128) explica como foi esse processo:

Aí a arte brasileira busca sua fonte de inspiração. Oswald de Andrade é uma figura central na formação dessa consciência moderna. A consciência de que a formação do sentimento nacional passa por uma experiência antropológica de legitimação crítica/literária da origem,

parece, ter-se-á formado por influência marcante de sua (re)visão do chamado *período colonial*, isto é, o barroco entre nós. [...] com a antropofagia, segundo sua concepção de *devoração cultural*, pretendia estampar um quadro da cultura brasileira em que a Obra seria seu autêntico produto, Paidéia da formação brasileira, parodial.

Talvez Anchieta não estivesse preocupado em se enquadrar em um movimento literário/estético nem na criação de uma nova cultura no Brasil. No entanto, ele tem consciência de que sua poesia trazia as marcas dos dois sujeitos daquela colônia: o branco e o índio. A antropofagia é uma característica muito forte presente na lírica espanhola de José de Anchieta. Miriam Deboni (2002, p. 56) acrescenta alguns dados sobre a antropofagia indígena no século XVI:

No século XVI, além do caráter vingativo, a antropofagia também foi entendida como sinônimo do aumento de forças daqueles que dela faziam parte. Comer carne do inimigo simbolizava apoderar-se de sua força. Já a troca de nome, por aqueles que comiam da carne humana, estava relacionada diretamente ao medo dos espíritos dos mortos, sendo, portanto, uma forma de defender-se de algum possível ataque.

Como, então, se dá a antropofagia no texto lírico de Anchieta? Voltemos ao poema *Sobre el ciego amor*. Há momentos em que a mulher “santa” e a “profana” são uma só, não há distinção, assim como aquele que a ama:

Como yo estaba sin ella,
también estaba sin ti.
mas tú, dádomela a mi,
también te diste con ella.

Dois versos são repetidos em duas das cinco estrofes do poema:

*que yo moria, sin ella,
y ella vida me dió.*

Aqui se presencia por meio da antítese morte/vida o estilo barroco, que o eu-lírico evoca. Sem a amada/santa morria-se; com ela vivia-se. É o soar do amor que traz a vida: carnal e espiritual. O homem sobrevive com esse amor que o dá vida, que o restaura, mas é um amor que prende e obriga, ao mesmo tempo. É na verdade um ato de servidão do amado para com a amada, do fiel para com a santa:

1ª estrofe	El buen Jesús me prendió y me dió por madre aquella
3ª estrofe	Tan grande amor me obligó a servir y amar aquella

E são justamente os versos que terminam essas estrofes *que yo moria, sin ella,/y ella vida me dio*, que marcam essa servidão. No poema esses versos aparecem destacados dos outros, porque parecem os mais fortes; são os versos centrais do poema, aqueles que criam as imagens do processo barroco, no jogo da dubiedade, da duplicidade, da circularidade.

O primeiro poema da antologia de MLPM tem o título *El buen pastor* (p. 442-444) e propõe em algumas estrofes a devoração e a transformação da cultura do homem ameríndio, também com a aparição de paradoxos e antíteses. Há um deslocamento do significado, a conversão se dá no significante:

Su carne y sangre real
les dejó, de que comiesen,
para que siempre viviesen
con su pastor eternal,
y en él se convirtiesen.

A carne e o sangue do rei são comidos a fim de que eles tenham vida – imagem suprema da antropofagia. Mas o resultado desse banquete não era só ter vida e sim, ser convertido no rei. Ou seja, ter a sabedoria e a riqueza do rei. Todos os que participam da ceia terão o mesmo fim, serão transformados. Portanto, há uma ruptura do código, da linguagem com a construção dessa cena, pois choro e gozo são seus maiores sentimentos. Há um misto de prazer e dor, de pobreza e riqueza; o jogo antitético da vida colonial se instaura. A vida, nesse sentido, se modifica e modifica a história. Assim, considera Eugênio D’Ors ([1908?], p. 64): “no campo do saber é impossível que uma modificação da maneira de entender a vida não traga consigo uma modificação correlativa na maneira de entender a história.”

A poesia permeia os afetos mais íntimos do eu-lírico, pois ele representa a humanidade que anseia por uma transformação. Além disso, o mundo precisa restaurar sua ideologia ou mais, o Velho Mundo queria tomar do Novo Mundo a categoria de

novo, de diferente a fim de que a *vida* fosse o princípio e a razão. Quem promove toda essa metamorfose ideológica é o código barroco, pois só com ele a quebra é possível.

No quinteto abaixo, faz-se uma análise do objeto da poesia – a palavra:

Con su palabra de vida
los lobos ahuyentaba.
con su palabra ayuntaba
la manada desparcida
y la yunta conservaba.

O poeta de Piratininga promove uma leitura significativa do quinteto por meio do objeto mesmo da poesia – a palavra. O corpus lexical cria um universo imagético pautado na expressão de Bosi (2004, p. 19) “o agora refaz o passado e convive com ele”, isto é, a seqüência temporal se faz no passado, mas um passado presente, constante, que se refaz a cada leitura. É a palavra que afugenta (los lobos ahuyentaba) e ajunta (con palabra ayuntaba), ao mesmo tempo. Isso se torna estranho. Como pode um instrumento ser utilizado para fins diferentes? Paradoxo? Fascínio? É justamente porque toda imagem pode fascinar como uma aparição capaz de perseguir. A imagem aqui é quase forma. É quase palpável, porém se distancia, uma distância que não se pode suprimi-la.

No plano do referencial, temos a imagem de um simples pastor de ovelhas guardando seu rebanho e levando-o ao aprisco. Ou mesmo, no contexto do poema, esse pastor seria referência do próprio Anchieta no trabalho com os índios, e, seria também a figura do Cristo – dito o bom pastor pela bíblia cristã – trabalhando em prol dos gentios. No entanto, pode-se ir mais além, partindo para o plano metafórico, das imagens, o objeto mesmo do eu-lírico está no trato com a PALAVRA, enquanto forma, substância, que ao adentrar as linhas do texto, tem a responsabilidade de transformar o sujeito da ação. Transformar no sentido de fazê-lo reagir ao fascínio dado pelas imagens. Isso não quer dizer um fascínio *piegas*, em que o sujeito se porta boquiaberto, encantado com as imagens e sim um fascínio que o leve à reflexão, ao conhecimento. Isso mostra perfeitamente o poder que ela (a palavra) tem quando bem arquitetada pelo poeta na poesia. Por esse fato, muitas vezes a poesia é tachada de fragmentária, de difícil compreensão, porque falta ao examinador ciência, conhecimento das PALAVRAS. E como elas formam a imagem, “formada, a imagem busca aprisionar a alteridade das coisas e dos homens”, considera Bosi (2004, p. 19).

No poema *O pecador e o menino* (p. 523-527) Anchieta transmite os mistérios de Cristo com seus arroubos singelos ao povo rude da colônia. A palavra que é o centro do texto é *vida*, como vem sendo notado na poesia espanhola anchietana. Esse poema é separado por duas partes. Na primeira, o pecador conversa com o menino nascido; na segunda, o menino nascido (Jesus) responde aos apelos do pecador. Outro detalhe é que esse poema é o último na antologia dos textos em espanhol de Anchieta preparada por MLPM.

O eu-lírico da primeira parte se apresenta em primeira pessoa, o que traduz toda a subjetividade de que fará parte o texto poético: traço da poesia medieval por excelência. O que prova a poesia de Anchieta estar em comunicação com a Idade Média. Com certeza isso é influência dos Romanceiros Medievais, que ele estudou durante sua formação intelectual. Sobre esses Romanceiros podemos dizer que eles se originaram das velhas canções de “gesta” – eram narrações em verso, em que se contavam as façanhas de um herói nacional -, e na literatura espanhola vamos encontrar muitas poesias de caráter popular e tradicional fruto desses Romanceiros. O Romance era o idioma falado em *Castilha*, tanto que a primeira obra literária espanhola **O poema de Mio Cid** foi escrito em romance no século XII. Do romance derivou *o gallego, o castellano e o catalán*. A língua romance derivou da mistura entre o latim vulgar e as línguas que eram faladas nas regiões conquistadas pelos reinos. Era uma língua imprecisa e tosca na qual já se escreviam alguns documentos oficiais da época. E além de documentos, eram também escritas trovas em língua romance; o trovador era o poeta, normalmente não recitava, só compunha, quem recitava eram os juglares, estes alegravam as festas recitando poemas, trovas. Tais poemas eram populares e em oposição a eles, os clérigos passaram a compor poemas com uma forma mais erudita, mais cuidada que falavam dos santos, de Jesus, da Virgem. A idéia de poesia lírica aparece em língua castelhana no século XIV imitando a escola provençal/italiana. Eram normalmente canções ou vilancetes. Somente entre os séculos XIV e XV é que há a reunião desses poemas em Cancioneiros, tendo sido estudados pelos poetas do *Siglo de oro* (séculos XVI e XVII).

Os romances passaram a ser os poemas escritos na língua romance e constituem uma das mais ricas jóias da poesia espanhola. São peças de inestimável valor literário: poesia pura, sem artificios. Os romances mostram a Espanha ao Mundo. Vieram sendo transmitidos de forma oral até serem impressos. Seu apogeu se deu com os Reis

Católicos. Os romances eram verdadeiras canções populares e coletivas e durante o *Siglo de oro*, os poetas também escreveram romances, a exemplo de Góngora e Lope de Vega. Anchieta também no Brasil escreve poemas que soam ao Romanceiro Medieval. Na Modernidade, García Lorca, da Geração de 27, na Espanha, também escreve ao estilo dos romanceiros, como **Romanceiro gitano e outros poemas** (1993). Isso indica a comunicação por meio da literatura entre os poetas, a poesia é uma só, sem marcação temporal.

Cuando pienso, mi Señor. O pecador em primeira pessoa representa toda a humanidade clamando por seus pecados, por suas faltas e, por conseqüência, o leitor se observa nesse discurso. *Vida* é o desejo primordial, como ocorre em várias estrofes:

“por dar *vida* a vuestra grey!”
“que por dar al mundo *vida*”
“qué para te dar la *vida*”
“La *vida* llena de males”
“gracia y *vida*, que perdiste”³⁶

A cada conjunto de estrofes a subjetividade do eu-lírico marca a intensidade do texto poético, uma vez que realidade e ficção se encontram.

Na primeira parte do poema existe algo bem marcante, que configura o processo de humanização do divino, na medida em que o santo quer tomar o lugar do profano, que, por sua vez, assume a divindade:

Vuestra sacra encarnación
y pasión, !oh sumo rey!
dará eterno galardón,
con divina bendición
al guardador *de la ley*.

A encarnação é sacra, sagrada e principalmente semiótica. Nesse sentido, entende-se a carne e o sagrado são um só, habitam o mesmo espaço. E esse espaço, portanto, é o da poesia que permite o contraste entre os dois pólos. Noutras descrições em que o pecador define o menino, surge a figura de dois animais a quem o menino é comparado - *el león y el cordero*. O deus que é *humanado* tem as duas particularidades. A transformação do divino no humano provoca a aparição de duas noções diferentes.

³⁶ Tradução livre do autor: “por dar vida a vosso povo”, “que por dar ao mundo vida”, “que para te dar a vida”, “A vida cheia de males”, “graça e vida, que perdeste”.

Isso representa a colonização atrelada à catequização, as duas juntas, pois uma está a serviço da outra. Aqui há o emblema do barroco, Anchieta faz uma síntese total das pregações bíblicas:

Sois león fuerte y feroz
en cordero transformado,
en la Virgen encarnado.
Por juntar los pueblos dos,
siendo Dios, sois *humanado*.

Mesmo saindo do plano divino, transformando-se num humano, ele continua sendo um deus, como vemos no último verso da estrofe anterior. Nas estrofes seguintes sabemos o causador da humanização do deus. A humanização do santo se dá através do homem que é *vil criatura*:

Humanado por amor
del hombre, vil criatura,
porque cobre la figura,
que perdió, del creador,
pecando con gran locura.

Dessa maneira, o que resulta ao Deus após a humanização é a descaracterização de sua face, porque antes era a beleza que designava o deus, mas agora humanizado, o que lhe sobre é a fealdade humana. Na estrofe abaixo, percebe-se mesmo a metamorfose do sagrado como resultado do encontro com o homem. Essa metamorfose se dá no campo da baixeza, tendo em vista que o deus vem de um plano mais alto que o humano. O santo desce dos altares e baila na festa canibalesca, por isso o resultado é a desconfiguração de seu rosto:

Por soldar nuestra rotura,
será roto vuestro lado,
y vuestro rostro afeado,
perdida su hermosura,
y *seréis crucificado*.³⁷

³⁷ Tradução livre do autor: “Por sarar nossa fratura,/será furado vosso lado,/e vosso rosto ficará afeado,/perdida sua formosura/e sereis crucificado.”

O Barroco promove a destruição ideológica do belo, aumentam-se os traços do ser humano, exagera-se nas formas. O Classicismo trabalha com a beleza, com o traço retilíneo, enquanto que o Barroco joga com a caricatura, com as curvas. A idéia de belo no mundo barroco foge dos padrões clássicos, pois não consiste no externo, mas na verdade que o objeto revela no seu interior. Eugênio D’Ors ([1908?], p. 98) é quem nos confirma:

Muito fecunda nos pareceu, pelo contrário, a sugestão – sempre oportuna quando se trata do Barroco – do problema da caricatura. O gosto pela caricatura, como efeito – do caráter – oposto ao culto da beleza, regular e canônica – uma vez mais, da Beleza! – é um dos sinais mais comprovativos da presença de uma civilização barroca.

Todos os desejos humanos estão voltados para o caminho oposto ao da religião, pois ele foge de Deus (porque de tu Dios huíste):

Todo el bien tienes perdido,
porque de tu Dios huíste.
Vives y siempre viviste
sin dolor, y con olvido
del grande bien, *que perdiste.*

Mesmo humanizado, Deus é um deus e o homem é inferior. Anchieta cria dois mundos, dois hemisférios dentro do personagem litúrgico, ora temos um deus-homem desconfigurado, ora temos um deus-deus forte e poderoso; por um lado temos o homem fraco, cheio de culpa; por outro não está triste com o mal (pecado), dessa forma, dois seres em constante mutação de personalidade:

Hallaste tu proprio mal,
sin por eso quedarse triste.
A tu Dios digusto diste,
como traidor desleal,
cuando tu gusto quisiste.

