



Instituto de Letras - IL

Departamento de Teoria Literária e Literaturas - TEL

Letras - Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana

João Gilberto dos Santos Leal

**A recepção de *El Juicio Final* de Andrés de Olmos:
Pedagogia e hibridismo no quadro do teatro colonial hispano-americano,
entre disciplinamento moral e adaptação cultural**

BRASÍLIA - DF
2026

JOÃO GILBERTO DOS SANTOS LEAL

**A recepção de *El Juicio Final* de Andrés de Olmos:
Pedagogia e hibridismo no quadro do teatro colonial hispano-americano,
entre disciplinamento moral e adaptação cultural**

Monografia apresentada à Universidade de
Brasília como requisito para aprovação como
Trabalho de Conclusão do Curso de Letras –
Língua Espanhola e Literatura Espanhola e
Hispano-Americana.

Orientador: Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho

BRASÍLIA - DF
2026

DEDICATÓRIA

Dedico aos trabalhadores periféricos que levantam todas as manhãs, antes mesmo dos primeiros raios de sol iluminarem o céu, com a esperança de construir um futuro melhor para si e para seus filhos. Filhos que aprenderam com seus pais que a transformação não vem de ocupar o lugar da opressão, mas de reimaginar o mundo a partir de onde viemos, com consciência, dignidade e compromisso com a mudança social.

AGRADECIMENTOS

Uma espécie de ansiedade percorreu o meu corpo ao pensar em como agradecer é sempre um desafio, porque implica reconhecer que o caminho não foi trilhado sozinho e que, a cada passo, alguém deixou uma marca, uma palavra, uma presença.

Em um abrir e fechar de olhos, pude refletir sobre a importância de agradecer a todas as pessoas que, de alguma forma, se fizeram presentes nesta trajetória universitária. Àquelas que, mesmo sem saber, contribuíram para que eu seguisse em frente. Aos colegas, amigos e professores que, ao longo desses anos, participaram da construção de um indivíduo melhor: saibam que sou grato a vocês, e que nunca esquecerei dos momentos que compartilhamos, mesmo quando, de uma hora para outra, eu tivesse uma boba e infundada impressão de estar sozinho.

Gostaria de agradecer especialmente aos meus pais, Déa dos Santos e Gilberto Araujo Leal, que sempre estiveram ao meu lado, me apoiando e vibrando com cada conquista. Eles se emocionaram quando concluí o ensino médio, e agora terão a alegria de se emocionarem novamente ao verem seu filho se formando no ensino superior, em uma universidade pública.

Ao meu amigo David Silva, parceiro de toda essa jornada ao longo desses anos, por sua amizade, apoio e companheirismo constante nos caminhos da Universidade de Brasília.

E ao professor Erivelto, pela paciência, pela escuta atenta e pela orientação generosa ao longo desses meses. Sua presença foi fundamental para que este trabalho se concretizasse.

Às vezes me lembro de quando o meu coração palpitava como o de um pássaro capturado, ao ver meu nome na lista dos aprovados da Universidade de Brasília. E, da mesma forma, digo que nenhuma nuvem poderá encobrir a minha felicidade ao partir, pois saio transformado pela experiência de estar aqui, levando comigo o que aprendi nos corredores, nas conversas, no silêncio – e na música: “Mientras más pasan los años me contradigo cuando pienso / El tiempo no me mueve, yo me muevo con el tiempo.” (Calle 13, La Vuelta al Mundo).

EPIGRAFE

"Conhece a liberdade sem olhar no dicionário
Sem olhar no dicionário, ele conhece a liberdade
Vamo que vamo, vou traçando vários planos
Vou seguir cantarolando pra poder contra-atacar."

BaianaSystem, *Sulamericano*

RESUMO

Este trabalho analisa a peça *El Juicio Final*, atribuída a Andrés de Olmos, a partir de uma perspectiva contrastiva que articula recepção histórico-colonial, coerência poética interna e releituras contemporâneas. Com base na Estética da Recepção de Hans Robert Jauss e nas reflexões de Umberto Eco sobre limites e possibilidades interpretativas, o estudo examina como a obra produz sentido no encontro entre catequese franciscana, tradução cultural e práticas performativas indígenas. A análise considera tanto as condições de inteligibilidade do século XVI quanto os modos atuais de leitura, que deslocam a peça de seu regime catequético para um horizonte crítico que privilegia aspectos estéticos, rituais e simbólicos. Ao confrontar interpretações coloniais e contemporâneas, o trabalho evidencia como o Auto transforma emoção em discernimento e como seu significado histórico se reconfigura ao longo do tempo. Nas leituras contemporâneas sobre o texto de De Olmos, destaca-se a passagem de leituras que ressaltam a dimensão pedagógica do texto para um tipo de abordagem que destaca o seu caráter híbrido.

Palavras-chave: teatro catequético; *El Juicio Final*; Andrés de Olmos; recepção; horizonte de expectativa; interpretação.

ABSTRACT

This study examines the theatrical piece *El Juicio Final*, attributed to the Franciscan friar Andrés de Olmos, through an analysis articulated around its colonial reception, its internal poetic structure, and its contemporary reinterpretations. Drawing on Hans Robert Jauss's aesthetic theory of reception and Umberto Eco's reflections on the limits of interpretation, the research shows how the work organizes meaning through the combination of visual pedagogy, allegorical dramaturgy, and processes of cultural translation. By contrasting the colonial horizon of reception with modern critical perspectives, the study highlights how the piece's moral and catechetical function is reshaped over time, revealing both the constraints and the possibilities of its interpretative trajectory. In contemporary readings of Olmos's text, there is a noticeable shift from interpretations that emphasize its pedagogical dimension toward approaches that foreground its hybrid character.

Keywords: catechetical theatre; *El Juicio Final*; Andrés de Olmos; reception; horizon of expectations; interpretation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 – O QUE SIGNIFICA LER TEXTOS TEATRAIS NA AMÉRICA COLONIAL?.....	12
1.1. Justificativa e objetivos da pesquisa.....	13
1.2. Marco teórico: Estética da Recepção e limites da interpretação.....	16
1.3. Metodologia e corpus.....	18
1.4. Breve fortuna literária.....	21
CAPÍTULO 2 – CONTEXTOS DE PRODUÇÃO E RECEPÇÃO (SÉC. XVI).....	24
2.1. Fray Andrés de Olmos: missão, línguas e escritos.....	24
2.2. Nova Espanha: quadro histórico, práticas missionárias e catequese.....	28
2.3. El Juicio Final: estrutura dramática, cenográfica e função catequética.....	32
CAPÍTULO 3 – RECEPÇÃO, FORMA E MUDANÇA DE HORIZONTE.....	38
3.1. Recepção colonial: condições de leitura e efeitos.....	38
3.2. Poética e estrutura de El Juicio Final: intentio operis e os limites da interpretação....	42
3.3. Releituras contemporâneas e mudança de horizonte.....	50
CONCLUSÃO.....	55
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	59

INTRODUÇÃO

Este trabalho nasceu do primeiro contato com *El Juicio Final*, de fray Andrés de Olmos, durante a disciplina Literatura Hispano-americana I (séculos XVI, XVII e XVIII), ministrada pela professora Anna Herron, cuja leitura e discussão final despertaram meu interesse por compreender como um texto catequético do século XVI podia revelar muito mais do que um simples instrumento missionário.

A partir desse momento inicial, tornou-se evidente que a peça não apenas documenta a prática evangelizadora franciscana, mas condensa tensões, estratégias de persuasão, operações de tradução cultural e formas de performance que atravessam a história colonial e chegam até a crítica contemporânea. A escolha do tema, portanto, deriva de uma inquietação para entender como o auto funcionou em seu contexto original e, por outro, investigar como vem sendo reinterpretado hoje, à luz de novos horizontes teóricos.

O percurso de pesquisa que orienta este trabalho parte dessa inquietação inicial e se estrutura de modo progressivo. O Capítulo 1 constrói a base teórico-metodológica necessária para a leitura da peça, discutindo a noção de horizonte de expectativas e os limites interpretativos que a própria obra constrói. O objetivo é demonstrar “como ler o texto” a partir das ferramentas críticas que permitem deslocar a peça de seu uso catequético para sua análise como objeto literário, estético e político.

O Capítulo 2 aprofunda a contextualização histórica, cultural e missionária necessária para compreender *El Juicio Final* em seu próprio horizonte de produção. Ao fazê-lo, apresenta a trajetória de fray Andrés de Olmos, reconstrói o panorama da Nova Espanha nas primeiras décadas do século XVI e examina a peça estruturalmente em linhas gerais. Conseqüentemente, o capítulo trata de entender “o que é lido e em que contexto”, restituindo à peça seu lugar de densidade histórica e sua inserção no teatro evangelizador do século XVI.

Depois da preparação teórica, histórica e contextual, o Capítulo 3 examina *El Juicio Final* a partir da articulação entre as leituras coloniais e as releituras contemporâneas. Partindo da mudança de horizonte teorizada no Capítulo 1, o texto aplica esse enquadramento para analisar como os cronistas franciscanos do século XVI compreenderam e descreveram a peça. Em seguida, aprofunda a noção de limites interpretativos discutida na teoria, examinando minuciosamente a estrutura do auto, seus mecanismos narrativos e alegóricos. Por fim, o capítulo contrasta esse primeiro horizonte com as leituras atuais, mostrando como a peça é relida hoje à luz de categorias como pedagogia moral, persuasão coletiva e hibridismo

cultural. Assim, o capítulo busca compreender “como se leu e como se lê” *El Juicio Final*, articulando recepção histórica, crítica contemporânea e transformação do horizonte interpretativo.

Ao articular esses três movimentos (teoria, contexto e recepção) o trabalho busca demonstrar que a peça de Olmos não se esgota na função evangelizadora, mas constitui um documento complexo, cuja capacidade de mobilizar afetos, organizar a percepção e atravessar séculos de leitura a torna exemplar para pensar os modos coloniais de produção de sentido e suas reverberações críticas atuais.

CAPÍTULO 1 – O QUE SIGNIFICA LER TEXTOS TEATRAIS NA AMÉRICA COLONIAL?¹

Neste primeiro capítulo, serão apresentados os fundamentos que orientam a pesquisa, delineando sua relevância, seus objetivos e o caminho teórico-metodológico que sustenta a análise desenvolvida ao longo do trabalho. Para isso, torna-se necessário explicitar as condições históricas e críticas que permitem compreender o significado e a função dos textos teatrais produzidos na América colonial.

Seguindo este caminho, apoiando-se em um alinhamento teórico preciso, o estudo fundamenta-se na Estética da Recepção, especialmente nas contribuições de Hans Robert Jauss, que parte da premissa de que o sentido de uma obra não é fixo, mas se constrói na relação com o seu público e, nessa perspectiva, oferece ferramentas essenciais para compreender as transformações interpretativas da peça, permitindo analisar como o diálogo entre obra e leitor, ao longo do tempo, produz múltiplas camadas de sentido. A essas contribuições soma-se a reflexão de Umberto Eco, que amplia o escopo da análise, ressaltando a necessidade de reconhecer tanto a liberdade quanto os limites interpretativos, de modo a compreender como diferentes códigos culturais moldam as leituras possíveis da obra.

Do ponto de vista metodológico, é adotada uma abordagem qualitativa e analítico-interpretativa, combinando procedimentos de análise textual e histórica. O corpus principal é constituído pela peça *El Juicio Final*, examinada a partir de dois conjuntos de textos críticos e contextuais: de um lado, testemunhos e comentários produzidos na época colonial, como os registros presentes em obras de cronistas e religiosos; de outro, estudos contemporâneos que revisitaram e reinterpretam a peça.

Por fim, será traçado um breve panorama da fortuna crítica da obra, a fim de evidenciar tanto a escassez de estudos quanto os recentes esforços que buscam valorizá-la enquanto objeto fundamental de reflexão. Também será apresentada a edição que servirá de base para este estudo, a partir da qual será possível analisar o texto com maior fidelidade e

¹ Este é um capítulo introdutório dedicado a explicitar fundamentos, objetivos e método da pesquisa. A formulação da pergunta desloca o ‘que é’ o texto para ‘o que significa lê-lo’ num horizonte histórico, dialogando com Karlheinz Stierle: ler é um processo de concretização em que o texto distribui relevâncias, convoca expectativas e orienta a interpretação do destinatário. Assim, ‘o que significa ler’ textos teatrais coloniais implica reconstruir condições de recepção e seus efeitos, não apenas descrever conteúdos. *O texto como objeto de recepção*, in LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

rigor acadêmico, além de situar o trabalho no contexto mais amplo das pesquisas sobre o teatro colonial novo hispano.

1.1. Justificativa e objetivos da pesquisa

A produção teatral na América colonial constitui um campo de investigação que, embora reconhecido por seu valor histórico e cultural, ainda apresenta estudos dispersos, tornando menos frequente a articulação sistemática entre os aspectos literários, sociais e políticos envolvidos. Nesse contexto, como assinala Othón Arróniz, manifesta

...extrañeza por algunos aspectos de este espléndido fenómeno literario que fue el teatro creado o auspiciado por los regulares, ajenos por su carácter y profesión a los espectáculos histriónicos, fenómeno aún más extraño pues se realiza en fechas tan tempranas como las de la segunda década del siglo XVI, cuando no se puede acudir, para justificar tal creación, a una corriente, o a una escuela, o a una tradición teatral inmediatamente anterior. (ARRÓNIZ, 1979, p. 7)

Essa observação evidencia a singularidade do teatro evangelizador no contexto colonial: religiosos, cuja vocação e formação não se direcionava originalmente à prática teatral, conceberam obras de significativo impacto cultural em um momento histórico no qual não há comprovação segura da existência de uma tradição dramática indígena anterior, tal como se configurou no período missionário.

Embora haja registros históricos que indicam que as culturas mesoamericanas possuíam expressões cênicas associadas ao canto, à dança e a rituais performáticos, o conhecimento disponível sobre formas teatrais pré-hispânicas é fragmentado e limitado, como novamente ressalta Arróniz, “respecto a la claridad del asunto, se encuentra comprometido ante la escasez de información, o mejor dicho, ante el contenido de la información llegada hasta nosotros” (1979, p. 8).

Dentro desse panorama, a obra *El Juicio Final* tem seu valor reforçado por se tratar de um dos primeiros textos dramáticos escritos e encenados no continente americano, elaborado em náuatle (língua dos povos originários da Mesoamérica), condensando estratégias de evangelização e, ao mesmo tempo, evidenciando processos de adaptação cultural característicos do século XVI.

A relevância do presente estudo reside na possibilidade de compreender *El Juicio Final* não apenas como um instrumento catequético, mas também como um produto literário inserido em um contexto histórico marcado por dinâmicas complexas de contato, negociação

e tradução cultural. Ao analisá-la em diálogo com diferentes recepções críticas, torna-se possível evidenciar tanto as permanências quanto as transformações de sentido que a peça sofreu ao longo do tempo, o que permite repensar sua função e seu impacto.

Tal abordagem revela-se relevante sob três perspectivas centrais: a primeira, historicamente, como observa Horcasitas, “Las fuentes históricas no hablan de experimentos ni de intentos de escenificación. Nuestra primera noticia se refiere a un drama bien preparado, no a una improvisación.” (1974, p. 77). Esse dado reforça que *El Juicio Final* constitui um dos primeiros registros dramáticos coloniais em língua indígena e que sua encenação não foi fruto do acaso, mas de uma estratégia missionária consciente, na qual o teatro foi mobilizado desde cedo como recurso central para transmitir valores cristãos, consolidar a conquista espiritual e atuar como instrumento pedagógico no processo de evangelização.

