UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ALEXANDRE HUADY TORRES GUIMARÃES

O auto religioso vicentino em diálogo com a pintura

São Paulo

2007

ALEXANDRE HUADY TORRES GUIMARÃES

O auto religioso vicentino em diálogo com a pintura

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Doutor em Letras.
Área de Concentração: Literatura Portuguesa.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marlise Vaz Bridi.

São Paulo

2007

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na Publicação

Serviço de Documentação Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

GUIMARÃES, Alexandre Huady Torres.

O auto religioso vicentino em diálogo com a pintura/Alexandre Huady Torres Guimarães; orientadora Marlise Vaz Bridi. – São Paulo, 2007.

228 f.: il.

Tese (Doutorado Programa de Pós-Graduação em Letras. Área de Concentração: Literatura Portuguesa) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Auto vicentino religioso 2. diálogo de linguagens 3. processo de ensino-aprendizagem didático-catequético.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Alexandre Huady Torres Guimarães

O auto religioso vicentino em diálogo com a pintura

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.
Área de Concentração: Literatura Portuguesa.

Aprovado em:

Banca Examinadora.

Prof^a. Dr^a. Marlise Vaz Bridi

Instituição: Universidade de São Paulo

Assinatura: _____

Prof^a. Dr^a. Mônica Muniz de Souza Simas

Instituição: Universidade de São Paulo

Assinatura: _____

Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Marcondes Carvalho Vasconcelos

Instituição: Universidade Presbiteriana Mackenzie

Assinatura: _____

Prof^a. Dr^a. Neusa Maria Oliveira Barbosa Bastos

Instituição: Universidade Presbiteriana Mackenzie

Assinatura: _____

Prof^a. Dr^a. Ana Maria Domingues de Oliveira

Instituição: Universidade Estadual Paulista

Assinatura: _____

À Camilla: caminho.

Ao José Carlos, à Maria Iris, ao Moa e ao Paulo: *exempla*.

Ao Cláudio e à Érika: aios.

AGRADECIMENTOS

À Marlise Vaz Bridi, que acompanhou, instruiu e orientou todas as etapas da vida acadêmica; à Maria Helena Peixoto que dedicou sua atenção e seu enorme e constante carinho durante a revisão; ao Wilton Azevedo, eterno orientador do mundo das artes; à Maria Lucia Vasconcelos, sempre e para toda vida a minha educadora; à Maria Zélia Borges, à Regina Brito, à Elisa Guimarães, à Neusa Bastos, à Lilian Lopondo e à Rose Faccina, o constante estímulo e acompanhamento; à Camilla Cafuoco Moreno a dedicação, a confiança, a cumplicidade e o amor manifesto no percorrer de nosso caminho; ao José Carlos Guimarães e à Maria Iris Torres Guimarães, o cotidiano embate e dedicação em busca da educação de seus filhos, ao Moacyr Antonio Torres Guimarães e ao Paulo Fernando Torres Guimarães o olhar, por mais distante que o cotidiano o torne, carinhoso e atento para o eterno irmão mais novo; à Dalka Maria Torres de Camargo pelos primeiros passos, estímulos e ensinamentos do início de carreira; ao Cláudio Lísias e à Érika Juffernbruch, anjos da guarda; à Maria Neusa Lopes por sua inesgotável paciência em relação à organização de meus livros; e, também, ao Luiz, Cá, Cacá, Beto, Dóia, Bi, Betinho, Vanderlei e Sandra.

Com reverência, agradeço o amor de todos que se fizeram presentes.

Aqui existe um salto de cinco anos, e em cinco anos o mundo dá um bando de voltas.

Graciliano Ramos

RESUMO

GUIMARÃES, A. H. T. **O auto religioso vicentino em diálogo com a pintura.** 2007. 228 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

O teatro de Gil Vicente traz em si características de um momento de transição portuguesa, assim é marcado por traços que indicam desde elementos medievais até elementos renascentistas. Dentre estes traços um elemento surge, a religiosidade em sua vertente católica que foi dominante para a cultura europeia deste período, com mais ênfase na Península Ibérica. A arte, seja ela literária, pictórica, musical, arquitetônica, dentre outras manifestações, serviu, a esta época, em muitas ocasiões, como suporte de um processo didático-catequético. Os três autos vicentinos selecionados, *Auto de Mofina Mendes*, *Auto da Alma* e *Auto da Barca do Inferno*, que destacam o nascimento, o correr da vida e a morte, caracterizam-se, entre outras funções e possibilidades de leitura, como veículos deste processo de ensino aprendizagem religiosa, conseqüentemente, os mesmos são analisados com o intuito de se estabelecer o diálogo com outra linguagem que também exerceu esta função, a pintura, em suas manifestações medievais, renascentistas, barrocas e flamencas. É importante destacar que este processo de análise se vale de uma metodologia mista calcada em pressupostos teóricos advindos de estudos de Bakthin, de Kristeva, da Literatura Comparada e da Gestalt, uma vez que ainda não há um suporte teórico que se ocupe particularmente deste exercício.

Palavras-chave: Auto vicentino religioso, diálogo de linguagens, processo de ensino-aprendizagem didático-catequético.

ABSTRACT

GUIMARÃES, A. H. T. **O auto religioso vicentino em diálogo com a pintura.** 2007. 228 f. Thesis (Doctoral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

Gil Vicente's theater brings in itself features of a moment of transition in the Portuguese literature, so it is marked by traces that indicate elements from medieval until Renaissance elements. Among these traits, an element arises, the Catholic religion in its side that has been dominant for the European culture of this period, with more emphasis on the Peninsula Iberica. The art, be it literary, pictural, musical, architectural, among other manifestations, served, at that time, on many occasions, as a support to the teaching process-catequético. The three selected "autos vicentinos", *Auto de Mofina Mendes*, *Auto da Alma* and *Auto da Barca do Inferno*, which highlight the birth, the running of the life and death, are characterized among other functions and possibilities for reading, as vehicles of this process of teaching religious learning. Therefore, they are reviewed in order to establish a dialogue with another language that also exercises this function, the painting, in its medieval, Renaissance, Baroque and flamenco manifestations. It is important to note that this process of analysis uses a mixed methodology based on theoretical assumptions arising from the studies of Bakhtin, Kristeva, Comparative Literature and Gestalt, since there isn't a theoretical support that studies this particular subject.

Key words: religious auto vicentino, language dialogue, teaching-learning process of teaching-catequético.

SUMÁRIO

1. GIL VICENTE EM DIÁLOGO COM A ARTE	10
2. GIL VICENTE, A IDADE MÉDIA, O CRISTIANISMO E O MÉTODO DE ANÁLISE	29
3. <i>AUTO DE MOFINA MENDES: O EXEMPLUM LUMINOSO</i>	68
4. <i>AUTO DA ALMA: O CAMINHO ENTRE EXEMPLA</i>	129
5. <i>AUTO DA BARCA DO INFERNO: OS EXEMPLA AO FIM DO CAMINHO</i>	175
6. CONCLUSÃO	214
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	219

1. Gil Vicente em diálogo com a arte.

ut calamus pennicillo, sic pennicillus calami aemullus

Manuel Pires de Almeida

O diálogo entre a obra de Gil Vicente e as artes plásticas dos períodos medieval, renascentista, flamengo e barroco é possível realizar-se, entre outras razões, pela temática religiosa e humanista que permeia as manifestações artísticas destas épocas. De fato, é recorrente, em grande parte desta produção, o forte apelo visual das alegorias e símbolos, o colorido do vestuário, o jogo de luz e sombras, encontráveis em ambas as esferas de representação do real (teatro e artes plásticas).

Subjacente a esta forma de representação está uma concepção medieval de mundo, de raiz teocêntrica, que, todavia, dividiu espaço com o antropocentrismo nascido durante o Renascimento, e estendeu-se até o Barroco, quando assumiu uma tensão de dimensões talvez mais conflituosas que as medievais. Embora não a única, mas uma das mais significativas fontes da concepção teocêntrica a sustentar a representação de temática religiosa está em São Paulo; para ele, no âmbito terreno, vê-se Deus através de um espelho, de uma imagem, mas na eternidade, ver-se-á face a face. E estar face a face significa um outro registro das percepções. Assim, existe um espelhamento entre o terreno e o transcendente, que não se traduz, exceto em analogias, símbolos, imagens, emblemas e alegorias, ou em enigmas, nas palavras de São Paulo (1Cor.13,12)

À guiza de acréscimo ao que já foi dito acima, não é demais recorrer a Huizinga, que afirma, acerca da arte e das letras do século XV, o compartilhamento do recurso à precisão do pormenor, o desenvolvimento de cada pensamento e cada imagem até aos limites, o desejo de dar forma concreta a todos os conceitos do espírito.” (1985, p.286) Esse anseio do homem medieval, dotado de um “espírito plástico e ingênuo” (1985, p.159) se traduz, ainda segundo o mesmo autor, na

tendência do pensamento (principalmente religioso) à representação por imagens. Por exemplo, a idéia da Morte, da perecibilidade das coisas terrenas, foi inculcada no espírito dos fiéis não só pelas palavras do pregador, mas também, e sobretudo, pela representação concreta do cadáver que apodrece. Quanto a este tema da Morte, diz ainda Huizinga: “O desejo de inventar uma imagem visível de tudo o que se relacionava com a morte deu lugar a desprezarem-se todos os aspectos dela que não fossem susceptíveis de representação direta” (1985, p.156).

Quanto ao teatro de Gil Vicente, há muitas figuras que se assemelham a formas escultóricas; por exemplo, no *Auto da Alma*, os quatro Doutores da Igreja são reconhecidos pelo público pela associação com as figuras escultóricas em portais de igreja; no *Auto de Mofina Mendes*, a cena dos pastores é facilmente associada ao bucolismo das pinturas renascentistas e às cenas ligadas aos Mistérios, às iluminuras e iconografias religiosas.

Esta temática se justifica pelo contexto cultural das primeiras décadas do século XVI, em que o dramaturgo português produziu e encenou sua obra teatral, constituída por uma diversidade de Gêneros, que Saraiva distribui da seguinte forma: mistérios, moralidades, fantasia alegórica, milagre, teatro romanesco, écloga ou auto pastoril, sermão burlesco e monólogo. (1970, p.92)

Portugal vivenciava então seu apogeu político, sob o reinado de D. Manuel (1495-1521), mesma época em que a sociedade europeia ainda vivia sob a influência da Igreja Católica, cujo poder doutrinário e ideológico se refletiu, entre outros campos, na produção cultural e artística.

Entre o surto de manifestações artísticas, a arquitetura, a escultura, a ourivesaria, a joalheria e a pintura, o ecletismo estético que justamente simboliza a chamada arte manuelina evidenciou não só as conquistas, mas, também, a

supremacia das temáticas cristãs, e a este movimento o teatro de Gil Vicente não esteve imune. Acerca dessa conjuntura, diz Dalila Pereira da Costa:

A época de Gil Vicente surgirá assim solicitada entre valores próprios da Idade Média que se termina, e aqueles da idade moderna que desponta, nela se cruzando todos esses valores e essas tendências. Se quisermos apontar um exemplo concreto, directo e referido à arte portuguesa de então, como arte de transição, vejamos como nela coexistem também unidamente elementos da Idade Média e do Renascimento: na ourivesaria, numa mesma peça, podemos ver formas góticas, manuelinas e renascentistas; assim também muitas obras do teatro vicentino têm este carácter híbrido. Nele, tal como na arte ornamental de então, salvas, gomis, surgem cenas do Antigo Testamento, Evangelhos, Antigüidade, mitologia greco-romana, romances de cavalaria, grandes alegorias medievais, ou a luta dos Vícios e Virtudes, própria da Escolástica. (1989, p.16)

Como já aponta a citação, das 44 peças vicentinas, várias apresentam temática religiosa, entre as quais: *Auto da fé* (1510); *Auto da Sibila Cassandra* (1512/1513); Trilogia das Barcas, incluindo o *Auto da Barca do Inferno* (1517); *Auto da Barca do Purgatório* (1518) e o *Auto da Barca da Glória* (1519); *Breve sumário da história de Deus* (1527?); *Auto da Cananéia* (1534), *Auto da Mofina Mendes* (ou *Os Mistérios da Virgem*) (1508/1518/1535?). Como objetos de análise deste trabalho foram destacados três autos: *Auto de Mofina Mendes*, *Auto da Alma* e *Auto da Barca do Inferno*, todos de carácter doutrinário; cada um deles, quando considerados sob o prisma temático e o de suas personagens principais, trata, respectivamente, de momentos decisivos da trajetória humana, a saber: nascimento, vida e morte.

Tendo em mente que são autos religiosos, os três termos (nascimento, vida e morte) assumem uma conotação teológica. O primeiro, no *Auto d'Os Mistérios da Virgem* (mais conhecido como o *Auto de Mofina Mendes*), prefigura, a partir dos temas bíblicos da Anunciação da Encarnação, feita pelo Anjo Gabriel à Virgem Maria, e do Nascimento de Jesus, o nascimento de um novo homem, renovado pela fé; o segundo, presente no *Auto da Alma*, prefigura, por meio do motivo da

peregrinação existencial do homem (ou seja, da sua Alma), da condição humana cindida entre o Bem e o Mal, entre o Vício e a Virtude, porém alcançando, ao final, o acolhimento da Santa Madre Igreja e a sua Salvação. Neste segundo tema, o topos presente, bastante comum na Idade Média, é o do *homo viator*. Enfim, no *Auto da Barca do Inferno* (o primeiro da Trilogia das Barcas e o último a ser analisado), o foco é a morte, a que subjaz o motivo do Juízo Final, na esteira de Mateus 10:26; 25-42 e do Apocalipse 20:12.

O *Auto de Mofina Mendes* se inicia com a pregação de um sermão burlesco por um frade sandeu. Posteriormente, o foco se volta para Nossa Senhora, acompanhada de suas quatro damas de companhia – Prudência, Pobreza, Humildade e Fé – que lêem profecias sobre o nascimento de Cristo; perto do desfecho da cena, surge o Anjo Gabriel com a finalidade de fazer a anunciação do Senhor. Em um terceiro momento, o centro das atenções converge para o mundo dos pastores, onde Paio Vaz pede contas de seu gado a Mofina Mendes. Esta os perdeu e, portanto, é demitida, recebendo como pagamento um pote de azeite. A partir do momento em que recebe sua paga, a pastora principia uma sucessão de conjecturas e sonhos, desfeitos pela queda do mesmo pote. Por esse caminho, Gil Vicente expõe acontecimentos que culminam com o nascimento de Jesus Cristo, figura dominante do pensamento e da história da cultura ocidental.

No segundo auto, *Auto da Alma*, o poeta e dramaturgo coloca o receptor diante do caminho percorrido pela personagem Alma, que é tentada pelo Diabo e resguardada pelo Anjo Custódio. Ante as tentações, a Alma quase chega a ceder, mas o seu Anjo da Guarda consegue encaminhá-la à estalajadeira, Santa Madre Igreja, onde, diante do altar e dos Doutores da Igreja, são-lhe servidas iguarias, que, na verdade, são as insígnias da Paixão de Cristo. Neste momento, enquanto os

diabos se queixam do lado de fora, a Alma se confessa e se arrepende de seus pecados. Desta forma, pela representação alegórica, Gil Vicente trata do percurso empreendido pelo homem em sua vida.

Quanto ao *Auto da Barca do Inferno*, o cenário é um braço de mar com duas barcas, a do Anjo e a do Diabo. A este espaço chegam muitas personagens: um fidalgo, um onzeneiro, um sapateiro, um parvo, um frade com sua dama de companhia, uma alcoviteira, um judeu, um corregedor, um procurador, um enforcado e quatro cavaleiros que morreram em luta pela fé católica. A barca do Anjo levará à Glória aquelas personagens que, durante a vida, agiram de acordo com os padrões estabelecidos pela Santa Sé, e a barca do Diabo encaminhará ao Inferno as personagens que se desviaram desta conduta. Assim, Gil Vicente trabalha o tema do julgamento após a morte do ser humano.

Um dos recursos formais basilares no desenvolvimento da temática religiosa é o *exemplum*, que CURTIUS define “como um termo da retórica antiga, que significa ‘história em conserva para exemplo’”. (1996, p.97). O mesmo autor ainda acrescenta que, desde cerca de 100 a.C, surgiu uma nova forma de exemplo retórico, que depois se tornou importante figura de exemplo ou “imagem” (*eikon*, *imago*), isto é, a incorporação de certa qualidade numa figura. (idem, p.97-8).

Freqüentemente utilizado pela Igreja medieval, e inclusive depois como pode ser constatado em António Vieira, o *exemplum* caracterizava-se por breves relatos ilustrativos, de caráter didático-moralista que serviam como espelho para o público no sentido de induzi-los à conversão. Este recurso, baseado na visão bipolar da época, tanto podia reportar-se à idéia do Mal, quanto do Bem, via de regra apontando para este último, que refletiria o paradigma da salvação da alma. Tal binaridade reproduz, assim, o debate do ser humano entre a manutenção da correta

postura, divulgada pelas ordens religiosas, e o desejo dos prazeres terrenos, desejo este que encaminhava a alma para o abismo infernal.

Entre os principais *exempla* estão a vida dos santos, a conduta mariana, a postura de Cristo, ações como dar esmolas e freqüentar missas, as descrições do Paraíso, da mesma forma que os castigos para os sete pecados capitais, o mau odor do Inferno, a escuridão, entre tantos outros.

Adotando como referencial a primeira obra de sistematização sobre a Retórica, podem-se enquadrar os três autos como pertencentes ao gênero deliberativo ou demonstrativo, que se refere a fatos futuros, pois inspira decisões e projetos; neste caso, a argumentação pelo exemplo é bastante cabível na medida em que permite conjecturar sobre o futuro a partir dos fatos passados. Ou seja, no *Auto de Mofina Mendes* as personagens são paradigmas, respectivamente, do Bem e do Mal, e tal *exemplum* se encena por meio das posturas, atitudes e ações antagônicas das duas personagens femininas realçadas: Maria e Mofina Mendes.