“Encontrastes teu próprio mal/sem por isso ficar triste/A teu Deus desgosto destes/como traidor desleal/quando teu gosto quisestes”. Na tradução desses versos, percebemos o par desgosto/gosto que está no coração do homem, é o gosto de um e o

desgosto do outro. Na verdade, o homem ama a mentira, a pobreza, a feiúra, a torpeza, a sujeira; ele quer o que está por baixo da realeza:

Quisiste la fealdad,
abrazaste la torpeza
despreciaste la limpieza,
desechaste la verdad,
olvidaste la nobleza.

O homem esqueceu o sangue nobre que ele tem. O profano não quer permitir o acesso do sagrado, que teima em assumir o papel do salvador, mas quanto mais o deus chama o pecador, mais ele se afasta, ao mesmo tempo em que se aproxima. Há a todo instante um movimento de repulsa e atração, promovido pela linguagem pré-barroca colonial, inserida pela poesia anchietana:

Yo, por darte mi grandeza,
tan chiquito estoy aquí.
¡oh miserable de ti,
¿por qué amas la bajeza
del deleite, *más que a mí?*

O menino (Jesus) fica pequeno (*chiquito*) por transferir ao homem sua grandeza, ratificando a mudança de espaço entre o santo e o profano.

5.2 AS FESTAS CANIBAIAS NAS IGREJAS COLONIAIS

Outro tema observado com preponderância na poética espanhola de José de Anchieta é a festa. Era comum haver comemorações religiosas em prol do dia dos santos católicos, para comemorar as vitórias nas guerras e para celebrar as mortes dos homens pela causa. Nessas festas, Anchieta aproveitava o espírito em que se encontrava a colônia e construía seus textos a fim de educar aquela gente.

Mas nesses poemas, além do caráter educativo-catequético, observa-se também o trato com a antropofagia. O recurso da música, do canto foi muito aceito pelos índios tendo em vista haver semelhança com suas festas em homenagens aos mortos e à natureza. O canto europeu era de cunho religioso e tinha uma magia mística, que atraiu muito o indígena. Nesse sentido, o poeta utilizou a música como meio de ensino, talvez o meio mais eficaz da catequese. Mas, por outro lado, o aborígene tinha seu canto próprio. Depois da música veio a dança.

A festa parece o lugar em que a antropofagia se mostra mais autêntica, pois os instrumentos que eram utilizados nas cerimônias religiosas usavam-nos também nas festas das guerras. Isto é, o mesmo *cálice* usado para celebrar a eucaristia era usado para brindar a morte de um inimigo nas festas profanas da colônia. A promoção dessas festas ao utilizar o sagrado e o profano faz surgir a carnavalização, porque os papéis são invertidos, a cultura popular, o canto das ruas, do povo, o cântico indígena, tudo isso se misturava ao cântico religioso. Bosi (1996, p. 48) considera que

a relação das forças inverte-se quando os exemplos são tomados a imagens sacras anônimas, a cantos e danças de carnaval de rua, e hinos de procissão ou a narrativas do romanceiro ibérico transmitidas oralmente. Nesses casos todos de fronteira é a inspiração colonial popular que trabalhou, a seu modo, conteúdos de raiz remotamente européia e letrada.

Os cantos e danças das festas populares são adequados aos hinos religiosos no intuito de aproximar o público à Igreja. Com isso, o poeta promove a carnavalização, por meio da linguagem em que o índio se veste de santo: “o ‘Mistério de Jesus’ foi um auto representado pelos índios que fez muito sucesso. Não havia índias atuando, então aparece um índio fantasiado de Nossa Senhora”, diz Jorge de Lima (1935, p. 153). A figura sagrada da Igreja Católica – Nossa Senhora – era agora representada por um índio, um pagão. Conseqüentemente as danças tribais foram adequadas para as festas religiosas e isso por meio do texto literário. Mas na observação das festas indígenas, constatou-se que suas danças e cânticos valiam mais para celebrar vitórias e a morte do que propriamente para divertir, como eram as festas européias: “as cantorias dos índios ate mesmo com as dansas não eram coisa para divertir mas para solenizar a morte, os sacrifícios, as caçadas, as celebrações de guerra” (LIMA, 1935, p. 163).

Nesse sentido, Anchieta observa todos os rituais de festa nas tribos indígenas para produzir sua poética de um modo que se aproximasse da cultura do índio, mas sem deixar de lado é claro a religião. Através da antropofagia vê-se essa imersão da cultura pagã que, sem destruí-la a principio, ele colhe o que lhe é importante e faz uma substantivação à cultura européia: “su lírica no es concebible sin la música, el canto o la

elocución, sin el aparato de una efeméride, sin el proceso de una procesión, sin el ritual de las celebraciones litúrgicas” (DÍAZ, 1998, p. 41-42).³⁸

Então, segundo Carlos Díaz, a música é um elemento marcante na lírica anchietana, que está arraigada ao convívio com o indígena. Quer seja nas procissões ou nas festas de batalhas, o santo e o profano caminhavam par a par. O santo representado pelos instrumentos da missa e o profano pelas canções adequadas da música popular bem como dos cantos do índio. Mary del Priore (1994, p. 49) afirma o seguinte a respeito dessa união paradoxal nas festas do Brasil Colonial:

A mistura entre o sacro e o profano valia para diminuir e caricaturizar o pagão, o inculto, o diferente do europeu branco e civilizado. Os mitos pagãos eram assim esvaziados e recuperados para serem vivenciados exclusivamente como parte da festa. A América e a África, continentes recém-explorados, eram retratados de acordo com os objetivos de colonização: escravos, pedras preciosas, aventura, fêmeas disponíveis [...].

Um ponto de debate que surge nessa afirmação reside no fato de o índio, o Novo Continente, serem tratados na festa como elementos inferiores. Os jesuítas punham o elemento pagão atrelado ao sacro nas festas apenas como maneira de aproximar o *gentil* ao sagrado. No entanto, a figura indígena estava sempre num plano abaixo do outro. Percebe-se assim nitidamente o massacre cultural ocorrido no Brasil Colonial. Por outro lado, aos índios e negros era permitido bailar nas festas religiosas por ordem da igreja, como considera Del Priore (1994, p. 55): “A Igreja permitia que índios e negros bailassem, pois a dança era considerada uma maneira de glorificar a Deus”. Em tudo realizado na catequização se observa a imputação das leis do catolicismo como a máxima para a sobrevivência humana, como o que está no alto para onde devem todos olhar. Embaixo está aquilo que deveria acabar, ser extinto. Nessa perspectiva, consideram Eduardo D’Oliveira França e Sônia A. Siqueira (2001, p. 439):

Aos jesuítas cabia impor nova representação do sagrado e ampliar a noção do coletivo, da tribo e nação, para a cristandade. Mudar a realidade implicava em diversa concepção de mundo a ser imposta pela persuasão. Instrumento dessa dominação cultural foi a música.

³⁸ “sua lírica não é concebida sem a música, o canto ou a elocução, sem o aparato de uma efeméride, sem o processo de uma procissão, sem o ritual das celebrações litúrgicas”.

A música recebe função de destaque na dominação do índio. Assim, a festa recebe várias conotações enquanto representação dessa dominação cultural. Em poucas palavras, Mary Del Priore (1994, p. 10) define assim a festa: “Na roda das festas, como na roda da vida, tudo volta inelutavelmente ao mesmo lugar, os jovens aprendendo com os velhos a perpetuar uma cultura legada pelos últimos.”

Um primeiro poema a trabalhar com o tema da festa é *Venid* (p. 461). Esse poema é puro e simples, não apresentando muitas complicações interpretativas. São apenas três estrofes com três versos cada uma. Na métrica, são decassílabos. O título é um convite ao leitor para a festa; a utilização do verbo *venir* no imperativo e na 2ª pessoa do plural marca esse convite. Convite este para a festa da redenção do pecado. É o sangue que limpa e sara a ferida, mesmo que da ferida saia sangue. Sendo este, portanto, pecador, não pode realizar a cura, mas somente o sangue de Jesus pode limpar, pois é imaculado. Essa seria uma leitura referencial do poema. O poema se exhibe, se mostra, ele se torna um objeto de exposição porque o Cristo está se exibindo na poesia. São as palavras que criam a imagem: “Tendido está en la cruz, corriendo sangre” (Estendido está na cruz, correndo sangue). Todos os versos descrevem a exibição do corpo de Cristo imolado. Benjamin (1984, p. 222) diz justamente que a imagem se concretiza na palavra: “cada idéia, por mais abstrata que seja, é comprimida numa imagem, e essa imagem é impressa numa palavra, por mais concreta que seja”:

Venid a suspirar con Iesu amado,
los que queréis gozar de sus amores,
pues muere por dar vida a pecadores.

Tendido está en la cruz, corriendo sangre,
sus santas llagas hechas limpios baños,
con que se da remedio a nuestros daños.

Venid, que el buen pastor ya dió su vida,
con que libró de muerte su ganado,
y dale de beber a su costado.

Este poema é muito conciso e nessa concisão, o eu-lírico consegue narrar toda a história da redenção, pois a síntese faz parte da estética barroca. Através da metáfora da *morte* de Cristo que dá *vida* ao pecador, o leitor consegue perceber o chamado para a nova cultura que ora se instalava na colônia. O vocábulo *ganado* traz a conotação de povo, aquele que segue um *pastor* e que, portanto, abandonará sua antiga vida para viver uma nova. O foco central da catequese está aqui no convite ao índio para deixar

sua ideologia aborígine e abraçar a fé católica, e nesse contexto, participar da festa da morte/renascimento a que ele será submetido.

Conforme explanado no nosso trabalho, é comum em Anchieta observar a adequação de cantigas profanas às cantigas religiosas. É o que se percebe no poema *¡No!* (p. 466). Nesse poema, o canarino trabalha mais uma vez com o binômio *vida/muerte*, pelo viés do sofrimento da morte e pela alegria da vida, mas ao mesmo tempo, há alegria na morte e dor na vida. Tudo é muito paradoxal, o que evidencia o traço do barroco.

Em *¡No!* há um tom muito popular, pois foi uma adaptação de uma cantiga da Idade Média, profana, na qual as mulheres davam um não aos seus pretendentes. Existe, dessa forma, um sentido erótico submergido no sentido moral e cristão que a poesia evidencia:

Quién murió por darnos vida,
muchas veces me llamó,
mas yo díjole de *¡no, no, no, no, no!*

Há a repetição da expressão *no, no, no, no, no* no final de cada uma das sete estrofes de que é composto o poema. Esse estribilho representa a voz do povo numa cantiga de roda. Há um solista que canta os outros versos e nessa parte forma-se o grande coro. Mas além da voz do povo nas cantigas de roda, o estribilho representa a voz dos índios nas danças tribais. É como defende Benjamin (1984, p. 229), na poesia a linguagem funciona como coisas, objetos: “nos anagramas, nas expressões onomatopaicas e em outros artifícios verbais, a palavra, a sílaba e o som, emancipados de qualquer contexto significativo tradicional, desfilam como coisas”. A repetição serve para afirmar mais ainda a ideologia que se instaurava, pois o *não* deve ser dado ao pecado, mas é um não querendo dizer sim, portanto, ambíguo. Há as duas faces do discurso poético, o homem mostra suas duas faces e uma delas está sob a máscara:

Estar siempre en el pecado,
por vida lo tengo yo
no puedo dejar *¡no, no, no, no, no!*

O pecado é algo que está sempre com o ser humano, e na poesia se manifesta através da síntese quando se descreve o chamado de Deus e a recusa do homem num

jogo constante de musicalidade ali presente. Da mesma forma que o homem diz *não*, Deus também o faz, em repúdio ao pecado, Anchieta desloca o significante:

Al que ¡no! siempre decía,
al que siempre me llamó,
que también le diga ¡no, no, no, no, no!

Por ter sido extraída de uma canção profana, a repetição de ¡no! representa um jogo de sedução da mulher em relação ao homem que a deseja. Ela diz *não* querendo dizer *sim*, e, portanto, cria toda uma cena erótica, do sedutor tentando seduzir a mulher para levá-la ao leito nupcial. Dizer *não* em vez de *sim* provoca o sentido duplo à cena de sedução, pois a mulher se torna provocante e acende os instintos sexuais do macho, que se mostra, com essa *recusa*, ainda mais afoito a possuí-la. Se ela dissesse logo na primeira investida um *sim*, o encontro nupcial seria comum, fácil, mas ao dizer *não*, cria a disputa pelo *sim*, pela entrega do seu corpo e alma. O universo imagético da sedução se perpetua para o eu poético no instante em que ele se depara com a mulher (tentação) e assim se trava uma luta interior, em que dois sentimentos querem a preferência das ações do eu-lírico: amar a mulher ou amar a Igreja.

Segue outro poema: *¿Quién verá al pastor?* (p. 467-470). Ele foi destinado ao dia 1º de janeiro, festa da circuncisão, realizada entre 1568 e 1576 em São Vicente. Os versos estão em redondilha menor e em forma de vilancete, estilo espanhol muito usado pelos poetas da época. O tom da poesia é mesmo de festa, e o mote é quem anuncia:

¿Quién verá al pastor
vestido de fiesta
su zamarra puesta?
- verálo la pastora.

O pastor está *vestido de fiesta*, sinônimo de alegria, de regozijo posto a uma comemoração. O ser humano é visto nesse poema no seu lado material evidenciado, por exemplo, na antítese pobreza/riqueza:

En tanta pobreza,
lo vió la pastora,
que de frio llora
la suma riqueza.