Do ponto de vista literário, *El Juicio Final* apresenta características estruturais típicas do teatro catequético, como a utilização de diálogos moralizantes, a clara polarização entre virtude e pecado e a presença de figuras alegóricas, elementos que aproximam a peça de modelos medievais europeus, como os autos sacramentais e as moralidades. Essa dimensão pedagógica pode ser melhor compreendida a partir da observação de que:

La educación que se trasmitía en los autos era moral, pues su contenido estaba fundamentado en las creencias religiosas de los católicos, considerados por éstos como las más adecuadas. Entenderemos por educación moral a aquella que se fundamentó en la Biblia y relacionaba los temas bíblicos con lo sucedido en aquel entonces, por ejemplo, las pestes y la poligamia, es decir, la moralidad se trasmitía con fundamentos cristianos apoyados en sucesos cotidianos. [...] a través del teatro fue la estrategia utilizada por los franciscanos para acercar a los indios hacia una nueva concepción religiosa. Este proceso se comenzó a gestar desde la llegada de los primeros religiosos. (CORONADO, 2012, p.80)

Essa passagem de Lara Coronado ilustra que o teatro missionário tem uma função didática e moralizante, inspirado nos modelos dos autos sacramentais e das moralidades europeias, com um claro propósito pedagógico, e atuando como ponte entre a doutrina cristã e a realidade social dos povos indígenas ao enfatizar a articulação entre forma dramática e conteúdo moral, evidenciando recursos literários específicos para transmitir valores éticos e religiosos de maneira compreensível e impactante para seu público.

Por fim, a terceira e última perspectiva, a cultural, evidencia-se como o teatro missionário novohispano operou como espaço de reconfiguração simbólica e linguística. Mais do que um veículo de transmissão da doutrina, o teatro ajudou a moldar imaginários coletivos sobre o fim do mundo, o juízo divino e a salvação das almas.

Nesse processo, Horcasitas (1974, p. 54) observa que “Tanto los frailes como los indígenas crearon y escenificaron las piezas, produciendo por lo tanto formas literarias nuevas, muy diferentes de la literatura prehispánica indígena y de la peninsular.”. Ou seja, a afirmação evidencia que o teatro missionário foi resultado de um processo híbrido, em que tradições distintas se fundiram, dando origem a novas formas. Tal fusão, contudo, criou-se um espaço controlado pelos missionários, no qual a participação indígena estava circunscrita a certos limites.

Um dos elementos centrais desse controle foi a escolha do náuatle como língua de encenação, como assinala Arróniz, “La lengua mexicana resultó la llave que abrió, para los españoles, las puertas de muchas regiones de Mesoamérica, despejando el camino para la conquista material, cultural y espiritual” (1979, p. 7). A adoção da língua indígena revelava, ao mesmo tempo, uma estratégia de aproximação e um exercício de poder, já que possibilitava traduzir conceitos cristãos sem abrir espaço para uma valorização real da cosmovisão nativa.

Essa dinâmica nós mostra que a peça de Andrés de Olmos exemplifica bem o papel do náuatle como instrumento de mediação cultural, permitindo que noções como ressurreição, salvação e juízo final fossem incorporadas ao universo indígena de forma mais rigidamente controlada. Assim, a obra evidencia a tensão entre adaptação e imposição que marcou o processo evangelizador.

Outro fator que sustenta a pertinência desta pesquisa é a escassez de estudos dedicados especificamente à peça *El Juicio Final*. Essa lacuna se explica, em grande medida, pelo predomínio de fontes coloniais escritas pelos missionários, que registraram a obra a partir de uma perspectiva interessada no processo de evangelização e a ausência de testemunhos indígenas ou laicos contemporâneos à sua encenação limita a possibilidade de reconstruir sua recepção no século XVI, o que reforça a necessidade de aplicar metodologias críticas capazes de problematizar essas fontes e evitar a reprodução do olhar colonial.

Em termos acadêmicos, esta investigação propõe-se a contextualizar historicamente a peça e seu autor; examinar as condições de produção e recepção no período colonial; identificar e comparar distintas interpretações críticas ao longo do tempo, ressaltando suas continuidades e rupturas; e, por fim, discutir as implicações literárias, culturais e políticas dessas leituras. Com isso, busca-se responder de que modo a peça *El Juicio Final* foi recebida, interpretada e ressignificada por diferentes leitores e estudiosos, desde sua produção no século XVI até os dias atuais.

1.2. Marco teórico: Estética da Recepção e limites da interpretação

A recepção das obras coloniais hispano-americanas, especialmente as de caráter religioso e catequético, tem sido marcada por leituras que privilegiaram sua função evangelizadora e seu valor como documentos da expansão cristã. Esses escritos, muitas vezes dependentes do olhar missionário, tendem a reduzir tais textos ao papel de instrumentos pedagógicos, deixando em segundo plano sua complexidade literária, cultural e social em um período marcado por intensas negociações simbólicas entre europeus e povos originários.

É justamente dentro desse panorama que a peça *El Juicio Final* destaca-se como um dos exemplos mais significativos. Sua circulação e leitura, desde os relatos coloniais até as análises contemporâneas, permite observar tanto a dimensão catequética atribuída pelos missionários quanto às transformações críticas que, ao longo do tempo, resignificaram sua função e impacto.

Em *Vidas Franciscanas*, por exemplo, fray Jerónimo de Mendieta apresenta a peça em uma moldura teológica e apologética, ressaltando seu efeito moralizador sobre indígenas e espanhóis, valorizando o auto sacramental por sua eficácia evangelizadora, capaz de “abrir os olhos” do público e conduzi-lo à conversão.

Reconsiderando a perspectiva unilateral das fontes coloniais, aliada à ausência de registros que expressem outros pontos de vista, torna-se necessário recorrer a um referencial que permita reconstruir a história da obra de forma mais complexa e crítica. É a partir desse referencial que se entende que o sentido de uma obra se constrói na relação com seu público e contextos de leitura, permitindo-nos ir além de uma visão dependente do olhar missionário, o que leva esta pesquisa a adotar, como principal ferramenta de análise, a teoria da recepção, especialmente às formulações de Hans Robert Jauss e Umberto Eco, que oferecem instrumentos para pensar a historicidade das leituras e os limites da interpretação.

Seguindo esta visão, análises contemporâneas, como o artigo *El cuadro ejemplar que se llama El Juicio Final*, mostra esse deslocamento interpretativo, passando a ser examinada como uma construção simbólica mais complexa, onde se cruzam elementos do teatro europeu, da catequese cristã e das culturas indígenas da Nova Espanha. A ênfase recai menos na função edificante do texto e mais nas suas estratégias discursivas, visuais e linguísticas, revelando tanto a lógica pedagógica da evangelização quanto os mecanismos de dominação e apropriação simbólica, como evidencia o trecho:

Para algunos el sistema de manipulación del autor era evidente, para otros había imágenes terribles que les hacían sentir culpa; pero en general, pensamos que los frailes franciscanos habían rebasado el límite de lo ético al evangelizar a los antiguos mexicanos imponiendo sus creencias a través de un método que sigue siendo eficaz: el miedo. (MANCISIDOR; RUÍZ; TORRES J., 2002.)

Assim, a recepção da peça não se limita à sua compreensão imediata, mas implica na sua constante reconstrução em novos quadros de sentido, e é por isso que a articulação desses dois referenciais permitirá abordar *El Juicio Final* a partir de uma perspectiva integrada. Portanto, o marco teórico além de fundamentar a leitura histórica e crítica, também oferece instrumentos para entender as múltiplas camadas de sentido que emergem do diálogo entre obra, leitor e contexto. Nesse sentido, Jauss afirma:

Disso resulta a dupla tarefa da hermenêutica literária: diferenciar metodicamente os dois modos de recepção. Ou seja, de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos. A aplicação, portanto, deve ter por finalidade comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção. (JAUSS, 2002, p. 46)

A concepção de Hans Robert Jauss oferece um enquadramento histórico e sociocultural, ao propor que a história da literatura é, na verdade, uma história da leitura, na qual o sentido de uma obra não é fixo, mas atualizado a cada nova recepção, concentrando-se na manifestação da *práxis estética*, que engloba as atividades de produção, recepção e comunicação (*poiesis, aisthesis e katharsis*).

Outro ponto importante da teoria é o conceito de *horizonte de expectativas*, que se refere ao conjunto de conhecimentos prévios, convenções sociais e experiências literárias que um público traz para a leitura de um texto. É a partir desse horizonte que a obra é interpretada e avaliada. No caso de *El Juicio Final*, o horizonte de expectativas do público indígena do século XVI, moldado por sua própria cosmovisão, foi confrontado com uma nova estrutura teológica e dramática, gerando interpretações que combinavam familiaridade cultural e recepção de elementos estrangeiros.

Ao lado de Jauss, Umberto Eco permite ampliar a análise, articulando a dimensão histórica da recepção com uma reflexão sobre os limites da interpretação, pois é discutido a tensão entre liberdade interpretativa e controle do texto, ressaltando que, embora toda obra possa gerar múltiplas leituras, nem todas são igualmente válidas. Essa perspectiva contribui

para este estudo ao mostrar que, se por um lado *El Juicio Final* foi reinterpretado em diferentes épocas e contextos, por outro, essas leituras sempre estiveram condicionadas por códigos culturais e pelas estratégias discursivas presentes na própria peça.

Um dos pontos centrais de sua proposta é a tricotomia entre a *intentio auctoris* (intenção do autor), a *intentio lectoris* (intenção do leitor) e a *intentio operis* (intenção da obra). Para Eco, uma leitura crítica adequada precisa reconhecer a tensão entre essas três instâncias, evitando tanto o reducionismo da intenção autoral quanto a abertura ilimitada da recepção. No entanto, para fins deste trabalho, a ênfase recai sobre a *intentio operis*, não por hierarquizá-la teoricamente, mas porque é nela que se encontram os elementos verificáveis de coerência interna, mais precisamente aqueles que permitem analisar a peça a partir do que o próprio texto efetivamente organiza, projeta e limita.

Além disso, Eco diferencia a *interpretação semântica* (processo pelo qual o leitor atribui significado a um texto) da *interpretação crítica* (processo que busca compreender por quais razões estruturais o texto pode produzir aquelas ou outras interpretações alternativas). Essa distinção é particularmente útil para analisar *El Juicio Final*, pois permite reconhecer tanto os sentidos que emergem de sua leitura em contextos específicos quanto os limites impostos pela própria estrutura dramática e discursiva da peça, como enfatiza o autor:

Defender a interpretação do texto contra o uso dele não significa que os textos não possam ser usados. Mas o livre uso deles nada tem a ver com sua interpretação, visto que interpretação e uso sempre pressupõem uma referência ao texto-fonte, quando mais não seja, como pretexto. (ECO, 2020, p. 18)

1.3. Metodologia e corpus

Partindo da ideia de que a obra literária não possui um significado fixo, mas adquire novas interpretações conforme é recebida por diferentes públicos em distintos contextos históricos, como já mencionado na seção anterior, a metodologia deste trabalho organiza-se em duas etapas bem articuladas, que se complementam e se relacionam diretamente com a estrutura dos capítulos seguintes.

A primeira etapa se dedicará aos Contextos de Produção e Recepção (Séc. XVI), desenvolvida no segundo capítulo do trabalho. Nela, será investigado o contexto de produção e recepção da peça no século XVI, tanto a partir da análise do momento histórico quanto da própria obra, considerando especialmente a relação entre missionários franciscanos e os

indígenas. Essa investigação não se limita a uma descrição do período nem ao mero objetivo de recontar a história, mas busca contextualizar e compreender as condições de leitura e recepção possíveis para o público indígena, e, ao mesmo tempo, confrontado com novas estruturas teológicas e dramáticas introduzidas pela catequese cristã.

Nesse sentido, é fundamental explorar as fontes históricas que evidenciam a visão missionária, como no caso de Jerónimo de Mendieta em suas *Vidas Franciscanas* e de Bernardino de Sahagún em sua *Historia General*, pois, ambos, compartilham o propósito de apresentar os povos indígenas a partir de um enquadramento cristão, ressaltando a necessidade de sua evangelização.

Esses textos ajudam a expor as evidências documentais e o enquadramento histórico, revelando como diferentes códigos culturais eram interpretados e reinterpretados sob a ótica europeia em um espaço de negociação simbólica, além de delinear o horizonte de expectativas inicial, preparando o leitor para a análise posterior mais aprofundada sobre a recepção da obra.

Essa primeira etapa, portanto, tem caráter histórico e interpretativo. O objetivo é identificar as condições de possibilidade de leitura no século XVI, evitando tanto o anacronismo quanto uma perspectiva unilateral. Isso significa adotar uma nova perspectiva diante da dependência quase exclusiva de fontes coloniais, sobretudo aquelas produzidas pelos missionários, que, embora indispensáveis, apresentam visões marcadamente parciais.

Dessa maneira, a noção de “horizonte de expectativas”, proposta por Hans Robert Jauss, constitui desde já um instrumento metodológico essencial, que será retomado e desenvolvido ao longo dos capítulos, pois permite compreender que a recepção inicial da obra não pode ser pensada fora das referências culturais de seu público, e tampouco reduzida apenas ao texto em si, mas deve ser entendida como resultado da interação entre ambos, como sugere a seguinte citação:

...para a análise da experiência do leitor ou da "sociedade de leitores" de um tempo histórico determinado, necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor. Ou seja, entre o efeito, como o momento condicionado pelo texto, e a recepção, como o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte - o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial (lebensweltlich), trazido pelo leitor de uma determinada sociedade.(JAUSS, 2002, p. 50)

Seguindo o princípio destacado por Jauss, de que o sentido de uma obra nasce da interação entre texto e leitor em diferentes contextos históricos, a segunda etapa metodológica

consiste na Recepção, forma e mudança de horizonte em *El Juicio Final*, desenvolvida no terceiro capítulo. Enquanto a primeira etapa se concentra na contextualização e na compreensão da recepção, esta segunda amplia o olhar para acompanhar o percurso desse *horizonte* das releituras ao longo do tempo, incluindo interpretações modernas que ressignificaram a peça, articulando as fontes documentais com as categorias teóricas adotadas. Nesse movimento, busca-se compreender como *El Juicio Final* deixou de ser apenas um instrumento catequético para tornar-se também objeto de interesse cultural, simbólico e acadêmico.

Essa etapa combina duas operações: de um lado, a reconstrução das leituras históricas e contemporâneas da obra; de outro, a análise da própria estrutura textual, com base nos conceitos teóricos de Umberto Eco, que se articula ao referencial de Jauss, como já citado. Essa dupla dimensão permite identificar como a peça foi constantemente reinterpretada sem perder de vista os limites impostos pela sua forma dramática e discursiva. Assim, a análise não se restringe às leituras feitas sobre o texto, mas busca compreender como o próprio texto condiciona e orienta essas leituras.