Um outro gênero de discurso proposto por Aristóteles na *Retórica* é o epidíctico, que não dita uma escolha, mas orienta escolhas futuras, sempre pautadas na escolha entre dois valores antagônicos: o nobre e o vil.

Por exemplo, o *Auto da Alma* salienta, além do *exemplum* exposto pelos Doutores da Igreja, a imagem do *homo viator* (representado metonimicamente pela Alegoria da Alma), demonstrando o drama vivenciado pelo ser humano no decorrer de sua existência carnal, drama decorrente de escolhas fundamentadas em seu livre arbítrio.

Como *homo viator*, entende-se o homem medieval que se punha em peregrinação e seguia um caminho a fim de *requiescat in pace*, uma vez que tanto a viagem quanto o caminho são elementos da essência do cristão medieval, que

habita o mundo terreno ciente de que seu tempo de vida é apenas uma passagem em busca da morada definitiva representada pelo paraíso celeste.

A noção da viagem traz em si a conotação de um caminho físico, exterior, que leva de um lugar a outro, no qual há a *stabilitas in peregrinatione*; e de um caminho simbólico em busca da perfeição, do desprendimento da vida terrena, de uma manifestação

Estão no *Antigo Testamento* as raízes do motivo da viagem: quando este livro trata de Abraão, que levou o povo de Israel em busca da terra prometida. Da mesma maneira que Abraão, Jesus Cristo também empreendeu a viagem a Jerusalém.

A referência a este motivo é atestada, por exemplo, por meio de expressões como “Senhora peregrina”, “romeira da Cristandade”, com que a personagem alegórica Humildade qualifica a Virgem Maria, no *Auto de Mofina Mendes*, de modo a contribuir para construí-la como um *exemplum*:

Deviam ter piedade (v.601-610)
da Senhora peregrina,
romeira da Cristandade,
que está nesta escuridade,
sendo Princesa divina,
pêra exemplo dos senhores,
pêra lição dos tiranos,
pêra espelho dos mundanos,
pêra lei aos pecadores,
e memória dos enganados.

No *Auto da Alma*, não é diferente. Na fala de Santo Agostinho, dirigida à Alma, percebem-se, além da figuração do *exemplum*, termos que contrastam os caminhos terrenos e os celestiais, por meio de expressões como “caminheiros infernais”, ligados ao espaço terreno, e os “caminhos bem guiados dos contritos”, numa alusão aos que, aceitando a luz da Fé, redimem-se de seus pecados:

Vós, senhora convidada, (v.578-591)
 nesta ceia soberana
 celestial,
 haveis mister ser apartada
 e transportada
 de toda cousa mundana,
 terreal.

Cerrai os olhos corporais,
 deitai ferros aos danados
 apetitos,
 caminheiros infernais,
 pois buscais
 os caminhos bem guiados
 dos contritos.

É preciso salientar que não é gratuito o uso do *exemplum* nos textos de Gil Vicente e de outros escritores de sua e de outras épocas. Na verdade, como recurso retórico, ele tem como finalidade conscientizar o ouvinte, o leitor ou a platéia da importância (ou não) de um determinado comportamento, induzindo à transformação de atitudes e valores. Como explica Barilli:

O discurso retórico deve perseguir simultaneamente, e procurar fundir entre si três ordens de finalidades: o *docere*, ou seja, a transmissão de noções intelectuais o *movere*, isto é, atingir os sentimentos, o “vivido” emotivo; e finalmente ainda o *delectare*, ou seja, manter viva a atenção do auditório, estimulá-lo a seguir o fio do raciocínio, sem se deixar perturbar pelo aborrecimento, pela indiferença, pela distração; e isto precisamente porque a comunicação retórica se dirige não a mentes superiores, a espíritos puros, mas a gente de carne e osso, sujeitos ao tédio e ao cansaço, vulneráveis a raciocínios demasiado difíceis e cerrados, em que não é deixado lugar para a “imaginação”. (1979, p.9)

A par do *exemplum*, outro recurso de grande relevância é a alegoria, que, na retórica antiga, era utilizada para ornamentar discursos e, posteriormente, na Idade Média, passou a ser conceituada como a expressão concreta de uma idéia abstrata. Como diz Kothe:

A Igreja católica adotou a concepção platônica de idéia e conseguiu fazer o “povo” crer na existência real dessas idéias como os anjos e santos do céu. Manifestavam-se na terra corporificadas em alegorias. [...] Todo pensamento importante vinha em forma de alegoria. (1986, p.46-7)

Para o mesmo autor, a alegoria legitima aquilo que era sabido, tendo em vista que ela é formada a partir de um princípio de significados que são inteligíveis pelo público. Assim, por exemplo, no *Auto da Alma*, as figuras dos quatro Doutores da Igreja condensam doutrinas e preceitos já conhecidos da platéia. Mofina Mendes, no auto do mesmo nome, segundo os críticos, se aproxima da Alegoria pela sua identificação com a idéia de Desgraça (reconhecível a partir da enumeração de acontecimentos trágicos recentes e de conhecimento do público).

Porém, João Adolfo Hansen acrescenta ao conceito anterior de alegoria um outro, denominado de “Alegoria Hermenêutica” ou “Alegoria dos Teólogos”, que se destina à interpretação da linguagem das Sagradas Escrituras. Diz Hansen:

não se pode falar simplesmente de “a alegoria”, porque há *duas*: uma alegoria construtiva ou retórica, uma interpretativa ou hermenêutica. Elas são complementares, podendo-se dizer que simetricamente inversas: como *expressão*, a alegoria dos poetas é uma maneira de falar e escrever; como *interpretação*, a alegoria dos teólogos é um modo de entender e decifrar.

[...]

Genericamente, a alegoria dos poetas é uma semântica de palavras, apenas, ao passo que a dos teólogos é uma “semântica” de realidades supostamente reveladas por coisas, homens e acontecimentos nomeados por palavras. (2006, p.8-9)

Ainda segundo este autor, a alegoria hermenêutica (compreendendo-se este termo como equivalente do termo latino *interpretatio*) “é uma técnica de interpretação que decifra significações tidas como verdades sagradas em coisas, homens, ações e eventos das Escrituras” (2006, p.91). Segundo este tipo de alegoria, tais termos

representam verdades morais, místicas e escatológicas, e a prática interpretativa procura compreender-lhes o sentido espiritual.

A analogia é o instrumento de interpretação, e existe uma hierarquia que orienta o intérprete e a sua decifração: Deus, Perfeição Suprema, é a ORDEM; o homem conhece a ORDEM imitando a perfeição e expressando-a; as coisas recebem a ORDEM, participando na analogia divina (p.94).

Para a compreensão tanto dos autos vicentinos quanto das telas de temática litúrgica, é preciso também reconhecer os símbolos, que Saraiva conceitua como “uma palavra de vários significados, [...] cuja ambigüidade ou polivalência permite largos vôos ao pensamento simbolizante.” (1970, p.144). Como já foi dito, e agora convém reiterar por meio das palavras deste autor, a concepção medieval de simbolismo está apoiada na crença de que “o universo visível é um reflexo da harmonia dos Céus.” (Idem, p.140).

Além dos símbolos, o Humanismo introduziu um outro recurso, também utilizado por Gil Vicente. Trata-se do emblema, definido por Massaud Moisés, a partir de Wolfgang Kayser, como “uma espécie de alegoria”, ou “como uma sentença, ou mote, que encerra uma idéia moral, numa imagem ou gravura e nuns versos que explicitam o sentido inerente a ambas.” (1995, p.169). Por exemplo, os objetos levados pelas personagens do *Auto da Barca do Inferno* são como que emblemas dos pecados que as oprimem, conforme Teyssier (1982, p.143).

Todos os três autos vicentinos selecionados utilizam o *exemplum*, a alegoria, os símbolos e emblemas, e enfocam os temas da Anunciação, do *Homo viator* e da passagem das almas exercendo um papel educativo-catequizador, característica comum no período medieval, quando a Igreja Católica, em busca de propagar a palavra de Deus, valeu-se, entre outras artes, da poesia e da arte cênica.

Há de se observar que o teatro medieval, ao qual ideologicamente se filia Gil Vicente, encontra algumas de suas fontes nas Escrituras ou nos rituais da liturgia católica, já que a celebração da missa e outras celebrações têm o escopo de elucidar aos fiéis a simbologia dos principais acontecimentos narrados no Evangelho.

O teatro foi muito cedo praticado em toda a parte na Idade Média. Vemo-lo nascer num contexto litúrgico: depressa as cenas da Bíblia, do Evangelho sobretudo, foram dramatizadas. Temos uma referência a ele num texto datado de 933, logo da primeira metade do século X: durante a noite de Páscoa, travava-se um diálogo entre o anjo e as santas mulheres que tinham vindo ao túmulo de Cristo – uns e outros apresentados sem dúvida por clérigos ou monges, que representavam a cena em diálogos alternados. Estas paraliturgias desenvolveram-se em seguida (noite de Páscoa, noite de Natal...), comemorando, em geral, todas as festas do ano. O teatro está, pois, ligado a uma função sagrada, a uma celebração pela qual se exprime vida interior. (PERNOUD, 1977, p.55)

Hilário Franco Júnior também destaca a aura de religiosidade que envolveu o teatro dos fins da Idade Média e acentua a tendência para a concepção do teatro como um “teatro de comunhão” e, por extensão, para a “teatralização do mundo”:

Por sinal, diante da crise geral de fins da Idade Média, o teatro ganhava importante papel simbólico, recuperando imaginariamente através da representação certa sensação de unidade e segurança. [...] Ocorria então uma “teatralização do mundo” que buscava levar os atores e espectadores ao tempo primordial, ao momento da Criação. Repetindo os que estavam nas origens da sociedade cristã, abolia-se o tempo e retornava-se àquela época de estabilidade, de moralidade. O gênero teatral conhecido pelo mistério, profundamente religioso, era um “teatro de comunhão” entre todos os participantes. (1992, p.136)

De fato, por meio da representação, o teatro unificava seus espectadores, com a pretensão de recuperar a concepção cristã de mundo, o que convidava à adoção, na vida e texto teatral, de uma leitura simbólica das realidades do mundo.

A esta fase pertence a obra de Gil Vicente (1470-1536), uma das mais importantes do teatro da época. Muitas de suas peças são moralidades [...] Seus autos, contudo, não têm a rigidez das moralidades da época; as alegorias transformam-se em vida, em personagens saborosos. (ROSENFELD, 2002. p. 56-7)

Gil Vicente vale-se do simbolismo com o intuito de destacar a postura correta ao seu público. No *Auto de Mofina Mendes*, por exemplo, a personagem José é quem explica a necessidade de ensinar por meio dos sinais, quando se trata de realidades divinas:

Senhora, não monta mais (v.646-650)
semear milho nos rios,
que queremos por sinais
meter cousas divinais
nas cabeça dos bogios.

Esta representação simbólica, calcada na influência religiosa, está presente também em outras manifestações artísticas dos períodos enfocados neste estudo, entre elas a escultura, a arquitetura, a música e a pintura, expressões que também exerceram papel educativo-catequizador no medievo.

A pintura, em especial, foi largamente utilizada com esta função, já que, no caso da Idade Média, o analfabetismo era uma constante. Assim, o texto imagético pictórico veio suprir esta lacuna, servindo, em larga escala, como instrumento do processo de doutrinação religiosa, podendo caracterizar-se, inclusive como um *exemplum*, ou seja, um sermão visual que completava os relatos dos Padres, que como objetivado pela Igreja, principal intermediária na salvação, pretendiam controlar as almas dos homens.

Burke (2003) confirma a utilização da imagem para diversos fins; destaca, inclusive, que, por seu intermédio, é possível compreender o passado, desde que,

para tanto, o pesquisador que empreenda este trabalho esteja preparado para esta atividade.

Imagens têm sido utilizadas com frequência como um meio de doutrinação, como objetos de cultos, como estímulos à meditação e como armas em controvérsias. Portanto, elas também são um meio através do qual historiadores podem recuperar experiências religiosas passadas, contanto que eles estejam aptos a interpretar a iconografia. (p. 58)

Apesar de teatro e pintura representarem simbolicamente noções de cristianismo, estabelecer o diálogo entre estas vertentes artísticas é exercício que não encontra metodologia estabelecida. Contudo, como ambas as expressões comunicaram intenções e usos similares, o objetivo desta pesquisa é estabelecer, a partir da literatura, este diálogo entre a literatura e as artes visuais, cuja prática já é bastante antiga.

Adma Muhana (2002) recupera, em *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia*, tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida, traduzido por João Ângelo de Oliva Neto, a noção das semelhanças e das proporções existentes entre a pintura e a poesia.

Em seu texto, a autora afirma que escritura e pintura se equivalem, ou seja, que, quando o escritor se dedica ao seu trabalho de escrever, ele está pintando, e, inversamente ocorre o mesmo com o pintor, que, ao pintar, escreve. Conseqüentemente, tinta e cor se vinculam, assim como pena e pincel.

Pires de Almeida, em 1633, destacava as semelhanças e proporções existentes entre tinta e cor e entre pena e pincel, chegando ao raciocínio vigente ao longo da história, de que a poesia, para muitos, era a pintura das orelhas, e a pintura, por sua vez, a poesia advinda dos olhos.

Em sua obra *Literatura e artes visuais*, Praz (1982), partilhando da relação entre a literatura e a pintura, argumenta que a crença de que a relação entre artes está enraizada na mente humana desde remota antigüidade, não sendo essa relação apenas mera especulação.

Com a intenção de reafirmar seu propósito, Adma Muhana resgata Diderot, para muitos o primeiro guia da interpretação das obras de arte, o qual se pronuncia com as seguintes palavras:

Comparar as belezas de um poeta com as de outro poeta é coisa que já se fez milhares de vezes. Mas congregar as belezas comuns da poesia, da pintura e da música; mostrar-lhes as analogias; explicar como o poeta, o pinto e o músico representam a mesma imagem; surpreender os emblemas fugitivos de sua expressão; examinar se não haveria alguma similitude entre esses emblemas, etc., eis o que resta fazer, e o que vos aconselho a acrescentar ao vosso *Beaux-arts réduits à un même principe*. (2002, p.23)

Diderot reclama da escassez de análises interdisciplinares, ainda que, em seu tempo, esta não fosse a terminologia empregada. Não há de se querer que os estudos das obras e entres as obras literárias cesse, no entanto há muito o pensador já aconselhava didaticamente os jovens à realização de estudos que envolvessem e relacionassem composições artísticas elaboradas por instrumentos e códigos distintos.

Assim, utilizando um método híbrido, interdisciplinar, com instrumentos de análise advindos de áreas diferentes, existe a possibilidade e a necessidade de diálogo entre as artes, validando a existência de poéticas e expressões que facultam a comparação, com similaridades e diferenças.

Para este estudo dialógico, na literatura, matéria-primeira da análise, o foco será Gil Vicente, e, na pintura, os eixos serão, especialmente, Josefa de Óbidos,

representante do Barroco português, Hieronymus Bosch, o artista flamengo da Idade Média, e o mestre de Soriguerola, pintor catalão do século XIII.

Portanto, em diálogo com o *Auto de Mofina Mendes*, empreende-se, além da análise literária da peça, a relação com os textos imagéticos pictóricos *Anunciação*, de Jorge Afonso, *Anunciação*, de Álvaro Pires de Évora, *Natividade*, de Josefa Ayala Figueira, *Adoração do menino*, de Caravaggio e as obras *Anunciação*, *São Francisco de Assis e Santa Clara Adorando o Menino Jesus* e *Adoração dos Pastores* de Josefa de Óbidos, todos expostos e analisados no capítulo *Auto de Mofina Mendes: o exemplum luminoso*.

Posteriormente, após o estudo do *Auto da Alma*, cuja data de criação situa-se entre os anos de 1508 e 1518, procurar-se-á estabelecer o diálogo entre este auto e as pinturas de Hieronymus Bosch – *O viajante*, *Cruz às Costas* – exposto no Palácio Real, em Madri –; *Cruz às costas*, exposto no Musée des Beaux-Arts, de Gante; *A Coroação de Espinhos* e *A morte do Avarento* além de, de Jacopo Tintoretto, *Cristo perante Pilatos*, e, de Gerard David, o mestre de Bruges, representante do gótico tardio, a tela *Cristo apresentado ao povo*. Estes diálogos estão inseridos no capítulo *Auto da Alma: o caminho entre exempla*.

Finaliza-se a análise das obras com o *Auto da Barca do Inferno*, representado na corte do Rei D. Manuel, sob encomenda de D. Lionor de Lencastre, em 1516. A partir deste auto de moralidade se investigam as consequências imputadas ao ser humano ao final do caminho, em virtude de suas escolhas. Neste capítulo, relaciona-se o texto teatral com o *Juízo Final*, afresco de Giotto, o também *Juízo Final*, de Fra Angélico, a pintura anônima do saltério de Winchester, a pintura anônima portuguesa *Inferno*, exposta no Museu Nacional de Arte Antiga, e o retábulo, *Taula*, de Sant Miguel de Soriguerola.

O estudo se abre no primeiro capítulo com a revisão histórica da religiosidade medieval, de forma a contextualizar a ideologia do mundo de Gil Vicente, cujo teatro, segundo Spina (1980), fotografa o momento crítico em que o homem medieval ingressa na Renascença.

Não é sem razão que Segismundo Spina se vale do verbo fotografar, já que o termo remete à linguagem imagética composta com a luz, que exerce durante muito tempo a função de levar ao cidadão comum a representação do seu mundo, de modo a informá-lo e instruí-lo a respeito dos acontecimentos e das transformações do cotidiano.