Mas mesmo com as antíteses – os problemas sociais da raça humana -, faz-se a festa. Os problemas, desse modo, não impedem a comemoração:

Mas con la bajeza,
haze grande fiesta,

Instaura-se um paradoxo semelhante ao que acontece no contexto carnavalesco, pois na festa as pessoas esquecem seus problemas, elas se fantasiam; se são pobres, na festa elas se tornam ricos, se ricos viram pobres. Os papéis se invertem justamente para criar uma ruptura com a ordem normal das coisas, instaurada pelo ideal barroco de quebrar com o linear, com o estático. Nada está dito, a arte deixa sempre tudo por dizer, pois o grande discurso é o que não está dito. Assim, o Barroco é o não-dito, nos obriga a dizer diferente, redizer o clichê. Portanto, a festa barroca, carnalizante, tem por elemento supremo a máscara, em que o sujeito deixa de ser quem é para se transformar num outro; há a perda da identidade. Perde-se a identidade no que tange as suas escolhas entre o santo e o profano, entre celebrar os sacramentos da igreja ou festejar as sucessões da luxúria. A festa sustentava a farsa, a fantasia e o divertimento de muitos. Nesse contexto se insere a poesia anchietana, aquela que postula uma espécie de festa, de cantorias, de danças em cuja sintonia bailam o santo e o profano.

Havia toda uma preparação para a festa, os sujeitos estavam vestidos, ornamentados:

Su camisa blanca
de lino tejida,
será buen curtida
como fina holanda.

.....
Zapatos de cuero,
le quiso calzar,
para predicar
paz, como cordero
.....

Existe festa na dor; na alegria existe o choro, o pranto. Embora chore o menino, a grande festa se realiza:

.....
Aunque el niño llora,
hace grande fiesta,

É Deus e homem, leão e cordeiro ao mesmo tempo. Num só ser vagueiam a mansidão e a ferocidade, a guerra e a paz: fundamento do ensaio barroco:

.....
porque es Dios y hombre,
león y cordero.
Parece ovejero
que sale de fiesta,
su zamarra puesta...

Esse poema encerra o conceito dual no qual vive a raça humana: tem dificuldades, logo precisa da festa para que naquele recorte ela possa ser quem não é. Anchieta traz os símbolos bíblicos do cordeiro e do bom pastor, ele faz uma evocação da bíblia na exposição das figuras – Deus e homem. A bíblia se concentra nestas duas figuras, elas são centrais no seu discurso. O homem está sempre em busca de Deus, no contexto barroco.

O poema *Campanas* (p. 473-475) narra um episódio provavelmente ocorrido na época: um homem é morto a flechadas no leito nupcial por estar coabitando com uma mulher casada. O assassino é o marido traído, que mata a mulher também. Mas o ponto de destaque não consiste no homem que mata e sim no homem que morre em adultério. O poema deve ter sido cantado muitas vezes na vila, porque pelo que parece foi um fato que chamou a atenção de todos.

O texto trabalha com a crítica ao passado, mostrando com as ações do personagem o amor dele para com o erro, com o falso. Suas ações demonstram o prazer à carne, ao gozo, ao diferente. Diferente quando cotejado com os ensinamentos dos padres jesuítas. Segue-se, desse modo, um percurso contrário ao da catequese. Existe uma orgia intelectual, ideal típico do Humanismo, que foi um movimento de revisão e significou uma atitude de crítica e livre exame das idéias sobre ética, filosofia e arte dominantes na Idade Média. A questão de orgia está no barroco e o século XX, quando do momento de reapropriação do passado, traz a idéia de orgia verbal do barroco, ocorrendo múltiplo jogo de palavras que “desenham as quimeras da similitude entre as palavras e as coisas” (CHIAMPI, 1998, p. 12):

Embebido en su señora,
a quien ama, el desdichado,
mil veces, en el pecado
se deleita cada hora.

Por meio da hipérbole *mil veces, en el pecado/ se deleita cada hora*, o eu-lírico intensifica o amor do homem aos prazeres carnavais. E lhe dá o seu fim: a morte:

Entra la muerte corriendo,
a llevarlo de tropel.

A poesia segue em tom narrativo, descrevendo todas as ações do homem – é um malandro que só pensa em se deleitar nos prazeres da carne, tem até um tom irônico: folgar, comer e beber e pecar muito descansado:

Piensa el loco en el pecado
vivir mucho a su placer,
holgar, comer y beber,
y pecar muy descansado.
.....

Na estrofe que segue, surge o *santo* querendo encobrir as atitudes do *profano*. Entretanto, o contrário acontece: os ritos católicos não conseguem destruir o amor do homem ao pecado, eles não têm valia. O profano sobrepuja o santo:

Ni cuaresma, ni carnal
deja sus deleitaciones.
ni le bastan confesiones,
para salirse del mal
.....

O prazer da carne é melhor que o prazer do céu:

.....
Él dice que andar de amores
es mejor. Y en éso entiende...

Na última estrofe, o eu-lírico se desloca na primeira pessoa para demarcar o repúdio que ele sente frente aos seus atos. Os céus se vingam e não haverá festa, nem sinos tocando nem rezas valem para o pecador, nada o mudará. Essa *vingança* consiste na desistência de o sacro tomar o coração do pecador. O resultado aqui é a vitória do profano sobre o santo:

Hale hecho juramento
de le ser siervo fiel.

*Yo te juro que jes de balde
responsos rezar por él!*³⁹

Nesse poema, notamos um tom intimista. Anchieta, através do discurso litúrgico, separa o que está do lado da igreja e o que não está. Vê-se também uma revelia por parte da catequização já que não consegue derrotar o amor ao *erro*, ao prazer da carne.

Agora nos poemas *¡Enhorabuena!* (p. 471-172) e *En el huerto* (p. 476-477) temos duas cantigas, cada qual em comemoração a uma cena diferente. No primeiro, celebra-se o nascimento de Jesus, parabeniza-se a sua mãe Maria. É também uma adaptação de uma canção profana. No segundo, a cantiga canta a cena de horror de Cristo na cruz, provavelmente foi feita para a Semana Santa.

¡Enhorabuena! trabalha com a maternidade virginal de Maria que por conseqüência dá à luz o Verbo encarnado:

Pues paristeis a Dios vivo,
Virgen madre galilea,
¡enhorabuena sea!

Nas dezesseis estrofes com três versos cada uma, observa-se a aparição de um verso que se repete sempre no final de cada estrofe *¡enhorabuena sea!*. Essa repetição lembra uma ladainha; o coro, dentro das igrejas, repete a expressão a cada vez que o solista canta os dois primeiros versos. O tom é monótono, mas ao mesmo tempo é alegre, pois revela o nascimento de Cristo. A tensão fonética na linguagem conduz à música, o poema é canção também e carrega vários sentidos. O coro, por exemplo, tinha a função de se conseguir efeitos artísticos, o que era muito comum nas peças jesuíticas, “outro impulso operístico foi proporcionado pela abertura musical que precedia o espetáculo, nas peças jesuíticas e dos protestantes” (BENJAMIN, 1984, p. 233).

Com poucos versos, o poema determina uma fluidez na linguagem, porque é rápido – dois versos e o refrão. A metáfora maior do poema consiste na cena de uma procissão com seus fiéis a louvar o santo com a ladainha.

Processo semelhante pode ser observado no poema *En el huerto*. Nas quatro primeiras estrofes, há a narração das cenas concernentes à crucificação de Jesus. O eu-lírico lança sua voz num tom melancólico evocado pela rima em *ía*. Tal rima representa a dor, o choro, o pranto que a cena indica:

³⁹ Faz um juramento/De ser servo fiel./Eu te juro que é debalde/responsos rezar por ele.

Salía/hacía; ponía/decía; podía/mía; agonía/corría; mía/agonía;
había/compañía; salía/ponía; alegría/había; pía/porfía; mía/osadía.

O par de rimas aqui incide no choque entre a glória do nascimento do deus e a derrota de sua morte. E é no rastro dessa metáfora que o poema é construído. O eu-lírico observa o sofrimento, ouve a agonia do ser que morre na cruz, sente sua respiração baixar a cada segundo.

Cada estrofe tem cinco versos, sendo o último repetido nas dez estrofes. A sonoridade de *en el huerto* indica o canto fúnebre daquela cena. A humanidade de luto conclama sua culpa por estar um homem a sofrer por ela.

Através do trato metonímico, pois existe um deslocamento de sentido, em que se sustenta a poema, a culpa que recai sobre o deus na cruz é transferida à humanidade:

Así pagas tú, sin culpa,
buen Iesú, la culpa mía,
y la que el primer padre
comitió, con gran osadía
en el huerto.

O leitor participa da cena de morte no canto fúnebre com a repetição do refrão: *en el huerto, en el huerto, en el huerto...* Os fonemas desse refrão são fechados, o que marca o tom melancólico. A imagem que se cria no refrão é de um cortejo fúnebre de um rei, honrando e glorificado pelos súditos, louvado e aclamado pelos fiéis. O mais forte é que após observar toda a cena, o fiel e o leitor assumem a culpa e cantam pela última vez com lágrimas nos olhos, enlutados, diante do lastro sepulcral: *en el huerto*. Com o deus morto e enterrado, o homem também se faz morto e enterrado. Existe nesse poema uma tensão na construção das imagens, a alegoria da cena fúnebre instaura o ambiente barroco por meio dos sons de cada verso; é um som que se converte em silêncio, o silêncio confina o som. Walter Benjamin (1984, p. 224) fala de uma tensão entre a palavra escrita e a falada:

Para o Barroco, a tensão entre a palavra falada e a escrita é incomensurável. Pode-se dizer que a palavra falada é o êxtase da criatura, seu desnudamento, sua presunção, sua impotência diante de Deus; a palavra escrita é compostura, dignidade, superioridade, onipotência em face das coisas.

Então, o poema de Anchieta enquanto escrito significa compostura e enquanto recitado nas aldeias e cidades coloniais explode de significantes, se revela, se desnuda. O eco das expressões repetidas em coro, dentro de um livre jogo sonoro, traduz a revelação do fenômeno lingüístico, já que no Barroco “a palavra falada é e permanece puramente sensual, ao passo que a palavra escrita é o reino das significações” (BENJAMIN, 1984, p. 230-231). Não está no recitar os poemas o seu significado, mas está nas palavras que o compõem.

O uso do solista e do coro nas poesias anchietanas cria uma espécie de diálogo dentro das festas religiosas e profanas: “Desarrolló la función dialógica del *coro* y del *solista* tanto en el teatro como en la poesía lírica, (el mote o estribillo sería ejecutado por el colectivo y las estrofas de la glosa corresponden al solista) [...] (DÍAZ, 1998, p. 42).⁴⁰ E ainda podemos afirmar que a lírica anchietana cria um diálogo entre Deus e o homem:

En Anchieta importa, sobre todo, el *verbo* que construye su itinerario amoroso: los errores del pecador, la candidez del Niño divino, la redención de Cristo en la agonía de la Cruz o el insondable dolor de la Virgen se transforma en anhelo poético de armonía y compasión, definido por el omnipresente *tono dialógico* entre Dios y el hombre que hablamos en sus poesías (DÍAZ, 1998, p. 34).⁴¹

Prima (p. 483) é um poema que não tem muitas metáforas mas trabalha com a música. Ele serve como exemplo de que Anchieta era conhecedor desse gênero. Parece uma partitura musical. Segundo o pe. Armando Cardoso S.J. (1984, p. 71) “aí se fala de prima, contraponto, desafinação, compasso, concerto, tenor, terminando com a mais doce harmonia entre o céu e a terra, que foi a encarnação no seio de Maria, cujo título é Mãe de Pastor”:

Recemos, Ruben, la prima
en loor
de la madre del pastor.

⁴⁰ “Desenvolveu a função dialógica do coro e do solista tanto no teatro como na poesia lírica, (o mote ou estribillo seria executado pelo coletivo e as estrofes em glosa correspondem ao solista).”

⁴¹ “Para Anchieta importa, sobretudo, o verbo que constrói seu itinerário amoroso: os erros do pecador, a ingenuidade do Menino divino, a redenção de Cristo na agonia da Cruz ou a insondável dor da Virgem se transforma em anelo poético de harmonia e compaixão, definido pelo onipresente tom dialógico entre Deus e o homem que falamos em suas poesias”.

Esta Virgen, yo barrunto
ser la prima
con el canto y contrapunto
sube acima.

Si la tienes en estima,
sentirás el dulce amor
de la madre del pastor.

Es por Eva, la primera
destemplada
la canción, que de Dios fuera
compasada.

Mas será bien concertada
por el virginal teor
de la madre de pastor.

Nuestra prima y nuestra hermana
es María,
que cubrió, con nuestra lana,
al Mesía.

Fué tan dulce el armonía
de su virginal primor,
que de Dios hizo pastor.

Numa linguagem simples, o poema entoia um cântico em louvor a Maria – elemento central de devoção de Anchieta. Não há em nenhum momento menção a categorias negativas, mas há somente elementos positivos – cânticos de alegria. Só há festa. Anchieta evoca a bíblia mas de forma indireta. Eva é o símbolo da virgindade e assim Maria também o é, tendo concebido sem pecado o filho de Deus, de acordo com a interpretação bíblica. O Messias é o símbolo da redenção, é o Salvador por quem a humanidade aguarda. Os três últimos versos do poema revelam a encarnação de Deus; o pastor de ovelhas é mais um símbolo da evocação bíblica – é a substância do verbo encarnado.

Em *¡Mira Nero!* (p. 493-494) temos mais uma vez uma cantiga profana adaptada ao sagrado. É uma música de amor, porém um amor que machuca. Por não ser correspondido pelo Amor (representa o amor sublime, transformado num personagem), o eu sofre, define e morre. O canto é triste, pois o ser amado desdenha todo tempo do ser que ama.

A crueldade da amada para com o amado, quando lhe nega o Amor, é grande que provoca mudanças na natureza, como ninguém mais deseja o amor, o sol se esconde, a lua não aparece, ou seja, a natureza se revolta. Existe também uma evocação

bíblica mostrando a cena da morte de Cristo, a natureza se revolve quando o Cristo é morto:

El sol, con verguenza y duelo,
ver morir a Dios no pudo,
y cubrióse oscuro velo,
porque moría desnudo,
en la cruz, el rey del cielo.

O universo se comove com a amargura da cena:

Toda la tierra bullía
y las piedras se quebraban.
En noche se vuelve el día.
Todas las cosas lloraban...
¡y él de nada se dolía!