Com essa abordagem, propõe-se articular passado e presente: de um lado, examinam-se os registros coloniais e missionários que moldaram a recepção original; de outro, incorporam-se os estudos contemporâneos que revisitaram a peça à luz de novos referenciais críticos. Essa combinação entre história da recepção e análise estrutural não apenas evidencia a riqueza do objeto estudado, mas também mostra como sua vitalidade interpretativa atravessou os séculos. Para tanto, a pesquisa adota uma perspectiva qualitativa, voltada a compreender a complexidade das interpretações de *El Juicio Final*, fundamentada em uma pesquisa bibliográfica.

Para dar suporte a essa metodologia, o corpus de análise foi cuidadosamente selecionado, dividindo-se em dois eixos principais: comentários coloniais e estudos modernos. Essa divisão reflete a própria organização do trabalho, que parte da recepção original para chegar às leituras contemporâneas. Assim, o corpus não é apenas um conjunto de fontes, mas um recorte que sustenta o percurso metodológico adotado.

O primeiro eixo do *corpus* é composto pela própria peça *El Juicio Final*, trata-se do objeto central da pesquisa, cuja análise é o fio condutor do estudo. Essa obra será examinada tanto em seu contexto histórico quanto em suas possibilidades estruturais de interpretação, sempre em diálogo com os referenciais teóricos apresentados.

O segundo conjunto de fontes corresponde às fontes históricas coloniais. Esses textos permitem reconstruir o horizonte de expectativas do século XVI e compreender como o olhar europeu moldou a representação da alteridade indígena. Ao mesmo tempo, revelam o esforço missionário em integrar elementos da cultura nativa à catequese, contexto no qual se insere a peça de Olmos.

O terceiro grupo do *corpus* corresponde às análises contemporâneas, que incluem artigos acadêmicos. Esses trabalhos oferecem perspectivas modernas sobre a obra, deslocando o foco da função catequética para dimensões estéticas, simbólicas e culturais, o que contribui para compreender como a peça tem sido reinterpretada na atualidade.

Esse recorte de *corpus* garante um diálogo entre diferentes temporalidades ao articular comentários coloniais e estudos modernos, e a análise torna-se capaz de evidenciar as transformações na recepção da obra, mostrando como a peça de Olmos permanece viva na crítica contemporânea, ainda que em moldes distintos daqueles do século XVI.

Por fim, é importante destacar que a metodologia adotada não busca oferecer uma interpretação definitiva da obra, mas compreender as condições que possibilitaram suas múltiplas leituras, assegurando um equilíbrio entre historicidade e teoria literária, permitindo uma abordagem crítica capaz de reconhecer tanto a complexidade do texto quanto a pluralidade de seus leitores.

1.4. Breve fortuna literária

A peça *El Juicio Final* possui uma trajetória editorial e crítica marcada por longos períodos de silêncio e redescoberta. O texto que serve de base para este estudo provém da edição organizada por Fernando Horcasitas, incluída em *Teatro náhuatl: épocas novohispana y moderna* (UNAM, 2004), que transcreve o manuscrito náuatle datado de 1678 e conservado na Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos. Trata-se, portanto, de uma cópia tardia de uma obra composta originalmente entre as décadas de 1530 e 1540. Essa edição é acompanhada de tradução ao espanhol, aparato crítico e notas filológicas, o que a consolida como a referência mais completa e acessível para a análise contemporânea da peça, como o próprio Horcasitas esclarece:

El texto náhuatl del manuscrito de Washington ha permanecido inédito hasta el presente y nunca ha aparecido una traducción al castellano. [...] La presente paleografía y traducción son mías; en algunos casos de duda he seguido la versión de Cornyn y McAfee. La puntuación, división en cuadros, modernización de la

ortografía náhuatl y la introducción de algunos himnos [...] también son del que escribe estas líneas. (HORCASITAS, 2004, p. 702).

A escolha dessa edição justifica-se, portanto, por seu caráter crítico e pelo esforço mais consistente de restituição textual, constituindo um ponto de partida sólido para a análise da recepção e das transformações interpretativas da obra. Ao adotar essa versão, busca-se garantir uma leitura apoiada em um texto estabelecido com critérios filológicos consistentes, cuja tradução e aparato editorial oferecem as condições necessárias para uma abordagem literária e histórica segura.

Na própria edição de Horcasitas encontram-se referências a outras versões conhecidas do texto, como as transcrições de Garibay e as anotações de Ravicz e McAfee, que, embora relevantes do ponto de vista histórico, apresentam limitações filológicas ou permanecem fragmentárias. Por essa razão, opta-se pela edição de Horcasitas, cuja consistência crítica e clareza editorial permitem uma leitura mais segura e fiel ao espírito original da obra, sem comprometer a compreensão do seu contexto linguístico e cultural.

Antes dessa publicação, o conhecimento sobre a peça restringia-se às referências de cronistas coloniais, como Jerónimo de Mendieta, Torquemada e Las Casas, que destacavam as representações do *Juicio Final* como eventos catequéticos e morais. Esses testemunhos ressaltavam o impacto das encenações na conversão dos indígenas e sua função pedagógica no contexto das missões franciscanas. Apenas a partir do século XX, a obra passou a ser estudada também sob uma perspectiva literária, que reconhece nela um produto híbrido de evangelização e expressão artística.

A fortuna crítica moderna, ainda que limitada, mostra diferentes vertentes interpretativas. Alguns estudos privilegiam o enfoque histórico e etnográfico, ressaltando a função do teatro missionário como ferramenta de aculturação. Outros, influenciados por abordagens literárias e semióticas, analisam *El Juicio Final* como texto de mediação simbólica, no qual elementos do teatro europeu se entrelaçam com aspectos da cultura náuatle. Essa mudança de perspectiva revela um deslocamento gradual: da leitura catequética e documental para uma leitura que valoriza a complexidade estética e cultural da peça.

Entre os estudos mais recentes, destacam-se *El cuadro ejemplar que se llama El Juicio Final* (2002), de Mancisidor, Ruiz e Torres, e *La educación moral en los autos sacramentales del siglo XVI en Nueva España* (2012), de Jesús Lara Coronado, que exemplificam essa

tendência ao propor releituras que situam a obra de Olmos não apenas como instrumento evangelizador, mas como espaço de diálogo intercultural e produção simbólica.

Desse modo, a fortuna literária de *El Juicio Final* reflete o percurso interpretativo que este trabalho também busca seguir, da contextualização histórica à análise crítica. Ao reconhecer a diversidade de abordagens que marcaram a recepção da obra, prepara-se o terreno para o estudo contrastivo desenvolvido no capítulo final, onde as leituras coloniais e modernas serão colocadas em diálogo, evidenciando como diferentes horizontes de leitura moldaram o significado da peça ao longo do tempo.

CAPÍTULO 2 – CONTEXTOS DE PRODUÇÃO E RECEPÇÃO (SÉC. XVI)

Neste segundo capítulo, propõe-se contextualizar o momento histórico e literário por trás da peça *Juicio Final*, para que possamos assegurar a clareza e a profundidade dos sentidos da obra, suas intenções catequéticas e o modo como ela dialoga com o contexto colonial em que foi produzida.

Para isso, será apresentada a trajetória missionária e catequética de Andrés de Olmos, frade franciscano que desempenhou um papel de destaque no processo de evangelização dos povos indígenas e, ainda mais, integrou o que Matthew Restall descreve como um “puñado de españoles” envolvidos nas “expediciones que descubrieron, y en parte destruyeron” (2003 p. 29) as estruturas socioculturais mesoamericanas na nomeada Nova Espanha.

Além da análise do texto a ser estudado e a apresentação de aspectos da vida de seu autor, é igualmente fundamental considerar o panorama dos aspectos históricos e culturais do período em que *Juicio Final* foi escrito, marcado principalmente pelo processo de expansão territorial e evangelização. Nesse panorama, destaca-se o papel dos franciscanos na catequese indígena, que recorreu a diferentes estratégias pedagógicas e culturais, entre elas, o teatro. Esse instrumento, contudo, atuou dentro de um processo no qual se sobrepunham elementos de imposição religiosa e “efectos de manipulación y dominación ideológica y cultural” (LARA CORONADO, Jesús, 2008, p. 80), resultando em manifestações de sincretismo entre a tradição europeia e as crenças indígenas.

Por fim, será apresentada a finalidade catequética e didática da obra, inserida no esforço evangelizador dos primeiros anos de colonização espanhola. Escrita em náuatle, língua falada por diversos povos originários do México, a peça abordando temas centrais da doutrina cristã, como por exemplo o *Juízo Final*, o Céu, o Inferno e a salvação da alma, além de apoiar-se em elementos típicos do teatro missionário, como personagens alegóricos e enredos morais.

2.1. Fray Andrés de Olmos: missão, línguas e escritos

O fray Andrés de Olmos foi um notável franciscano espanhol e linguista dedicado aos estudos de línguas indígenas, com o evidente objetivo de demonstrar a possibilidade de seu uso no processo de evangelização que marcou a expansão missionária do século XVI.

Esse objetivo foi muito bem relatado pelo franciscano Fray Jerónimo de Mendieta, que buscou construir sua figura para legitimar o projeto missionário, exaltando a santidade e o

espírito de sacrifício do franciscano, como exemplifica o primeiro parágrafo biográfico dedicado a Andrés de Olmos em sua obra *Vidas Franciscanas*. Nela, Mendieta o apresenta como:

Si con atención se mira la vida, penitencia y obras heroicas de este santo varón, se hallará haber sido uno de los muy perfectos religiosos que ha tenido esta Nueva España, amado de Dios y de los hombres, cuya memoria es en bendición, y a quien hizo Dios en la gloria semejante a los santos, y lo engrandeció y sublimó en el temor de los enemigos, y en sus palabras y santa doctrina aplacó los monstruos bravos...(MENDIETA, IGUÍNIZ, 1994, p.91)

O elogio de fray Jerónimo testemunha a sua profunda admiração por Andrés de Olmos, reconhecendo nele uma contribuição não apenas intelectual, mas também espiritual para a propagação da fé cristã e a consolidação de uma visão religiosa.

Sua narrativa constrói uma imagem idealizada do frade, beirando a santidade ao afirmar que “si con atención se mira la vida, penitencia y obras heroicas de este santo varón...”, Mendieta não apenas descreve Olmos como um homem virtuoso, mas o insere no imaginário de modo que reforça o que Matthew Restall denomina como o *mito da superioridade* europeia e o *mito dos homens excepcionais* (representações que colocam figuras europeias em um pedestal de salvadores).

A escolha de termos como “santo varón”, “memoria es en bendición” e “engrandeció y sublimó” entrelaça, mais um vez, a disposição de associá-lo à santidade e à ação divina. A comparação com os santos e a imagem do frade que amaciou monstros indicam o quanto sua figura era percebida como heroica, disciplinada e, conseqüentemente, eficaz.

Essa representação fortalece o pensamento da María de Lourdes Ibarra Herrerías:

Para Jerónimo de Mendieta, Andrés de Olmos fue un santo varón, al que no dudó en alabar, llegando incluso a atribuirle hechos milagrosos y el don de la profecía. Pondera su forma de vivir, dentro de la más admirable pobreza y mínimo apego a las cosas de este mundo. Nos hace notar, además, el lema de su vida de sacrificio y entrega a Dios y a los indios.(IBARRA HERRERÍAS, 1999.)

A partir dos fundamentos interpretativos levantados nos primeiros parágrafos deste tópico, vale ressaltar que a primeira e breve biografia conhecida de Andrés de Olmos é proveniente principalmente da narrativa de Fray Jerónimo de Mendieta, portanto, há uma concretude histórica moldada na personalidade santificada, como já mencionado. No entanto, o seu caráter fundacional e simbólico, por ser a principal fonte narrativa conhecida, abre espaço para uma leitura crítica da representação construída por Mendieta, que ao mesmo

tempo serve de base para representações posteriores. Na prática, significa que a narrativa contribui diretamente para a formação da imagem de Olmos ao longo do tempo, o que permite justificar o contraste entre diferentes formas de recepção e interpretação de sua figura e de sua obra.

Seguindo o relato de *Vidas franciscanas*, de "...mediana estatura y buena complexión, y así aparejado para cualesquier trabajo y penitencias corporales..." (p. 92), o início de sua vida, tal como narrado por Mendieta, indica que sua origem foi em terras de Burgos, nas proximidades de Oña, e filho de pais "honestos y muy cristianos" (p. 91). Criado durante boa parte da juventude com uma irmã casada na vila de Olmos, próxima a região de Valladolid, ele adota o sobrenome pelo qual se tornaria conhecido. Sua formação inicial esteve voltada ao estudo das leis e cânones sagrados, mas, aos vinte anos, optou por ingressar na vida religiosa, e assim, entrou em um convento de franciscanos de Valladolid.

Após ingressar na vida religiosa, Andrés de Olmos "vivió en mucho temor de Dios y observancia de su regla, ocupando el tiempo en aprender las divinas letras con que después fructificase en la viña del Señor." (p. 91). Esse compromisso com a formação religiosa e intelectual, abriu-lhe portas para relacionamentos importantes dentro da ordem franciscana, como o contato com Fray Juan de Zumárraga, que, o autorizou a exercer o cargo de inquisidor no Tribunal de Santo Ofício, onde integrou às ações de perseguição às chamadas bruxas de Vizcaya.

Após essa missão, Zumárraga escolheu Olmos para acompanhá-lo à Nova Espanha em 1528. O episódio é descrito por Mendieta com as seguintes palavras:

...al dicho fray Andrés para compañero de peregrinación tan larga, y lo trajo consigo a esta Nueva España por alivio de sus espirituales trabajos (año de mil quinientos veintiocho), y también para ayuda de la conversión de sus ovejas, conociendo (como en espíritu) la luz que de él había de salir para alumbrar los pobres y miserables naturales de esta tierra, que andaban en tinieblas. Y así fue dado como por luz y maestro a toda la Nueva España, y la alumbró por discurso de cuarenta y tres años que en ella vivió enseñando la ley de Dios con sus sermones, escrituras y santidad de villa.(MENDIETA, IGUÍNIZ, 1994, p.92)

Com isso, inicia-se a trajetória de Andrés de Olmos nas Américas como acompanhante do Fray Juan de Zumárraga em sua missão como primeiro bispo da Cidade do México. A partir desse momento, sua atuação junto aos povos indígenas, ganharia relevância tanto no campo missionário quanto no linguístico.

Após cinco anos de sua chegada, em 1533, fray Olmos assinou uma carta coletiva dirigida ao imperador Carlos V, na qual, junto a outros franciscanos, denunciava os abusos sofridos pelos povos indígenas na província da Guatemala, como a escravidão e os maus-tratos, alertando que tais práticas prejudicavam a missão evangelizadora dos povos indígenas.

Em 1536, Olmos atuou como professor de latim no recém-fundado Colégio de Santa Cruz de Tlatelolco e, alguns anos depois, esteve presente em outras regiões missionárias, como o convento de Hueytlalpan na zona totonaca (1539), o convento de Ereytlapa (1539-1540) e, em 1543, assumiu a função de guardião do convento de Tecamachalco.

Sua dedicação ao estudo linguístico o levou a dominar outras línguas, especificamente as línguas náhuatl, totonaca, tepehua, huasteca e chichimeca. Nesse sentido, Herrerías destaca a admiração e o reconhecimento que Olmos recebeu de seus contemporâneos pela profundidade de seus conhecimentos linguísticos:

Todos los biógrafos de Olmos, comenzando por uno de sus contemporáneos, Jerónimo de Mendieta, lo señalan como políglota notable, uno de los mejores que había, ya que era conocedor de las más importantes lenguas indígenas, habiendo escrito además vocabularios y gramáticas, que desde su tiempo fueron de gran utilidad.(IBARRA HERRERÍAS, 1999, p. 760)

A observação de Herrerías, ao destacar que os vocabulários e gramáticas produzidos por Olmos “que desde su tiempo fueron de gran utilidad”, evidencia como seu domínio das línguas indígenas teve um papel significativo não apenas na eficácia missionária, mas também na consolidação de um saber intelectual sobre os povos originários da Nova Espanha.