Convém, neste momento, buscar apoio em Francastel que aborda a questão da necessidade e função coletiva da arte:

Não existe significação e expressão a não ser em função de necessidades e de convenções coletivas. A Pintura, a Arte, o Teatro sob todas as suas formas – e eu preferiria dizer o espetáculo – visualizam por um determinado tempo não só os temas literários e as lendas, mas as estruturas da sociedade. Não é a forma que cria o pensamento nem a expressão, mas é o pensamento, expressão do conteúdo social comum de uma época, que cria a forma. (1973, p. 249)

Posteriormente, ainda no primeiro capítulo, empreende-se um exercício de análise calcado no texto verbal, a partir do dialogismo de Bakhtin, da intertextualidade exposta por Kristeva e de noções de literatura comparada.

A este estudo se somam, com vistas ao texto imagético, as aplicações da teoria da Gestalt, resgatada por Rudolf Arnheim e a discussão da leitura de imagens trabalhada por Alberto Manguel e Donis A. Dondis.

A pluralidade de referencial teórico fundamenta-se no objetivo de justificar e conceder subsídios para o método empreendido na análise dos autos vicentinos e dos textos pictóricos.

Após a delimitação do referencial teórico, introduz-se, separadamente, a análise de cada um dos três autos e a relação que as imagens estabelecem com os respectivos textos de Gil Vicente.

Neste itinerário, não se pode perder de vista a noção de que os textos verbais e imagéticos relacionados não foram produzidos um em função do outro, compreensão que poderia gerar mal-entendidos:

A leitura imanente do texto não deve excluir a leitura do contexto a ele inerente [...] O texto precisa ser lido em seu contexto, mas não apenas como confirmação de si próprio, pois há aí um hiato inevitavelmente reforçado pela distância entre leitor e autor. (KOTHE, 1986, p.63)

Entrementes, o projeto de diálogo se faculta inclusive pela reflexão de Spina, ao afirmar que, no teatro vicentino, “predomina [...] a sucessão de pequeninos quadros, a lembrar a mesma técnica da pintura narrativa medieval e das novelas de cavalaria” (1980, p.23)

Finalmente, conclui-se o trabalho discutindo o papel educativo tanto do teatro religioso vicentino quanto da pintura religiosa estudada.

Para a confecção deste estudo, os autos de Gil Vicente foram resgatados de *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, obra com introdução e normalização do texto de Maria Leonor Carvalhão Buescu, publicada em Lisboa, em 1983, que faz parte da Biblioteca de autores portugueses da editora Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Todos os versos que foram destacados de cada um dos três autos receberam, entre parênteses, os seus respectivos números e, quando se selecionou, em parte ou completo, um argumento ou uma didascália, está em nota de rodapé a sua contextualização.

Além das obras que oferecem suporte à contextualização histórica medieval e à análise imagética, há outras, bem freqüentes, que versam sobre questões religiosas e estão presentes neste estudo justamente pela necessidade de conhecimento do cenário no qual se encontram as obras de Gil Vicente, assim como dos pintores selecionados.

Entre essas obras, é reincidente a presença de *Legenda Áurea: vidas de santos*, de Jacopo de Varazze, pois, nela, o autor reuniu, no século XIII, biografias de santos, com o objetivo de ofertar aos frades material para a confecção de sermões mais eficientes e, também, de difundir os valores morais católicos e arrebanhar mais fiéis para a Igreja, conquistando, paralelamente, grande destaque na Idade Média.

Além disso, é também constante o recurso a dicionários de símbolos religiosos, em particular ao *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, de James Hall e ao *Dicionários dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã*, de Gerf Heinz-Mohr, em virtude de a simbologia religiosa utilizada à época das pinturas poder ofertar uma significação diversa da encontrada na atualidade.

Dadas as coordenadas deste estudo, é hora de se passar para o exame do contexto histórico-cultural em que Gil Vicente produziu suas obras e para um maior detalhamento da base teórica utilizada neste trabalho.

2. Gil Vicente, a Idade Média, o Cristianismo e o método de análise.

Não existe significação e expressão a não ser em função de necessidades e de convenções coletivas. A Pintura, a Arte, o Teatro sob todas as suas formas – e eu preferiria dizer o espetáculo – visualizam por um determinado tempo não só os temas literários e as lendas, mas as estruturas da sociedade. Não é a forma que cria o pensamento nem a expressão, mas é o pensamento, expressão do conteúdo social comum de uma época, que cria a forma.

Pierre Francastel

A produção teatral de Gil Vicente inicia-se em 1502, com a encenação do *Auto da Visitação* ou *Monólogo do Vaqueiro*, em homenagem ao nascimento do filho de D.Manuel I¹, e estende-se até 1536, quando é encenada a comédia alegórica *A Floresta dos Enganos*². Situa-se, cronologicamente, entre o Humanismo e o Renascimento; todavia, pela temática e pela estrutura, pode-se considerá-la como uma produção híbrida, pois funde o teocentrismo medieval, a variedade de gêneros e, em geral, a opção pela redondilha maior, tipicamente medievais, com o registro crítico das mazelas sociais, como ocorre, por exemplo, nas farsas e em muitas moralidades, que fazem parte das propostas renascentistas.

Quando se traz ao foco o período compreendido como Idade Média, *grosso modo* vêm à tona fenômenos histórico-culturais como o Feudalismo, as Cruzadas, a opressão dos camponeses, o surgimento dos burgos, o poder dos reis e, também, a vultosa ascensão do Cristianismo³, cuja religiosidade passou a influenciar

¹ Segundo Huizinga, em virtude do formalismo das emoções populares, as cerimônias e celebrações da corte, desde os nascimentos e casamentos, até os funerais, assumiam o caráter de espetáculos, o que fazia da vida uma arte. (1985, p.51-52)

² Dalila Pereira da Costa (1989) enquadra a *Floresta dos Enganos* no gênero Farsa.

³ A religião cristã teve início, cronologicamente, durante o Império Romano, período que compreendia várias crenças e, em seu princípio, os cristãos, por não se portarem como adoradores dos deuses protetores de Roma, sofreram inúmeras perseguições. Algumas dessas perseguições foram mais marcantes, como a ocorrida no ano 64 sob o comando do imperador Nero, quando o incêndio de Roma foi atribuído aos cristãos e, também, a do período de Dioclesiano, no princípio dos 300, época em que este autorizou a apreensão de cânones, destruição de templos e execução de grande número de seguidores da doutrina cristã. O cristianismo nasceu e se expandiu primitivamente nos meios sociais inferiores e explorados, entre os homens de condição livre, arruinados e quase a perderem a sua liberdade, entre os pequenos artífices, os carpinteiros, os pedreiros, os ferreiros, os proletários, os escravos. Gonzáles certifica a asserção quando enuncia que “os sábios entre os cristãos eram a exceção antes que a regra [...] tudo parece indicar que a maioria dos cristãos dos primeiros séculos pertencia às classes mais baixas da sociedade.” (1995, p. 148) No entanto, mesmo entre condições adversas, visto que nos primeiros tempos os cristãos se reuniam em assembleias secretas formadas em cemitérios e criptas, a crença dos seguidores de Cristo proliferou, e foi neste mesmo *locus*, no centro de Império Romano, em Roma, que o imperador Teodósio, em 391, batizado por vontade própria em 380, fez vigorar uma nova lei que determinava a proibição de quaisquer cultos não cristãos, os quais, a partir de então, passaram a ser vistos como pagãos. Desta forma, tornou-se o cristianismo a única religião oficialmente permitida no Império Romano. Quando o Império Romano teve seu fim, a crença em Cristo já estava fundamentada e foi ela que sedimentou e continuou a exercer o papel de religião oficial no mundo ocidental, durante a Idade Média.

largamente as atividades cotidianas de homens e mulheres, os ideais de vida, os comportamentos dos grupos sociais, enfim, toda a concepção de mundo da época.

Advêm daí as relações de vassalagem⁴; as vinganças privadas – as conhecidas *vendettas* – em que o grupo familiar, por questão de honra e dever moral, “pegava em armas para punir o assassinio ou apenas a injúria de um dos seus.” (BLOCH, 1987, p.142); o código ético (e, posteriormente, estético) da cavalaria, com os rituais aí envolvidos; a prática, adotada a partir das ordens episcopais, de que nenhum cristão poderia matar outro cristão, pois isto equivaleria a derramar o sangue de Cristo (Idem, p.428); as peregrinações aos lugares santos, com a finalidade de cumprir devoções que beneficiariam não só a si próprio como também a quem lhe havia patrocinado a viagem, como é o caso de D. Dinis, citado por José Mattoso (1985, p.49-50); a crença em “objetos e ações que exprimiriam a confiança no poder divino e a submissão do indivíduo a esse mesmo poder” (Idem, p.48), é o caso de elementos simbólicos, como a Cruz e o Espírito Santo, de relíquias conservadas em casa, ou da crença na Virgem Maria e em santos considerados como protetores contra certas doenças.

A visão teocêntrica que rege o mundo medieval e que justifica os comportamentos acabados de citar provém de uma ordenação social tripartite, ou seja, o povo deveria trabalhar para suprir as necessidades da nobreza e da Igreja, maiores que as deles; ao rei competia defender seus territórios, por meio da guerra, e, no topo da pirâmide, a Igreja, a responsável pela proteção espiritual tanto da aristocracia quanto do povo.

Porém, as doutrinas religiosas dos Padres da Igreja, de Santo Tomás de Aquino e de outros teólogos e filósofos medievais contribuíram sobremaneira para

⁴ Segundo Marc Block, “a vassalagem era uma forma de dependência própria das classes superiores, determinada, acima de tudo, pela vocação guerreira e do comando.” (1987, p.161)

consolidar as práticas religiosas e a crença suprema na Fé e na Graça como autênticos (se não únicos) caminhos para a Salvação da alma.

A peregrinação era uma constante nos tempos medievais, quando o *homo viator* era visto como um “caminheiro”, um andarilho, em busca de benefícios tanto espirituais, como a absolvição de seus pecados; quanto físicos, como a cura de seu corpo.

Fisicamente, porque a época medieval foi assolada por várias doenças graves, como a peste, a lepra, a loucura, esta muitas vezes confundida com o “endemoninhamento”.

Espiritualmente, porque, enraizado na doutrina católica, o homem deste período depositava muito mais esperanças na vida após a morte do que na vida terrena, dominada pela violência e pela crueldade. Huizinga transcreve, a este respeito, uma carta do humanista Erasmo de Roterdão:

Não tenho demasiado apego à vida; tendo entrado no meu quinquagésimo primeiro ano, sou de opinião que já vivi bastante; e por outro lado nada vejo nesta vida de tão excelente ou agradável que a torne apetecível ao homem a quem a doutrina cristã conferiu a esperança de outra, muito mais feliz, reservada àqueles que se dedicaram sinceramente à piedade.” (1985, p.32)

Ao fim do percurso de penitências, o peregrino “procura ver e tocar uma imagem, estátua ou túmulo e, por esse meio, encontrar na fé uma realidade transcendente. Ao tocar o túmulo, busca estabelecer um contato com o santo e, por meio deste, com o próprio Cristo” (SOT in LE GOFF e SCHMITT, 2006, p.355)

Sempre por razões religiosas, três locais eram as metas mais importantes: Jerusalém, onde Jesus Cristo nasceu e morreu; Roma, onde se deu o martírio de São Pedro (esta, hoje, centro administrativo da Igreja Católica) e Santiago de Compostela, onde criam estar enterrado um dos doze apóstolos de Cristo, Tiago.

Toulouse foi um referencial importante para os peregrinos que se dirigiam a Santiago de Compostela, viajantes conhecidos por *coquillards*, pois usavam uma concha de vieira como distintivo. Em Toulouse localiza-se a catedral de *Saint-Sernin*, de arquitetura românica (que traz a abóbada como um de seus traços característicos), lugar de acomodação dos constantes peregrinos.

O modo como Shaver-Crandell descreve a Catedral de Saint-Sernin contribui para a quebra do estereótipo pejorativo com que, a partir da Renascença, a Idade Média foi estigmatizada:

Quando entramos no edifício, vemos a mesma subdivisão observada em seu exterior. Isso é característico da organização das estruturas românicas. Pilares compostos sustentam a arcada principal ou pavimento térreo. De cada um desses pilares compostos saem meias colunas que se elevam, para além das galerias providas de arcadas, até a altura da abóbada de berço que cobre a nave. As galerias são cobertas com abóbadas em semicírculo, que exercem pressão contrária ao empuxo de dentro para fora e de cima para baixo das principais abóbadas de berço. Voltando ao nível térreo, as naves laterais e o deambulatório são cobertos com abóbadas de arestas, e cada vão marca um espaço hexaédrico claramente definido. Esses vãos estão proporcionadamente relacionados entre si. Tal como a famosa planta da abadia de Sankt Gallen (século IX), na Suíça, que, durante séculos, constitui o modelo para o projeto ideal de uma igreja, a planta de Saint-Dernin depende de um módulo, o vão em cruzeiro. Os vãos da nave têm, cada um, metade do tamanho do vão do cruzeiro. Os das naves laterais têm, cada um, um quarto do vão do cruzeiro.

O efeito sobre o visitante é um espaço interior esmagadoramente vasto e protetor, escuro e fresco, em contraste com a ofuscante luz do sol do lado de fora. Esse efeito acabrunhante é intensificado pelos ecos dos sons na extraordinária extensão basílica. (1988, p.7-9)

Externamente, *Saint-Sernin* foi construída na forma de uma cruz latina e, entre o cruzamento de seus dois eixos, eleva-se uma torre. Sabe-se que este formato de planta – já tradicional antes mesmo da construção desta igreja, iniciada nos anos finais do século XI, passou a simbolizar o corpo de Jesus Cristo na cruz.

Pela planta interna, observa-se, claramente, o desenho da cruz, iniciado na nave principal. Junto a ela, as naves laterais simbolizam as pernas e o tronco de Cristo; mais adiante, o cruzamento destas com os transeptos norte e sul, funcionam como símbolos dos braços de Cristo; e, acima, o deambulatório.

Este corredor que circunda o altar-mor, representando a cabeça de Cristo, era muito freqüente em catedrais românicas e góticas e permitia o fluxo dos peregrinos aos relicários (já que se acreditava piamente que as relíquias dos santos eram milagrosas e que possuíam poderes curativos), sem que estes interferissem nas cerimônias que ocorriam na nave central. Portanto, é bastante possível a leitura simbólica.

Além disso, girando-se noventa graus a planta de *Saint-Sernin*, o contemplador está diante da Cruz. Embora só estes elementos estejam sendo mencionados aqui, há outros, muito interessantes, para a análise simbólica desta e de outras catedrais.

A arquitetura, mesmo antes do surgimento da arte gótica, já apresentava uma diagramação erigida em direção ao céu, ou seja, os olhos, tanto dos peregrinos quanto da população local, se elevavam naturalmente para o alto, como atestam os triângulos acrescentados às imagens e que desenhavam trajeto semelhante ao do olhar humano.

Em muitos países europeus, mesmo após as guerras – e adicione-se o vandalismo e má conservação – persistem inúmeros vestígios da época medieval, os quais, reunidos, representam soma maior de obras do que de outros períodos.

Tal prolongamento da Idade Média até o cotidiano do século XXI comprova a incongruência de se atribuir à Idade Média o epíteto de “período das trevas”. Além disso, neste percurso histórico, é possível constatar a presença de muitos vestígios medievais em plena arte renascentista.

De fato, o mundo renascentista, alicerçado na ideologia da *imitatio* clássica, não poderia ter surgido sem a existência da época medieval. No medievo, já se cultivava o conhecimento da Antigüidade greco-romana, tanto que foram os estudiosos medievais os responsáveis pela conservação dos textos antigos – gradualmente postos em manuscritos e transformados em fundamento das idéias renascentistas.

Segundo Pernoud:

Até há pouco tempo, era apenas por erro ou, digamos, por acaso que se tomava contacto com a Idade Média. Era preciso uma curiosidade

peçoal e, para suscitar essa curiosidade, era preciso um choque, *um encontro*. [...] Mas, passado o choque, como reconhecê-lo mais? As enciclopédias ou os dicionários que se consultavam não continham senão coisas insignificantes ou desdenhosas sobre esse período; os trabalhos eram ainda raros e os seus dados contraditórios. Falamos aqui das obras de vulgarização acessíveis ao público médio, porque é evidente que os trabalhos de erudição abundavam desde há muito tempo. (1977, p.7)

O excerto abaixo, de Faure, também defende a importância da Idade Média como importante ponte entre a Antigüidade greco-romana e o Renascimento:

A erudição dos críticos de arte em Inglaterra, na Alemanha, na Bélgica e depois na França ia mostrar pouco a pouco, no fim do século XIX e no começo do século XX, que os pré-raphaelitas, os primitivos flamengos e borguinhões deviam figurar entre os artistas da Renascença, que as artes maiores se não compreendiam sem as artes menores, as grandes criações sem as invenções técnicas, o mecenato sem o estudo das suas condições econômicas e sociais. Notava-se também a extrema lentidão, a extrema diversidade do movimento. Restringia-se a parte da imitação antiga e, principalmente, já se não acreditava numa ruptura entre o mundo romano e o mundo moderno. Falou-se mesmo de uma primeira Renascença sob Carlos Magno, e de uma segunda sob Carlos V. Não só a arte não estava morta entre 476 e 1453, como ainda não tinha reaparecido em 1453 sob o antigo aspecto. O que agora é dado como certo é que a Idade Média nos transmitiu uma tradição antiga. (1975, p.7)

Partilhando as idéias de Faure, e até de forma mais assertiva, Gilson (1995, p.949) acrescenta, no final de seu livro *A Filosofia na Idade Média*:

Para todo pensamento ocidental, ignorar a Idade Média é ignorar a si mesmo. É dizer pouco que o século XIII está perto de nós: ele está em nós, e não nos desembaraçaremos de nossa história renegando-a, como tampouco um homem se desvincula de sua vida anterior esquecendo seu passado.