Anchieta encena o tempo inteiro o drama da Paixão de Cristo, é o drama dos jesuítas, o drama do Barroco, por excelência.

O elemento da natureza aparece também em outro poema: *¡Por ti muero!* (p. 502):

La tarde comenzaba
a perder la luz
de su lucero,
.....

Este poema, por sua vez, critica o homem cruel que não abandona as paixões mundanas em contraponto ao homem que perdoa, que ajuda, simbolizado por Cristo. Então, o homem assume duas identidades.

O ambiente no qual se inicia o percurso lírico-poético denota melancolia, pois a luz se esvai da natureza, o brilho do sol se acaba, o que resta é a noite, a escuridão. E as estrofes são construídas sob essa perspectiva – é um diálogo entre as duas identidades humanas, o bem e o mal pelem, causando confusão no coração do homem: “A natureza é vida; é actividade, mudança, fluir. A natureza transporta consigo o movimento; é, em si mesma, movimento” (D’ORS, [1908?], p. 89):

¿Por qué eres tan cruel
para quién es más manso
que cordero?
¡y estoy bebiendo hiel
por ti, mi carnicero!
*¡Hombre, enemigo mío,
por ti muero!*

O estribilho que encerra as estrofes caracteriza as duas vertentes simbólicas do bem e do mal em que se materializa o coração humano. Existe um inimigo para quem se morre. Sendo assim, o sacramento eucarístico da Igreja Católica aponta para a festa da morte do cordeiro pelo homem pecador:

Si piensas desollarme,
y quieres engullirme
todo entero,
no cures de matarme
que vivo darme quiero.
*¡Hombre, enemigo mío,
por ti muero!*

Há um espaço de entrega, de dedicação de um homem para com o outro e esse espaço é formado no canto eucarístico, que denota o *corpo* de Cristo dentro do *corpo* do homem – as duas carnes se tornam uma só. Por isso, o homem é ambíguo, marcado pelo espírito barroco. Afinal, é e não é. O Barroco e a música são ciências que admitem um diálogo, como evidencia Eugênio D’Ors ([1908?], p. 73): “[...] o estilo clássico, todo ele economia e razão, estilo das ‘formas que pensam’ e o Barroco, todo música e paixão, onde as ‘formas que voam’ dançam a sua dança.”

5.3 A VIRGEM E OS MÁRTIRES NA POESIA ANCHIETANA

Existem dois outros temas muito importantes que encontramos nos poemas em espanhol de Anchieta: aqueles dedicados a Maria e os dedicados aos Mártires.

5.3.1 Cancioneiro Mariano

Dentro do *corpus* poético espanhol de José de Anchieta encontramos diversos poemas que tratam da figura de Maria, inclusive alguns já citamos. Objetiva-se aqui apontar os outros poemas que fazem parte desse recorte. O primeiro é *Desconsolada* (p. 456-458), que descreve a cena de Maria diante da cruz onde padecia Jesus. Cada estrofe vai intensificando a dor de Jesus e a dor de Maria, pois o poema marca através de suas escolhas lexicais um calvário para a mãe e para o filho que ora sofrem, é a dor do prazer, mas também é o prazer da dor:

No sabe al que dolerse,
la madre piadosa desconsolada
viendo ya desfallerse su dulce vida,
con figura lastimosa y afeada.

Na segunda estrofe, as rimas *moría/decía* criam a metáfora do choro de Maria, seu pranto pode ser ouvido à distância, toda a terra chora com ela:

con suspirar dolorosos sollozando,
miraba su amor, Jesús, que se moría,
y con ojos lagrimosos lamentando,
a la muy penosa cruz, triste, decía:

A resposta ao verbo *decía* da estrofe acima é dada por Maria e é marcada pelo uso de aspas. Em seguida, o filho também fala com a mãe no intuito de consolar o sofrimento dela. Portanto, existem três vozes dentro do poema: o eu lírico que observa a cena e a transfere ao leitor, com toda a carga semântica, Maria fala ao filho e o filho responde a mãe. Nesse conjunto dialógico só falta uma voz, a do leitor, e esta surge quando ele toma contato com a poesia, quando ele ouve as três vozes em diálogo e é obrigado então a se juntar a elas e clamar o martírio da cruz. Mas ainda observamos outra voz, a do poeta Anchieta. A última estrofe é separada das outras com a inscrição *O Autor*, ou seja, Anchieta adentra a poesia como uma forma de intensificar o *eu* que superabunda este texto poético. Esse recurso estratégico é bem peculiar no poema *Desconsolada*, pois em nenhum outro do *corpus* lírico espanhol de Anchieta encontramos a marcação gráfica da voz do autor. No entanto, o eu poético muitas vezes fala por Anchieta e através das construções semânticas percebemos a ideologia anchietana, sua subjetividade, seu choro, sua angústia, sua culpa. Tudo a que se referem os textos da lírica espanhola pode ser reportado ao pensamento do padre Anchieta que

com sua poética se mostra quase nu, sem as vestes sacerdotais, com sua intimidade – sentimentos, pensamentos – aflorando no jogo dúbio de que são feitos seus textos:

O Autor:

¡Oh corazón maternal, por culpa mía
con cuchillo de dolor, todo rasgado,
curad mi llaga mortal, con mano pía,
y seréis, somando yo, refocilado!

Anchieta se inscreve na poesia a fim de assumir a culpa de todo o sofrimento, não bastava aceitar a culpa pelo discurso do eu-lírico, foi necessária a sua aparição dentro do texto.

No livro **Lírica Espanhola** organizado pelo pe. Armando Cardoso S.J., o poema *Desconsolada* é disposto de forma diferente. Na edição de MPLM, o poema tem 20 estrofes com quatro versos, já para o pe. Armando Cardoso S.J., esse poema deve estar disposto em oitavas, com versos de 7 sílabas seguidos de um verso quebrado em 3 ou 4 sílabas. Então, a última estrofe, em que nitidamente surge a voz do poeta Anchieta, está assim:

O AUTOR

Oh corazón maternal,
por culpa mía,
con chuchillo de dolor
todo rasgado,
curad mi llaga mortal,
con mano pía,
y seréis, sanando yo,
refocilado! (1984, p. 89)

A tradução desta parte também feita por Armando Cardoso (1984, p. 151):

O AUTOR

Ó coração maternal,
por mão culposa,
com duro cutelo meu,
todo rasgado.
Curai-me a chaga mortal,
com mão piadosa,
e sereis vós, sarando eu,

refocilado!

Mais dois outros poemas podem se encaixar no tema de dedicação a Maria. Num deles, Maria fica mais evidenciada do que na outra. *De Nossa Senhora* (p. 501) é o texto lírico que promove uma adoração a Maria, o que caracteriza a devoção do *santo* pela santa, desde Tenerife, quando obteve sua primeira educação religiosa. Esse poema tem apenas três estrofes com sete versos, sendo que dos sete, três representam o refrão. Há um convite a louvar Maria, que é pequena mas também é grande:

¡oh nina, hermosa estrella,
lucero de nuestra vida,
chiquita como centella,
mas de Dios engrandecida,
y más honrada,
y más querida,
sin pecado concebida.

O coro como recurso do canto recria o momento da missa católica no qual padre e congregação entoam seus cânticos de louvor a Maria. Esses dois sujeitos funcionam como um par dialógico, no qual se concentra o solo e o coro (repetido a cada fim de estrofe). Na oração cantada que é esse poema, Anchieta incute na colônia toda a ideologia sacro-santa de Maria. Os índios são, na sua inocência, levados a adorar o santo católico, porém precisam abandonar tudo em que crêem.

O outro poema é *Corona de Rosas* (p. 500), nele Maria surge como protetora dos homens. Seria destinado, provavelmente, à festa do Rosário (10 de outubro). Para Armado Cardoso S.J. o poema foi feito por volta de 1573 “quando chegou ao Brasil a notícia da vitória da armada cristã contra a turca no Mediterrâneo, perto de Lepanto, vitória atribuída à reza do rosário” (1984, p. 91).

O ambiente imagético do poema retrata uma guerra e Maria é uma guerreira que, devido às preces a ela feitas, por auxílio do rosário, promoveu a vitória dos cristãos sobre os turcos, o santo sobre o pagão. Então, as quatro estrofes descrevem as cenas da guerra tendo Maria como a líder da armada cristã. A santa usa dos instrumentos da batalha para a destruição do inimigo, e ao mesmo tempo usa o instrumento da reza, provocando um contraste:

El rosario es la espingarda,

y la pólvora el temor,
el fuego, el divino amor,
que de los peligros guarda
su devoto servidor.

Numa linguagem simples e direta, Anchieta compara os objetos da guerra – *pólvora, espingarda, fuego* – aos que ele sempre anunciava como do divino – *el rosario, el temor, el divino amor*. Assim, na guerra existe a vitória para a terra e na missa quer-se a vitória para o céu, mas os dois artefatos filosóficos têm na morte sua base, porque em cada esfera, a morte traz a vida. O índio entende que deve entregar sua vida em favor da cristandade para aí somente alcançar a vitória tão arraigada nos sermões jesuítas. Há o deslocamento dos objetos da missa para a guerra. Idéia da missa como celebração eucarística, em que as imagens se deslocam para o futuro.

5.3.2 Cancioneiro dos Mártires

Tomamos emprestado do pe. Armando Cardoso S.J. essa nomenclatura, pois ele insere nesse contexto os poemas de Anchieta em espanhol que são em homenagem a algum mártir. No *corpus* espanhol encontramos seis poemas que têm como plano de fundo os mártires, inclusive já tratamos de um desses poemas *A Inácio de Azevedo*. Eles são dedicados a um mártir importante naquele contexto da colonização: *Ao irmão Manoel, A Pero Dias, A Inácio de Azevedo* ou fazem menção geral aos mártires: *Dos irmãos mártires* e *Cantiga*. Observamos que há dois poemas com o mesmo título *A Inácio de Azevedo*, sendo que o que não analisamos ainda, trabalha uma ótica intimista do mártir, meio biográfica.

O primeiro que nos propomos a analisar é *Ao irmão Manoel* (p. 490-492). O irmão Manoel fazia parte da expedição de Inácio de Azevedo que foi atacada pelos piratas franceses. Antes de entrar para a Companhia, Manoel Álvares era um simples pastor de ovelhas.

O poema é composto por doze estrofes; nas seis primeiras a voz é do eu poético descrevendo a vida do mártir; nas seis seguintes surge a voz do personagem, com a indicação de um travessão - nesse momento ocorre a descrição de sua morte:

- Tocado de Dios, toqué

lo que el mundo dar podía,
y tomando por mi guía
mi pastor Jesús, entré
en su santa Compañía.

O eu-lírico narra o ontem e o depois na vida do mártir:

Mira bien, hermano mío,
Manoel, quien eres ayer,
y lo que veniste a ser
con tal honra y señorío,
por el divino poder.

Na voz de Manoel, a atmosfera é de repúdio às ações dos franceses. Cada cena recria a imagem do mal que batalha como bem numa linguagem seca, direta, objetiva:

Con sus crueles espaldas,
mi casa despedazaron,
brazos y piernas quebraron,
con escopetas pesadas.
¡Ni con esto se hartaron!

Após a descrição da cena, o que se espera do público que a escuta é um sentimento de vingança, de ódio. A Igreja induz o indígena ao *pecado* do qual ela mesma o queria afastar. Ou seja, o desejo daquele público era também esfaquear o inimigo e comer sua carne para que os bichos não a comessem. Porém, a última estrofe tenta amenizar o sentimento de revolta no qual se encontrava a Colônia. Nela, diz-se que a morte daquele homem pela ordem cristã é de bom grado vista aos olhos do deus supremo. Com a morte viria o galardão, pois o vencido é o vencedor e o vencedor se torna vencido:

Medio muerto me dejaron
para doblar su furor,
mas yo salí vencedor,
porque en nada me doblaron
Con tal fuerza de dolor.

O homem Manoel foi um bravo que com garra e força lutou até a morte. Sendo assim, ele já passa de homem carnal, portanto profano, para o homem espiritual, santo. São, dessa maneira, os atos de heroísmo do homem que o farão um santo; são também

esses atos que encarnam o cenário da cruz, onde Cristo lutou com o *mal* e *morreu* para dar vida, de acordo com a interpretação cristã. Dessa forma, Anchieta traz o ambiente bíblico para as rodas de índios frente às fogueiras. Pois tal mecanismo se circunscreve nas malhas do Barroco como indica Francisco Ivan da Silva (2005, p. 143-144):

Não nos devemos esquecer de que a Bíblia foi um livro de inspiração dos autores barrocos. Sua relação de procedimento com as palavras, jogo de palavras, jogo de versos e capítulos, etc., é a mesma que a versificação e capitulação, com o sentido e significados da escritura: são instrumentos poéticos/paródicos que destilam a crítica metalingüística e a ironia paródica.

O segundo poema, *A Pero Dias* (p. 505-506), também descreve as ações *gloriosas* de um mártir para a Igreja Católica. Pero Dias era um dos chefes da expedição de Inácio de Azevedo e foi morto também por piratas.

Anchieta, neste poema, usa uma linguagem que indica o conceito antitético pautado pelo barroco. Em certos momentos os pares semanticamente contrários vêm à tona a fim de que o leitor conviva com o universo de dúvida entre o santo e o profano e siga as atitudes do mártir. O mote convida o leitor a assumir a categoria de mártir também:

*Si quieres firmeza e luz,
como el Padre Pero Dias,
sigue al Salvador Mesías.*

A glosa inicia com o verso: *Pero Dias piedra fué* e faz alusão ao episódio bíblico em que Jesus diz que Pedro é pedra: “Yo también te digo que tú eres Pedro, y sobre esta roca edificaré mi iglesia, y las puertas del Hades no la dominarán”.⁴² Esse vocábulo *piedra* é muito significativo, pois entende-se por ele a firmeza, a solidez. A pedra é inabalável, é um fundamento sólido. *Piedra* representa também a fé. Na segunda estrofe, Jesus é considerado pedra. Há mais uma vez evocação à bíblia. O mártir é comparado a Pedro, discípulo bíblico:

No sea tu alma esquiva
contra la penosa cruz

⁴² BÍBLIA, Mateus 16:18, p. 806.

abrazada de Jesus,
Piedra mármol y luz viva,
si quieres firmeza e luz.