Entre suas contribuições mais notáveis, destaca-se o *Tratado de las Antigüedades Mexicanas*, concluído em 1539 após anos de pesquisa junto a anciãos indígenas e análise de códices pictográficos, a fim de registrar sistematicamente as crenças, mitos e costumes dos povos originários. A obra serviu de base para Jerónimo de Mendieta em sua *Historia Eclesiástica Indiana*. Outra produção significativa foi o *Tratado de hechicerías y sortilegios*, redigido em 1553, no qual Olmos documenta práticas religiosas e mágicas indígenas com o objetivo de compreender e combater o que considerava obstáculos à evangelização.

Por fim, considerado o primeiro auto sacramental a ser representado na Nova Espanha, a obra *Juicio Final*, que será abordado mais detalhadamente ainda neste capítulo, busca instruir os indígenas recém-convertidos sobre os fundamentos do cristianismo, abordando temas de maneira pedagógica.

Além desses títulos, também escreveu o *Arte de la lengua mexicana*, e o *Vocabulario de la lengua mexicana* (1547). Entre 1551 e 1552, escreveu o *Libro de los siete sermones principales sobre los siete pecados mortales*. Produziu ainda o *Tratado de los sacramentos*, o *Tratado de los sacrilegios* (1533), além do *Huehuetlatolli*, publicadas em 1599. Em outras línguas indígenas, compôs o *Arte*, o *Vocabulario*, o *Confesionario* e a *Doctrina cristiana* em língua huasteca, bem como o *Arte* e o *Vocabulario* da língua totonaca.

O missionário franciscano Andrés de Olmos faleceu em 8 de outubro de 1571, na cidade de Tampico. Um de seus principais biógrafos, Gerónimo de Mendieta, destacou sua profunda piedade, austeridade e dedicação incansável à conversão dos povos indígenas. No entanto, essa imagem idealizada não anula as tensões inerentes ao seu papel. Nesse caso, Olmos pode ser visto como figura ambivalente, que ao mesmo tempo é agente do cristianismo europeu e mediador cultural entre a doutrina cristã e os universos linguísticos, simbólicos e rituais das populações indígenas da Nova Espanha.

2.2. Nova Espanha: quadro histórico, práticas missionárias e catequese

O frade franciscano Bernardino de Sahagún, que atuou fortemente na defesa da evangelização dos povos indígenas, que os chama de “ánimas”, descreve de forma instrutiva como os missionários deveriam atuar no processo de conversão religiosa:

El médico no puede acertadamente aplicar las medicinas al enfermo (sin) que primero conozca de qué humor, o de qué causa proceda la enfermedad; de manera que el buen médico conviene sea docto en el conocimiento de las medicinas y en el de las enfermedades, para aplicar convenientemente a cada enfermedad la medicina contraria (y porque), los predicadores y confesores médicos son de las ánimas, para curar las enfermedades espirituales conviene (que) tengan experiencia de las medicinas y de las enfermedades espirituales[...]. (SAHAGÚN, 2018, p. 3)

Nessa metáfora, ao comparar o papel dos franciscanos ao dos médicos, que deveriam conhecer bem as “doenças” espirituais dos indígenas para aplicar o “remédio” das práticas cristãs, sinaliza que, desde a chegada dos europeus às Américas e ao longo do século XVI, instaurou-se um processo de reversão organizado e persistente dos costumes e da religião nativa, com o objetivo de transformar o imaginário dos povos originários conforme a ordem dominante.

Nesta perspectiva, evidencia-se a compreensão, por parte de um grupo de “aventureiros”, como os próprios espanhóis se viam (“y aparece como un elemento esencial en las crónicas de los propios conquistadores.” - RESTALL, 2003, p. 82), de que a religiosidade indígena era percebida como erro, desvio moral, espiritual, um pecado grave a ser corrigido. A continuação do trecho de Sahagún reforça essa visão, ao afirmar que:

[...] ni conviene se descuiden los ministros de esta conversión, condeir que entre esta gente no hay más pecados que borrachera, hurto y carnalidad, porque otros muchos pecados hay entre ellos muy más graves y que tienen gran necesidad de remedio: Los pecados de la idolatría y ritos idolátricos, y supersticiones idolátricas y agüeros, y abusiones y ceremonias idolátricas, no son aún perdidos del todo.(SAHAGÚN, 2018, p. 3)

Assim, os franciscanos se apresentavam, à época, como especialistas da alma, cuja missão era “curar” povos locais e guiá-los a uma nova religião, construída a partir da negação dos fundamentos de suas crenças e buscando moldar a visão de mundo das sociedades conquistadas.

Ao basear-se nesse alinhamento metafórico presente no escrito de Sahagún, é possível compreender a mentalidade dominante histórico e cultural que marcou o início do século XVI, sobretudo após a chegada dos europeus ao continente americano e, de forma ainda mais intensa, após a conquista territorial e militar de um dos impérios mais extensos do período pré-hispânico: a capital mexicana, Tenochtitlán, em 1521.

A partir dessa data, é importante destacar um dos personagens centrais da conquista do Império Asteca: Hernán Cortés. Por meio de suas *Cartas de Relación* (1519–1526), relata detalhadamente a trajetória até a tomada de Tenochtitlán, construindo uma narrativa permeada por percepções e convicções que buscavam justificar suas ações e garantir reconhecimento perante a sociedade e a corte espanhola.

Essas cartas revelam não apenas a dimensão dos aspectos militares e políticos da conquista, mas também os primeiros indícios de um discurso evangelizador voltado aos povos indígenas, como nota-se no seguinte trecho:

Yo les hice entender... que habían de saber que había un solo Dios universal señor de todos, el cual había criado el cielo y la tierra y todas las cosas y que hizo a ellos y a nosotros, y que éste era sin principio e inmortal y que a él habían de adorar y creer, y no a otra criatura ni cosa alguna. (CORTÉS, 1920, p.239)

Com o trecho exposto, é possível perceber que o projeto de evangelização já se delineava por meio da imposição, especialmente ao declarar que todos os indígenas deveriam adorar e crer em um único Deus, rejeitando completamente suas crenças e práticas religiosas.

Por oportuno, vale lembrar que antes das intenções de Cortés, Cristóvão Colombo, em seu *Diário* de bordo (1492–1493), no qual relata os acontecimentos de sua primeira viagem ao chegar à América, já mencionava a pretensão de evangelizar, ao dizer que “...gente que mejor se libraría y convertiría a nuestra sancta fe con amor que no por fuerça” (1982, p. 30); “Y creo que ligeramente se harian cristianos, que me pareció que ninguna secta tenían” (1982, p. 31).

Percebe-se, assim, que a conversão religiosa foi idealizada como uma necessidade estratégica para garantir o controle social e cultural sobre os povos indígenas, incluindo a dominação e a reestruturação de suas formas de vida e crenças sob a hegemonia imperialista/europeia após a conquista territorial.

Nesse sentido, a chegada dos primeiros franciscanos, em 1523, significaria a difusão de um processo de evangelização sustentado pelo medo e pelo temor, conforme destaca Jesús Lara Coronado em seu estudo:

Los frailes comenzaron por el tema del temor en su primera representación en Nueva España porque el miedo servía como fundamento para que los nuevos creyentes se acercaran a la vida católica y a las nuevas creencias, motivados por un ingrediente de credibilidad de la época: las pestes que azotaron a Nueva España. Por ello este auto se conectó con lo emocional, con lo psicológico y con el contexto social de la época. (LARA CORONADO, 2012, p. 82)

Os franciscanos ocuparam uma posição central no novo cenário colonial, sendo os primeiros a atuarem diretamente na cristianização ao construir o imaginário cristão entre os povos indígenas da Nova Espanha não apenas por meio da doutrina, mas também por meio de estratégias emocionais e simbólicas. Assim, o temor passou a ser explorado como o principal recurso no processo de evangelização, servindo tanto para sensibilizar quanto para disciplinar.

Na prática, em 1524, com a chegada de “los doce”, um grupo de doze franciscanos, teve início um método evangelizador de caráter político-religioso (CORONADO, 2012, p. 80), que utilizava práticas de ensino baseadas no canto e na dança. Esse processo, ao mesmo tempo pedagógico e disciplinador, integrava a doutrina cristã aos mecanismos de dominação colonial, buscando moldar os costumes dos povos indígenas, a partir da ressignificação de sua visão de mundo, como afirma Coronado:

...a practicar un método de enseñanza diferente con los indios de Nueva España: el canto y el baile, pues se había dado cuenta de que a los naturales les llamaban la atención todas las actividades que se desarrollaban en torno a aquellos elementos. Fue así que casi una década después del arribo de éste y otros frailes, se comenzaron a desarrollar en Nueva España las primeras representaciones masivas y con temática bíblica. (LARA CORONADO, 2012, p. 80)

O período entre 1531 e 1539 foi marcado pela intensa produção de autos sacramentais, dando início ao chamado teatro evangelizador, que, segundo María Teresa Colchero Garrido, representava “la fusión del teatro medieval español: autos sacramentales y del teatro precolombino” (p. 38). Os autos eram obras teatrais já conhecidas pelos europeus, mas adaptadas tanto para a língua dos indígenas quanto em seu conteúdo, que era fortemente vinculado à moral cristã.

O primeiro auto representado foi *El Juicio Final*, de fray Andrés de Olmos, escrito em língua indígena (náuatle) e encenado entre 1531 e 1533 (datas que variam segundo diferentes autores) na região de Tlatelolco. Essa representação obteve amplo alcance e eficácia, ao mesmo tempo em que incorporava elementos visuais e narrativos que ressoavam com o imaginário local, como demonstra o trecho a seguir:

La presentación de esta obra, con los recursos que la tramoya medieval conocía y que hemos citado anteriormente, fue tan bien lograda que dejó una impresión profunda y duradera entre los indígenas del Altiplano, y son ellos, en sus crónicas, los que nos han transmitido el estupor con que vieron esa primera muestra de un arte desconocido en América. (ARRÓNIZ, 1979, p. 19).

Nesse contexto, o teatro revelou-se um instrumento poderoso de instrução e persuasão, sendo utilizado como meio de comunicação direta com as populações indígenas. Isso se reflete em peças catequéticas do mesmo período, como *La anunciación de la natividad de San Juan Bautista*, *La caída de nuestros primeros padres* e *La educación de los hijos*, que exemplificam como a interação entre colonizadores e povos nativos deu origem à construção de diversas formas de sincretismo cultural e religioso, nas quais elementos europeus e indígenas se entrelaçaram.

O contexto histórico marcado pela conquista territorial, espiritual e pela colonização, que impôs uma nova ordem política e social sobre os povos originários, fez com que práticas e símbolos desses povos fossem frequentemente apropriados, reinterpretados ou integrados à nova ordem religiosa como estratégia de dominação cultural. Além disso, os complexos processos de negociação simbólica que emergiram nos primeiros contatos entre europeus e os indígenas evidenciam como os elementos históricos e culturais se entrelaçaram para construir um novo horizonte de recepção.

2.3. *El Juicio Final*: estrutura dramática, cenográfica e função catequética

A peça *El Juicio Final*, atribuída a fray Andrés de Olmos, foi composta provavelmente entre as décadas de 1530 e 1540 e, embora não haja precisão quanto à data exata de sua elaboração, sabe-se, no entanto, que foi representada em 1531 na localidade de Tlatelolco e, anos depois, aparentemente a mesma obra foi reencenada em 1535, na capela de San José de los Naturales, na Cidade do México, em uma encenação realizada para o vice-rei Antonio de Mendoza e para o arcebispo don fray Juan de Zumárraga, conforme descreve o trecho logo abaixo:

Com puso en la lengua mexicana un auto del juicio final, el cual hizo representar con mucha solemnidad en la ciudad de México en presencia del virrey don Antonio de Mendoza, y el santo arzobispo don fray Juan de Zumárraga, y de innumerable gente que concurrió de toda aquella comarca, con que abrió mucho los ojos a todos los indios y españoles para darse a la virtud y dejar el mal vivir, y a muchas mujeres erradas, para movidas de temor y compungidas, convertirse a Dios (MENDIETA, IGUÍNIZ, 1994, p.96)

A partir desse relato, ainda que breve, é possível destacar três aspectos particularmente reveladores, que expõem camadas importantes da função social, simbólica e linguística atribuída à peça no contexto missionário da Nova Espanha.

O primeiro ponto digno de atenção é a menção às “mujeres erradas”, que, movidas pelo temor (elemento já apontado anteriormente como central na estratégia de evangelização) e pela compunção, teriam se convertido após assistir à peça. Essa observação antecipa o imaginário religioso em que a figura feminina é apresentada no auto sacramental, sobretudo por meio da personagem principal, que encarna um modelo de arrependimento e salvação.

Lucía, nesse sentido, funciona como um exemplo moral paradigmático, especialmente dirigido às mulheres, apresentando a trajetória do vício à redenção como um caminho

possível, e desejável, dentro do projeto evangelizador. Esse modelo seguia uma lógica pedagógica e teológica, na qual a figura feminina era vista como a mais acessível à correção e apropriada para encarnar a exemplificação moral, como bem destaca Coronado:

no creo que los frailes quisieran castigar con mayor vehemencia al sexo femenino en las representaciones, sino que su teología estaba enfocada de esta manera. La mujer es mostrada en la Biblia como la responsable del pecado y como el ser que acompañó al hombre desde su creación. [...] Además, era más fácil infringir los mayores castigos a la mujer que a los varones, pues éstos eran los jefes de los pueblos, y no era idea de los frailes molestar a miles de hombres sino hacerlos participar y acercarse al nuevo ritual (LARA CORONADO, 2012, p. 83)

O segundo aspecto que merece destaque é a recepção do público, descrito como uma “innumerable gente que concurrió de toda aquella comarca”, composta por indígenas e espanhóis. A menção a esse público numeroso reunido para assistir à encenação que teria “aberto os olhos” para a virtude e levado ao abandono do “mal viver”, demonstra o impacto provocado pelo seu conteúdo da peça e por sua dimensão espetacular, o que favorece a recepção da mensagem transmitida, como observa-se no trecho a seguir:

Se ha hablado mucho del carácter espectacular de la puesta en escena, y de lo impresionante que debió de haber sido para los indígenas presenciar una representación para la que seguramente fue indispensable tener un escenario vertical de varios pianos en el que estuviesen representados el cielo, la tierra y el infierno; con sus escalinatas para subir al cielo y sus espacios infernales para empujar a los condenados, tal y como son sugeridos en las didascalias. (LÓPEZ DE MARISCAL, 1999, p. 84)

O uso de um palco vertical com vários planos, representando céu, terra e inferno, com escadarias para os salvos e abismos para os condenados, reforça visualmente os princípios cristãos de salvação e condenação. Essa cenografia simbólica amplifica o efeito emocional da peça, sobretudo entre os indígenas, e contribuiu para consolidar *El Juicio Final* como um verdadeiro evento comunicativo.