No entanto, houve, no Renascimento, em muitas esferas do conhecimento, eventos que ganharam vulto na época, como o heliocentrismo de Copérnico, a astronomia de Galileu, o crescimento mercantilista, a expansão marítima, a crise da

Igreja, o antropocentrismo e a publicação de *O Elogio da Loucura*, de Roterdão. Na esfera da arte, destacaram-se a *mimesis*, a harmonia, a clareza, a linearidade, a preocupação formal, a razão.

Em termos de concepção de mundo, Flávia Schlee Eyler (2000), em sua tese de doutorado intitulada *Gil Vicente e o desconcerto do mundo* refere um aspecto importante relacionado ao Renascimento e que diz respeito ao conceito de História. Enquanto na Idade Média o homem achava-se submisso à Providência e aos desígnios divinos, no Renascimento o desenvolvimento histórico e o destino humano transferiram-se do transcendente para o terreno, passando para as mãos dos poderes dominantes. Ora, em tal *status quo*, desperta a ambição, a luta pelo poder, entre outros “vícios” referidos, por exemplo, no *Auto da Barca do Inferno*. A crítica a esses aspectos, encontrada especialmente (mas não só) nas farsas, moralidades e sermões burlescos, traduz a adesão de Gil Vicente ao racionalismo renascentista.

É sabido que a atenção da Europa, no século XIV, voltou-se para a Itália, país onde, em primeira instância, desenvolveu-se a Renascença, à qual pertenceram Leonardo da Vinci, Miguel Ângelo e Rafael.

Porém, para compreendê-la, há a necessidade de retornar-se ao *quattrocento* italiano, a Roma, ideologicamente capital do mundo antigo, ao desejo pátrio de fazê-la ressurgir naquilo que acreditavam ser sua grandeza.

Neste período surge na cena renascentista Giotto, para muitos estudiosos aquele que primeiro fez valer em arte a palavra renascença, sinônimo de nascer de novo, de ressurgir. Segundo Faure,

A palavra *Renascença*, na sua acepção primeira, pertence ao vocabulário religioso. Designa propriamente, desde o Milagre de Notre-Dame (século XIV), o segundo nascimento de um ser que perdera a vida. Traduz a palavra *palingenesia*, da teologia grega. O

que não se entende como uma ressurreição, nem um regresso, mas sim como um recomeço em novas bases. (1975, p.5)

Nascida em torno do universo religioso, a Renascença encontrou em Florença, cidade mercantil do princípio do século XV, a possibilidade de criação de uma nova arte, por novos artistas. Arte que perpetua e convive ainda com o cotidiano do século XXI, *haja vista* que muitas construções ainda se sustentam em torno da arquitetura de Filippo Brunelleschi, que encontrou um método de aclamar a catedral de Florença assentando-lhe o zimbório, tal como o céu, a abóbada celeste.

Nesta época, surgiram pesquisas nas mais diversas áreas, e a técnica, necessariamente, fez-se presente. No ano de 1425, em uma igreja florentina, Masaccio pintou um mural intitulado *A Santíssima Trindade com a Virgem, São João e doadores*, que embevecia a todos os contempladores. Nessa ocasião, uma pintura poderia ser vista de frente e adquirir uma profundidade surpreendente graças à aplicação de técnicas, entre elas a da perspectiva.

Na antigüidade, a conquista da ilusão pela arte era proeza tão recente, que toda discussão sobre pintura e escultura inevitavelmente girava em torno da imitação, mimesis. Pode-se até dizer que o progresso da arte nessa direção era, para o mundo antigo, o que é hoje, para o moderno, o progresso da técnica: o próprio modelo do progresso como tal. (GOMBRINCH, 1995, p.11)

Na pintura de Masaccio, claramente, dois triângulos são percebidos. Um que, no extremo de sua base direita, une o olhar de São João ao de

Cristo Crucificado; este que, por sua vez, com olhos fechados, mas cabeça inclinada, dirige-se à Virgem, a qual, além de fechar a base da figura geométrica com São João, dirige seu olhar para o enunciatório.

O segundo conforma-se na união dos extremos, ou seja, seu vértice se dá na cabeça de Deus-Pai, e as extremidades da base se completam nos corpos dos doadores.

Somam-se aos triângulos três cortes horizontais, o primeiro, que separa o mundo de baixo (da morte), do mundo em que se encontram os seres humanos (os nomeados doadores) e, mais acima, o terceiro degrau, em que se situam tanto a Virgem quanto São João, ou seja, este é um degrau humano, mas é o chão onde estão pessoas muito próximas da Trindade.

A esta soma, acrescentem-se três cortes verticais, literalmente demarcados por colunas que fazem o olhar do enunciatório perfazer um caminho, agora não de baixo para cima, mas do lado externo para o interno, dirigindo-se, mais uma vez, para o centro da cena, para a Trindade.

Finalizando, arcos são compostos na parte superior do mural de Masaccio, de modo a completar o quadro da perspectiva. Dois arcos pequenos recolhem o olhar para o fundo da tela e, anexas aos mesmos, as linhas verticais que representam o trabalho do teto, auxiliam este caminhar dos olhos.

Na obra de Dalila P.da Costa encontram-se duas citações complementares acerca do Renascimento na Itália e em Portugal e é importante transcrevê-las aqui. A primeira aborda a conjuntura italiana que se interrompe justamente no momento em que a autora irá abordar as condições da mesma época em Portugal:

Se nesta corrente classicista italiana do humanismo, o gosto pela vida terrena, valorizada em si mesma, um tom de alegria e a ausência de angústia da morte, assim como um individualismo marcante indo até formas declaradas de orgulho, [...] essa feição nova não teria marcado os portugueses do século XVI, cultores desse novo humanismo. Tudo levando a crer que os pontos vitais da sua alma ainda não foram tocados pela nova corrente; (1989, p.23-4)

Continuando, eis a circunstância de Portugal no mesmo período:

Serão os portugueses os povos que, no contexto cultural e religioso da Europa [do século XVI] continuam, perseverando na sua atitude transcendental de humildade e sua preocupação central, a salvação de sua alma, em contraste com essa outra atitude renascentista, de caráter imanentista e a antropocêntrica, tingida quantas vezes de orgulho, ou pelo menos de confiante audácia nas próprias e únicas forças humanas. (1989, p.35)

E acerca da cultura renascentista em Portugal:

A corrente renascentista em Portugal foi representada por Sá de Miranda, António Ferreira etc. Mas ainda nestes humanistas, a notar que o novo ideal surgirá mais como algo de puramente teórico, corrente erudita literária e estética, comumente fora da feição antropocêntrica que tomou primeiro, e sobretudo, em Itália, não afetando totalmente a vida e concepção do mundo e da vida desses portugueses, que continuaria sendo a teocêntrica vida do passado medieval: como núcleo mais fundo e irreduzível do homem português de então, e de todos os tempos. É nesse núcleo o que, se bem atentarmos, conterá uma verdade teológica e escatológica cristã, com um fundo algo melancólico, vindo do “Outono” da Idade Média: mas que uma fé e esperança exultante no mundo e vida da eternidade, concederá sua plena justificação final alegria. (1989, p.12-3)

Dentre o rol das manifestações artísticas medievais (e, no que concerne a Gil Vicente, estendendo-se até o Renascimento), destaca-se o teatro. Todavia, sabe-se que o teatro se origina na Grécia, onde se aproximou das questões religiosas, como torna categórico Rosenfeld: “Que o teatro literário da Grécia antiga teve suas origens nos rituais dionisiacos não padece dúvidas” (2002, p.39).

Para o mundo ocidental, a Grécia é considerada o berço do teatro e, desde então, percebe-se a ligação desse gênero com a religiosidade, o que permanece no medievo, como explicita o mesmo teórico:

Também o teatro medieval se origina no rito religioso, mais de perto na missa cristã, embora precedendo-o e subsistindo ao lado dele existissem espetáculos de origens e tendências tanto pagãs como profanas.

O culto cristão original nada é senão uma espécie de compressão simbólica dos acontecimentos fundamentais do Evangelho (eucaristia, crucificação, ressurreição etc.), isto é, a narração simbólica da vida, paixão e morte de Jesus. Esta compreensão simbólica só precisava ser de novo ampliada, através de pequenas paráfrases ou de enfeites retóricos para que surgisse uma narração até certo ponto dramática, já que o canto antifono apresentava a voz do solista alternando coros. (2002, p.43)

Vê-se, desta maneira, que a igreja católica, durante o período medieval, buscou, de forma intensa, transmitir a palavra de Deus a uma sociedade que não aceitava mais o politeísmo, e a arte cênica foi um dos recursos para isso.

Conforme Francastel (1973, p.263):

É importante apenas lembrar que a liturgia cristã verdadeiramente inventou um novo drama, uma nova concepção figurativa e simbólica das paixões, dominadoras da humanidade, donde se originou, por uma lenta evolução, toda a concepção imaginativa dos homens da Idade Média.

Julga-se que, neste período, os atores, por saberem a importância de suas funções diante da religião e, por conseguinte, dentre elas, a da salvação das

peessoas, dedicavam-se seriamente aos seus papéis, mesmo que ainda se observasse, principalmente no gestual – “A palavra ‘gesto’ é, aliás, uma das palavras-chave da Idade Média” (PERNOUD, 1977, p.56) –, uma série ainda rígida de convenções, as quais estabeleciam significados simbólicos e ilustrativos.

Ao longo da Idade Média, houve um enriquecimento da arte cênica, e quando esta época chegou aos seus últimos dias, com a formação dos estados europeus, o crescimento da burguesia, o crescimento das cidades e o início da Renascença, o teatro, assim como as outras manifestações artísticas, voltou-se para os modelos da Antigüidade clássica e afastou-se dos pontos fundamentais da doutrina católica. Mas em várias esferas artísticas de países europeus e, particularmente, no teatro da Península Ibérica, até aquele momento, a religiosidade esteve presente.

Como já foi dito, as encenações tinham um valor muito importante tanto para a aristocracia quanto para o povo em geral. Aconteciam em comemorações a casamentos, a nascimentos e até mesmo em ocasiões fúnebres. E a função de tais encenações, assim como da arte em geral, era fundamentalmente ligada à vida, no sentido de que a destinação da obra era mais relevante que a beleza de que elas se revestiam – em outras palavras, não era ainda o tempo da “arte pela arte” – e a destinação, como já está claro, tinha, nesse período, um caráter elevado, de natureza apologética, exortativa ou admoestatória.

Eram os quadros, painéis e retratos que melhor preenchiam estas últimas funções, operando como exemplos. Assim, segundo Huizinga, no retrato, o valor artístico estava relacionado intimamente ao seu motivo; nos túmulos, as esculturas com a efígie do morto serviam para exaltá-lo e, com a mesma intenção, confeccionavam-se as máscaras funerárias. (1985, p.254 e ss.) Além disso, segundo Bernardes, a Península Ibérica, com quase toda certeza, teve contato com “as

formas do teatro francês profano e religioso, além de apreciar as manifestações de espetacularidade e histrionismo”. (1996, p.41)

Este mesmo pesquisador, contrariamente ao julgamento de Garcia de Resende (contemporâneo de Gil Vicente), defende a tese de que não é fundacional o teatro vicentino, na medida em que se insere numa tradição religiosa baseada na espetacularidade tradicional na Península, como a dos rituais da Missa, por exemplo.

Entretanto, segundo Garcia de Resende, não resta dúvida de que foi Gil Vicente o inventor do teatro português (in: BERNARDES, 1996, p.39), o que teria a ver com a centralização do poder régio, graças ao aparecimento de núcleos mecenas e senhoriais (e, conseqüentemente, do desenvolvimento da vida cortesã) e do surgimento da cidade como *locus* religioso e cívico. (Idem, p.42).

No caso específico de Portugal, o país encontrava-se no período manuelino, época em que o Cabo das Tormentas tornou-se da Boa-Esperança, por ter sido possível a abertura da rota comercial para o Oriente e para as especiarias; em que os navegantes portugueses chegaram às terras brasileiras; em que Lisboa fez-se a capital da pimenta e a cidade do Porto tornou-se grande centro comercial, com a decorrente urbanização e emigração do campo para a cidade.

Mas, ainda, segundo Bernardes, são as mesmas circunstâncias históricas que impedem a classificação dos autos de Gil Vicente como exclusivamente doutrinários. Leiam-se as palavras do pesquisador quanto ao teatro religioso que, pela mesma época, se expandiu pela Europa do Centro e do Norte:

[...] [este teatro] decalcava visivelmente o ciclo litúrgico, centrando-se nas representações do Nascimento e da Ressurreição de Jesus. É nesse sentido que se afigura legítimo definir esses espetáculos destinados às grandes massas como uma espécie de “catecismo vivo”, inserido que estava no grande desígnio da doutrinação do

público das cidades a quem, a par de uma nova consciência cívica e moral, importava também dotar de uma consciência religiosa e moral. (1996, p.55)

E agora a conjuntura portuguesa:

Ora, quando comparados com este tipo de teatro, os autos vicentinos apresentam diferenças assinaláveis. A primeira consiste, desde logo, nas circunstâncias de que nasce: o fato de ser orientado para um público mais circunscrito possibilita um investimento maior na vertente artística, o que normalmente se traduz num decréscimo da dimensão doutrinal. (Idem, p.55)

Embora a continuidade da argumentação seja de fundamental relevância, ficaria demasiado longa a transcrição da citação. Mas é importante ressaltar uma das conclusões a que chega Bernardes, qual seja a de que a grande maioria dos autos vicentinos divide seu espaço entre o sagrado e o profano, invariavelmente centrada na cena do Presépio (Idem, p.56). Segundo ele, o *Auto da Alma* pode ser considerado um dos únicos “de índole estritamente religiosa”. (Idem, p.56)

A não unanimidade quanto à classificação do teatro vicentino, não obstante, não constitui obstáculo à análise que aqui se pretende fazer, uma vez que o foco se voltará para três peças em que, de forma mais, ou menos, intensa, está presente a temática religiosa, como o *Auto de Mofina Mendes*, o *Auto da Alma* e o *Auto da Barca do Inferno*.

Para tanto, lembra-se que a este ponto que na Idade Média, a religião cristã, neste caso a católica, estabeleceu um estreito vínculo com a simbologia, visto que, para o cristão, o símbolo assumiu, em princípio, o significado de confissão de fé, além de, na linguagem bíblica, ser o espelho que permite ver algo, mesmo que de forma deformada, antes de se ter a possibilidade de ver face a face no além. (FRANCO JÚNIOR, 2003)

O símbolo possibilitou vincular o visível e o invisível, fato que, mesmo corriqueiro na Idade Média, sofreu críticas, como a expressa por Gerd Heinz-Mohr, em *Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã*, logo ao primeiro parágrafo da introdução (1994, p.V); quando o autor destaca as palavras de Bernaldo de Claraval ao posicionar-se, em carta ao abade Guilherme de Saint Thierry, a respeito da ornamentação, a seu ver abundante e excrescente, da igreja abacial de Cuny:

O que querem dizer ao irmão que lê e contempla essas monstruosidades ridículas, essas belezas assombrosamente disformes e essas deformidades admiravelmente belas que povoam os átrios do mosteiro? A que vêm os macacos volúveis, os lobos furiosos, os tigres malhados, os centauros horríveis, os esgrimistas lutando, os caçadores soprando em seus instrumentos musicais? Numa só cabeça, eis que vês muitos corpos, e num só corpo, por sua vez, muitas cabeças. Ora uma cauda de serpente num quadrúpede, ora um peixe e cabeça dum quadrúpede. Noutro lugar, eis uma rês com frente de cavalo e a parte posterior de cabra, alhures um animal de chifres com a parte de trás de cavalo. Em suma, por toda parte se vislumbra uma multiplicidade, variegada e assombrosa, das mais diversificadas imagens, de sorte que com mais prazer se lê nas pedras que nos livros, preferindo-se admirar essas singularidades a tomar a peito os mandamentos de Deus. Santo Deus, se não se peja das farsas, pelo menos por que não se tem medo dos custos?

Claraval focou a questão sob um só ângulo; conseqüentemente não atentou para a possibilidade de utilização educativa dos símbolos pintados nas igrejas e viu-os apenas como monstruosidades que se afastavam das regras de Deus, além de serem financeiramente custosas à Igreja.

Umberto Eco, por sua vez, em *Arte e beleza na estética medieval* (1989), quando a respeito do objetivo da pintura, recorre ao dizer de Honório de Autun:

o objetivo da pintura, diz Honório de Autun, como bom enciclopedista que reflete a sensibilidade de sua época, é tríplice: ela serve, antes de tudo, para embelezar a casa de Deus (*ut domus tali decore*

ornetur), para revocar a vida dos santos e, finalmente, para deleite dos incultos, já que a pintura é literatura dos laicos, *pictura est laicorum littratura*. (p. 29)

Se, para Bernardo de Claraval, a leitura foi pejorativa, para São Nilo, o qual viveu aproximadamente até o ano de 430, de modo similar a Autun, a decoração das igrejas com cenas sacras e, também, com imagens de animais e cenas de caça, era aprovada, tendo em vista que estas cenas, se postas às margens da cruz, poderiam servir, conforme pesquisa Manguel (na obra de F. Piper, *Über den cristlichen Biderkreis*, editado em Berlim no ano de 1852), como “livros para os iletrados, ensinando-lhes a história bíblica e incutindo neles a crônica da misericórdia de Deus” (1997, p. 117).

São Nilo acreditava, portanto, que a leitura da imagem serviria como uma forma de instrumentalizar os analfabetos à religiosidade e aos não totalmente analfabetos como exegese dos textos sacros.

Sobre a questão da pintura religiosa é importante ter em vista que o “cristianismo primitivo havia educado para a tradução simbólica dos princípios da fé” (ECO, 1989, p.73), e que esta simbologia perpetuou no modo de pensamento do homem medieval.

Exemplo pode-se encontrar em Hilário Franco Júnior, tradutor e apresentador de *Legenda Áurea: vidas de santos*, de Jacopo de Varazze (2003), ao trabalhar o significado simbólico das velas usadas nas procissões das festas de purificação de Maria. Estas por serem compostas de cera pura de abelhas, material que remetia à carne incorrupta, eram tomadas como representação de Cristo e não apenas como objetos que iluminavam, já que a chama sujeitava à ideologia da alma escondida na carne e ao fogo divino que tanto ilumina quanto consome.