Mas a pedra a que se refere a estrofe é o mármore que reluz e é firme, portanto o homem deve ser uma pedra na firmeza de seus propósitos e a irradia à luz dos seus pensamentos.

O inimigo é sinônimo de escuridão em contrário à luz que é Jesus, é o jogo barroco do claro e do escuro que joga com a linguagem poética, é a semiótica poética. Esse jogo desenha o quadro onde a luz (dia) contraria a escuridão (noite):

Si fué *Pedro* por ser piedra,
dia fué por resplandor,
con tal gracia del Señor,
que con él no tuvo medra
el oscuro tentador.

La fuerza y luz del amor
nacen de Iesú Mesías.
Pues amadlo, entranãs mías,
si queréis luz y vigor,
como el Padre Pero Dias.

Todas essas considerações só evidenciam mais ainda o barroco submerso na poesia ibero-americana de José de Anchieta, uma lírica rica de jogos antitéticos, de imagens, como conclui Azevedo Filho (1966, p. 112-113):

Aqui, mais que nas poesias portuguesas, já se podem notar certos traços característicos do estilo Barroco, como o jogo de palavras e de conceitos que levam ao cultismo e ao conceptismo, conforme assinalamos em lugar próprio.

O poema seguinte recebe o título de *A Inácio de Azevedo* (p. 509-510). Na seqüência dada por MLPM, esse é o segundo que Anchieta dedica ao mártir, só que nesse há uma determinada aproximação com o perfil biográfico de Inácio de Azevedo. Ele sempre foi amargurado por causa de sua família, que era nobre, rica, por isso se tornou uma pessoa ríspida, azeda mesmo. No mote existe esse traçar do temperamento de Inácio indicado pela antítese *dulce/acedo*:

*Lo dulce no gustará
quién no gusta del acedo
como Ignacio de Azevedo.*

Então, como se percebe, em mais um poema, o eu poético permeia seu universo com a inserção de muitas antíteses e muitos paradoxos – os opostos se atraem, há uma transformação:

El exceso de amarguras,
que el buen Jesús padeció,
con amor las convirtió
en exceso de dulzuras
con que el hombre regaló.

O par *amarguras/dulzuras* ensaia o ambiente em que vive o personagem – a atmosfera é de dor e morte, mas ele o recebe com mansidão -, mais um paradoxo:

El trabajo, abatimiento,
dolor, muerte, acedos son.
bebiólos, de corazón,
con excesivos contento,
Ignacio, grande varón.

O nome Azevedo é motivo para um trocadilho. Isso é lúdico, típico do barroco; é também irônico:

Azevedo acedo queda.

Porém, mesmo sendo azedo ele se transformou, ficou manso como um cordeiro:

Su amor perfecto fué,
desechando todo miedo,
pues quien tal ejemplo ve,
firme en solo Dios su pie,
como Ignacio de Azevedo.

Ao Cancioneiro dos Mártires segue *Dos irmãos mártires* (p. 507-508) que abre uma discussão: para MLPMP esse poema faz referência a dois homens que auxiliaram no trabalho de catequese do Brasil, Pero Correia e João de Sousa. De acordo com a

estudiosa, eles foram mortos a flechadas em seu trabalho missionário. Opinião contrária tem Armando Cardoso S.J. (1984, p. 94) que afirma a referência dessa poesia num outro episódio, para ele a poesia se refere “aos 40 Beatos Mártires, como se evidencia pela morte de afogamento no mar e pela menção clara do corsário Jaques. O fato histórico deu-se em 1570 no mar das Canárias [...]”. No entanto, ao nosso trabalho interessa mais a construção do texto poético que apresenta ao leitor um novo elemento caracterizador da construção metafórica – o mar. Este simboliza no texto o que mata e sepulta os mártires, mas metonimicamente vai aos conceitos da Bíblia e define o mar como símbolo do sangue que lava e purifica; é também o símbolo da reparação do pecado, pois mergulhar nas águas simboliza a morte e o renascimento:

Ahóbolos en la mar
el herege, con furor.
Jesú, dulce redentor,
con esto quiso ahogar
sus pecados, con amor.

Essa imagem parte do discurso bíblico encontrado em Miqueas 7:19: “Él volverá tener misericordia de nosotros; sepultará nuestras iniquidades y echará a lo profundo del mar todos nuestros pecados”. Educação e devoção são as marcas do discurso poético, uma vez que a Bíblia como elemento de consagração da fé abre suas linhas para o instrumento popular pela gente aborígene. Dessa forma conclui Carlos Díaz (1998, p. 46-47):

La lírica castellana de Anchieta es convencional en el sentido de arbitraria: devoción y educación alcanzan un equilibrio no exento de un impuesto pragmatismo que lo obligó a manipular y aprovechar melodías, tonadas, bailes e inspiraciones de la más fecunda profanidad: las letrillas, los villancicos, las cantigas y los estribillos que vertió en elevadas canciones divinas desembocan en una naturaleza común, la sinceridad de la experiencia amorosa (hagiográfica, devota, mística) donde se celebra el júbilo de amar y ser amado, sentido y escrito con la misma convicción de los autores que compusieron ardientes cancioneros o poemas como expresiones del más intenso apetito material y terreno.⁴³

⁴³ “A lírica castelhana de Anchieta é convencional no sentido de arbitrária: devoção e educação alcançam um equilíbrio no isento de um pragmatismo imposto que o obrigou a manipular e aproveitar melodias, toadas, bailes e inspirações da mais fecunda profanidade: as letrinhas, os vilancetes, as cantigas e os estribilhos que converteu em elevadas canções divinas desembocam numa natureza comum, a sinceridade da experiência amorosa (hagiográfica, devota, mística) onde se celebra o júbilo de amar e ser amado,

Aquilo que Carlos Díaz aponta nesse seu discurso traduz o caminhar da poesia ibero-americana de José de Anchieta em sua essência já que pondera o trabalho do autor com o santo e o profano num misto de educação e devoção, de prazer e de dor, de certezas e incertezas, de paz e culpa.

Anchieta soube conduzir o drama barroco ao texto poético através de uma linguagem retórica, dialógica e com a bíblia na mão e os olhos na poligamia indígena ele tenta unir esses dois mundos que são vazios, mas cheios também. O poeta não pode estar sozinho, pois a Literatura o ampara no caos em que se encontra. Assim diz Sarduy ([1988?], p. 54):

A prática do barroco é uma retórica: a linguagem, funcionamento de um código autônomo e tautológico, não admite na sua rede densa, *carregada*, a possibilidade de um *eu* gerador, de um emissor individual, central, que se exprima – o barroco funciona no vazio -, que oriente ou contenha o transbordar dos signos.

Assim o poema *Dos irmãos mártires* encerra os seus personagens centrais no lugar de mártir porque do vazio e da complexidade de suas mortes, eles estão par a par com a morte de Cristo:

¡oh, valientes caballeros,
que venceis, no resistiendo,
mas cruel muerte sufriendo,
como muy mansos corderos,
por el Cordero muriendo.

O último poema do Cancioneiro dos Mártires se intitula *Catinga* (p. 496-497). Já pelo título pressupõe-se uma festa em homenagem aos mártires que morreram em função da Companhia e o poema é justamente dedicado aos mártires da expedição de Inácio de Azevedo. Cantos e danças compõem a festa, toda a colônia forma uma roda e de mãos dadas conclamam aos *santos*. É, portanto, o texto poético que evidencia o exemplo daqueles que morreram como sendo a melhor escolha para os rudes povos pré-barrocos:

*Los que muertos veneramos,
por su Dios,
si no los conseguimos nos,
¿qué ganamos?*

Este mote chama-nos a venerar os santos a fim de que ganemos a vitória. Significa também um convite à festa que “se faz no interior de um território lúdico onde se exprimem igualmente as frustrações, revanches e reivindicações dos vários grupos que compõem uma sociedade” (PRIORE, 1994, p. 9). A festa de que trata o poema é bem significativa porque exalta a morte dos mártires, ou seja, assemelha-se aos costumes dos índios de festejar a morte: passavam dias e noites bailando. No entanto, a morte traz a vida, então a vida também é motivo de festa:

Vivieron vida del cielo,
continuamente muriendo,
a sí mismos persiguiendo,
sin querer ningún consuelo,
de los que mueren, viviendo.

Para alcançar a santidade do céu os mártires perdem suas vidas. Este é o ponto alto do texto em que o paradoxo é ratificado quando o poema descreve os votos que eles assumiram mediante a Igreja. É isso, então, que os torna *santos*:

Amadores de pobreza,
celosos de castidad,
paciencia con humildad,
juntaron con sencillez,
obediencia y caridad.

O poema termina com o par *muerte/vida* posto em bastante evidência, talvez para assegurar a aceitação dos dogmas católicos e fazer os mesmos votos que os mártires fizeram:

Si la vida de la cruz
no notamos,
y viviendo procuramos
de morir,
y muriendo a nos, vivir
a sólo Dios, ¿qué ganaremos?

A interrogação com a qual é fechado o discurso poético neste poema deixa ao leitor de poesia o dever de respondê-la, não meramente em palavras mas com suas atitudes. Além do mais, o poema insere naquele ambiente a dúvida, a incerteza das coisas. Afinal, o que é verdade e o que é mentira? O que é certo e o que é errado? Existe mesmo *salvação*? A procura por resposta torna o homem colonial *barroco*; ele quer saber e não sabe; quer entender mais não pode. Todo o espírito de incerteza está traçado pelo barroco e pela elipse, seu elemento estrutural. Esses sentimentos passeiam pelas gerações, passeiam pelos homens que são *abençoados* pelo espírito da literatura. Está tudo por construir ainda. Diante do espelho o homem barroco-colonial com sua linguagem própria extrai do reflexo, da imagem, o caminho para se alcançar a resposta, mas num processo de *bate-e-volta*, a dúvida se intensifica mais ainda, porque as respostas não são lineares, é preciso o código do saber para decifrá-las e a poesia é esse código. O espelho reflete, “mas é o reflexo redutor do que a envolve e a transcende” (SARDUY, [1988?], p. 95).

5.4 OUTRAS IMAGENS

A defesa de que José de Anchieta é muito mais do que um simples jesuíta em função da catequese, do que um professor, se dá quando da análise de sua obra poética. Em todas as quatro línguas, ele foi um poeta rigoroso, seguidor da ordem em que precisa estar. Em cada uma delas tem-se a presença dos elementos culturais vivenciados naquela colônia, mas em dose diferente ou para finalidades diferentes. Vimos, portanto, que dependendo do público ele se pronunciava via poesia em uma língua. É nos poemas em português e em espanhol que os temas se dirigem para a Idade Média no que tange ao evocar da felicidade extraterrena, os em espanhol ainda mais do que os em português pelo lirismo exacerbado com que as imagens são construídas. São imagens simples, sem muitos artifícios mas que têm um significado profundo para a colônia assim como para o leitor de hoje: “a temática da poesia é idêntica à das poesias em português, predominando o sentido medieval de felicidade posta na vida extraterrena, conforme a fé do humanismo teocêntrico” (AZEVEDO FILHO, 1966, p. 113).

A linguagem precisava ser simples tendo em vista o público e assim seria mais facilmente assimilados os conceitos do catolicismo pelos pagãos. Nesse sentido, iremos

analisar sete poemas apontando a formação das imagens no corpo do texto e sua provável assimilação pelo público. Tais poemas trazem às vezes os mesmos temas, mas com outras imagens.

Começemos por *Por Graciar Iesú Cristo* (p. 498-499). Esse poema se reporta ao momento das cavalaria medievais e Cristo é posto como o cavaleiro principal na batalha. Aqui já é criado um ambiente imagético em que dois tempos encenam a Idade Média e a metáfora da batalha de Cristo descrita na Bíblia cristã.

Existe um tom narrativo que ajuda a fixar melhor as cenas das batalhas nas quatro primeiras estrofes, em que se descreve a luta da paixão e na quinta vem a vitória do amor. A morte é exemplo categórico para a vitória, como vem sendo metaforizado no texto anchietano. Falar em morte é também falar em vida:

Por todas partes herido
con la fuerza, del combate
queda muerto y no vencido,
para que su muerte mate
la muerte del fermentido.

As metáforas da poesia barroca anchietana, principalmente as da morte-vida, são construídas a partir de outro texto metafórico que é o discurso bíblico. É a metáfora da metáfora sendo que na poesia existe a presença constante do profano, do popular e que ajuda no entendimento das imagens. O vocábulo *morte* que para os ocidentais revela tristeza, dor, melancolia, luto, se insere no texto anchietano com outras características, é sinônimo de vida, de alegria, de felicidade, talvez estas sejam mais intensas:

.....
con su muerte está llamando,
que vaya en su compañía.

A morte convida o leitor a observar o traço barroco evocado pelo processo de carnavalização. Anchieta faz dessa forma uma fuga da teologia e adentra o universo do popular, do profano. Diz Navarro (1997, p. 28):

Mas, ao transpor para a língua dos índios a mensagem cristã, Anchieta realizava adaptações que faziam com que ele saísse da teologia tradicional da Igreja e criasse uma esfera simbólica que não era nem a dos índios nem a dos portugueses.

Há assim uma hibridização da teologia, uma nova forma de falar o santo pelas malhas do profano. O simbólico denota aquilo que nunca existia em nenhuma das duas culturas, ele absorve e revela a arte barroca.

Nesse poema mais uma imagem é formada na temática morte/vida: a vitória surge com a morte do protagonista, mas quem vence não é o que mata e sim o que morre. O herói cavaleiro é morto pela espada do inimigo e é glorificado nos palácios medievais, o herói cristão é atingido pelas flechas da Igreja e morre para o pecado, sendo festejado pelos anjos e o índio é o terceiro *herói* que quer o louvor sem saber que estava querendo a morte:

Batallando sin temor,
con el lobo carnicero,
armado sólo de amor,
al fin salió vencedor,
mas muerto como cordero.