Nessa perspectiva, a obra teatral, ao encontrar um público específico em um momento histórico concreto, realiza aquilo que Hans Robert Jauss aponta como essencial na recepção de textos ficcionais: a ativação de sentidos a partir do chamado “horizonte de expectativas” do espectador, facilitando a compreensão moral e escatológica da narrativa, sobretudo por parte dos indígenas, para quem tais imagens adquiririam uma força pedagógica e afetiva significativa.

Por fim, o terceiro aspecto é a menção à “língua mexicana” utilizada por Olmos na composição da peça (uma referência direta ao náuatle, a língua mais falada entre os indígenas do altiplano central). A escolha desse idioma revela uma estratégia missionária cuidadosamente elaborada: evangelizar os povos nativos em sua própria língua como forma de tornar a mensagem cristã mais compreensível e persuasiva apesar “ de la dificultad de la lengua, pusieron manos a la obra, tradujeron las obras al náhuatl y comenzaron a escenificar” (COLCHERO GARRIDO, 2009, p. 36)

O uso do náuatle, além de ser um recurso didático, reafirma o esforço mais amplo de penetração cultural e espiritual, como já explicitado, no qual o domínio da língua nativa se transformava em meio de convencimento, controle e, ao mesmo tempo, de mediação entre universos religiosos distintos.

Para além dos aspectos adicionalmente compreendidos, visando assegurar a clareza e a precisão da explicação, após o trecho apresentado de fray Mendieta, cabe esmiuçar objetivamente a estrutura e os personagens que compõem a peça, a fim de seguir trabalhando nesta perspectiva analítica.

Dividida em dez quadros, cada um representando, ao longo da narrativa, diferentes enfoques e personagens alegóricos, o enredo acompanha a trajetória de Lucía, marcada por seu pecado contra o sacramento do casamento, conduzindo progressivamente à sua condenação e envio ao sofrimento eterno no inferno. Tudo isso incorporado a uma série de recursos cênicos que intensificavam a experiência sensorial e emocional do público, utilizando “elementos espectaculares, como la música, danza, flores, canto, vestuario llamativo, así como muchos recursos de tramoya y efectos especiales...” (MANCISIDOR; RUÍZ; TORRES, 2002).

Os dois primeiros quadros da peça introduzem o clima amedrontador e o tom catequético da narrativa. No primeiro, a aparição de São Miguel, descendo do céu ao som de flautas, anuncia o fim iminente do mundo e o julgamento dos vivos e mortos. Seu discurso reforça a divisão entre os “justos” e os “malvados”, valendo-se do uso repetitivo de palavras que evocam o fim do mundo como força motivadora para a conversão, atuando “como fundamento para que los nuevos creyentes se acercaran a la vida católica y a las nuevas creencias...” (LARA, 2010, p. 82). Além disso, nesse quadro surge a referência ao sétimo sacramento (o matrimônio) e o ensino do bem e do mal por meio de lições morais.

Já no segundo quadro, figuras alegóricas como a Penitência, o Tempo, a Confissão, a Santa Igreja e a Morte entram em cena, tecendo críticas contundentes à obstinação humana no

pecado e à negligência diante da salvação. Esses personagens chamam à consciência, destacando a recusa dos homens em buscar a Deus e lembrando-os da inevitabilidade do Juízo Final em um conjunto de vozes moralizantes que forma uma teologia dramática voltada à edificação do espectador indígena, convocando-o a uma ruptura com os velhos costumes e a adesão à fé cristã.

O terceiro quadro marca um ponto de virada dramática na peça ao apresentar Lucía em um momento de profunda angústia e desespero espiritual, ao procurar um sacerdote para se confessar. O diálogo revela o peso de sua consciência diante da iminência do Juízo Final e expressa um arrependimento tardio, motivado sobretudo pelo medo do castigo eterno. A reação do sacerdote é contundentemente severa diante da gravidade da transgressão, relacionada ao sacramento do matrimônio, e sua resposta é marcada por uma retórica extrema, com repetições enfáticas (“¡cuatrocientas veces desgraciada!”) e imagens da punição infernal.

O quarto quadro é centrado na aparição do Anticristo, marcado por traços de teatralidade e engano, utilizando símbolos visuais como o manto dos condenados e a túnica invertida, que denunciam sua falsa natureza. Seu discurso se constrói na impostura, tentando se passar por Cristo e prometendo perdão e salvação. A reação dos personagens é ambígua, enquanto um dos vivos o rejeita, reconhecendo que o verdadeiro Cristo foi crucificado, Lucía sucumbe ao engano, expressando sua crença de que aquele é “nosso Senhor”.

Nos dois quadros seguintes, a ação se concentra no Céu. No quinto quadro, a chegada de Cristo como juiz supremo explicita a separação moral entre “bons” e “maus”, enquanto os primeiros são recompensados com os bens do Paraíso, descritos com símbolos da cosmovisão indígena, como o “jade celestial” e a “palmeira do rio”, os segundos são condenados à casa da morte, o inferno. Além disso, a presença de São Miguel com a balança reforça a imagem de um julgamento justo e, ainda mais, a utilização de pirotecnia (como a explosão de pólvora) e a fuga do Anticristo são recursos cênicos que ampliam o impacto sensorial da cena.

O quadro VI aprofunda a teatralidade do julgamento com o rito da ressurreição. Ao som de trombetas e flautas, os mortos são chamados a encarnar-se, obedecendo à ordem divina. O papel de São Miguel como mensageiro coordena a ressurreição dos corpos, preparando-os para o encontro com o “verdadeiro Juiz”.

No quadro VII, a tensão entre o bem e o mal é intensificada com a entrada do Anticristo, que representa o último esforço das forças malignas diante da iminente consumação do Juízo, com o objetivo de enganar vivos e mortos. Sua presença, no entanto, é rapidamente confrontada pela entoação de um cântico tradicional da liturgia cristã (o *Te*

Deum) que celebra a glória de Deus e o reinado de Cristo. A inclusão desse momento litúrgico torna a experiência mais imersiva para o público indígena, aproximando o espetáculo teatral da vivência religiosa.

No quadro VIII, atinge-se o ápice dramático da peça com a realização do Juízo Final, em que Cristo julga individualmente vivos e mortos, avaliando suas ações na terra com base na obediência aos mandamentos divinos. Guiados por São Miguel, os personagens, alternados entre justos e condenados, comparecem diante do trono divino, onde suas obras são pesadas e seus destinos eternos selados. A figura de Lucía reaparece, desta vez para ser definitivamente julgada e condenada, devido à sua tentativa de arrependimento tardia, reforçando a ideia de que o tempo da conversão pertence à vida terrena, simbolizando o fracasso moral de quem rejeitou o sacramento do matrimônio e viveu de forma dissoluta.

No penúltimo quadro, o clímax da condenação de Lucía é um dos momentos mais intensos da peça, pois amplia o castigo com detalhes sensoriais e visuais marcantes, e encerra sua trajetória como exemplo daqueles que não seguem à doutrina cristã. Após a ascensão de Cristo e dos justos ao Céu, Lucía é trazida de volta ao palco para ser entregue aos demônios, que passam a castigá-la. Elementos como os brincos transformados em mariposas de fogo e o colar convertido em serpente flamejante funcionam como símbolos da fusão de simbologia cristã com elementos da tradição indígena agora reconfigurados como instrumentos de punição eterna. O discurso de Lucía, marcado por gritos desesperados e maldições contra o tempo, a vida e até mesmo o próprio nascimento, expressa o tormento interior de quem reconhece tardiamente seus pecados. Sua lembrança do sacramento do matrimônio, recusado em vida, é ironicamente retomada pelos demônios, que anunciam que ela será “casada” no inferno, intensificando a carga simbólica e moral da punição.

O décimo e último quadro, funciona como um epílogo que retoma com força a função didática da obra, voltada ao público indígena recém-convertido ao cristianismo. Por meio da fala direta, o Sacerdote dirige-se aos “amados filhos”, estabelecendo um elo explícito entre a ficção encenada e a realidade espiritual dos espectadores, convida-os a refletirem sobre o que acabaram de presenciar, num apelo à consciência individual. Recorre, então, à metáfora do “espelho”, sugerindo que cada espectador deve reconhecer a si mesmo nas situações representadas e, assim, buscar a conversão e o arrependimento antes que seja tarde.

Além de reforçar a autoridade doutrinária da narrativa e legitimar o conteúdo encenado como fiel às Escrituras, o décimo quadro encerra a peça com uma oração à Virgem Maria, entoada em coro. Esse momento final funciona como um gesto de devoção coletiva,

selando a dimensão espiritual da obra e projetando um modelo ideal de fé e pureza que, nas palavras de Lara Jesus Coronado, “servirá como ejemplo para la femineidad mexicana y para toda la cristiandad.” (2010, p. 86).

Dessa forma, *El Juicio Final* revela com clareza seu propósito catequético de instruir por meio do temor orientado pelo juízo divino, tornando-se uma ferramenta pedagógica poderosa que apresenta dramaticamente os destinos reservados aos pecadores. Sua função primordial era moralizante, oferecendo ao público indígena uma experiência sensível que reforçava a urgência da conversão, a necessidade da confissão e a obediência aos sacramentos, integrando-se estrategicamente à lógica missionária de evangelização na Nova Espanha.

CAPÍTULO 3 – RECEPÇÃO, FORMA E MUDANÇA DE HORIZONTE

Neste terceiro capítulo, examina-se a peça *El Juicio Final* a partir de três planos que integram a busca em compreender não apenas como a obra funcionou em seu contexto original, mas como ela institui a sua própria lógica interna de sentido e segue produzindo efeitos na crítica atual. Desse modo, torna-se possível observar a peça simultaneamente como documento colonial, como construção estética e como objeto crítico cuja significação se renova ao longo do tempo.

O ponto de partida consiste na reconstrução do horizonte de expectativas do século XVI de forma estritamente funcional à análise, isto é, apenas na medida em que esclarece a experiência de recepção para a qual o auto foi concebido: um público treinado por práticas missionárias que combinavam visualidade, música, gesto e dramatização sacramental. Interessa aqui fixar o quadro de leitura efetivo como o contato, tradução cultural e adaptação, sob direção catequética, sem reabrir a contextualização histórica desenvolvida no Capítulo 2.

A partir dessa base, o capítulo passa ao exame interno da obra, descrevendo sua organização em quadros, o uso insistente da repetição, os efeitos visuais, o manejo dos espaços e a presença do náuatle como elemento estruturante. O objetivo é mostrar como esses procedimentos convertem a doutrina em experiência sensorial e constroem um modo específico de leitura e interpretação.

Por fim, o capítulo aborda as releituras contemporâneas, analisando como estudiosos deslocam o foco da função catequética para questões relativas à pedagogia moral, à persuasão coletiva, ao impacto sensorial e à dimensão política da encenação. Assim, evidencia-se como o auto passa a ser relido como tecnologia de controle, dispositivo de tradução cultural e exemplo de hibridismo produzido no contato colonial

3.1. Recepção colonial: condições de leitura e efeitos

Parte-se do pressuposto, já delineado nos capítulos anteriores, de que a peça *El Juicio Final*, não pode ser lida fora de um horizonte de expectativas que organiza, regula e limita as respostas do público a um texto performativo produzido em contexto de conquista e catequese.

Em termos jaussianos, tal horizonte corresponde ao conjunto de referências estéticas, morais e pragmáticas que orienta a inteligibilidade do espetáculo e o torna socialmente legível, como afirma o próprio Jauss,

O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público. Denominando-se distância estética aquela que medeia entre o horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma obra nova — cuja acolhida, dando-se por intermédio da negação de experiências conhecidas ou da conscientização de outras, jamais expressas, pode ter por consequência uma ‘mudança de horizonte’ —, tal distância estética deixa-se objetivar historicamente no espectro das reações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia). (JAUSS, 1994, p. 31)

A passagem destacada mostra que o valor e a historicidade de uma obra não se esgotam em sua organização interna, ou seja, manifestam-se no efeito que logra produzir em um público situado, efeito mensurável pela distância estética entre o repertório prévio dos espectadores e a novidade que a obra introduz. Tal distância pode ser objetivada por meio das reações (choque, rejeição, aprovação ou compreensão) que servem para reconstruir, com alguma precisão, o encontro entre um horizonte já dado e a inovação textual/performativa.

Transposta ao teatro catequético, essa chave não pressupõe maximizar o estranhamento, mas calibrá-lo: combinam-se códigos familiares (língua, música, gestualidades, imagens reconhecíveis) com um enredo escatológico alegórico, de modo a promover mudança de horizonte sem quebrar a inteligibilidade, convertendo impacto afetivo em adesão moral e doutrinária.

Na Nova Espanha do século XVI, esse horizonte configura-se no cruzamento entre a pedagogia franciscana de conversão, que transformou os pátios das igrejas em dispositivos de comunicação religiosa, e as práticas performativas indígenas, cuja plasticidade do ritual (isto é, a maleabilidade para serem re combinadas e ressemantizadas) foi prontamente mobilizada e redirecionada pelo projeto missionário.

Desse modo, o contato, a negociação e a tradução cultural deixam de ser meras palavras operatórias e passam a nomear a própria gramática de recepção da peça, ou seja, o modo como o evento teatral gerava sentidos compartilháveis por agentes que não partilhavam, originalmente, o mesmo mundo simbólico, na medida em que se opera o encontro entre duas tradições performativas distintas, uma adaptação mútua que permite algum reconhecimento e a apropriação de códigos indígenas para transmitir conteúdo cristão.

Nesse sentido, o horizonte de recepção não é apenas uma moldura prévia, mas um campo de atualização histórica que é preciso

...diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor. Ou seja, entre o efeito, como o momento condicionado pelo texto, e a recepção, como o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte — o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial (*lebensweltlich*), trazido pelo leitor de uma determinada sociedade (JAUSS, H. R. e alii., 2002, p. 49)

Nessa chave, o horizonte de recepção deixa de ser mera moldura prévia para configurar-se como campo de atualização histórica em que a obra se atualiza no encontro entre o texto e a experiência do público, o que aplicado a *El Juicio Final*, tal perspectiva evidencia o papel ativo do espectador indígena como coautor da experiência estética e moral proposta pelo teatro catequético.

Como princípio metodológico, a recepção da peça não pode ser inferida apenas do texto dramático: ela precisa ser reconstituída historicamente por meio da documentação do período, que registra como os franciscanos comunicavam doutrina, como os indígenas eram ensinados a interpretar rituais e como o teatro se inseria num regime de comunicação visual e gestual.

As evidências coloniais do próprio período são decisivas, pois a documentação permite concretizar esse horizonte por vias convergentes. Assim, quando Sahagún descreve o ofício pastoral como cuidado dos “médicos das almas” e insiste na eficácia de recursos visuais e processionais para instruir “gente nova” na fé, como o emprego de pinturas e imagens, dramatizações e procissões, bem como cantos, música, gestos e movimentos ritualizados, revela a lógica profunda da pedagogia franciscana, que concebia a catequese como experiência sensorial.