Ao final do século XIV, houve a popularização dos livros de imagens religiosas – imagens estas que antes obtiveram como sustentáculo os tetos, as paredes, os vitrais e as portas das igrejas – sendo datado o primeiro deles, mais tarde reconhecidos como *Bíblia Pauperum*, do ano de 1462.

Então, em algum momento do começo do século XIV, as imagens que São Nilo pretendia que os fiéis lessem nas paredes foram reduzidas e reunidas em forma de livro. Nas regiões do baixo Reno, vários iluminadores e gravadores começaram a representar as imagens em pergaminhos e papel. Os livros que criaram eram feitos quase exclusivamente de cenas justapostas, com poucas palavras, às vezes como legendas nas margens da página, às vezes saindo da boca das personagens em cártulas semelhantes a bandeiras, como balões das histórias em quadrinhos de hoje. No final do século XIV, esses livros de imagens já tinham se tornado muito populares e assim continuariam pelo restante da Idade Média, em vários formatos [...] Com o tempo, esses livros extraordinários ficaram conhecidos como *Bibliae pauperum*, ou Bíblias dos pobres. (MANGUEL, 1997, p.122-3)

Hoje, muitas discussões tem havido em torno da *Bibliae Pauperum*. A alguns eruditos, era ela ininteligível aos analfabetos, já outros a apontam como a daqueles clérigos, ou seja, os pobres de espírito, que não tinham como comprar um exemplar inteiro e contentavam-se com os excertos.

Dentro deste universo em que a doutrinação católica faz-se valer da arte, procura-se estabelecer a partir do estudo crítico literário das três obras vicentinas selecionadas, um diálogo entre este discurso vicentino e a pintura religiosa medieval, flamenga, renascentista e barroca.

A pretensão de se empreender um estudo em que se relacione o texto verbal com o texto imagético não constitui, por si só, nenhuma novidade. Todavia, apesar das tentativas realizadas, ainda não se apresentou uma teoria metodológica de apoio a este exercício que, por sua vez se adeqüe uniformemente ao fim aqui proposto.

Os pesquisadores, conforme a visão e vinculação às correntes teóricas a que aderem para a realização de pesquisas desta natureza, apóiam-se nas teorias de Bakhtin, que envolvem os conceitos de dialogismo; de Kristeva que desenvolveu o conceito de intertextualidade; e, também, nas orientações oferecidas pela Literatura Comparada.

Quanto às relações dialógicas, sabe-se que estas se exercem tanto sobre às semelhanças quanto às diferenças existentes nos textos. Há de se recordar que, pela origem grega dos radicais *día* + *logos*, os mesmos significam, respectivamente “através de”, e “palavra” e “fala”.

A teoria desenvolvida por Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981), concebe diálogo sob dois modos possíveis, um existente entre interlocutores e outro, entre discursos.

Quanto ao conceito de discurso, faz-se necessário lembrar que o termo funda-se a partir da postura estruturalista saussuriana, ampliada posteriormente por Jakobson e, em seguida, pela óptica pós-estruturalista de Hjelmslev, até alcançar o signo ideológico múltiplo de Bakhtin.

Após o teórico russo, os anos cinqüenta trabalharam com a lingüística da frase, desenvolvida primeiro por Chomsky; a seguir, por Benveniste, que abordou a subjetividade da linguagem; Ducrot, que retomou o conceito de polifonia aplicado por Bakhtin à literatura, porém, dando-lhe um tratamento lingüístico. Desta forma expandiram-se as pesquisas para o caminho do dialogismo e da polifonia na linguagem.

Com o intuito de se desenvolver um estudo em que estejam presentes as relações entre textos, é ainda fundamental levar-se em conta os processos de produção das obras, ou seja, deve compreender-se estes textos como um processo

de recepção de textos preexistentes, uma vez que não se crê que haja enunciados isolados, já que outros enunciados o antecederam e certamente outros enunciados o sucederão.

Em *Introdução à Semanálise* (2005), Júlia Kristeva, ao refletir sobre questões relacionadas ao texto, tais como as leis do funcionamento textual, chega à intertextualidade; conceito que a autora concebe não apenas como a somatória de vários textos e de várias influências, mas, também, como o trabalho de assimilação e transformação dos textos e seus antecessores em outro texto que ela cunha de centralizador, ou detentor do comando de sentido.

Desta forma, fica claro que um texto é a atualização dos que o precederam, seja ele objetivado como uma transformação ou como uma transgressão. Todavia, de qualquer forma, há de haver, entre estes textos um comprometimento, o que é, também, assinalado pela época de criação do texto centralizador.

Recorrendo novamente a Bakhtin, neste alargamento textual que concebe o diálogo como vinculado à multiplicidade de culturas, pois uma cultura é a somatória de outras culturas e, seguindo este raciocínio, compreende-se que, no plano textual, todo texto é a somatória de outro texto.

Por estas vias, uma vez que uma enunciação advém de outra enunciação, depreende-se que não há a possibilidade de uma cultura pura e, conseqüentemente, não haverá a possibilidade de um texto puro.

Ou seja, nada, em uma cultura, pode ser tachado como original, uma vez que tudo está em diálogo. Conforme Bakhtin (1992, p.368): “O encontro dialógico entre duas culturas não lhe acarreta a fusão, a confusão; cada uma delas conserva sua própria unidade e sua totalidade, mas se enriquecem mutuamente.”

Leva-se em conta, por conseguinte, em somatória ao enriquecimento mútuo, que um texto é produto e representante de uma época, um discurso de época, consequentemente, pode ser intitulado como um produto da história e da sociedade, em outras palavras, é um discurso histórico-social.

Faz-se mister observar, sob este prisma, que o texto bíblico, um dos muitos com que Gil Vicente e algumas pinturas selecionadas neste trabalho dialogam, é uma particularidade enquanto regente centralizador de uma mentalidade religiosa predominante na época medieval.

André Chouraqui, após quatro décadas de pesquisa e trabalho a fim de chegar à tradução mais próxima do que seria o texto bíblico para os seus leitores à época de seu surgimento, inicia o primeiro livro, de uma série, com o seguinte questionamento:

Se um autor, vindo de uma província perdida no meio de um continente desconhecido, chegasse a um editor com um manuscrito escrito em uma língua misteriosa e anunciasse que sua obra seria traduzida em 1435 línguas e dialetos; que seria lida durante dois milênios por centenas de milhões de leitores de todos continentes, entre todas as nações da Terra; que ela inspiraria a fundação de três religiões universais, de milhares de confissões e seitas; que provocaria revoluções e guerras, e ao mesmo tempo suscitaria com semelhante intensidade entregas místicas e heroísmo nunca vistos; que, dois ou três milênios após ter sido escrita, ela continuaria a ser vendida em todo o mercado editorial do mundo, com edições de milhares de exemplares por ano; e que, enfim, uma enorme parte da humanidade veria nela um último recurso e sua única esperança de salvação, é preciso dizer como ele seria recebido? (1995, p.7)

A divulgação do texto bíblico encontrou respaldo a partir do processo criado por Johannes Gutemberg, em época próxima ao Renascimento europeu, o qual, por meio de prensas utilizadas para espremer azeitonas, em tipos móveis formados a partir de chumbo, estanho, antimônio e uma tinta constituída com negro-de-fumo,

óleo de linhaça e terebentina, a qual era à prova de borrões, imprimiu duzentas *Bíblías*.

Sabe-se que a *Bíblia* é o sustentáculo de várias fés e, neste caminho, religiões, entre elas a cristã, largamente praticada no mundo ocidental e determinante na Península Ibérica à época de Gil Vicente; o judaísmo, que tem no *Velho Testamento*, especificamente nos rolos da *Torá*, a base de sua fé; e o islamismo, no qual O *Corão*, composto de cento e quatorze suras, revelador da palavra de Deus feita por meio do anjo Gabriel ao profeta Maomé determina a conduta aceitável daqueles que são adeptos da fé muçulmana, que vigora em um mundo onde as leis teológicas não se separam das do Estado.

O termo inicial da narrativa bíblica é *Bereshit*, comumente traduzido por “no princípio”, e, a partir dele, compõe-se a história dos precursores do povo judeu, a história da humanidade, o primeiro livro do *Pentateuco* de Moisés, o qual trata de muitos assuntos, tais como das clássicas perguntas: De onde vim? Para onde vou? Como começou o mundo? Por que existe o mal?

A estas questões se soma a demonstração de que Deus é o criador do universo e salvador do mundo, verdade de fé e balizadora da mentalidade que permeia o período das obras vicentinas, conforme indica Gilson:

O universo aparece como a criação de um só Deus, gerado e não criado, consubstancial ao Pai, encarnou-se fez-se homem para nos salvar do pecado de Adão. Por seu lado, o homem decaído deve colaborar para essa obra de salvação, submeter-se aos mandamentos de Deus e da Igreja de Deus, a fim de evitar a perdição eterna e desfrutar eternamente da felicidade celeste reservada aos eleitos. Essa vasta perspectiva, enriquecida e precisada pelo paciente trabalho dos Padres é a que a Idade Média impõe a todos os espíritos. (1995, p.942)

Quanto à sua forma, seguindo a linha de pesquisa de Chouraqui (1995), o texto bíblico é composto de um narrador utilizador de uma linguagem narrativa metafórica, a qual privilegia a comunicação dos valores, transmitindo mais facilmente as idéias abstratas que entremeiam a criação; um narrador não personagem, de terceira pessoa, que não se apresenta como narrador, que não inventou os fatos, mas os conhece em profundidade, narrando-os do ponto de vista de fora da ação, do ponto de vista de um observador.

O mesmo narrador trabalha muitos espaços livres entre as ações, não pormenorizando as atitudes das personagens, e nisso reside uma das riquezas da narrativa; na participação do leitor enquanto sujeito e não objeto da história, uma vez que este enunciatório tem a liberdade de interpretar e imaginar as entre-cenas da trama, de onde emergem as variadas possibilidades, e por vezes contenciosas, interpretações das palavras bíblicas.

Chouraqui explicita este pensamento:

O autor usa um estilo concreto: do primeiro ao último versículo, a ação progride graças a uma sucessão de imagens precisas. O pensamento se impõe assim sem recorrer ao discurso abstrato. Trata-se de um verdadeiro filme, cada palavra designa uma realidade palpável, cada frase descreve uma cena viva.

[...]

O autor parece atingir uma objetividade absoluta, ele se esconde tão bem atrás de suas faces e seus personagens, que parece desaparecer totalmente. Em todo caso, ninguém pode surpreendê-lo, tão perfeita é sua descrição: ele descreve fatos, cita palavras de homens que vivem, agem, falam, sem que jamais seja necessário comentar seus pensamentos ou suas decisões. O escritor, em sua sobriedade lapidar, não diz nada do que pensa Elohîms quando cria o mundo, do que experimenta Adâm na primeira manhã dos mundos, [...] O estilo atinge o despojamento mais extremo que é, tudo indica, a marca de sua sacralidade. Daí o relevo, a potência e a eterna juventude de uma obra que não pára de falar, há milênios, a todos os homens, em todas as línguas. (1995, p.22)

A Chouraqui agrega-se Robert Alter e Frank Kermode (1997) os quais afirmam ser a *Bíblia* uma “obra de grande força e autoridade literária” (p.12). Pode-se afirmar, por conseguinte, que a *Bíblia* é uma obra plural, fato que pode ser verificado tanto sob o prisma de sua composição quanto de sua repercussão e releitura.

Para os mesmos autores, é “obra sobre a qual se pode perfeitamente acreditar que tenha podido moldar as mentes e vidas de homens e mulheres inteligentes por mais de dois milênios.” (1997, p.12)

Humberto Eco (1989) adverte:

Se a Bíblia fala por personagens, objetos, eventos, se menciona flores, prodígios da natureza, pedras, se utiliza sutilezas matemáticas, será preciso procurar no saber tradicional quais os significados daquela pedra, daquela flor, daquele monstro, daquele número. (p.85)

Texto nascido em um contexto particular, a *Bíblia* registrou sua pluralidade vencendo os limites de tempo e espaço. Desta forma, a *Bíblia* não só foi, mas ainda é fonte inesgotável de relações criadas por escritores, pintores, escultores e de uma infinidade de possibilidades artísticas, como se constata tanto nas obras selecionadas de Gil Vicente quanto dos pintores com os quais se estabelece o diálogo de linguagens.

Gil Vicente, em particular com *Auto de Mofina Mendes*, visitou o texto bíblico. Em Mateus e Lucas, conhece-se a anunciação feita por Deus a Maria, por meio do Anjo Gabriel. Jorge Afonso, Álvaro Pires de Évora e Josefa de Óbidos, entre tantos outros, em suas pinturas, visitaram a mesma passagem bíblica, como também visitaram a adoração dos pastores, como se verá no capítulo deste trabalho, intitulado *Auto de Mofina Mendes: um exemplum luminoso*.

No *Auto da Alma* várias passagens bíblicas se fazem presentes, como as tentações sofridas por Jesus Cristo, sua crucificação, as quais são também representadas pelo Mestre de Bruges e por Tintoretto, que serão estudados e analisados no capítulo *Auto da Alma: o caminho entre exemplar*.

Já o *Auto da Barca do Inferno* guarda em si, da mesma maneira que em algumas das pinturas selecionadas, a idéia da possibilidade do reencontro com Deus no Paraíso, conforme enunciado pelo Credo Niceno-Constantinopolitano, síntese dos dogmas da fé católica, promulgado em 325 no Concílio de Nicéia, revisto em 381 pelo Concílio de Constantinopla, e introduzido à missa pelo Papa Bento VII, em 1020.

Sobre o primeiro Concílio, o de Nicéia, onde os dogmas de fé foram estabelecidos, Pelikan relata:

Num ato de agradecimento ao seu salvador pelas vitórias que havia obtido sobre todos os inimigos, Constantino convocou em 325 o primeiro concílio ecumênico da Igreja, em Nicéia, chamada *Nike* (Vitória), com o propósito de restaurar a concórdia entre a Igreja e o império. O Concílio de Nicéia declarou que Jesus, sendo Filho de Deus, foi engendrado, não criado, em um único ser [*homoousios*] com o Pai. [...]

Uma vez aceitas pelo Concílio de Nicéia, essas fórmulas passaram a ser a lei não só da Igreja como também do império. Somente os que se submetessem à “disciplina apostólica”, como a chamava o *Código Teodosiano* da lei romana, teria o direito de ocupar cargo público no império cristão. Como resultado dos eventos do século IV, nos mais de mil anos seguintes tornou-se necessário aceitar Cristo como Rei eterno se se quisesse ser um rei temporal. (2000, p.53-4)

Já se abordou a necessidade de, em um exercício de relações entre duas ou mais obras, reconhecer as concepções de mundo que são subjacentes a elas, em suas respectivas épocas e sociedades.

Há de se enfatizar, coerentemente, que o processo de interlocução das obras, no que diz respeito a sua interação com o receptor, pode ser mais, ou menos,

compreendido, e até não compreendido, dependendo do potencial de cada enunciatário.

Todavia, precisa-se dar espaço para a seguinte discussão. Para Bakhtin, o tecido de várias vozes, de vários discursos e de vários textos que passam a se confrontar no interior de uma unidade textual é o que se compreende como texto. Este texto possui, naturalmente, um caráter ideológico gerado pela natureza do sujeito e pela natureza de seu discurso, os quais, na verdade, tornam-se interdependentes.

Entretanto, a base de discussão bakhtiniana centra-se na produção textual verbal e não na produção dos textos imagéticos. Estas mesmas pesquisas apontam o discurso como um processo e o texto como um produto, o qual, enquanto tecido verbal contém dentro de si um pronunciamento, uma intenção, mesmo quando por trás de uma aparência de neutralidade.

A este ponto deve-se ampliar a discussão para outras formas discursivas como as dos textos imagéticos, que têm como base do contexto de sua produção o objetivo de reforçar a ideologia do produtor da imagem ou da mídia que a veicula.

Peter Burke discute esta questão da seguinte maneira:

O testemunho das imagens necessita ser colocado no “contexto”, ou melhor, em uma série de contextos no plural (cultural, político, material, e assim por diante), incluindo as convenções artísticas para representar as crianças (por exemplo) em um determinado lugar e tempo, bem como os interesses do artista e do patrocinador inicial ou do cliente, e a função que a imagem pretende passar. (2003, p.236)

Entre o texto verbal e o imagético podem-se buscar os estudos que objetivam a comparação, mas que acabam ocupando-se de objetos muito diversificados, assim como, também, de metodologias e terminologias que seguem semelhante padrão.

O mesmo fato ocorre com a literatura comparada, que registra a ausência de consenso entre seus objetivos e métodos, o que, muitas vezes, leva o pesquisador a seguir um ecletismo metodológico, inclusive com método ou métodos que, longe de antecederem a análise, decorrem dela, como afirma Tânia Franco Carvalhal (2003).

Pelos estudos desta pesquisadora, aprende-se ainda que comparação é um processo mental que favorece tanto a diferenciação quanto a generalização, ou seja, é um ato indutivo, um procedimento que compõe tanto a estrutura de pensamento do homem quanto da organização de sua cultura.

Logo, comparar é um ato utilizado pelo ser humano com o intuito de se saber a respeito das igualdades e diferenças e não, necessariamente, de buscar-se concluir, visto ser um meio e não um fim, acerca da natureza dos elementos elencados e, por conseguinte, confrontados.

O século XIX constituiu-se como uma época de grande força e influência das ciências naturais, que, por sua vez, pretendiam extrair leis gerais e, assim, passaram a comparar estruturas e fenômenos análogos.