Por te dar mi amor (p. 462-463), outro poema desse subitem, trabalha com a figura central de Jesus, que trava um diálogo com o pecador. Por esse motivo, existem marcas da oralidade:

- Iesú, buen pastor,
¡como andais penado!
- *Ando maltratado,*
por te dar mi amor.

O servo com quem dialoga Jesus é a raça humana, representação metaforizada pelo eu-lírico. Misturam-se então história e poesia, esta é o mito e aquele o símbolo, e são inseridos na imagem no seio da massa indígena.

A metáfora maior aqui é o amor que desfigurou o rosto do santo, um amor que causa sofrimento:

Es un mal tan fuerte
el amor que tengo,
que, de grado, vengo
a sufrir la muerte.

A mesma metáfora do amor ocorre em *Iesú* (p. 504) embora o amor perpassasse por dois caminhos: há o amor de Cristo ao homem e o (des)amor do homem para com Cristo. Nesse contraste, a metáfora se reporta para o duelo entre os sentimentos do pecador no pecado – amá-lo ou deixá-lo? Em forma de cantiga, o poema celebra o corpo do homem na cruz como símbolo da raça humana sofrida pelos erros. E a nave da Igreja entoa:

*Y bien cercado,
y bien herido...
¡y del hombre mal servido!*

Este estribilho encerra cada uma das três estrofes formadoras do poema. O tom é fechado, porque a conotação é de dor mesmo e isso é entendido com as rimas: nacido/metido; perseguido/conocido; tenido/tendido. A categorização do amor se concebe na cena da Paixão de Cristo. Portanto, o poema nos leva à Bíblia e constrói o sentimento de paixão e dor, amor e ódio. Essa metáfora cria a imagem do homem indeciso, do homem barroco.

Quando Anchieta desconstrói o texto bíblico e o refaz no poema está usando a paródia como artifício, que por sua vez é o artifício do barroco. Milton Marques Junior (1997, p. 24) diz:

A paródia é, no entanto, ambivalente e dialética, pois a desconstrução de um texto pressupõe a sua reconstrução em outro texto. Negando ou confirmando um texto, o texto parodiado é valorizado, pois a paródia o ressuscitou e o pôs novamente no circuito literário.

Nesta perspectiva, ocorre a valorização do texto bíblico, mas também há uma revalorização do discurso poético no seu conteúdo imagético.

Já em *Del niño Iesú y de su madre* (p. 480-482) as imagens são construídas sob duas personagens narradas no poema visto que está dividido em duas partes; na primeira parte, o que o Filho tomou da Mãe?; e, na segunda, o que a Mãe tomou do Pai? São questionamentos respondidos ao longo do poema por meio da metáfora e as perguntas aparecem no mote:

*¿Qué se podía pegar
a tal hijo, de tal madre,*

y a tal hija, de tal padre?

Feito para celebrar o Natal, de acordo com MLPM, esse poema é também uma canção, embora não tenham muitos estribilhos que servem de refrão. O eu poético é quem responde às perguntas do mote, com uma linguagem bem subjetiva que traz sentimentos ingênuos e delicados:

Hoy nació
tan chiquito, y no curó
de la alteza,
que por su naturaleza,
de su padre heredó.

Observa-se também os instintos maternos, a mãe que protege sempre seu filho. O eu-lírico, assim, faz uma volta ao passado, ecoando sentimento de nostalgia. Depois que saiu de Coimbra, aos 19 anos, Anchieta nunca mais viu seus familiares, e agora já velho, sozinho no seu quarto em Retiriba, ele sente saudades da terra. Por isso, escrevia em língua espanhola, também como forma de retorno ao passado, atitude extremamente barroca:

A pesar de ello, Anchieta *devuelve* a su lengua natal el protagonismo que la *praxis* evangélica había otorgado al portugués, al latín o al tupí-guaraní, y en las últimas piezas el presentimiento de su fin cercano, en un significativo y simbólico retorno al origen [...] (DÍAZ, 1998, p. 10).⁴⁴

Então esse poema recria o espaço materno quando diviniza o canto profano. Parece que o eu-lírico chora a ausência da mãe, da origem e o texto poético lhe permite visitar novamente aquele lugar, mesmo que na utopia por ele criada. O mundo é utópico, ainda mais o Novo Mundo. Francisco Ivan da Silva (2005, p. 113) pondera sobre isso: “poesia como criação/idéia de mundo, utopia. E, o poema, a possibilidade de radicalização da busca desse mundo. Se esse mundo não existe, o lugar de criá-lo é o poema, e a poesia é sua utopia.”

⁴⁴ “Apesar disso, Anchieta devolve à sua língua materna a função de protagonista que a *praxis* evangélica havia outorgado ao português, ao latim ou ao tupi-guarani, e nas últimas peças o presentimento de seu fim, num significativo e simbólico retorno à origem”.

Passando ao poema *Desdichado pecador* (p. 513-517), percebe-se que está amparado também sob o discurso da indecisão do homem medieval, pois ele quer uma nova vida mas não deixa sua atual, deseja o santo mas ama o profano. O eu poético se dirige firmemente para o homem (leitor) a fim de convencê-lo do seu estado pecaminoso, faz isso usando a função conativa da linguagem, os verbos estão na 2ª pessoa do singular (tu). Em nenhum momento o eu poético se aproxima do seu interlocutor, porque existe uma barreira que os separa. Dessa forma, ele assume o papel do deus que aponta o *erro* do seu servo:

Pecas con gran desatino
quebrantando mi mandado,
y andas embriagado,
ensopándote en el vino
del deleite del pecado.

Duas personagens são criadas e imputam um discurso barroco de aceitação e defesa da fé – Amor de Deus e Temor de Deus. Este aponta o *erro* do homem, enquanto aquele pretende fazê-lo deixar o *erro*. Tanto é que há um medo do inferno mas continua na prática do pecado, e essa evocação ao inferno é típica dos jesuítas, como já consideramos:

Mas eres muy espantado
del infierno tragador,
y pecando a tu sabor,
nunca vives descansado,
pues siempre tienes temor.

Portanto, em cada estrofe existe uma cena diferente para o *erro* do homem e a imagem que se tem sugere uma chicotada para puni-lo. Surgem até os pecados capitais: “Tua soberba e presunção,/tua cobiça insaciável,/e tua carne desprezível/em lordeza e corrupção/ira e gula tão notável”:

Tu soberba y presunción,
tu codicia insaciable,
y tu carne deleznable
en torpeza y corrupción,
ira y gula tan notable.

A imagem também é de luta que começa externamente e vai ao interior. A vida representa uma constante guerra com os desejos da carne e do espírito. A consciência, então, aprisiona:

Tu consciencia te aguijona
por los males en que estás
ni te deja tener paz,
porque ella nunca perdona
a quien sigue a Satanás.

Num instante, um dos interlocutores se apresenta através da primeira pessoa verbal e a partir desse momento existe uma intensidade no jogo de opostos que culminará no último verso quando o *eu* resume as vontades do homem profano; é um verso em cujo discurso se forma uma imagem importante. Então o *eu* se apresenta:

Yo soy vida verdadera,
y todo lo más es muerte.
Quien, con ánimo muy fuerte,
me sigue por mi carrera,
tendrá gloriosa muerte.

Intensificação dos opostos:

Tienes hambre de la tierra.
Del cielo, no gusta nada...
con tu carne, paz firmada,
con tu alma, tienes guerra
de todas partes trabada.

A última estrofe, na qual se encontra o ápice do poema, redefine para o homem profano seus gostos. É intenso o jogo duelar de seus sentimentos, faz parte do jogo barroco dizer uma coisa querendo dizer outra. É o disfarce da linguagem. Deseja-se um objeto querendo outro, mas não deixa de existir uma relação entre os objetos desejados:

Tú quieres tu perdición,
mientras en culpa vivieres,
¿Sin pena, quieres placeres?
Afirmas contradicción,

pues quieres lo que no quieres.

O poema *Um pecador à Virgem Parida* (p. 518-522) revela a devoção de Anchieta para com a figura de Maria. O que se diferencia em relação a alguns poemas que já evidenciamos é que Maria dialoga com o pecador, não mais com o Filho. Para a Igreja Católica, Maria e os santos são intercessores em favor dos pecadores junto a Deus e a Jesus. Portanto, nesse poema as imagens criadas por meio de metáforas terão fundamento na intercessão de Maria junto ao Filho:

¡Oh Virgen madre? sin vos,
el mundo no se sostiene.
Porque el pecador no pene,
el mismo, que es sumo Dios,
ese mismo, es *el que viene*.

O eu poético clama em favor dos pecados da raça humana. Mas o deus está humanizado, portanto, fadado ao erro. Esta é a abertura do poema – o mote:

*El que viene
es el rey, que todo tiene
en su mano,
vestido de cuerpo humano
siendo Dios,
nacido todo de vos,
todo de Dios soberano.*

Na primeira parte do mote o rei vem *vestido de cuerpo humano, siendo Dios*, ou seja, o rei sai do seu lugar de poder e desce a um lugar abaixo na hierarquia. Um dia é rei, poderoso, e logo mais é um ser humano; esse processo se centra na carnavalização, os papéis são invertidos, o rei usa uma máscara – o corpo humano, o Mistério da Encarnação – para poder descer ao baixo; ele está nu mas vestido. Para isso, se institui o Barroco, que metamorfoseia o deus, “no prazer do nu, a inocência busca-se em segredo. Sob a máscara, a sinceridade. São as máscaras que habitualmente dizem as verdades” (D’ORS, [1908?], p. 20). Então, o rei é Deus e homem ao mesmo tempo. O rei é a metáfora de Deus no mundo barroco:

*¿Quién pensó
que el Padre, que os creó,
hijo fuese?*

*¿y de vos, Virgen, naciese
Dios y hombre,
teniendo “Jesus” por nombre,
y salud al mundo diese?*

O travestimento de Jesus realizado por sua humanização é requerido pela poesia no tocante às descrições que são feitas de cada cena, pois no jogo da narrativa, o índio percebe a comparação entre o deus e o homem, admitindo e aceitando sua semelhança com a raça humana. Para o indígena, o deus que pode tudo é um igual, porque a metáfora da metamorfose traduz para esse pensamento. Há a substituição de um elemento sagrado para o profano, o que forma a imagem da divindade.

O poema segue uma linha de raciocínio em que o eu-lírico – representando o pecador - evoca Maria – humana e *santa* -, num diálogo em que a culpa assumida é o primeiro passo para a *salvação*:

La culpa tiene tomado
poderío sobre nos,
y, como bestia feroz,
tiene ya fuera lanzado
de los ánimos a Dios.

Embora a *salvação* seja alegórica, isto é, o salvamento da raça humana só se concretiza dentro do texto literário, na poesia. Salva-se o homem dele mesmo, o seu interior é quem o macula, que resultam nos atos *pecaminosos*. É necessário recorrer a um elemento no qual se deposite a confiança da *salvação* – Maria representa o sustentáculo da fé da raça caída. Na imagem do homem prostrado ante Maria reside toda a nostalgia do homem em reencontrar seu passado, em encontrar acima de tudo respostas para suas angústias. Essa imagem, por sua vez, trata da pequenez do homem em relação à grandeza do deus; mas, noutro sentido, traduz a inversão dos papéis no ato eucarístico – Deus se conjuga pequeno, sua grandiosidade se apequena para caber na hóstia consagrada, para então ser consumido pelo homem profano e realizar o *salvamento* daquela alma. A simbologia que se encontra nessa cena, permeia o pensamento do novo cristão e levando-o a assumir sua categoria de santo também, já que Deus foi humanizado. Isto é, o santo vira profano para que o profano vire santo. “A alegorização, para essa linha de pensamento, é o domínio do abstrato sobre o concreto da livre expressão do sujeito”, afirma Bosi (1996, p. 80):

en vos todo se encerró
quien no cabe en lo creado,
¡tan pequeñito tornado
que puedo comerlo yo
todo entero de un bocado!

Porém, essa *salvação* só é dada mediante um sentimento que em si carrega o antagonismo da raça humana – o amor - já que ele *mata e salva* o homem:

Todo esto fué causado
del amor, que lo venció,
del cual tan preso quedó,
que nunca será librado.
Tal misterio, ¿quién pensó?

E numa das últimas estrofes, o amor se humaniza também, pois o homem transfere o *amor* a Maria como uma santa para o amor a ela como uma mulher carnal. Surge, então, a idéia de um ato conjugal em que o amado possui a amada. Nessa concepção, existe o ato sagrado *versus* o ato profano e o que sugere essa idéia é o vocábulo *tálamo* que significa ato conjugal:

Pues sois tálamo sagrado
del redentor, Dios y hombre,
y cordero inmaculado,
que quita todo pecado
teniendo “Jesus” por nombre,

Maria é a amada de Deus mas também é a amada do homem, do seu ventre sai o homem e sai o deus, portanto, o profano e o sagrado. Assim, o seio sagrado de Maria é coabitado pelo homem com seus erros, suas angústias, visto que Maria também é mulher, mas também é coabitado por Deus, visto que ela é santa. Essa imagem evidencia todo o complexo literário que encontramos na obra ibero-americana de José de Anchieta, em cujo limite está o duelo entre as duas forças que unem o mundo – o bem e o mal – mascarados no santo e no profano. Dessa maneira, a convivência entre essas duas vertentes traz a tônica do humano e principalmente da cultura brasileira que foi formada a partir do choque entre elas. Portanto, a mescla entre os dois pontos antagônicos promovida pela poesia anchietana em espanhol marca um processo literário de alto valor, pois são as inúmeras associações entre os dois mundos

(metáforas/metonímias) que fazem o leitor chegar a essa leitura, tendo em vista o contexto de produção poética.