Partindo dessa premissa, amplamente reiterada pelos missionários, de que os indígenas aprendiam sobretudo por imagens, e que a visualidade reforçava a memorização, de modo que a verdade cristã se fixava pela exibição pública do rito, a estratégia catequética aparece plenamente coerente com o que aponta León-Portilla ao afirmar que “...para poder interpretar sus códices y pinturas el método de Sahagún consistió precisamente en aprovechar todo esto para lograr la reviviscencia del pensamiento y tradiciones de la cultura náhuatl” (LEÓN-PORTILLA, p. 9). Essa ênfase situa a recepção do teatro catequético em um verdadeiro regime de visibilidade ritual, no qual imagens, andamentos musicais, entradas e saídas (e, por vezes, tramóias) performam a doutrina simultaneamente como gesto e como espetáculo.

Por outro lado, Mendieta, esclarece a dimensão linguística e dialogal da catequese. Em *Vidas franciscanas*, elogia Olmos como mestre do náuatle e registra a produção de coloquios,

representações e diálogos catequéticos pensados para a “audição indígena”. Com isso, documenta uma estratégia de endereçamento verbal que adapta a doutrina ao nível de compreensão do público e a vincula à disciplina sacramental em que é preciso ouvir, nomear o pecado, confessar e reconhecer os critérios de verdade/erro, Cristo/Anticristo.

Em síntese, se Sahagún explica o que o público vê (visualidade, gesto, espetáculo), e Mendieta explicita o que o público ouve e entende (língua náuatle, diálogo, confissão), de modo que o teatro aparece simultaneamente como extensão da ritualidade e extensão da pedagogia da palavra, estruturando a experiência do espectador em dois eixos complementares.

De um lado, a arquitetura litúrgico teatral montada pelos frades, como as entradas em coro, alternância de alegorias, rubricas visuais, música, procissões e tramóias (configura a forma visual/ritual do espetáculo); e de outro, a competência interpretativa educada no público indígena, com os critérios de reconhecimento (verdade/erro; Cristo/Anticristo), encadeamento exemplar sobre o pecado–confissão–julgamento e a conversão da comoção em decisão moral, orienta a leitura e a resposta esperada. Em conjunto, esses polos definem o campo de inteligibilidade do evento e sustentam o dispositivo de visibilidade persuasiva no qual *El Juicio Final* produziu seus efeitos

Para encadear essa moldura à dinâmica da experiência estética, convém lembrar que a recepção integra a própria práxis da obra: trata-se do ciclo *poiesis–aisthesis–katharsis*, em que a produção do texto (*poiesis*) engendra uma experiência sensível (*aisthesis*) que desemboca numa resposta de reconhecimento e julgamento (*katharsis*), como formula Jauss:

A conduta de prazer estético, que é ao mesmo tempo liberação de e liberação para, realiza-se por meio de três funções: para a consciência produtora, pela criação do mundo como sua própria obra (*poiesis*); para a consciência receptora, pela possibilidade de renovar sua percepção, tanto da realidade externa quanto da interna (*aisthesis*); e, por fim, para que a experiência subjetiva se transforme em intersubjetiva, pela anuência ao juízo exigido pela obra, ou pela identificação com normas de ação predeterminada e a serem explicitadas. (JAUSS, Hans Robert. 1979)

No teatro catequético, tal circuito é deliberadamente programado para converter comoção em adesão moral e prática sacramental, e a formulação jaussiana ilumina o desenho da experiência, pois a *poiesis* se manifesta na composição alegórico-sacramental que programa ações e rubricas; a *aisthesis*, na recepção sensível treinada por imagens, música e gesto; e a *katharsis*, no fechamento penitencial que converte afetos em decisão moral. Assim,

a recepção não é um ‘depois’ do texto, mas parte constitutiva de sua eficácia catequética, como evidencia a própria lógica performativa dos autos missionários.

Com efeito, ao deslocar o foco da produção para a recepção, a formulação de Karlheinz Stierle adensa o pensamento de Jauss ao entender que a “recepção” não é mera reação psicológica, mas um processo estruturado pelo qual o texto se concretiza no horizonte do leitor, distribuindo figuras de relevância e hierarquizando a atenção. Por isso, o público colonial não é passivo, o dispositivo performativo atribui papéis, regula focos (culpa, confissão, juízo, recompensa/castigo) e guia a progressão das cenas rumo a efeitos de reconhecimento. A documentação colonial confirma esse desenho quando Mendieta registra a representação “em presença do vice-rei” e de “innumerable gente”, isso articula o alcance do público e resultado moral, indicando que ver e ouvir o auto era também aprender a julgar. Esse adensamento, porém, convive com balizas internas do texto, que limitam a deriva interpretativa.

Em suma, a recepção colonial de *El Juicio Final* pode ser descrita como uma convergência guiada entre o encontro de um repertório visual/ritual franciscano e repertórios indígenas musicais e corporais, mobilizados para instaurar um campo comum de visibilidade, enquanto o percurso interpretativo é dirigido pelo projeto de coerência do texto. Já o caráter simultaneamente traduzido e normativo do espetáculo é devido à incorporação de léxicos, ritmos e gestualidades reconhecíveis ao seu público e normativo, porque fecha a leitura em um circuito penitencial. Nesses termos, a lição de Jauss (distância estética e mudança de horizonte) prepara a passagem para os tópicos seguintes: a peça instaura um horizonte colonial e, ao mesmo tempo, o expõe à mudança, já que todo horizonte é histórico e, portanto, releiturável.

3.2. Poética e estrutura de *El Juicio Final*: *intentio operis* e os limites da interpretação

Se o tópico anterior deteve-se nas condições históricas da recepção colonial e na maneira como o horizonte de expectativas programou a inteligibilidade do espetáculo, a análise agora se desloca para o interior do texto cênico, descrevendo a sua arquitetura poética e a sua gramática de coerência. É o momento em que negociação e adaptação cedem espaço à imposição de um critério, não pela força bruta, mas pela coreografia do discernimento.

Para Umberto Eco, a leitura é orientada pela *intentio operis*, isto é, pela coerência interna que o próprio texto institui e que restringe interpretações arbitrárias sem anulá-las, e

ao lado dela, reconhece-se a *intentio auctoris* (o propósito catequético franciscano, legível no desenho dramático) e a *intentio lectoris* (a cooperação do público), mas é a moldura formal da obra que dimensiona a abertura interpretativa. Tal perspectiva torna-se especialmente importante para *El Juicio Final*, porque a peça encena um percurso de afetos e decisões que vai do medo escatológico ao discernimento que convertem comoção em juízo.

Do ponto de vista estrutural, como apresentado no capítulo 2, a obra organiza-se em dez quadros sucessivos que modulam a atenção e graduam a experiência do espectador, como o anúncio de São Miguel (descida “ao som de flautas”, proclamação do fim e convocação ao juízo), a pedagogia das alegorias (Penitência, Tempo, Confissão, Santa Igreja, Morte), a crise de Lucía (pecado e confissão tardia, com o refrão hiperbólico), a prova do Anticristo (que ensaia o reconhecimento do falso), a ressurreição e o chamado (trombetas, recomposição dos corpos), e o Juízo propriamente dito (Cristo como juiz, paisagem, separação). Tal arranjo confirma a observação de Horcasitas de que,

Como en casi todas nuestras obras teatrales en náhuatl la estructura de la pieza se resuelve en una serie de cuadros que se siguen en orden lógico con un argumento mínimo. La ausencia de un porqué de las acciones humanas, la sencillez de la trama, hacen que apenas se pueda hablar de un desenlace en esta obra esencialmente didáctica. (HORCASITAS, 2004, p.700)

A formulação de Horcasitas, ao sublinhar a sucessão de quadros e o caráter didático da peça, converge diretamente com o que Eco descreve como a força organizadora da *intentio operis*, pois o seu ritmo processional, sua lógica acumulativa e sua economia narrativa que estabelece o campo de leitura possível e regula a cooperação do destinatário.

A estrutura quadro a quadro não apenas simplifica o enredo para fins catequéticos, mas também produz um mecanismo de redundância controlada, no qual cada segmento se repete, intensifica ou esclarece o anterior, reafirmando para o espectador quais são os sentidos legítimos da ação dramática. Assim, a economia narrativa identificada por Horcasitas deixa de ser apenas um traço estilístico e torna-se o dispositivo pelo qual a peça governa sua própria interpretação, conduzindo o público ao reconhecimento do verdadeiro e a rejeição do enganoso.

Nesse mesmo movimento, a cenografia vertical (céu, terra e inferno em planos articulados, com entradas em coro, procissões, tramóias e efeitos pirotécnicos) não é mero ornamento, converte a doutrina em visibilidade ritual, criando trajetos de olhar e de escuta que disciplinam o afeto e preparam a decisão,

Si seguimos las instrucciones que acompañan el texto es de creerse que se utilizó un escenario triple que consistió de cielo, tierra e infierno. En el ciclo están Cristo y San Miguel y al final de la representación los escogidos; en la tierra Lucía, el confesor, el Anticristo y los vivos y muertos; en el infierno los demonios y al final Lucía y los otros condenados. Es probable que se trate de tres pisos superpuestos, si tomamos en cuenta el "bajarú" y "subirá" que se aplica a los personajes. En este caso la forma de subir y bajar puede haber sido una serie de escaleras. (HORCASITAS, 2004, p.700)

Ao destacar a estrutura tripartida do cenário, além de compreender a materialidade da encenação e o modo pelo qual a obra estrutura sua coerência interna, a cenografia verticalizada converte hierarquias teológicas em hierarquias visuais, distribuindo relevâncias dramáticas segundo uma lógica de alto (salvação), meio (discernimento) e baixo (condenação).

É precisamente essa organização espacial que delimita as interpretações possíveis e orienta o espectador ao longo de um percurso visual que coincide com o percurso moral do enredo. Nesse mesmo movimento, a cenografia mobiliza a *intentio lectoris*, entendida como a parcela cooperativa da interpretação, ao solicitar que o público leia os movimentos cênicos (“subir”, “descer”) não apenas como deslocamento físico, mas como índices éticos, convertendo o gesto visual em decisão moral.

Assim, o espetáculo ensina a interpretar enquanto mostra, e a cenografia opera como uma pedagogia perceptiva, levando a atenção de modo que a resposta desejada pela obra surge como consequência do próprio movimento perceptivo que ela suscita. É aqui que a advertência de Eco faz sentido: “é preciso buscar no texto aquilo que ele diz relativamente à sua própria coerência contextual e à situação dos sistemas de significação em que se respalda” (p. 7), isto é, a inferir valores e hierarquias a partir da organização visual que a obra disponibiliza.

Se a cenografia disciplina o olhar e estrutura a cooperação interpretativa, é a linguagem que consolida essa operação, pois o náuatle funciona simultaneamente como tradutor cultural e âncora semântica, reconfigurando imagens de valor para aproximar cosmologias sem diluir o programa catequético. Ao inscrever a doutrina cristã em repertórios simbólicos reconhecíveis pelo público indígena, a peça densifica a matéria sensível e norteia a leitura por meio de signos locais de prestígio. Essa estratégia se evidencia no *Cuadro IV*, quando Cristo promete aos justos não apenas a entrada no Paraíso, mas bens e paisagens carregados de valor no horizonte indígena:

Jesucristo

¡Despertad, oh vivos y muertos, buenos y malos!
A los buenos daré en el paraíso una ración regia y florida,
el jade celestial, la palmera celestial del río.
Y los malos recibirán la casa de la muerte y las aflicciones del averno,
ya que no han guardado mis órdenes divinas.²

A combinação entre “jade celestial”, “la palmera del río” e “ración regia y florida” ativa uma rede simbólica que associa abundância, brilho, fertilidade e prestígio (valores centrais da imagética náuatle), permitindo que a promessa cristã da salvação se traduza por meio de signos familiares ao público indígena. Trata-se de uma passagem modelar de tradução cultural, onde o cristianismo se apresenta não como ruptura absoluta, mas como transfiguração de motivos reconhecíveis.

Da mesma forma, os castigos dos condenados dramatizam-se mediante imagens de fogo, queda e deformação dos adornos que antes significavam honra, como exemplifica o *Cuadro IX*, em que os aretes de Lucía se convertem em mariposas de fogo e seu colar em uma serpente, configurando uma iconografia de punição que inverte os marcadores de prestígio e os transforma em sinais de condenação, operando uma inversão semântica que traduz a lógica cristã da punição por meio de imagens profundamente ancoradas na sensibilidade indígena. E, novamente, a peça reconfigura signos pré-catequéticos, invertendo seu valor originário para ajustá-los ao percurso moral que ela dramatiza:

(Sonarán las flautas. Subirán los ángeles, Jesucristo y los justos.

Luego sacarán a Lucía hacia acá. Sus aretes serán mariposas de fuego, su collar una serpiente.

La atacarán de la cintura. Vendrá gritando y le contestarán los demonios.)

...

Lucía

Todo se ha vuelto fuego. ¡Aaaaaaay, me quema mucho!

Mariposas de lumbre me envuelven las orejas y señalan las cosas con que me embellecía, mis joyas.

Y aquí, alrededor del cuello, traigo una serpiente de fuego que me recuerda el collar que traía puesto. ¡Me ciñe una espantosa víbora de lumbre, corazón del Mictlán, la morada infernal!

Con ella me acuerdo de mis placeres en la tierra.

¡Aaaaaaay, cómo no me casé! ¡Aaaaaaay de mí, desdichada, ya sucedió!

² Opta-se por preservar a disposição versificada das falas de *El Juicio Final*, de acordo com a edição utilizada, por se tratar de um texto dramático cuja organização formal integra sua lógica performativa e pedagógica.

Nessa economia de significação, o anúncio e a balança de São Miguel introduzem um momento distinto daquele operado pelas imagens de valor. Se, nos quadros anteriores, a peça aproxima o público indígena da doutrina cristã por meio da tradução cultural e da cenografia, aqui a lógica muda, já não se trata mais de reconhecer signos familiares, mas de aprender a distinguir o certo do errado segundo critérios cristãos de julgamento.

São Miguel não apenas declara o fim dos tempos, mas materializa o critério da justiça ao empunhar a balança, convertendo o abstrato em figura visível de verificação. A música (flautas e trombetas) e a coreografia de entradas simultâneas organizam um medo disciplinado, instaurando um regime de solenidade que desloca o espectador da esfera do reconhecimento simbólico para a esfera do discernimento moral. Tal arranjo confirma que a figura de São Miguel inaugura o ponto de partida do juízo, exigindo do espectador a capacidade de identificar, entre sinais diversos, sinal legítimo da verdade:

CUADRO I

(Sonarán las flautas. Se abrirá el cielo. Bajará hacia acá San Miguel.)

San Miguel

¡Oh criaturas de Dios! Sabed, como ya sabéis, las órdenes divinas de Dios nuestro señor, de cómo se acabará, de cómo se perderá el mundo y las cosas creadas por Dios, nuestro amado padre.

Se perderán, se terminarán todas las cosas que hizo, todo tipo de ave, todo tipo de animal y vosotros también.

Desapareceréis ¡oh hombres de la tierra! (...) Los rectos que sirvieron obedientemente al verdadero juez (...) serán llevados allí a su casa real a gozar de la gloria.

Pero los malvados (...) sufrirán los tormentos del infierno. (...) ¡Temedlo! (...) Ya viene el día del Juicio. ¡Ha llegado! ¡Ya está aquí!