Para a literatura comparada, especificamente, não há uma relação de dependência ou dívida com o texto predecessor; existe, sim, uma reescritura, o que é similar ao conceito observado em Bakhtin e Kristeva, trabalhado por Carvalhal com as seguintes palavras:

A compreensão do texto literário nessa perspectiva conduz à análise dos procedimentos que caracterizam as relações entre eles. Essa é uma atitude de crítica textual que passa a ser incorporada pelo comparativista, fazendo com que não estacione na simples identificação de relações mas que as analise em profundidade, chegando às interpretações dos motivos que geraram essas relações. Dito de outro modo, o comparativista não se ocuparia em constatar que um texto resgata outro anterior, apropriando-se de alguma forma (passiva ou corrosivamente, prolongando-o ou destruindo-o), mas examinaria essas formas, caracterizando os procedimentos efetuados, vai ainda mais além, ao perguntar por que

determinado texto (ou vários) são resgatados em dado momento por outra obra. Quais as razões que levaram o autor do texto mais recente a reler textos anteriores? Se o autor decidiu reescrevê-los, copiá-los, enfim, relançá-los no seu tempo, que novo sentido lhes atribui com esse deslocamento (2003, p.51-2)

Desta forma, a relação entre textos, ou o diálogo entre eles, não se caracteriza como um processo pacífico, visto ser, em verdade, um processo calcado em conflitos, os quais dialogam tanto entre as estruturas textuais quanto extra-textuais.

Para a mesma pesquisadora, a obra de arte não está isolada, levando em conta o fato de fazer parte de um sistema onde cabem inúmeras correlações de semelhanças, diferenças, influências e analogias (BRUNEL et al., 1995). Nestas comparações entre textos surgidos em culturas, línguas e épocas diferentes, estão envolvidas outras formas artísticas, contudo os comparativistas tradicionais não incluem em seus estudos literários a comparação, a relação com outras formas de arte, fato que já está entre as preocupações dos comparativistas americanos.

Mas nem a literatura comparada, nem a intertextualidade, vistas como um processo de produção textual que se funda na absorção ou transformação de outros textos, nem o dialogismo, que encara o texto literário como um mosaico polifônico, tratam diretamente esta relação entre o texto verbal e o imagético.

Para estudar a arte e a percepção visual, Rudolf Arnheim valeu-se da teoria gestaltiana, que teve como precursor, em fins do século XIX, o filósofo vienense Von Ehrenfels.

Poucos anos mais tarde, a Gestalt efetivou o seu início com os pesquisadores Max Wertheimer, Kurt Koffka e Wolfgang Kohler. É interessante notar como, apesar de muitos pontos equidistantes, as teorias de Bakhtin, Kristeva e da literatura

comparada acabam por se basear em lugares que são comuns, o que é explicitado quando se examina o raciocínio do Arnheim:

Não se pode considerar o trabalho de um artista como uma atividade independente, misteriosamente inspirada do alto, sem relação e sem possibilidades de relacionar-se com outras atividades humanas. Pelo contrário, reconhecemos como elevada a observação que leva à criação da grande arte como um produto da atividade visual mais humilde e mais comum, baseada na vida diária. Assim como a procura prosaica de informação é 'artística' porque envolve o ato de dar e de encontrar forma e significado, também a concepção do artista é um instrumento de vida, uma maneira refinada de entender quem somos e onde estamos (2000, introdução)

Alberto Manguel, em *Uma história de leitura* (1997), antes de trabalhar a questão da *Biblia Pauperum*, propõe uma profunda discussão a respeito da leitura, recaindo sobre a seguinte pergunta: o que é ler?

Apesar de afirmar que a resposta para esta pergunta ainda está distante, o autor afirma que ler “não é um processo automático de capturar um texto como um papel fotossensível captura a luz, mas um processo de reconstrução desconcertante, labirinto, comum e, contudo, pessoal” (p.54).

Manguel amplia a questão afirmando não ser a leitura um processo que pode ser explicado utilizando-se de um modelo mecânico e que, para que a leitura exista, talvez ela dependa mais de seus intérpretes do que de seus enunciadores.

O autor retorna a essa questão no capítulo “A primeira página ausente”, quando se vale do pensamento kafkiano, acrescentando a este o de Paul Valéry, afirmando que um texto deve ser inacabado para um leitor, concedendo, desta forma, espaço para o trabalho deste mesmo leitor.

Quando Manguel entra na discussão das leituras da imagem, sua colocação é de que “o espectador, ou leitor, é compelido a participar, completando e interpretando as poucas pistas dadas pelas linhas delimitadoras.” (2001, p.125).

Estas pistas pertencem ao texto que só não poderá ser lido caso o leitor desconheça por completo o código utilizado em sua composição, que, na maior parte do tempo segue uma seqüência de signos estabelecidos.

Ao explicitar a questão dos textos sacros, recorrendo às pinturas que ornavam as igrejas, Manguel deixa clara a questão do contexto para a compreensão da seqüência desses signos estabelecidos, buscando as palavras de Piper em *Über den christlichen Bilderkreis*: “A execução de pinturas não é uma invenção do pintor, mas uma proclamação reconhecida das leis e da tradição de toda a Igreja.” (2001, p. 121)

Em *Lendo imagens: uma história de amor e ódio* (2001), o autor concede mais vulto à discussão da leitura do texto imagético, corroborando a idéia da participação do leitor, que, quanto mais experiências possuir, mais fruirá da imagem. O autor afirma:

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável. (p.27)

Quanto a essa leitura, o autor insiste no papel do receptor que se coloca diante de inúmeras camadas ofertadas pela obra de arte; esse leitor, que está sozinho no ato da leitura, deve remover quantas camadas puder, tendo em vista que a obra de arte não está aprisionada em seu estado fixo, não está aprisionada, nas coordenadas do local onde ela se situa.

Assim sendo, Manguel evidencia que uma imagem, que “existe em algum lugar entre percepções” (2001, p.29), para permitir “uma leitura iluminadora”, deve

“forçar o receptor a um compromisso, a um confronto; deve oferecer uma epifania, ou ao menos um lugar para dialogar” (2001, p.286)

O autor dedica ainda um capítulo à imagem como teatro e, nele, afirma que toda imagem, seja fotografada, esculpida, pintada, emoldurada, construída é, também, um local de encenação, um palco.

O que o artista põe naquele palco e o que o espectador vê nele como representação confere à imagem um teor dramático, como que capaz de prolongar sua existência por meio de uma história cujo começo foi perdido pelo espectador e cujo final o artista não tem como conhecer. (2001, p. 291)

Para o autor, “no início não havia nada, exceto a própria pintura. É desse ponto fixo no espaço que partimos.” (2001, p.27) Todavia, mesmo afirmando que adora ler imagens como adora ler palavras, questiona:

Não sei se é possível algo como um sistema coerente para ler as imagens, similar àquele que criamos para ler a escrita (um sistema implícito no próprio código que estamos decifrando). Talvez, em contraste com um texto escrito no qual o significado dos signos deve ser estabelecido antes que eles possam ser gravados na argila, ou no papel, ou atrás de uma tela eletrônica, o código que nos habilita a ler uma imagem, conquanto impregnado por nossos conhecimentos anteriores, é criado após a imagem se constituir – de um modo muito semelhante àquele com que criamos ou imaginamos significados para o mundo à nossa volta, construindo com audácia, a partir desses significados, um senso moral e ético, para vivermos. (p.33)

Manguel coloca a questão da possibilidade ou não de um sistema coerente para a leitura da imagem, ao qual se soma o raciocínio de Dondis (1999):

A sintaxe visual existe. Há linhas gerais para a criação de composições. Há elementos básicos que podem ser aprendidos e compreendidos por todos os estudiosos dos meios de comunicação visual, sejam eles artistas ou não, e que podem ser usados, em conjunto com técnicas manipulativas, para a criação de mensagens

visuais claras. O conhecimento de todos esses fatores pode levar a uma melhor compreensão das mensagens visuais.

[...]

Uma coisa é certa. O alfabetismo visual jamais poderá ser um sistema tão lógico e preciso quanto a linguagem. As linguagens são sistemas inventados pelo homem para codificar, armazenar e decodificar informações. Sua estrutura, portanto, tem uma lógica que o alfabetismo visual é incapaz de alcançar. (p.18-20)

Ao se valer do termo “sintaxe visual”, o autor não o utiliza com as características emprestadas da gramática, mas sim como termo que representa a estrutura, a disposição, a construção, o arranjo da composição.

Portanto, diante da questão colocada por Manguel, e do acréscimo de Dondis, é fundamental levantar a necessidade de leitura não apenas do texto imagético, mas de ambos os textos. No entanto, apesar de comprovada a viabilidade dessa relação, nota-se a ausência de teorização a respeito.

Em *Testemunha ocular: história e imagem*, Peter Burke, historiador, afirma:

No caso de imagens, como no caso de textos, o historiador necessita ler nas entrelinhas, observando os detalhes pequenos e insignificantes – incluindo ausências significativas – e usando-os com indícios para informações que os fazedores de imagens não sabiam que eles sabiam, ou a pressuposição de que eles não tinham idéia que possuíam. (2003, p.238)

Deve-se lembrar que todas as linguagens são deficientes, ou seja, encontram limitações nas combinações de seus signos, que obedecem a leis determinantes em relação as suas formas de organização.

Da mesma maneira, as linhas teóricas não são completas, fato que evidencia, inclusive, o embate e o progresso do pensamento acadêmico. Consoante, defronte do intuito do diálogo entre os autos vicentinos e as manifestações pictóricas selecionadas, a necessidade de uma metodológica mista torna-se imprescindível.

Esta pesquisa se vale, portanto, do conceito de diálogo bakhtiniano como índice da relação dos discursos verbal e imagético, levando-se em conta o processo múltiplo e mútuo de produção histórico cultural, não se esquivando de que neste processo podem ser trabalhadas tanto as semelhanças quanto as diferenças.

Acrescente-se, conforme Francastel (1973), que não há de se procurar entre o texto teatral e o pictórico

uma relação de anterioridade ou de subordinação sumária. O Teatro e a Arte são manifestações simultâneas e paralelas de um mesmo estado de espírito – excluindo-se as possibilidades que cada qual extrai de sua orientação e de sua maturidade técnica do momento. De qualquer modo, não podem ser compreendidos desvinculados e sem referência aos outros sistemas de expressão do tempo: festas e cortejos populares, danças e torneios, *ballets* ou competições esportivas, segundo a época. Constituem linguagens contemporâneas e não podem ser, em nenhuma época, dissociadas ou subordinadas absolutamente entre si (p. 228)

À questão bakhtiniana, soma-se a Gestalt alicerçada por Arnheim (2000), que acredita que as pessoas estão cansadas dos artificialismos utilizados para análise da arte, até porque a arte, em sua opinião, é algo concreto e, assim, não há justificativa para confundir a mente daqueles que pretendem um aprofundar em seu conhecimento.

Se, para o dialogismo de Bakhtin, há a necessidade de um pressuposto comum que informe centralmente os conceitos dos textos, paralelamente, para Arnheim, a fim de se empreender a análise do texto imagético, deve-se primeiro buscar um índice que compactue com a percepção inicial, uma vez que “a imagem é determinada pela totalidade das experiências visuais que tivemos com aquele objeto ou com aquele tipo de objeto durante a nossa vida.” (2000, p.40)

Conseqüentemente,

A primeira tarefa será: a descrição dos tipos de coisas que se vêem e quais os mecanismos perceptivos que se devem levar em consideração para os fatos visuais. Parar ao nível da superfície, contudo, deixaria todo o empreendimento truncado e sem significado. Não há motivo para que as formas visuais se desassociem daquilo que nos dizem. (ARNHEIM, 2000, Introdução)

Ampliando seu raciocínio, Arnheim afirma:

Se alguém quiser entender uma obra de arte, deve antes de tudo encará-la como um todo. O que acontece? Qual o clima das cores, a dinâmica das formas? Antes de identificarmos qualquer um dos elementos, a composição total faz uma afirmação que não podemos desprezar. Procuramos um assunto, uma chave com a qual tudo se relacione. Se houver um assunto instruímo-nos o mais que pudermos a seu respeito, porque nada que um artista põe em seu trabalho pode ser negligenciado impunemente pelo observador. Guiado com segurança pela estrutura total, tentamos então reconhecer as características principais e explorar seu domínio sobre detalhes dependentes. Gradativamente, toda riqueza da obra se revela e toma forma, e, à medida que a percebemos corretamente, começa a engajar todas as forças da mente em sua mensagem. (ARNHEIM, 2000, Introdução)

Há, portanto, uma relação existente entre as partes de uma obra pictórica e o seu todo, fato que tem por objetivo reforçar a ideologia do seu produtor. Portanto, há, também, a relação entre forma e conteúdo, fato que imputa o estudo da estrutura por meio dos índices para compreensão e justificativa da percepção total.

Gomes Filho (2000), em *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma* divide seu estudo em três partes: conceituação e exemplificação prática das leis gestaltianas, metodologia de como proceder para a identificação dos conceitos e exemplos diversificados de leitura visual.

Com o objetivo didático, Gomes Filho sintetiza os fundamentos teóricos da Gestalt e expõe:

Cada imagem percebida é o resultado da interação dessas duas forças. As forças externas sendo os agentes luminosos bombardeando a retina, e as forças internas constituindo a tendência de organizar, de estruturar, da melhor forma possível, esses estímulos. (2000, p.25)

Portanto, o receptor, ou enunciatário, não vê partes isoladas, mas relações entre estas partes que caracterizam uma sensação global, já que as partes não são separadas do todo, entretanto, é pelo estudo destas partes que se compactua a sensação primeira.

A primeira sensação já capta a forma de maneira global e unificada, tendo em vista que o receptor vê relações e não partes isoladas, pois cada parte depende da outra, o que as torna inseparáveis do todo.

O todo é, assim, percebido, mas a Gestalt explica o fenômeno da percepção visual estabelecendo uma primeira divisão geral: entre forças externas e forças internas.

A primeira das forças é constituída pelo estímulo da retina por meio da luz proveniente do objeto exterior e as forças internas – posteriormente divididas em segregação, unificação, fechamento, boa continuação, profundidade, organização, proximidade, semelhança da forma e força estrutural – organizam-se a partir de um dinamismo cerebral.

O dinamismo cerebral obedece a uma ordem de organização que se processa “mediante relações de subordinação a leis gerais” (GOMES FILHO, 2000, p.20). A ordem, ou força de organização é o que os gestaltistas nomeiam como princípios básicos ou também leis de organização da forma perceptual, as quais explicam porque um receptor vê as coisas de uma maneira determinada.

Recorrendo novamente a Arnheim, em *Arte e percepção visual: uma psicologia as visão criadora* (2000), o pesquisador é categórico ao afirmar, logo à

primeira página, que a capacidade de entender pelos olhos, inata ao ser humano, está adormecida e necessita ser despertada, buscando para tanto, na Gestalt, a possibilidade de leitura e compreensão da arte.

O mesmo autor, em *Intuição e intelecto na arte*, diz:

Num sentido amplo, cada detalhe de informação sobre o conteúdo representativo de um quadro não só aumenta o que já conhecemos, mas modifica o que vemos. É psicologicamente falso supor que nada é visto além do que estimula a retina dos olhos. (1989, p.7)

Arnheim ensina, desta forma, que rapidamente a imagem perceptiva ocorre abaixo do nível de consciência, conseqüentemente o observador recebe a imagem como um sistema de forças que, evidentemente não se desassocia daquilo que dizem. É por isto que a teoria gestaltiana procede do padrão percebido para o significado que este comunica. Corrobora com esta ideologia o fato de a visão não ser um registro meramente mecânico de elementos, mas a apreensão de padrões culturais significativos.

Estes padrões, da mesma maneira que afirmam Manguel, Peter Burke e Bakhtin, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1997), relacionam-se ao contexto e à capacidade do observador.

Arnheim, em *O poder do centro*, quando trata de percepção, diz que “uma pessoa é um observador que se vê a si próprio no centro do mundo que o rodeia” (1990, p.60). Em *Intuição e intelecto na arte* (1989), o gestaltista retorna à questão e coloca que “todas as percepções são enriquecidas por fatos da memória e do conhecimento” (p.327) do observador. Portanto, as conseqüências do encontro entre o observador e a obra de arte dependerão de vários fatores, como o psicológico, o social, o filosófico, além das experiências anteriores que esse observador possui e busca para o momento da experiência atual.

Ao recorrer a Bakhtin, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1997), percebe-se que o autor russo (que assinou seu livro à primeira publicação com o nome de V. N. Volochínov), ao valorizar a fala e a enunciação, deixa clara sua natureza não individual mas social, já que a fala está ligada às condições de comunicação e estas às estruturas sociais, que, por sua vez, têm papel fundamental no signo, já que este, enquanto produto ideológico, é um reflexo das mesmas estruturas sociais.

Nas palavras de Bakhtin, um signo “não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e retrata uma outra.” (1997, p.32)

Apesar de a teoria bakhtiniana tratar das questões sob o prisma semiótico e não gestaltiano, e de Bakhtin tratar da palavra, enquanto Arnheim e Gomes Filho tratam da arte que não envolve em primeira instância o texto verbal, percebe-se que ambas as teorias dialogam em muitos sentidos e, a respeito da questão do contexto, no primeiro, lê-se que: “A consciência adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais. Os signos são o alimento da consciência individual, a matéria de seu desenvolvimento, e ela reflete sua lógica e suas leis.” (1997, p.35-6)

Bakhtin estabelece uma pequena relação entre o verbal e o imagético, ainda sob o prisma do contexto: “Todas as manifestações da criação ideológica – todos os signos não verbais – banham-se no discurso e não podem ser totalmente isoladas nem totalmente separadas dele.” (1997, p.38)

Porém, para o presente estudo, leva-se em conta que os textos teatral e pictórico relacionados não foram produzidos uns em função dos outros e, portanto, muitas lacunas podem não ser preenchidas.