O poema *Diálogo de Cristo com Pero Dias* (p. 484-487) tem uma certa particularidade que o difere dos outros poemas. A forma é de um diálogo entre dois personagens, Cristo e Pedro, quase podendo ser confundido com uma peça, tanto que na antologia de Carlos Díaz ele não aparece. Na obra de MLPM o diálogo aparece em forma de poema, separados por estrofes; são 25 estrofes de cinco versos cada. Na primeira, Anchieta evoca o discurso bíblico, ele encena o diálogo de Pedro e Cristo, no momento em que a fé de Pedro é questionada:

Cristo: - Pedro, di ¿qué hás perdido?
Pedro: - Lo que luego hallaré.
Cristo: - ¿Perdiste, quizá, la fe?
Pedro: - No, que con todo sentido,
por guardarla, trabajé.

Numa outra estrofe, reitera o discurso da bíblia de que Pedro era pedra. Há também menção à morte do apóstolo que foi muito cruel, de cabeça para baixo na cruz:

que de mí, que piedra soy,
te viene ser “Pedro” fuerte.
Pedro: - Muy dichosa fué mi suerte,
pues, por tus pisadas, voy
hasta pasar cruda muerte.

Como na maioria dos poemas espanhóis de Anchieta, há a inscrição do par antagonico vida-muerte. Um paradoxo barroco que é recorrente nos textos anchietanos: a idéia de que da morte vem a vida, um morre para que o outro tenha vida. Cristo veio para que o pecador tivesse vida e sua vinda culmina em sua morte:

Mas esclareciendo el dia
que tú eres, vime a mí,
y sin más tardar, perdí
la vida, con alegría,
viéndote morir a ti.

A evocação do texto bíblico se processa por blocos de palavras, é aos pedaços que as imagens vão se formando. A esse respeito, Benjamin (1984, p. 229-230) diz que os pedaços são altamente significativos, têm poder de ser: “a linguagem se fracciona,

prestando-se, em seus fragmentos, a uma expressão diferente e mais intensa”. Existe uma intensificação do sentido na linguagem fragmentada, ela pode dizer mais do que num texto literal. Por isso, os blocos de evocação do texto bíblico na poesia anchietana se dispersam ao longo de seus poemas:

Mas esa vida dejé,
que, de verdad, era muerte,
cuando tu muerte miré
con la luz de gracia e fe,
que me dió tu mano fuerte.

Pedro com a morte do pecado encontrou a vida em Jesus. A bíblia traz em todo seu discurso esse chamado para que na morte aos prazeres carnis se encontre a vida eterna. Indica a busca constante do homem por Deus, pelo Paraíso perdido, é a busca do senhor barroco incidindo na literatura ibero-americana de José de Anchieta.

Anchieta, nesse sentido, promove uma poesia no rastro da colonização que delimita o processo de formação da literatura brasileira e desconstrói, ao mesmo tempo, as linhas do tempo quando é lida e estudada pela modernidade. Sua lírica castelhana carrega as ações do barroco que ora se inseria em solo brasileiro e faz comunicação com a literatura universal, num diálogo de conceitos e formas poéticas. Além do mais, essa poesia suplanta seu primitivo ideal catequético e alcança as nuances da prática literária no que concerne à formação de metáforas, às substituições alegóricas, etc. É Anchieta, nesse meio, o poeta que trouxe às terras brasileiras a literatura, a poesia e por meio dela, antropofagicamente falando, uniu os dois mundos e os fez uno, resultando na cultura que ora abraçamos, pois “o poeta é aquele que ajuda a fundar culturas inteiras” (PIGNATARI, 1981, p. 4).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Qualquer conclusão é um recomeço”

(Eugênio D’Ors. *O Barroco*)

Estudar a obra poética de José de Anchieta, principalmente a espanhola, faz-nos alcançar o verdadeiro tom da cultura brasileira no período de sua formação. Podemos afirmar então que a Literatura Brasileira foi formada a partir de sua obra e as poesias em português, latim, tupi e espanhol carregam todas as marcas desse processo. A poesia espanhola, por sua vez, apresenta os ensaios do barroco aqui por demonstrar o encontro entre os dois mundos, numa mistura de línguas e conceitos; e no solo brasileiro se torna ibero-americana.

Nesta dissertação, fizemos a leitura crítica de algumas Histórias da Literatura e de algumas antologias que tratassem da poesia do século XVI a fim de observar o que falavam e o que não falavam de José de Anchieta, assim como sua poesia era tratada ali. Constatou-se que muito pouco se escreveu acerca da obra anchietana e muito menos sobre seus poemas espanhóis, e para aqueles que os mencionaram, fizeram apenas como uma citação, não havendo nenhuma análise desse texto. Graças a alguns, porém, essa obra, especificamente, não ficou esquecida, a exemplo do pe. Armando Cardoso S.J., que reuniu toda a obra de Anchieta, dedicando um livro para a lírica espanhola, analisando-a toda; e também Leodegário A. A. Filho, profícuo estudioso da lírica anchietana, que a põe na formação da Literatura Brasileira e na formação do estilo barroco brasileiro, que naquela época, conceitua-se de pré-barroco. Nesse sentido, também foi importante firmar alguns conceitos de barroco dados por modernos, que foram aqueles que revisitaram esse estilo no início do século XX. E isso nos mostrou a importância da obra anchietana uma vez que quebra com a linearidade do tempo, isto é, a poesia de José de Anchieta é mais atual ainda quando relida pela contemporaneidade e assim trava um diálogo entre o século XVI e nós, da mesma forma que dialogou, quando foi escrita, com a Idade Média. Esta pesquisa também ajudou a desmistificar o pensamento de alguns críticos de que a obra anchietana tem apenas teor catequético, educador. Assim, a obra de José de Anchieta, em particular a poética, vai além da catequese, porque por meio das metáforas, ela leva o leitor a sair do plano linear, referencial, para o jogo barroco de imagens do sagrado e do profano em perfeita consonância.

No intuito de melhor compreender a poesia de Anchieta, empreitamos um estudo biográfico do poeta, partindo de Tenerife, seu berço, passando por Coimbra, onde fez sua formação intelecto-religiosa, até o Brasil onde empunhou a bandeira da Companhia de Jesus e que com sua poesia abriu as matas virgens, adulterando seu estado primitivo e criando um novo mundo. Foi importante saber sua formação intelectual como jesuíta, pois ajudou a entender a aproximação de sua poesia com a dos Clássicos espanhóis, visto que aos alunos daquela escola lhes era pedido que imitassem tais poetas. Com essa imitação, Anchieta não deixa de ser autêntico, como afirma alguns críticos literários, mas na verdade, ele promove a comunicação entre os poetas sob o auxílio do Espírito da Literatura, conforme afirma Paul Valéry. A análise dessa formação intelectual culminou na compreensão da formação do poeta José de Anchieta, não mais jesuíta, não mais padre, muito mais poeta.

A análise da poesia espanhola se deu a partir do livro da Dra. Maria de Lourdes de Paula Martins, que a reuniu por ocasião do IV Centenário da cidade de São Paulo. Na análise, confirmou-se o que os estudiosos de Anchieta tinham escrito, no que diz respeito a aproximação de sua poesia com os ideais preconizados pela Idade Média. A temática da *vida/muerte* parece permear toda a poética espanhola, travando um ideal de mundo em que a indecisão, a incerteza e a dúvida caminham no coração do homem. E a incidência desse tema marca também uma aproximação com a ideologia mística da Idade Média, que pregava uma vida fora do ambiente terreno, em que as agruras do homem não existiriam ficando a paz como condutora da vida, é o homem em íntima relação com Deus. Nesse sentido, a poesia cria uma espécie de esperança baseada na utopia de um Novo Mundo, assim como era visto o Velho Mundo. Para o Ocidente, havia uma terra magnífica, era o Paraíso na terra – o Brasil, que foi marcado pela poesia anchietana em seus primórdios. O sujeito precisa escolher a morte para ter a vida – essa é a frase que resume a temática da poesia ibero-americana de José de Anchieta. Outros temas, porém, são fundamentais na categorização dos poemas, como aqueles dedicados a Maria, que nosso trabalho classificou como Cancioneiro Mariano. Nestes poemas, Maria é a figura central cujo diálogo trava ora com o pecador ora com Jesus; ora no cenário da cruz, ora nos altares das igrejas. Mas também pudemos constatar que Maria é uma figura antagônica, porque é *santa*, louvada e adorada pelo fiel e é *mulher*, amada e desejada pelo amante – o pecador. Isto significa o encontro entre o santo e o profano dentro de um texto que a princípio seria apenas catequético, mas promove a

carnavalização por meio da antropofagia, no convívio entre a cultura do pagão e a do cristão.

Para produzir sua poética espanhola, Anchieta muitas vezes ou quase sempre buscou na cultura popular sua fonte de produção, justamente com o objetivo de aproximar seu público e alcançar seus objetivos missionários. Com isso, ele instaurou o duelo entre dois pontos contrários – o sacro e o profano – e criou um limite entre tais, pois muitas vezes eles se misturam e não sabemos em que ponto está, se se trata do santo ou do profano. Inferimos que trata de poesia. Anchieta fez isso quando adaptou canções profanas, nas quais o homem ou a mulher se reportam ao seu amado evocando o amor carnal, aos poemas usados naquele contexto para ensinar o catecismo católico. Então, por vezes, os santos dos altares são profanos, apresentam desejos e atos eróticos, tudo no corpo da poesia, como em *Sobre el ciego amor* e *Por te dar mi amor*, por exemplo.

Outro tema importante dentro da lírica espanhola são os poemas dedicados aos mártires, que chamamos neste trabalho de Cancioneiro dos Mártires. Nesse Cancioneiro, observamos também a aparição da antítese vida/morte e convívio paradoxal do sagrado e do profano. A vida e a morte dos mártires são descritos de forma gloriosa e através disso, o poeta deseja a conversão dos índios; quer que eles imitem aqueles nos seus atos em prol da Companhia. Essa idéia só é obtida quando na análise poética vemos as escolhas lexicais de Anchieta bem como a escolha das cenas. Por meio da descrição de um fato da realidade, num processo metafórico, o poema evoca a história bíblica e compara as ações dos mártires com as de Cristo. A construção desse pensamento só é possível através das associações entre os fatos, com o uso de metáforas, paradoxos, antíteses e metonímias. A exemplo disso temos *A Inácio de Azevedo*, *Ao irmão Manoel*, *A Pero Dias*.

Neste sentido, as metáforas são construídas na poesia anchietana por meio das associações entre as cenas descritas da vida real, da cultura da colônia e o plano surreal, o místico. E assim, o poeta humaniza a divindade, provocando a descaracterização do objeto sagrado. Uma vez estando em solo ameríndio o ideal católico, europeu, do Velho Mundo passa por uma transformação no contato com a língua, com a antropofagia, com o paganismo, criando um amálgama cultural.

Sendo assim, esta dissertação promove um novo olhar sobre José de Anchieta, principalmente sobre sua poética espanhola, indo de encontro a conceitos

preconceituosos sobre sua poética no que diz respeito à autenticidade dos textos bem como a função dela enquanto texto literário e não somente missionário. Nosso trabalho também traz a discussão acerca da formação da Literatura Brasileira e concluímos que foi o poeta José de Anchieta com seus textos em várias línguas o iniciador dessa literatura e do estilo literário barroco, por tudo que evidenciamos.

Anchieta foi um homem que soube começar tudo a partir do índio, embora tenha sido cúmplice da morte de muitos nas guerras pela colonização. Mas o que nos interessa vai além dos ideais colonizadores que preenchem o coração do poeta, interessa-nos, portanto, seu fazer poético em solo brasileiro, especialmente a poesia. E as poesias em espanhol representam dentre outras coisas, um retorno ao passado, marcados pela subjetividade do eu-lírico, com tom intimista. O poeta se torna mais poeta, constrói mais metáforas, pois o corpo imagético é muito mais intenso do que com as outras línguas.

Anchieta pegou o dedo de Deus e tocou no dedo do índio e ao mesmo tempo trouxe esse mesmo Deus ao solo pagão humanizando-o e elevou o pagão à categoria de santo, santificando-o no trabalho da alegoria poética. Sua poesia espanhola revela o artista em seu profundo ato de produção poética e inova na forma e no estilo. É a partir dela que o Velho Mundo e o Novo podem se encontrar, se mesclar, se desconstruir e o mais forte, se reconstruir, pois como afirmou Eugênio D'Ors todo fim representa, na verdade, um recomeço; é melhor redizer o já dito, para dizer diferente, para desmanchar a teia a noite e refazê-la no outro dia, como fazia Penélope. Nessa categoria nos dá o Barroco a permissão de romper com a linearidade do tempo e da história e de reconstruir os passos da poética ibero-americana de José de Anchieta.

REFERÊNCIAS

- A COMPANHIA DE JESUS. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Companhia_de_Jesus, acesso em 10 maio 07.
- AGUIAR, Flávio Wolf de; CHIAPPINI, Lígia. (Orgs.). **Literatura e história na América Latina**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.
- ALENCAR JÚNIOR, Araripe T. Anchieta. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). **Obra crítica de Araripe Júnior: 1888-1894**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa; Ministério da Educação e Cultura, 1960. v. 2.
- ALMEIDA, Francisco de. **Orfeu brasílico ou exímio harmosta do mundo elemental, o venerável padre José de Anchieta, taumaturgo do novo mundo e apóstolo do Brasil**. Coimbra: [s.n.], 1998.
- ANCHIETA: vida e pensamentos. São Paulo: Martin Claret, 1997.
- ANCHIETA, Joseph de, S.J. **Lírica espanhola**. Introdução, notas e tradução versificada Pe. Armando Cardoso, S.J. São Paulo: Loyola, 1984. (Tomo II).
- _____. **Arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil**. São Paulo: Loyola, 1990. (Obras Completas, 11).
- _____. **Poesias**. Transcrições, traduções e notas de Maria de Lourdes de Paula Martins. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1989. (Biblioteca básica de literatura brasileira, v. 3).
- _____. **Minhas cartas**. São Paulo: Loyola, 2004.
- _____. **Cartas**: informações, fragmentos históricos e sermões. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988. (Cartas Jesuíticas, 3).
- ANDRADE, Oswald de. **Do pau-brasil à antropofagia e às utopias**. Manifestos, teses de concursos e ensaios. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Obras Completas, 6).
- ARTILES, Joaquin; QUINTANA, Ignacio. **Historia de la literatura canaria**. Madrid: EXCMA, 1978.