Nesse momento, a distinção proposta por Eco esclarece com precisão o duplo movimento exigido pela cena:

A interpretação semântica ou semiótica é o resultado do processo pelo qual o destinatário, diante da manifestação linear do texto, preenche-a de significado. A interpretação crítica ou semiótica é, ao contrário, aquela por meio da qual procuramos explicar por quais razões estruturais pode o texto produzir aquelas (ou outras, alternativas) interpretações semânticas. (ECO, 2020, p. 12)

Essa distinção permite compreender que a interpretação semântica é imediatamente orientada por sinais estáveis (o anjo, a balança, a chamada dos mortos), que levam o

espectador a reconhecer a cena do Juízo. Já a interpretação crítica evidencia como essas mesmas marcas, articuladas às rubricas cênicas e ao programa catequético, produzem um efeito de discernimento: a obra não apenas mostra o que ver e como ver, mas também por que razão esse ver conduz à formação de um juízo moral. Essa dupla operação interpretativa, reconhecer e julgar, torna-se ainda mais evidente no quadro seguinte.

É nesse movimento que o arco de Lucía se insere, funcionando como continuidade direta da cena de São Miguel: se ali se estabelece o quadro de justiça e os critérios do julgamento, aqui vemos esses critérios operando em situação dramática específica.

A trajetória de Lucía condensa o mecanismo de exemplaridade punitiva que estrutura todo o auto, intensificando o afeto por meio de hipérboles e anáforas (um recurso recorrente na peça), e sua confissão tardia dramatiza a colisão entre desejo e sacramento, explicitando a dimensão temporal do arrependimento e de que a graça está disponível, mas apenas através das formas institucionais do matrimônio, da confissão e da penitência.

O texto explora esse atrito entre afeto e norma com uma linguagem de excesso que marca a irreversibilidade da escolha, como se lê no momento de ruptura da personagem no *Cuadro III*:

¡Aaaaaay, aaaaaay, Dios! ¡Ya aconteció! ¡
Oh cuatrocientas veces desdichada soy en la tierra!
¿Qué es lo que he escuchado?
¿Qué cosa espantosa ha dicho este amado hijo de Dios [el sacerdote]?

Tal vez debería haber escuchado, creído en lo que me dijeron mi padre, mi madre y todos mis parientes, que me aconsejaron a que cambiara mi vida, pero yo menospreciaba el bendito, el santo sacramento del matrimonio. ¡Ya pasó, ahora soy cuatrocientas veces infeliz!

Aqui, Eco fornece uma formulação que permite compreender por que o episódio de Lucía exige do espectador mais do que o simples reconhecimento imediato das marcas textuais. Ele distingue dois modos de interpretação que certos textos, especialmente os estéticos, são capazes de convocar simultaneamente:

Um texto pode ser interpretado tanto semântica como criticamente, mas apenas alguns textos (em geral os de função estética) preveem ambos os tipos de interpretação. Se digo o gato está em cima do tapete a quem me pergunta onde está o gato, prevejo somente uma interpretação semântica. Se quem o diz é Searle, que quer chamar a atenção para a natureza ambígua daquele enunciado, ele prevê também uma interpretação crítica. (ECO, 2020, p. 12)

Aplicada ao *Juicio Final*, essa distinção permite perceber que o arco de Lucía opera exatamente nessa dupla via de interpretação semântica que identifica a crise moral, o arrependimento tardio e as figuras alegóricas, enquanto a interpretação crítica explica “por que” o auto necessita do excesso verbal, da hipérbole e do fechamento ritual para transformar comoção em juízo.

Essa dupla operação interpretativa, que Umberto Eco descreve como a ativação simultânea de dois leitores-modelo, “Dizer, portanto, que todo texto prevê um leitor-modelo significa dizer que, em teoria, e em certos casos explicitamente, prevê dois: o leitor-modelo ingênuo (semântico) e o leitor-modelo crítico” (p. 12). No episódio de Lucía o leitor-modelo ingênuo é capturado pelo apelo emocional, pela dor amplificada e pelas repetições que dramatizam o arrependimento, enquanto o leitor-modelo crítico reconhece a função estrutural desse mesmo excesso na economia do auto para intensificar a emoção apenas para depois subordiná-la ao critério da justiça.

Desse modo, a trajetória de Lucía deixa de operar apenas como cena de afeto e converte-se no mecanismo dramático pelo qual a *intentio operis* norteia o espectador até o ponto de inflexão em que (como a própria obra demonstra reiteradamente em sua forma) a emoção é conduzida à formulação de uma sentença moral.

Em seguida, ocorre uma inflexão decisiva na lógica do auto, a peça passa a exigir do público um gesto ativo de avaliação. O episódio do Anticristo funciona, portanto, como cena-teste, uma sequência construída para verificar se o espectador assimilou os critérios de discernimento que o próprio texto já ensinou, como a memória da Paixão, marcas corporais, e autoridade da Palavra:

CUADRO IV

(Sonarán las flautas. Aparecerán los vivos. Se sentarán en el suelo junto con Lucía.

Aparecerá el Anticristo. Traerá puesto el manto de los condenados.

Traerá puesta la túnica por afuera. Levantará un dedo de la mano izquierda.

Tronará la pólvora. Entrará [el Anticristo].)

Anticristo

¡Oh amados hijos míos! ¿No me reconocéis? Yo soy el que padeció por vosotros en la tierra, el que se afligió por vosotros. Ahora podréis estar seguros en vuestros corazones que terminaré con la tierra, que la destruiré. Debéis creer en mí, oh criaturas mías, pues perdonaré vuestros pecados, vuestros defectos. Creed en mí, mirad mi sangre, mi sagrada carne.

Assim, o episódio do Anticristo opera como simulação controlada de erro, dramatizando aquilo que o auto pretende produzir ao longo de toda sua trajetória, a capacidade de diferenciar e de julgar, não apenas ser afetado, mas de avaliar.

No centro da arquitetura dramática, o *Cuadro II* apresenta a pedagogia das alegorias (Penitência, Tempo, Santa Igreja, Confissão e Morte) que funciona como um momento de doutrina explicitada, distinto das cenas de economia visual quanto das cenas de prova e arrependimento. Diferentemente de Lucía ou do Anticristo, aqui não há tensão interpretativa, as figuras falam diretamente ao público, diagnosticam a cegueira moral, reiteram a urgência do tempo, oferecem os meios sacramentais de retorno e recordam a inevitabilidade do Juízo:

Penitencia

No quieren abandonar las transgresiones horribles de sus corazones, la dureza de su ceguera. ¡Oh
cuatrocientas veces desgraciados!
Morirán por sus pecados. Están sordos: ya no escuchan. Están ciegos: ya no ven. Se dirá que el pecado les ha
destruido los ojos.

Tiempo

Yo soy el tiempo, el tiempo siempre es una manifestación divina que me dio,
que me encargó Dios nuestro señor.
Diariamente los cuido, los vigilo, los recupero.
Ni un momento los abandono, ni de día ni de noche.
Les estoy gritando en los oídos que recuerden al Criador, al Dios creador, al Soberano.
...Y yo voy a rendir cuentas ante Dios Padre, quien me dio todo poder.
Y no encontrarán ninguna disculpa. ¡Pronto serán llamados!

Santa Iglesia

Yo soy la madre misericordiosa. Me puso aquí en la tierra mi amado doncel Jesucristo para los hombres del mundo. Lloro por ellos todo el tiempo, ante todo cuando muere alguno. /...Aquí los tengo guardados [los sacramentos] para el momento en que se necesiten para santificar [a la humanidad]. Les daré de comer, les daré de beber cuando tengan sed. Y ahora los espero, aunque estoy triste. Que vayan, que vivan rectamente, que oren.
Se apiadarán de sí mismos. Y que lloren: ¡Que se arrepientan de sus pecados y defectos!

Confesión

Los llamo continuamente; diario les pido que se confiesen, que se examinen, que se levanten al alba, que hagan penitencia, que [se preparen] para la muerte, o sea, que se casen por la Iglesia, que purifiquen sus corazones y sus almas, que ayunen, que se abstengan de comer.

Muerte

Yo soy el alguacil, el elegido, el enviado del cielo.
Se yergue todo mi poder en el cielo y aquí en la tierra.
...Tal vez se acuerden, tal vez lloren cuando venga el día del Juicio,
pues en verdad ya no habrá misericordia.
¡Mañana viene el día del Juicio, oh hombres del mundo, cuatrocientas veces desdichados!
¡Ya viene, ya está!

Cada alegoria encarna uma dimensão do processo de salvação, como a Penitência formula o diagnóstico, o Tempo instaura a urgência, a Santa Igreja oferece o cuidado sacramental, a Confissão delinea o caminho de purificação, e a Morte encerra o circuito lembrando que não há adiamento possível. Trata-se de um discurso interno de autoexplicação, no qual a própria peça comenta a sua doutrina, transformando a sucessão de vozes alegóricas em um tratado dramatizado que regula e estabiliza a leitura.

Ao final desse caminho dramático, torna-se evidente que *El Juicio Final* organiza sua coerência segundo uma lógica processional que integra emoção, instrução e verificação. A cenografia verticalizada dirige a percepção, a linguagem náuatle traduz valores e reconfigura signos, Lucía dramatiza o choque entre afeto e norma, o Anticristo testa o discernimento e as alegorias explicitam a doutrina, converte a experiência estética em decisão.

Em todos esses momentos, é a *intentio operis* que regula o movimento entre comoção e juízo, restringindo leituras arbitrárias sem anulá-las e garantindo que a cooperação do espectador se inscreva dentro de um horizonte interpretativo controlado. Assim, o auto não apenas ensina o que ver e como ver, mas modela o ato de interpretar, transformando a progressão dramática em um programa pedagógico que conduz o público do reconhecimento sensível ao discernimento moral que estrutura toda a peça.

3.3. Releituras contemporâneas e mudança de horizonte

As releituras contemporâneas, à luz da mudança de horizonte, não se constituem como mera continuação linear da leitura colonial, tampouco como simples atualização ilustrada de intenções franciscanas. O que se altera é o lugar desde o qual se lê. Já não se trata mais do espaço ritual do pátio, nem a gramática catequética inscrita na prática missionária, mas um horizonte crítico que desloca a obra de seu regime original de eficácia para um que interroga a forma, historiciza seus mecanismos e reconfigura suas relevâncias.

O leitor atual não ocupa o lugar do fiel a quem se dirige a promessa e a advertência, ele ocupa a posição de historiador da cultura, analista da performance do ritual, estudioso da tradução intercultural ou leitor literário que busca compreender a lógica do auto como documento poético e político, se encaixando perfeitamente na formulação de Umberto Eco sobre aquele que não se limita à interpretação semântica imediata, mas interroga a coerência formal do texto, seus mecanismos de produção de sentido e suas condições históricas de funcionamento, o leitor modelo-crítico (p.12). Nesse deslocamento, muda também o horizonte de expectativas, pois aquilo que para o público do século XVI aparecia como doutrina dramatizada converte-se em um objeto que condensa estratégias de negociação, adaptação simbólica e imposição normativa.

Essa mudança de horizonte interpretativo também ajuda a entender como a crítica recente tem relido o funcionamento da peça. Lara Coronado, por exemplo, mantém o foco no caráter pedagógico do auto, mas redefine essa pedagogia como um método de “educación moral” em que temor e medo, já destacados nos capítulos anteriores, operam como vetores afetivos articulados a imagens, ritmos, gestos e exemplos dramatizados e, ao mesmo tempo, mostra que a catequese se sustenta em procedimentos de tradução e deslocamento simbólico, sendo a metáfora o mecanismo central de reconfiguração de significados e de transferência de valor entre repertórios, como afirma a autora:

Una vez que los frailes habían trabajado temas como el temor y la obediencia a través de ejemplos conductuales, sintieron la necesidad de profundizar aún más el contenido de los autos sacramentales utilizando la metáfora como elemento educativo y metodológico para influir en la mentalidad de los nahuas y conducirla hacia nuevas imágenes y símbolos. (LARA CORONADO, 2012, p.92)

A partir dessa compreensão da obra, é possível observar de maneira mais precisa como as alegorias e a estrutura processional enfatiza exatamente essa passagem da leitura ritual para a leitura crítica, porque se antes as ações cênicas instruíam, hoje revelam como se controla a interpretação e como se organiza a narrativa moral. Nesse sentido, a obra passa a ser analisada como arquitetura poética de disciplina perceptiva.

Por sua vez, Mancisidor, Ruiz e Torres levam a análise para a dimensão política da obra sem perder de vista o trabalho afetivo do medo e do temor, somente ressalta que a peça explicita o conflito colonial, hierarquias institucionais e mecanismos de representação de poder que ativa um dispositivo disciplinar que organiza publicamente um julgamento e controle do sentido (algo que só funciona porque opera sobre massas, com técnica e

conhecimento do outro). É nessa chave que a reflexão dos autores se adensa, ao caracterizar o método franciscano como uma engenharia de persuasão audiovisual, fundada na apropriação estratégica de códigos locais para fazer valer diferenças teológicas e normativas:

En realidad, lo que hicieron los misioneros fue emplear lo que hoy llamamos métodos de enseñanza audiovisual con las masas. Se basaron en un conocimiento profundo del otro: en sus costumbres, en su lengua, en su ideología, en su religión, en su forma de expresión, en su organización e historia. Aprovecharon las similitudes con su propia cultura para imponer las diferencias y eliminar las incongruencias. Además, es de suponer que si gran cantidad de la gente del mismo pueblo trabaja para el resto de la comunidad, lo que digan será aceptado sin grandes cuestionamientos.(MANCISIDOR; RUÍZ; TORRES J., 2002.)

Com isso, o “medo” não é um efeito colateral, mas um operador que governa os afetos, e o teatro, mais que veículo doutrinário, aparece como tecnologia social de enquadramento perceptivo. Daí o paralelo, que os próprios autores sugerem em chave contemporânea: o “poder do teatro” migra para os meios de comunicação de massa, mas o princípio permanece, quem controla o fluxo de signos e o aparato sensível orienta percepções e condutas.

Assim, enquanto Coronado enfatiza a lógica pedagógica que estrutura a moralização do público, Mancisidor/Ruiz/Torres iluminam a inscrição da peça em um regime de poder e autoridade, leituras distintas que só se tornam visíveis no horizonte crítico atual. Lidas em conjunto, revelam a dupla face do dispositivo: de um lado, contato, negociação e tradução cultural (em linha com o que vimos ao longo de todo o trabalho) que tornam legível a doutrina; de outro, transforma a peça em um ritual político de demonstração do poder, que não apenas orienta a interpretação, mas molda o comportamento, reforça a obediência e legitima publicamente a dominação colonial. É precisamente essa complementaridade que a leitura contemporânea põe em relevo ao deslocar a peça do rito para o texto e interroga suas coerências internas (Eco) sem perder de vista seus efeitos históricos de recepção (Jauss), recompondo o auto como objeto poético e político ao mesmo tempo.

Tal perspectiva permite recolocar *El Juicio Final* no campo mais amplo das práticas coloniais de encenação, onde se cruzam pedagogia, persuasão e poder. Othón Arróniz, cuja leitura funciona como ponte entre o estudo histórico do teatro missionário e a crítica atual, sublinha a capacidade da encenação de operar em escala coletiva, mobilizando uma força sensorial que absorve o público e tende a borrar a fronteira entre espectadores e participantes.