Feitas essas considerações, passa-se primeiro, à análise dos textos dramáticos, tendo como base o contexto de sua produção. Em segundo lugar, empreender-se-á o mesmo processo com os textos imagéticos pictóricos analisados à luz da Gestalt, em diálogo com os autos vicentinos e, em seguida, eles serão relacionados com base no discurso religioso-pedagógico.

3. *Auto de Mofina Mendes: o exemplum luminoso.*

Independente de nossas crenças ou do que cada um de nós possa pensar dele, há pelo menos vinte séculos Jesus de Nazaré é a figura dominante na história da cultura ocidental. [...] É a partir do nascimento de Cristo que a maior parte dos diferentes povos estabelece o calendário, é com o seu nome que milhões de pessoas amaldiçoam e é em seu nome que milhões oram.

Jaroslav Pelikan

No capítulo anterior, já foi mencionado que o *Auto dos Mistérios da Virgem* (ou *Auto de Mofina Mendes*, como ficou popularmente conhecido) foi eleito como o primeiro a ser aqui examinado em razão do tema que ele enfoca.

Encenado por ocasião da celebração das matinas do Natal, ou seja, do Nascimento de Cristo, é esse tema, o do Nascimento, que ele focaliza, o qual só se faz possível posteriormente ao aceite de Maria quando da Anunciação feita pelo Anjo Gabriel. Gil Vicente não pretende referir-se a qualquer nascimento, mas ao “renascimento” humano, ou seja, ao nascimento do Homem renovado pela Fé, tal como será mostrado no final da peça. O jogo entre os dois mundos – o sagrado e o profano –, pretende tornar presente, aos olhos da platéia, a condição de “desconcerto” do mundo, contrapondo a iluminação por meio da Fé como solução para tal desencanto do homem.

Em síntese, este capítulo pretende focar o tratamento dado por Gil Vicente ao tema da Anunciação, que evidencia a postura e o *exempla* mariano, e do Nascimento no auto em questão. Convém iniciar pela imprecisão e pela ambigüidade que lhe são características, desde a data de encenação até, por exemplo, o título que lhe foi dado, entre outros detalhes.

Óscar Lopes e António José Saraiva (s.d.) afirmam ser 1515 o ano de criação do texto teatral; para Cleonice Berardinelli (1971), o ano é 1510; Marques Braga (1974) e Maria Leonor Carvalhão Buescu (1983) indicam o ano de 1534, mesmo ano anotado na *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, feita pelo filho Luís Vicente. Seguindo a datação proposta por Braga e Buescu, esta teria sido a penúltima criação do autor, seguida apenas por *Floresta dos Enganos*, de 1536.

Além da questão da data, há estudos que apontam uma alteração do *corpus* do texto, realizada pelo próprio Gil Vicente. Esta possibilidade é alicerçada na

afirmação de que o *Auto de Mofina Mendes* teria sido composto em 1515, mas reposto em 1534, o que explicaria as alusões relativas à prisão de Francisco I, em 1525; ao saque de Roma, em 1527; ao terremoto de 1531 e à ameaça turca, em 1532, encontradas no episódio em que Payo Vaz, patrão de Mofina Mendes, em resposta ao pastor André, que perguntara há quanto tempo a tinha a seu serviço, hiperboliza as características danosas da sua pastora:

Bem trinta anos haverá, (v.357-368)
 ou creio que os faz agora;
 mas sossêgo não alcança,
 não sei que maleita a toma:
 ela deu o saco em Roma⁵
 e prendeu el-rei de França;
 agora andou com Mafoma⁶
 e pôs o turco em balança.
 Quando cuidei que ela andava
 co meu gado onde soía,
 pardeus! Ela era em Turquia,
 e os turcos amofinava,

Não bastasse a indefinição quanto à data da gênese e representação do auto, outro elemento também surpreende o leitor. Popularmente chamada de *Auto de Mofina Mendes* (personagem feminina profana que se destaca no *intermezzo* pastoril), a peça é, já no início, apresentada à platéia com o título de *Os Mistérios da Virgem*:

É de notar (v.103-109)
 que haveis de considerar
 isto ser contemplação
 fora da história geral,
 mas fundada em devoção.
 A qual obra é chamada

⁵ Em maio de 1527, 18.000 soldados de Carlos V, rei da França, tomaram Roma e acabaram com a hegemonia do Papado. O episódio foi posterior à derrota e prisão de Francisco I, rei que se caracterizou, a partir de 1534, por sua hostilidade em relação aos protestantes. Como se vê, as ações maléficas de Mofina são todas direcionadas contra o Cristianismo.

⁶ Uma das formas de se grafar o nome de Maomé. Entre os antigos portugueses, este nome designava, genericamente, o mouro infiel, que deveria ser combatido nas Cruzadas.

os mistérios da Virgem,

Este dado é apresentado pelo frade, que adentra o palco (o “santo anfiteatro” (v.88)), para apresentar a temática da peça, contextualizar o público acerca da história que será encenada e indicar-lhe o título: “A qual obra é chamada/os mistérios da Virgem;” (v.97-98), título este que se opõe radicalmente ao *Auto de Mofina Mendes*, com que se tornou popular.

Na verdade, até o verso 131 está-se diante do prólogo da peça, o qual traz em seu bojo a motivação religiosa das duas partes do auto, a da Anunciação e a do Natal, e de seu contraponto, situado no intermezzo⁷ pastoril, protagonizado pelos pastores e por Mofina Mendes.

Estes 131 versos podem ser distribuídos, de acordo com o teor de seu conteúdo, da seguinte forma:

Nos 11 primeiros versos, o enunciador – o já mencionado frade (personagem cujo papel social autoriza seu discurso) – inicia uma argumentação por meio da qual vai sendo construído o quadro de valores de sua época e de seu meio⁸. O texto é carregado de um tom irônico e crítico bastante forte, uma vez que, estrategicamente, a assertividade da acusação aparece dissimulada pela modalização do julgamento, por meio do verbo “achar”:

Três coisas acho que fazem (v.1-11)
ao doido ser sandeu:
uma ter pouco siso de seu,
a outra, que êsse que tem
não lhe presta mal nem bem:

⁷ Segundo o *Dicionário de Termos literários*, de Massaud Moisés, o *intermezzo* (ou entremez) designou, na Espanha, “toda peça curta, em um ato, representada no fim do primeiro e do segundo ato de peças longas, fossem comédias, fossem autos sacramentais.” Ainda segundo este autor, “os *intermezzos* anunciaram, em Portugal, o advento do teatro popular de Gil Vicente, ocorrido em 1502.” (1988, p.178)

⁸ Na verdade, embora as atitudes mencionadas pelo enunciador assumam um caráter universal, elas são, sutilmente, endereçadas à platéia.

e a terceira,
 que endoidece em grã maneira,
 é o favor (livre-nos Deus)
 que faz do vento cimeira,
 e do toutiço moleira,
 e das ondas faz ilhéus.

Se o sujeito da enunciação apresenta criticamente o referido quadro social e ressaltar nele, ainda que de modo genérico, o “pouco juízo” e a “sandice”, qual traço pode sintetizar “as tais três coisas” que constituem, segundo ele, a essência da sandice? A gradação, que é possível reconhecer ao longo destes versos, parece enfatizar, na loucura, a valorização do enganoso: a transitoriedade dos bens terrenos (o “vento”, “a moleira”, as “ondas”), que é erroneamente julgada como valor máximo (“cimeira”, “toutico”) e como consistente (as “ondas” são vistas como “ilhéus”, como portos seguros).

O recurso ao testemunho de autoridade, por meio da citação de personalidades fidedignas (“Francisco de Mairões,/Ricardo e Bonaventura” (v.12-13)), como forma de atestar a veracidade de seu julgamento, pelo matiz irônico do discurso, corre o risco de levar ao engano, pois o frade, ao mesmo tempo que cita, “não se lembra em que escritura,/nem sei em quais distinções,/nem a cópia das rezões;” (v. 14-16). Assim, a citação de memória o induz ao erro:

Nolite vanitatis debemus (v.19-22)
confidere de his, qui capita
sua posuerunt in manibus
entorum etc.

O texto está em latim, língua das Sagradas Escrituras (o que legitimaria as palavras do enunciador), porém – elemento provocador de riso – a mensagem não

tem sentido⁹. Esta falta de nexo confirmaria a aplicação do atributo da loucura também ao sujeito enunciador – daí poder-se caracterizá-lo como “um frade sandeu”.

Se o texto e as enumerações nem sempre são corretos, a intencionalidade de tal incorreção está apresentada entre os versos 37 e 47, numa recolha em que o Frade adverte os ouvintes quanto à ilusão acerca do conhecimento da verdadeira realidade deste mundo e do futuro que lhes está reservado:

Dizem: não vos enganeis, (v.37-47)
letrados de rio torto,
que o porvir não no sabeis,
e quem nisso quer pôr pés
tem cabeça de minhoto.

O bruto animal da serra,
ó terra filha do barro,
como sabes tu, bebarro,
quando há-de tremer a terra,
que espantas os bois e o carro?

Examinando mais detidamente o excerto, é possível inferir, a partir do aconselhamento em sua forma negativa - “*não vos enganeis*” – que o enunciador pretende revelar a inconsistência das avaliações mundanas. Além disso, a escolha do adjetivo (substantivado) “*letrados de rio torto*” como elemento caracterizador dos interlocutores parece traduzir uma crítica à forma de produção de saber alicerçada no uso da razão, e que já vigorava plenamente a partir do Humanismo, envolvendo, portanto, o ano de 1534, quando da reelaboração do auto.

Também parece estar implícito no conteúdo destes versos o cerne da controvérsia quanto ao meio de acesso à verdade absoluta: a Fé, segundo acreditava Santo Agostinho, para quem a Revelação constituía o meio para tal. A

⁹ Como diz Jacques Derrida, citando Edmond Jabès: “O louco é a vítima da rebelião das palavras.” (JABÈS, E., 1957, in DERRIDA, 2002, p. 55).

Razão, segundo pregava a Ciência, que acreditava apenas no conhecimento empírico. Ou ambas, como postulava Santo Tomás de Aquino, para quem a Verdade de Deus era acessível pelas duas vias.

Quanto à escolha semântica (“terra”, “barro”, “bebarro”¹⁰, “tremar a terra” etc), ela confirma a idéia, tanto da ilusão humana, quanto da transitoriedade da vida e do próprio homem. A rima dos versos finais (em “arro” e “erra”) e a circularidade do ritmo também contribuem para acentuar esta mesma noção.

Num outro momento, entre os versos 58 e 68, o enunciador desmascara a ilusória crença humana (fundamentada no cientificismo renascentista) quanto à antevisão de fatos futuros e ao conhecimento dos mistérios do mundo:

se tens prenhe tua mulher (v.58-68)
e por ti o compuseste,
queria de ti entender
em que hora há-de nascer,
ou que feições há-de ter
êsse filho que fizeste.

Não no sabes, quanto mais
cometerdes falsa guerra,
presumindo que alcançais
os secretos divinais
que estão debaixo da terra.

Em seguida, entre os versos 78 e 87, o Frade exorta os ouvintes a praticarem a caridade e a adotarem uma postura cristã diante da vida. No entanto, simultaneamente a essa exortação, desmascara a prática do pecado da avareza:

se filhos haver não podes, (v.78-87)

¹⁰ Note-se que o termo “bebarro” funde a condição material do homem (feito de barro) e a de bêbado, compreendido como sujeito desprovido de livre arbítrio, cujo destino, segundo a concepção da Igreja medieval, estaria subordinado aos desígnios de Deus, por intercessão da Providência divina. Assim sendo, o futuro traçado pelo homem não se daria em linha reta, como ele crê, mas de modo sinuoso, imprevisível e, aparentemente, incompreensível, com veredas por vezes inóspitas com as quais se defronta e cujo percurso nem sempre é bem-sucedido ou conforme as suas expectativas.

nem filhas por teus pecados,
 cria dêsses enjeitados,
 filhos de clérigos pobres.
 Pois tens saco de cruzados,
 lembre-te o rico avarento,
 que nesta vida gozava
 e no inferno cantava:
 “Água, Deus, água,
 que lhe arde a pousada”.

Em síntese, estes quatro momentos sucedem-se aos cerca de 26 nomes citados e se abrem com o verbo “dizer” (são estas figuras sábias as responsáveis pelo dizer); assim, a autoria do texto do Frade está supostamente comprovada. Pode-se dizer que, vindas das fontes citadas, tais palavras contêm verdades irrefutáveis, consagradas pelo papel que esses filósofos e teólogos tiveram no acesso ao conhecimento divino e na transmissão de tal conhecimento à civilização do Ocidente.

No entanto, este discurso tem apenas a aparência de autenticidade: o próprio enunciador adverte o público quanto a eventuais falhas da memória, daí o uso de “acho que” e de expressões como as contidas nestes versos: “não me lembra em que escritura/ nem sei em quais distinções,/nem a cópia das rezões;” (v.14-16).¹¹

Com efeito, para o homem religioso da Idade Média apenas o mundo como obra de Deus seria autêntica escritura. E Moisés, quando recebeu as Tábuas da Lei, recebeu-as como escritura de Deus. Conforme 32:12 de Êxodo, “aquelas tábuas eram obra de Deus; também a escritura a mesma escritura de Deus, esculpida nas tábuas.” Ora, tudo que não seja esta escritura é imitação, cópia. Seguindo esta linha

¹¹ Levando-se em conta a presença do pensamento e das atividades medievais na obra vicentina (e ainda atentando para o fato de o enunciador (o frade) pertencer à instituição eclesiástica), o fenômeno da citação entendido como cópia remete de imediato a um dos trabalhos mais comuns entre os eruditos medievais: o dos copistas, inicialmente instalados nos mosteiros, responsáveis pela transcrição (que Paul Zumthor chama de *manuscriptura*) das obras de letrados, que compunham suas obras de memória e depois as ditavam a um secretário (ZUMTHOR, 1993, p.99).

de raciocínio, a citação indireta (ainda mais de memória!) encontrada no prólogo do *Auto de Mofina Mendes* seria cópia da cópia, portanto, sem a autenticidade que autorizaria tal discurso.

Quanto às personalidades citadas, o público de Gil Vicente, familiarizado com a temática religiosa e com os seus principais representantes, teria facilidade em identificar a confusão feita entre, por exemplo, a caracterização de Aristóteles (“*secreta secretorum*”) e a de Alberto Magno (século XII), cuja obra *Secretum secretorum* havia sido publicada em Veneza em 1508 e ainda encontrava ressonância pelo seu caráter hermético, muito apreciado no período renascentista.

No entanto, apesar de tais enganos, a citação desses nomes e de seus respectivos qualificativos (corretos ou não) traz à tona outros textos, isto é, preceitos e posturas paradigmáticos que subjazem ao hipertexto – para usar a nomenclatura de Gérard Genette em *Palimpsestes* (Seuil, 1982): seriam, como já foi dito, os traços essenciais postulados pelos representantes da Patrística e da Escolástica, por filósofos como Platão, revisitado por Marsilio Ficino e os neoplatônicos, e Aristóteles, objeto de estudos e comentários do árabe Averróis. Seriam também as ideologias e atitudes de personagens exemplares da conduta cristã, como o próprio Alberto Magno, que, na Idade Média, defendia a coexistência pacífica entre ciência e religião; de Anselmo, outro expoente medieval (século XI), para quem a crença e a fé correspondem à verdade; o latino Sêneca (erroneamente associado ao vandalismo), em cuja obra *Consolationes* (*Consolos*) expõe os ideais estóicos clássicos de renúncia aos bens materiais e busca da tranquilidade da alma mediante o conhecimento e a contemplação, pregando uma fraternidade universal mais tarde considerada próxima ao cristianismo.

Encerra-se no verso 142 o fragmento argumentativo do prólogo. O Frade em questão ostenta, neste discurso introdutório, o tom de uma pregação; profere-o “a modo de pregação”¹²; no entanto, trata-se, mais especificamente, de um sermão burlesco.

De fato, este tipo de sermão está entre os três que Saraiva aponta, em Gil Vicente (1970, p.98), como sermões burlescos:

o do Frade Sandeu, que precede o *Auto de Mofina Mendes*, no qual se caricatura o hábito oratório das citações de textos e autores e respectivas aplicações, com referência à ação dos frades de Santarém no terramoto de 1531; [...] no *Auto das Fadas* [...], e o pregado pelo próprio Gil Vicente, em Abrantes, invocando o privilégio de ser, pelo menos uma vez, louco. Qualquer destas obras utiliza o processo regular do gênero, que é extrair do conceito predicável conclusões inesperadas.

O mesmo Saraiva acrescenta ainda que há outro lado intencional, pois, “invocando o privilégio da loucura para cobrir uma intenção satírica e moralista, os sermões burlescos de Gil Vicente aparentam-se com a *sottie*, gênero satírico de origem francesa e largamente utilizado na época.” (1970, p.98-9). O substantivo “*sottie*” origina-se, etimologicamente, de “sots”, isto é, “loucos”, uma vez que, no gênero em questão, o protagonista tipifica uma espécie de “censor público”, cuja loucura autoriza a crítica contundente feita ao comportamento social, religioso ou político de uma determinada classe ou grupo social. Na *sottie*, o espaço é, via de regra, simbólico, e a linguagem, estilizada. Deve-se destacar que a posição eclesiástica do frade, que deveria conferir autoridade ao seu discurso, torna-se diminuída em virtude da sandice que o caracteriza.

Entre os estudiosos do teatro vicentino, a condição de loucura também é alvo de debates: os pontos de vista são diferentes, e apontam-se diversas interpretações

¹² Esta primeira didascália ocorre no início do prólogo, quando da entrada do frade em cena.

para as palavras do Frade. Alguns identificam pequenos momentos de lucidez em meio a palavras descoordenadas, ininteligíveis, outros há que vêem, em seus textos, o vínculo com a ideologia erasmista.

Constata-se, enfim, que o fato de a encenação abrir-se com o discurso de um Frade sandeu¹³ não só constitui um elemento risível, mas também vai de encontro às expectativas do receptor, pois, de um Frade, em início (ou meados) do quinhentismo português, espera-se, de um representante da fé, da ideologia e da postura católica vigente, uma conduta irrepreensivelmente austera.