ÁVILA, Afonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1971.

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

_____; ELIA, Sílvio. **As poesias de Anchieta em português**: estabelecimento do texto e apreciação literária. Rio de Janeiro: Antars; [Brasília]: INL, 1983.

_____. **A poética de Anchieta**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1962.

_____. **Origem da literatura brasileira – Período pré-barroco** : A poesia de Anchieta). Disponível em: <http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/06.htm>, acesso em: 16 out. 07.

BAKTHIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi. 5. ed. São Paulo: Annablume, Hucitec, 2002.

BARBOSA, Paulo Anthero S. **José de Anchieta**: IV Centenário Anchieta 1597-1997, São Paulo. São Paulo: BECA, 1997. 1 CD-ROM.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad., apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BISPO, Antônio Alexandre. A música no trabalho missionário de José de Anchieta. In: Congresso Anchieta em Coimbra: 450 anos, 2001, Coimbra. **Actas do Congresso Anchieta em Coimbra: 450 anos**. Coimbra, 2001. v. 1. p. 109-125.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. **A vanguarda antropofágica**. São Paulo: Ática, 1985.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 39. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

_____. **O ser e o tempo da poesia.** 7. ed. rev. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

_____. **Dialética da colonização.** 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BÍBLIA Sagrada: nova tradução na linguagem de hoje. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2000. 864 p.

BIOGRAVIAS Y VIDAS: Santa Úrsula. Disponível em:

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/u/ursula.htm>, acesso em: 20 set. 07.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega.** 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. v.1.

CALMON, Pedro. **Anchieta: o santo do Brasil.** São Paulo: Melhoramentos, 1930.

_____. José de Anchieta: o santo do Brasil. In: FLEIUSS, Max et al. **Anchieta: Quarto Centenário de seu nascimento.** Porto Alegre: Globo, 1935. p. 39-60.

CAMPOS, Augusto de. **Paul Valéry: a serpente e o pensar.** São Paulo: Brasiliense, [199-?].

CAMPOS, Haroldo de. **O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos.** Salvador: FCJA, 1989.

_____. **Deambulação do senhor Bloom pela hibernal Paulipolicéia.** São Paulo: [s.n], 1998.

_____. **A arte no horizonte do provável.** São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. **A operação do texto.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **Re/visão de Sousândrade.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe.** São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. **Metalinguagem e outras metas.** 4. ed. rev. ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua:** Freud, Lacan e a Escritura. Bahia: Fundação Casa de Jorge Amado, 1990.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira:** momentos decisivos. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. v. 1-2.

_____. **Silvio Romero:** teoria, crítica e história literária. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Ed. da USP, 1978.

CARDOSO, Armando S.J. **Anchieta:** mensageiro da vida. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

CARLOS I DA ESPANHA. Disponível em:
http://pt.wikipedia.org/wiki/Carlos_I_de_Espanha, acesso em 05 jul. 07.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental.** Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1959. v. 1.

CASTELLO, José Aderaldo. **Manifestações literárias do período colonial:** (1500-1808/1836). São Paulo: Cultrix, 1981.

CAVALCANTI, Flaney; CORDIVIOLA, Alfredo; SANTOS, Derivaldo dos. (Orgs.). **Fábulas da iminência:** ensaios sobre literatura e utopia. Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras, UFPE, 2006.

CAXA, Quirício; RODRIGUES, Pero. **Primeiras biografias de José de Anchieta.** Introduções e notas do pe. Hélio Abranches Viotti, S.J. São Paulo: Loyola, 1988. (Obras Completas, 13).

CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel. Poesía lírica: modalidades poéticas. In: _____. PIZARRO, Ana (Org.). **América latina:** palavra, literatura e cultura. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993. v. 1.

CHAVES, Dagmar A. **Anchieta na sua poesia brasileira.** Rio de Janeiro: GB, 1969.

CHIAMPI, Irleamar. **Barroco e modernidade:** ensaios sobre literatura latino-americana. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998. (Estudos; 158).

CONGRESSO ANCHIETA EM COIMBRA: 450 ANOS, 2001, Coimbra. **Actas do Congresso Anchieta em Coimbra: 450 anos**. Coimbra, 2001. v. 1. p. 251-261.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986.

_____. **Introdução à literatura no Brasil**. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

_____. **Conceito de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1976.

_____. **Tradição afortunada: O espírito de nacionalidade na Crítica Brasileira**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968.

DEBONI, Miriam Aparecida. Os textos de José de Anchieta e o imaginário religioso: ficção x texto sagrado. 2002. 122p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, São Paulo, 2002.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. Campinas: Papirus, 2000.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Trad. not. João da Cruz Costa. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960. (Coleção Rubáiyát).

_____. **Discurso sobre o método**. Trad. Márcio Pugliesi e Noberto de Paula Lima da USP. São Paulo: Hemus, [s.d.].

DIAS-PLAJA, Guillermo. **Historia de la literatura española**. Buenos Aires: Córdia S.R.L., 1961.

DÍAZ, Carlos Britto. **Poesías líricas castellanas**. [S.l.]: Instituto de Estudos Canários, 1998.

DICCIONARIO para la enseñanza de la lengua española para brasileños. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

D'ORS, Eugenio. **Do barroco**. Trad. de Luis Alves da Costa. Lisboa: Vega, [1908?].

ELIOT, T. S. **A essência da poesia**. Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

FERNANDES, Francisco. **Dicionário de verbos e regimes**. 44. ed. São Paulo: Globo, 2001.

_____ et al. **Dicionário Brasileiro Globo**. 18. ed. São Paulo: Globo, 1991.

FERNANDES, João Azevedo - Revista de História - (Guerreiros em Transe), Ed BN, nº 04, Outubro de 2005, RJ.

FLEIUSS, Max et al. **Anchieta: Quarto Centenário de seu nascimento**. Porto Alegre: Globo, 1935.

FORNELL, José Maria. **Aproximación a la obra literaria de José de Anchieta**. Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1986.

FRANÇA, Eduardo D'Oliveira; SIQUEIRA, Sonia A. O indígena de Anchieta. In: Congresso Anchieta em Coimbra: 450 anos. 2001, Coimbra. **Actas do Congresso Anchieta em Coimbra: 450 anos**. Coimbra, 2001. v. 1. p. 407-449.

GUTIÉRREZ, Fermín Estrella. **Historia de la literatura española con antología**. Buenos Aires: Kapelusz, 1959.

HOFFMAN, Abraham. **Descartes**. Madrid: Revista de Occidente, 1932. (Los filósofos, 13).

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. 3. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1977. (Brasiliana, v. 333).

_____. **Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

INFORMAÇÕES e fragmentos históricos do padre Joseph de Anchieta, S.J. (1584-1586). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1886.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

KONINGS, Johan. **Anchieta e Vieira: paradigmas da Evangelização no Brasil.** São Paulo: Loyola, 2001.

KOTHE, Flávio R. **O cânone colonial.** Brasília: Editora UNB, 1997.

LACOUTURE, Jean. **Os jesuítas, 1: os conquistadores.** Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1994.

LIMA, Alceu Amoroso. **Introdução à literatura brasileira.** 2. ed. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1957.

LIMA, Jorge de. A vida humana de santo de Anchieta. In: FLEIUSS, Max et al. **Anchieta: Quarto Centenário de seu nascimento.** Porto Alegre: Globo, 1935. p. 140-195.

LIMA, José Lezama . **La expresión americana.** La Habana: Instituto Nacional de Cultura/Ministerio de Educación, 1957.

_____. A curiosidade barroca. In: _____. **A expressão americana.** Trad. apres. e notas de Irleamar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LINO, Joselita Bezerra da Silva. **Dialegoria: a alegoria em Grande Sertão: Veredas e em Paradiso.** João Pessoa: Idéia, 2004.

LINS, Osman. Anchieta e o evangelho na taba. In: _____. **Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros.** São Paulo: Summus, 1979. p-20-23.

LORCA, Federico García. **Romanceiro gitano e outros poemas.** Trad. William Agel de Melo. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LYRA, Pedro. **Conceito de poesia.** São Paulo: Ática, 1986.

MAIA, Pedro Américo. **José de Anchieta: o apóstolo do Brasil.** São Paulo: Loyola, Associação Pró-canonização de Anchieta, 2004.

MARQUES JUNIOR, Milton. **As manifestações literárias no Brasil do período colonial.** João Pessoa: Editora Universitária, 1997.

MENDES, Murilo. **História do Brasil** (1932). Org., Intr. e Notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1983. v. 1.

_____. **A criação literária**. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

_____. **A literatura brasileira através dos textos**. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. **A análise literária**. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

MONTOLIV, Manuel de. **Manual de historia de la literatura castellana**. 5. ed. Barcelona (ES): Cervantes, 1947.

MOREIRA, Zenóbia Collares. **A poesia pré-romântica portuguesa**. Natal: Central de Cópias, 2000.

MORUS, Thomas. **A utopia**. Trad. Luís Andrade. São Paulo: Escala, 2004. (Coleção Mestres Pensadores).

NABUCO, Joaquim. **Vida ilustrada do V.P. José de Anchieta da Companhia de Jesus Apóstolo do Brasil**. São Paulo: [s.n], 1933.

NAÇÕES do mundo: Espanha. Rio de Janeiro: Cidade Cultural, 1988.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. Anchieta, mestre espiritual do Brasil. In: **Anchieta: Vida e Pensamentos**. São Paulo: Martin Claret, 1997. p. 11-33.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. **Do pau-brasil à antropofagia e às utopias**. Manifestos, teses de concursos e ensaios. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. xi – liii. (Obras Completas, 6).

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão e post scriptum**. Trad. de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. **O arco e a lira.** Trad. de Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIGNATARI, Décio. **Comunicação poética.** 3. ed. São Paulo: Moraes, 1981.

PIRES, José Alves S.J. José de Anchieta e as origens da literatura brasileira. In: KONINGS, Johan. (Org.). **Anchieta e Vieira: paradigmas da Evangelização no Brasil.** São Paulo: Loyola, 2001.

PIZARRO, Ana (Org.). **América latina: palavra, literatura e cultura.** São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993. v. 1.

PORTELA, Eduardo. **José de Anchieta: poesias.** Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. (Dir.). **Revista tempo brasileiro.** Rio de Janeiro, n. 47, out/dez. 1976.

POUND, Ezra. **ABC da literatura.** Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. **A arte da poesia.** Trad. Heloisa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

PRIORE, Mary del. **Festas e utopias no Brasil Colonial.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária.** 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

RAMOS, Luciano. **José de Anchieta: poeta e apóstolo.** São Paulo: Paulinas, 2003.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **Do Barroco ao Modernismo.** 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

RIO, Angel del; RIO, Amélia A. de del. **Antología general de la literatura española.** Madrid: Revista de Occidente, 1954.

RODRIGUES, Francisco. **A formação intelectual do jesuíta: leis e factos.** Porto: Magalhães & Muniz, 1917.

ROMERO, Silvio. **História da literatura brasileira**: formação e desenvolvimento autônomo da Literatura nacional. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. t. 2.

RÓNAI, Paulo. (Org.). **Seleção de prosa e verso de Menotti del Picchia**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação Brasileira, 1974.

RONCARI, Luis. **Literatura brasileira**: dos primeiros cronistas aos últimos românticos. São Paulo: USP, 1995.

SARDUY, Severo. **Barroco**. Trad. Maria de Lurdes e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega Universidade, [1988?].

_____. **América Latina em sua literatura**. México: UNESCO/Siglo XXI, 1972.

_____. **Escrito sobre um corpo**. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHNEIDER, Roque. **José de Anchieta**: seu perfil e sua vida. 2. ed. São Paulo: Loyola, 1994.

SEIBOLD, Jorge R. S.J. La sagrada escritura en la evangelización de Brasil, en los centenarios del Beato José de Anchieta y del Padre Antonio Vieira. In: KONINGS, Johan. (Org.). **Anchieta e Vieira**: paradigmas da Evangelização no Brasil. São Paulo: Loyola, 2001. p. 97-149.

SIGLO DE ORO. Disponível em: http://es.wikipedia.org/wiki/Siglo_de_Oro, acesso em: 23 nov. 07.

SILVA, Francisco Ivan da. Poesia em tempo de seca: João Cabral, a vertente barroca da poesia brasileira. In: LINO, Joselita B. S.; SILVA, Francisco Ivan da. (Org.). **Múltipla palavra**: ensaios de literatura. João Pessoa: Idéia, 2004. p. 43-80.

_____. Federico Garcia Lorca, Barroco, mais ainda... In: SILVA, Markus Figueira (Org.). **Café Filosófico**. Natal: Edufrn, 2005.

_____. **A chave azul**. Natal (RN): NAC, 2002. (Coleção Raiz do Mundo, v. 1).

_____. **Azul grego.** Natal (RN): EDUFRN, 2007.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira.** 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e Poética.** Trad. José Paulo Paes e Frederico P. de Barros. São Paulo: Cultrix, 1924.

VALÉRY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci.** Trad. Geraldo Gérson de Souza. Ed. Bilíngüe francês/português. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **O pensamento de Descartes.** Trad. Maria de Lourdes Teixeira. São Paulo: Martins, 1955.

VASCONCELOS, Simão de. **Vida do venerável Padre José de Anchieta.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943. 2. v.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira: De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908).** 4. ed. Brasília: Editora UNB, 1963.

VIEIRA, Celso. O misticismo de Anchieta. In: FLEIUSS, Max et al. **Anchieta: Quarto Centenário de seu nascimento.** Porto Alegre: Globo, 1935. p. 120-140.

VIOTTI, Hélio Abranches. **Anchieta o apóstolo do Brasil.** 2. ed. São Paulo: Loyola, 1980.

VICO, Giambattista. **Princípios de uma ciência nova: acerca da natureza comum das nações.** Seleção, tradução e notas do Prof. Antônio Lázaro de Almeida Prado. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os pensadores)

UREÑAS, Pedro Henríquez. **Las corrientes literarias en la América Hispánica.** Colômbia: Fondo de Cultura Económica, 1994.

_____. **Historia de la cultura en la América Hispánica.** México: Fondo de Cultura Económica, 1997.