Para o autor, essa dinâmica revela o projeto franciscano de criar um teatro que ultrapassa a função catequética e envolve massas inteiras:

La idea, nebulosa aún en el Juicio Final de Olmos de que podíanse convertir los temas u obras europeos en gigantescas representaciones colectivas en donde se borrarse la diferencia entre actores y público; la idea, repetimos, de un teatro totalizador debe de haber pasado por la mente de los primeros franciscanos, enardecidos por las inmensas posibilidades de evangelizar a miles de indios con medios taumatúrgicos o mágicos como aquellos ya señalados de la tramoya medieval. (ARRÓNIZ, 1979, p. 63)

Em sua análise, o estudioso evidencia que os franciscanos perceberam no teatro a possibilidade de criar representações de grande escala, capazes de envolver a comunidade inteira e de borrar os limites entre quem age e quem assiste, explorando um tipo de participação coletiva que amplia o alcance da catequese. Essa observação permite aproximar Arróniz da leitura de Mancisidor, Ruiz e Torres, especialmente quando estes descrevem a permanência histórica das técnicas de persuasão mobilizadas pelo *El Juicio Final*. Como afirmam os autores:

Esta forma de adoctrinamiento se sigue utilizando con mucho éxito en la actualidad, al grado que el pueblo es capaz de apoyar todo aquello que rechaza: ideas religiosas, políticas o vivir en la miseria. Mucho tiene que ver que las personas solemos dejarnos llevar por el impacto ejercido en la percepción a través de los sentidos, por nuestras primeras impresiones. La aceptación de los discursos que se nos ofrecen, reforzados por la incertidumbre y el temor de nosotros, los espectadores, a favor de la paz es una ficción que permanece. Empero, no es ya el escenario teatral quien divulga estos contenidos, sino los llamados « medios », cuyo control para dirigir el comportamiento de una masa es semejante al que se hiciera con el *Cuadro ejemplar que se llama El Juicio Final* en el siglo XVI. El pueblo, además de participar en la construcción de los escenarios, ahora también sufraga los gastos y, desde luego, las consecuencias. (MANCISIDOR; RUÍZ; TORRES J., 2002.)

As duas leituras deixam um ponto nítido de que o auto opera, desde a sua origem, num ponto de interseção entre espetáculo coletivo e direção de condutas. Seja pelo potencial de absorção sensorial capaz de envolver massas inteiras, seja pelo manejo calculado de impressões, temores e incertezas que sustentam formas duradouras de adesão coletiva, a peça aparece como uma tecnologia de persuasão que age simultaneamente sobre a percepção e sobre o juízo.

Desse modo, a crítica contemporânea evidencia que o impacto do auto dependia menos da transmissão de conteúdos e mais da construção de dispositivos sensoriais e

emocionais que, ao mesmo tempo que ensinavam e regulavam a resposta comunitária, motivo pelo qual *El Juicio Final* reaparece hoje como forma exemplar para pensar a maneira como discursos atuais continuam a operar por meio do impacto sensorial, da mobilização do medo e da produção rápida de consenso.

Essa dinâmica, portanto, não apenas ilumina os mecanismos de persuasão coletiva mas também compreende que a pedagogia franciscana, estuda por Lara Coronado, constrói uma peça que, lida a partir do horizonte crítico atual, revela a dupla condição de instrumento disciplinar e, principalmente, como produto intercultural: “El objetivo religioso puso a prueba toda la capacidad creativa de los misioneros,[...] el resultado final fue el nacimiento de una nueva tradición litúrgica, ahora ya no cristiana ni tampoco india, sino indo–cristiana” (p. 96).

É nesse ponto que a leitura contemporânea reconhece o hibridismo como chave interpretativa, longe da síntese harmoniosa, mas como forma produzida na negociação desigual entre cosmologias, práticas rituais e regimes simbólicos distintos, tornando a obra exemplar para pensar como a colonização gerou dispositivos estéticos que mostrava o encontro e a tensão.

CONCLUSÃO

A leitura desenvolvida ao longo deste trabalho permitiu compreender que *El Juicio Final* só pode ser plenamente compreendido quando situado no interior de um processo histórico no qual se entrelaçam, de modo particularmente denso, contato, negociação e tradução cultural.

Primeiramente o contato, porque o teatro missionário constituiu um dos primeiros espaços formais de encontro ritualizado entre missionários franciscanos e povos originários, criando uma dinâmica comunicativa que dependia não apenas da palavra, mas da visualidade, da cadência dos gestos e da presença física dos intérpretes. Depois, a negociação, pois, apesar da assimetria estrutural imposta pela colonização, a eficácia catequética exigia ajustar imagens, ritmos e fórmulas discursivas ao horizonte simbólico indígena, algo perceptível no uso deliberado do náuatle, na incorporação de estruturas retóricas nativas e na cuidadosa modulação dos afetos mobilizados pelo auto. Por fim, a tradução cultural, porque Olmos ao verter conceitos cristãos para categorias reconhecíveis pelo público originário, produz não equivalências diretas, mas operações de deslocamento e reinscrição semântica que reformulam sentidos e reordenam valores.

E nesse entrecruzamento, a tensão entre adaptação e imposição funciona como uma peça de engrenagem mediana que estrutura o movimento interno do auto e se mostra central ao tornar visíveis as escolhas linguísticas nas estratégias performativas e nos dispositivos dramáticos que sustentam o programa pedagógico missionário. Nesse quadro, a peça adapta quando incorpora o repertório linguístico e sensorial indígena, quando estrutura o aprendizado moral por meio de imagens localmente significativas e quando se apoia em formas dramáticas de forte apelo ritual. Mas, em contrapartida, impõe-se quando fixa rigidamente o percurso moral, quando delimita as únicas respostas legítimas ao conflito espiritual e quando transforma a emoção em prova, o erro em exemplaridade e a escuta em disciplina. Essa coexistência de adaptação e imposição revela o coração do teatro missionário: um instrumento de reconfiguração subjetiva pensado para persuadir, convencer e, ao mesmo tempo, controlar os regimes de leitura e de crença.

Já os aportes teóricos mobilizados ao longo do trabalho funcionam como a engrenagem maior que organiza e dá movimento às demais dimensões analisadas. A Estética da Recepção, sobretudo em Jauss, permitiu compreender que *El Juicio Final* não é um objeto estático, mas uma obra cuja significação se redefine conforme o horizonte de expectativas que

a interpela. A retomada das categorias de *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis* evidenciou que o auto não age apenas como construção alegórica, mas como experiência disciplinadora que busca remodelar percepções, afetos e disposições espirituais.

Enquanto a leitura colonial, enraizada em um horizonte catequista, que ativa mecanismos de reconhecimento imediato das figuras escatológicas, dos sacramentos, dos sinais da salvação, a leitura contemporânea desloca o foco e reinscreve a obra como arquivo simbólico, objeto literário e testemunho cultural. É nesse processo de reorientação que Jauss se torna decisivo, ao mostrar como cada época reorganiza a hierarquia dos sentidos e, por isso, que a obra continua oferecendo matéria viva para novas interpretações.

No entanto, se Jauss iluminou a dinâmica das recepções, Umberto Eco forneceu o aparato conceitual que delimita as condições internas de legibilidade para essas novas interpretações. A articulação entre *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris* permitiu reconhecer que o auto admite pluralidade, mas não arbitrariedade, pois a forma, as rubricas, a cenografia verticalizada, o arranjo dos quadros e a economia poética fixam um regime próprio de sentido.

Nesse ponto, a distinção entre interpretação semântica e crítica foi decisiva para compreender a dramaturgia da peça: figuras como São Miguel, Lucía ou o Anticristo não mobilizam apenas reconhecimento alegórico, mas demandam avaliação, comparação de sinais e discernimento. A ativação simultânea do leitor-modelo ingênuo e do crítico (mecanismo dramático explicitado pelo próprio percurso do auto) tornou-se um dos achados centrais desta leitura, pois revela que a peça não apenas comunica doutrina, mas modela o ato de interpretar. Assim, a engrenagem teórica (Eco e Jauss) ajuda a compreender por que a tensão entre adaptação e imposição, e as operações menores de contato, negociação e tradução cultural, funcionam como movimentos internos e complementares de uma mesma máquina catequética.

Antes de avançar para as considerações finais, é preciso mencionar que o próprio processo de pesquisa revelou limitações que moldaram e, em certa medida, redirecionaram o desenvolvimento deste estudo. A greve prolongada dos técnicos da universidade reduziu o acesso a bibliotecas físicas e atrasou consultas essenciais à bibliografia especializada; várias edições raras sobre teatro missionário, de acesso restrito, demandaram alternativas digitais nem sempre satisfatórias. Essas limitações, porém, acabaram conduzindo a descobertas inesperadas como o diálogo mais intenso com fontes contemporâneas, como Lara Coronado

ou Mancisidor/Ruiz/Torres, permitiu compreender a peça não apenas como documento colonial, mas como objeto que continua produzindo sentidos e exigindo novas perguntas.

As releituras de Lara Coronado e de Mancisidor, Ruiz e Torres convergem ao compreender *El Juicio Final* como um dispositivo dramaturgico que atua diretamente sobre os afetos e as percepções coletivas do público indígena, reconhecendo que sua eficácia catequética não se fundamenta apenas na transmissão de conteúdos doutrinários, mas na organização sensível da experiência teatral. Em ambos os casos, o auto é entendido como uma máquina pedagógica que mobiliza imagens, emoções e expectativas para orientar o julgamento moral e produzir adesão simbólica, revelando um teatro que ensina menos pelo argumento racional e mais pela experiência vivida da cena.

A divergência emerge, contudo, no modo como cada leitura interpreta a lógica interna desse funcionamento. Lara Coronado privilegia a pedagogia moral do medo, enfatizando o uso da metáfora escatológica como método formativo voltado à conformação da conduta cristã, no qual o temor das punições e a dramatização do juízo operam como eixos centrais de persuasão. Já Mancisidor, Ruiz e Torres deslocam o foco para a engenharia persuasiva do espetáculo, destacando a organização cênica, o enquadramento visual e a articulação político-dramaturgica do auto como elementos que inscrevem a obra em uma estratégia mais ampla de ordenamento simbólico do espaço colonial. Assim, embora partam de um reconhecimento comum da função afetiva e pedagógica do teatro missionário, as leituras diferem quanto ao princípio explicativo que organiza essa eficácia: moral e metafórico em Coronado, estrutural e político-espetacular em Mancisidor, Ruiz e Torres.

É a partir dessa convergência parcial e dessas divergências de ênfase que se pode compreender o núcleo operativo de *El Juicio Final* como um caso de hibridismo disciplinar. A obra combina procedimentos de tradução cultural e participação ritual com dispositivos rigorosos de orientação do juízo, produzindo uma forma indo-cristã que absorve repertórios locais sem ceder o comando do critério moral. O termo “hibridismo” é aqui empregado em sentido operacional, não como síntese harmoniosa entre culturas, mas como resultado de traduções e recombinações assimétricas entre repertórios indígenas e dispositivos catequético-europeus: o auto incorpora léxicos, ritmos, imagens e gestualidades locais, ao mesmo tempo em que preserva a direção missionária do percurso interpretativo e da avaliação moral.

Conclui-se, assim, que *El Juicio Final* permanece relevante não apenas por sua posição na história do teatro catequético, mas porque põe à vista processos profundos de

construção simbólica e disciplinamento moral. A obra revela um missionário que atuou como agente do cristianismo, mas também como mediador cultural, alguém que traduz e impõe, adapta e controla, negocia e delimita. Do lado do público indígena, a peça inscreve tensões entre participação, recepção e coerção, deixando aberto um terreno fértil para investigações futuras que aprofundem a dimensão performativa do contato colonial.

Ao final deste percurso, este trabalho buscou iluminar a complexidade das leituras possíveis do auto, suas condições históricas e sua fortuna crítica, a principal conclusão que se extrai é que a peça de Olmos só se sustenta como objeto de estudo porque articula, de modo singular, o exercício do discernimento, tanto no século XVI quanto hoje. E é justamente aí que reside sua permanência: ao exigir que seu público aprenda a ver, comparar e julgar, a peça transforma cada leitor, antigo ou contemporâneo, em coautor do processo interpretativo, renovando continuamente sua significação no interior da história cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRÓNIZ, Othón. *Teatro de evangelización en Nueva España*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1979.

COLCHERO GARRIDO, María Teresa. *El teatro evangelizador*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2006. Disponível em: <https://filosofia.buap.mx/sites/default/files/Libros%20electr%C3%B3nicos/Literatura/ELTEATROEVANGELIZADOR.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2025.

COLÓN, Cristóbal. *Textos y documentos completos*. Ed. Consuelo Varela. Madrid: Alianza, 1982. <https://elhistoriador.com.ar/diario-de-a-bordo-de-cristobal-colon/>

CORTÉS, Hernán. *Cartas de relación de Fernando Cortés sobre el descubrimiento y conquista de la Nueva España, 1519–1526*.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2020.

HORCASITAS, Fernando. *El teatro náhuatl: épocas novohispana y moderna*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.

IBARRA HERRERÍAS, María de Lourdes. Andrés de Olmos. In: ORTEGA Y MEDINA, Juan A.; CAMELO, Rosa (Coord.). *Historiografía mexicana. Volumen II. La creación de una imagen propia. La tradición española. Tomo 2: Historiografía eclesiástica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2012. p. 759–766. ISBN 978-607-02-3388-3. Disponível em: https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/317_02_02/317_02_02_04_07_AndresOlmos.pdf. Acesso em: 10 jun. 2025.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 63–82.

JAUSS, H. R. e alii. *A literatura e o leitor. Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2002. 2ª Ed. Tradução de Luiz Costa Lima.

LARA CORONADO, Jesús. La educación moral en los autos sacramentales del siglo XVI en Nueva España. *Perfiles Educativos*, México, v. 34, n. 136, p. 79–97, 2012. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/132/13223068006.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2025.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. Significado de la obra de fray Bernardino de Sahagún. [S.l.: s.n.], [s.d.].

LÓPEZ DE MARISCAL, Blanca. La ejemplaridad en el auto de *El Juicio Final*: una lectura horizónica. *Revista de Humanidades del Tecnológico de Monterrey*, Monterrey, pp. 83–92, 1999.

MANCISIDOR, Alexandra G.; RUÍZ, María del Carmen; TORRES J., Diana A. El cuadro ejemplar que se llama *El Juicio Final*. In: YERUSHALMI, E.; KAHN, G.; REBEYROL, C. (org.). *Théâtre et pouvoir*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2002, p. 305–310. Disponível em: <https://books.openedition.org/pupvd/30149#anchor-bibliography>

MENDETA, Jerónimo de; IGUÍNIZ, Juan B. *Vidas franciscanas*. 2. ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. Disponível em: <https://archive.org/details/vidasfranciscana0000mend>. Acesso em: 8 jun. 2025.

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. Andrés de Olmos. Disponível em: <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/34070-andres-de-olmos>. Acesso em: 5 maio. 2025.

RESTALL, Matthew. *Los siete mitos de la conquista española*. New York: Oxford University Press, 2003.

SAHAGÚN, Bernardino de. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. [S.l.]: Biblioteca Antológica, 2018. Disponível em: <https://www.biblioteca-antologica.org/es/wp-content/uploads/2018/05/SAHAG%C3%9AN-Historia-General-de-la-Nueva-Espa%C3%B1a-I.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2025.

SANTOS, José Randson Silva; SILVA, Marta Maria Wanderley da; SOUSA, Hermínia Silva de. *O poema na sala de aula: um olhar para outra dimensão de leitura*. s.l.: s.n., s.d. (Mestrado Profissional em Letras – PROFLETRAS, Universidade Federal do Acre).