Por consequência, entende-se que esta postura irreverente, que contrasta com a temática dos mistérios (presente nas demais partes da peça), é elemento cênico que chama a atenção do público espectador, ou leitor, e já introduz a dicotomia e a ambigüidade, que mais vulto ganharão na discussão central do auto, ou seja, na comparação dos comportamentos, posturas e modos de ser da Virgem Maria e de Mofina Mendes.

Mas qual pode ter sido a intenção deste sujeito enunciador? O que se pode ler nas entrelinhas de seu discurso sobre a loucura humana?

Atentando para a reincidência das idéias antitéticas (vaidade humana x consistência de valores espirituais; alto x baixo), de enunciados sem sentido, do rebaixamento de instituições e de personalidades exponenciais da tradição retórica, filosófica e teológica (e ainda da elevação de figuras altamente representativas do mal, como Salustius e Alexander¹⁴; atentando-se ainda para a localização

¹³ Gil Vicente compõe outras personagens também intituladas Frades, que ostentam características opostas às convencionalmente esperadas atribuições sacerdotais, como no *Auto da Barca do Inferno*, por exemplo.

¹⁴ Salústio, autor da *Conjuração de Catilina*, destacou-se, no Humanismo, pelo seu espírito claro, conciso e metódico e como fundador da historiografia filosófica latina. Alexandre, discípulo de Aristóteles, foi outra figura modelar para os humanistas, pela admiração e estímulo que deu às ciências e às artes, tendo sido o fundador de muitos centros culturais da, na Antigüidade, como Alexandria, por exemplo. Porém, ambigüamente, ambas as personagens são paradigmáticas de

introdutória deste discurso eclesiástico e moralizante, é possível ver nele uma leitura crítica dos valores sociais da época.

Recorrendo à tópica do mundo às avessas, ou do desconcerto do mundo, o Frade, porta-voz das ideologias vicentinas, aponta este conflito essencial do Quinhentismo português, cindido entre uma tradição medieval de caráter teocêntrico, fortemente enraizada no imaginário lusitano, e as feições antropocêntricas vigentes e plenamente aceitas no resto da Europa.

Como se viu até agora, a visão de Gil Vicente transparece nestas questões relativas à predestinação, ao livre arbítrio e ao desrespeito das pessoas em relação às virtudes cristãs, traduzidas em estrofes, metro e rima irregulares, e no aconselhamento à adoção de uma conduta cristã contraposta aos pecados e à pequenez do homem.

Neste sentido, o leitor que atentar para a menção a Sêneca e para as posturas e idéias que nortearam a vida desse representante do Estoicismo¹⁵ saberá quais as condutas e idéias subliminarmente propostas pelo sujeito enunciador como referenciais de vida: são virtudes do espírito, que demandam do indivíduo uma atitude de recolhimento e contemplação, além da busca incessante do conhecimento; virtudes que se alcançam à proporção que vão ficando distantes o mundo terreno e os parâmetros axiológicos do público áulico de então.

Nos versos que se seguem à argumentação preliminar, o Frade anuncia a que veio: foi mandado ao palco para a apresentação, porém não sabe por quem: a indeterminação do sujeito da ação, traduzida pelo verbo na terceira pessoa do plural

maus valores. Salústio destacou-se pelo peculato e malversação do dinheiro público enquanto governou a África e Alexandre, por seu espírito instável e sanguinário.

¹⁵ Segundo o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, a doutrina do Estoicismo apóia-se na educação da alma; esta, pelo equilíbrio e moderação na escolha dos prazeres sensíveis e espirituais, atinge o ideal supremo da felicidade: a imperturbabilidade. (HOLANDA, 1986, p.723 e 190)

(“Mandaram-me”), parece deixar transparecer a condição passiva do Frade e a sua inconsciência em relação aos atos que pratica:

Mandaram-me aqui subir (v. 98-102)
 neste santo anfiteatro,
 para aqui introduzir
 as figuras que hão-de vir
 com todo seu aparato.

O mesmo Frade ainda, de certa forma, interpreta a história que está para começar. Sendo “fundada em devoção”, possui caráter religioso, tendo, portanto, sentido contrário à pseudo-desarmonia do discurso de abertura, o que contribui para preencher, semanticamente, o título original do auto: *Os mistérios da Virgem*:

É de notar (v.103-107)
 que haveis de considerar
 isto ser contemplação
 fora da história geral,
 mas fundada em devoção.
 A qual obra é chamada
 os mistérios da Virgem,

A parte figurativa do texto (a encenação propriamente dita) se divide em duas seções: a primeira aborda a temática da Anunciação à Virgem, pelo Anjo Gabriel, de que ela fora a eleita para receber em seu ventre o Filho de Deus; a segunda trata do Nascimento de Cristo e da Revelação disto aos homens, revelação feita por São José e pela Fé. Ambas podem ser classificadas como “Mistérios”, gênero não condizente com o sermão burlesco do Frade, nem com o intermezzo, que apresenta elementos de uma farsa. Neste, adentram o palco os pastores e Mofina Mendes, protagonista que simboliza o Mal e é apresentada como instrumento do Demônio. Segundo Óscar Lopes e António J. Saraiva,

o episódio de Mofina Mendes serve para acentuar, por contraste, a intemporalidade do mundo ideal, representada pela Virgem, pelas Virtudes e pelos Anjos, cuja linguagem reveste uma solenidade litúrgica, realçada pelo Latim das Escrituras. (1955, p.141-2).

Se Mofina simboliza o Mal, Maria é o exemplo máximo do Bem, protagonizando o Mistério da Encarnação, um dos focos desta composição de Gil Vicente.

Tomando como base a óptica atual, Maria

é a carta de Deus num sentido especial e único, porque não é só um membro da Igreja como os outros, mas é a figura mesma da Igreja, ou a Igreja no seu desabrochar. Ela é verdadeiramente uma carta escrita não com tinta, mas com o Espírito de Deus vivo, não em tábuas de pedra, como a antiga lei, nem em pergaminho ou papiro, mas em tábua de carne que é o seu coração de crente e mãe. Uma carta que todos podem ler e entender, doutos ou incultos. (CANTALAMESSA, 1992, p.5)

Porém, especificamente no período vicentino,

a teologia escolástica cresceu cada vez mais à parte da espiritualidade. [...] Na religião popular, Maria passou a ser largamente vista como intermediária entre Deus e a humanidade, e até mesmo como uma fazedora de milagres com poderes que beiravam o divino. Essa piedade popular, no devido tempo, influenciou as opiniões teológicas daqueles que cresceram com tal idéia, e que conseqüentemente elaboraram um raciocínio teológico para a devoção florescente de Maria do final da Idade Média. (COMISSÃO INTERNACIONAL ANGLICANO-CATÓLICA ROMANA, 2005, p.35-6)

Tal concepção da figura de Maria contribui para esclarecer por que, ao surgir para a platéia, mesmo antes do anúncio do Anjo Gabriel, ela já vem ornada como rainha, estado que, na verdade, só alcançaria cronologicamente depois¹⁶. E por que Sua entrada em cena não causa nenhum impacto sobre a platéia. A ausência do

¹⁶ No texto, esta informação cênica aparece por meio da didascália em itálico: “Neste passo entra Nossa Senhora, vestida como rainha, com as ditas donzelas, e diante quatro anjos com música”.

elemento surpresa põe em relevo a familiaridade em relação à divindade mariana, o que se explica pelo fato de que o Mistério da Encarnação e a história do nascimento de Cristo já eram de domínio público, com freqüente encenação nos palcos medievais – e, além disso, já haviam sido revelados pelo Frade em seu sermão.

A Virgem surge acompanhada das quatro damas com as quais foi criada, a saber: Prudência, Pobreza, Humildade e Fé. É importante destacar o porquê das damas de companhia da mãe de Cristo. Em verdade, as quatro damas alegorizam as características essenciais de Maria.

A Pobreza lhe confere a simplicidade interior e exterior, a austeridade da vida dedicada ao trabalho que não visa possuir as coisas materiais do mundo, mas almeja a bem-aventurança.

A Humildade desprovê Maria de orgulho e de ostentação e lhe outorga a virtude do respeito e submissão ao Ser superior. Porém, deve-se ressaltar que, ao ouvir o anúncio feito pelo Anjo Gabriel, a mesma Maria revela-se uma pessoa ativa e, inclusive, questionadora (portanto, a princípio não submissa), embora no último instante, quando renuncia à razão, evidentemente entrega-se e concede o aceite ao desejo divino.

Pela ordem de entrada, as primeiras são a Humildade e a Pobreza, “damas de tanta nobreza” (v.115) e atributos de todas as almas que são “a morada da Trindade” (v.117), Trindade esta que só se torna completa com a presença de Jesus, nascido do ventre de Maria, por intercessão do Espírito Santo, conforme diz o evangelista Lucas: “O Espírito Santo descera sobre ti e o poder do altíssimo te cobrirá com a sua sombra; por isso também o que nascer será chamado Santo, Filho de Deus.” (Lc. 1,35-37).

A Prudência e a Fé, outras duas companheiras, são mais do que atributos; são virtudes, a primeira, uma virtude cardeal; a segunda, uma virtude teologal. É interessante que, das quatro virtudes cardeais (Prudência, Fortaleza, Justiça e Temperança), apenas a Prudência apareça em cena e, das três virtudes teologais (a Fé, a Esperança e a Caridade), apenas a Fé esteja presente, cabendo-lhe o papel feminino de maior preponderância depois de Maria. É a Fé que apresenta a excelência do sentido da visão; que consegue enxergar – e revelar – a superioridade das virtudes de Maria (a mais alva, ou seja, a mais casta; a mais santa; com cabelos mais formosos que os livres elementos da natureza: Manadas de gado, campos floridos – evocando a leveza do movimento dos cabelos etc).

Por que as demais virtudes não estão em cena? Por que a eleição da Prudência e da Fé? Considerando o público cortesão a quem se destinava a representação da peça e, além disso, pensando na intenção didática que percorre o auto, é possível pensar que a Prudência sintetiza o conjunto das Virtude cardeais, por ser ela a que fundamentalmente deve ser praticada pelo Rei, no sentido de torná-lo um bom monarca. Quanto à Fé, como se pode ver pelo desenvolvimento da parte final do auto, ela é o sinal da adesão do homem à palavra de Deus e liga-se ao anúncio desta presença pelas palavras dos profetas e dos apóstolos, contidas na Sagrada Escritura – como explica Santo Tomás na segunda parte da Suma Teológica (2ª. parte, 1ª. seção, questão 62, artigo I):

[...] esses princípios se chamam virtudes teologais, quer por terem Deus como objeto, enquanto nos ordenam retamente para ele; quer por nos serem infundidos só por Deus; quer por nos serem essas virtudes conhecidas só pela divina revelação, na Sagrada Escritura.

Nesta etapa da peça, a Prudência, a Pobreza, a Humildade e a Fé fazem a previsão do nascimento do Messias, proferindo fragmentos do *Cântico dos Cânticos* e lendo o *Livro das profecias sibilinas*.

Este livro era composto por coletâneas de oráculos (proferidos por uma mulher, a Sibila) escritos em grego e levados a Roma, onde foram guardados sob o templo de Júpiter Capitolino, para serem consultados quando se desejava buscar a forma de contornar a ira dos deuses diante de grandes calamidades. Gil Vicente recorre a esta fonte para a composição do *Auto de Sibila Cassandra*, e, neste *Auto de Mofina Mendes*, três sibilas estão presentes: “Sebila Ciméria” (v.148), “Eruteia” (v.153) e “Cassandra” (v.163), que profetizam o nascimento de Cristo.

Conforme Pelikan (2000), aqueles que seguiam a ideologia de Cristo citavam os oráculos sibilinos de forma alterada, identificando-os como livros proféticos escritos por uma autoridade inspirada pelo Espírito Santo, o que os elevava à autoridade da *Bíblia* hebraica. Ainda segundo Pelikan, os oráculos receberam bom acolhimento na Idade Média, e sua cristianização atingiu o grau máximo quando da composição dos afrescos da Capela Sistina por Michelangelo, que pintou cinco sibilas em figuras alternadas com cinco profetas do Antigo Testamento.

No seu *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, James Hall explicita como a concepção das Sibilas da Antigüidade transmitiu-se para a Idade Média cristã:

En la Antigüedad, mujer que tenía el don de la profecía, en especial una sacerdotisa de Apolo. A finales de la Edad Media la Iglesia occidental, que había interpretado sus máximas como premonición de la historia cristiana, había aceptado a doce de ellas como profetisas de la venida de Cristo, equivalentes paganos de los profetas del Antiguo Testamento. (1996, p.338)

Com efeito, no *Auto de Mofina Mendes* amalgamam-se as previsões pagãs e cristãs, pois tanto as sibilas quanto o profeta Isaías reproduzem o anúncio da vinda

Cristo. Ou seja, a primeira sibila prevê a humanação de Deus; a segunda – Erutea – fala da pobreza em que Ele nascerá; já no universo cristão, a terceira profecia é de Isaías, que prevê que Maria conceberá Cristo sendo virgem e assim permanecerá. A sibila Cassandra não fará profecia alguma, mas apresentará a César Otaviano a Virgem Maria (“rosa-frol” (v.164)) com o menino Jesus ao colo (“menino a par do sol” (v.165)).

Até a quintilha que apresenta a profecia de Isaías, o leitor (ou a platéia) está diante da previsão, do que ainda está por acontecer; as quintilhas seguintes, contendo, as falas da Prudência e da Fé apresentam, respectivamente, a visão de Moisés e a interpretação de tal visão, quando já não se está diante do “ver”, mas diante do “ser”. Esta segunda fala da Prudência traz a imagem de Nossa Senhora recuperada do Velho Testamento, livro de Moisés (conforme Êxodo 3:1-6). Nesta etapa da encenação, Maria é qualificada enquanto sarça, símbolo da mulher sem mácula, que arde sem queimar. Tais palavras são confirmadas pelas da Fé: “Significa a Madre de Deus;/esta sarça é ela só;” (v.193-194).

Pelo símbolo da sarça inflamada, entra no auto de Gil Vicente um elemento de especial importância, a luminosidade de Maria, característica que é muitas vezes resgatada no decorrer da encenação. Neste segundo episódio do auto vicentino, a imagem luminosa vem à tona nos versos “*electa ut sol*” (v.185) e “estrela a mais luminosa” (v.193) proferidos pela Humildade; e “alva sobre quantas foram” dito pela Fé (v.203). Maria, ao fim do auto, parirá a própria luz, mas o fato de ser escolhida por Deus já faz dela uma pessoa luminosa.

É possível observar que, ao longo das falas das quatro damas, vão sendo trazidos ao público vários índices (ou vestígios) da personagem Maria, que antecede a revelação explícita de que ela é a escolhida de Deus. Tendo em vista

que a mãe de Cristo é um modelo de comportamento e de conduta, ou seja, é um *exemplum* do como ser católico, estes índices são de fundamental importância para a construção da personagem, tanto no espaço literário quanto no cênico.

É importante repeti-los aqui pela sua constante utilização também nas representações pictóricas da época. A Pobreza destaca a precariedade da forma e do ambiente do nascimento de Jesus (“que nascerá pobremente,/sem cueiro nem camisa,/nem nada com que se esquite.” (v.155-157); a analogia com a “flor” é elemento recorrente, assim como a luz e a pobreza do local de nascimento de Jesus, utilizado nas representações pictóricas que trazem a figura mariana. Esta analogia é introduzida pelas palavras da Fé: “Cassandra del-rei Priamo/mostrou essa rosa frol/com um menino a par do sol” (v.163-165)).

Outros atributos, igualmente ligados semanticamente ao elemento natural, são apresentados pela Prudência:

Bálsamo mui oloroso, (v.186-191)
pulchra ut lylium gracioso,
 das flores mais linda flor,
 dos campos o mais fermoso:
 chama-lhe *plantatio rosa*,
nova oliva especiosa,

Mas é à Fé que compete a revelação das qualidades essenciais da Virgem. Aqui, o verbo “ser” opõe-se, aqui, ao “parecer” das coisas terrenas:

medecina peccatorum, (v.201-209)
 direita vara de Arão,
 alva sôbre quantas foram,
 santa sôbre quantas são.

E seus cabelos polidos
 são formosos em seu grado
 como manadas de gado,
 e mais que os campos floridos
 em que anda apacentado.

Pelos versos acima, constata-se que, na maioria das vezes, a Virgem é identificada com flores perfumadas e puras: a rosa, o lírio, até, gradualmente, alcançar qualidades superlativas. E, significativamente, apenas a Prudência e a Fé, representantes das virtudes máximas, conseguem visualizá-las.

Segundo Hansen (2006, p.98), os teólogos leram as marcas de Deus no mundo segundo três graus de proximidade:

- A sombra: figuração distante e confusa de Deus (como as criaturas humanas);
- O vestígio: figuração distante mas distinta, em estado mais aperfeiçoado (como determinadas criaturas materiais).
- A imagem: figuração próxima e distinta, como os Anjos, por exemplo.

Tomando como base esta orientação, é possível considerar que a Humildade e a Pobreza, representações alegóricas das criaturas humanas em seus estágios desenvolvidos, conseguem ver apenas os vestígios da sacralidade de Maria, enquanto a Prudência, alegoria do ser humano em seu momento maior de crescimento moral, consegue ver além. Já a Fé, enquanto conhecimento revelado, não vê o vestígio, mas vê a imagem. Por esta razão, a Fé é a única dama a discernir a essência imaculada de Maria e a não se surpreender com a escolha divina.

Também é reincidente no auto esta idéia da essência imaculada, presente também na primeira fala da Humildade:

E o profeta Isaías (v.158-162)
fala nisso também cá:
eis a Virgem conceberá
e parirá o Mesias
e frol virgem ficará.

Outros fragmentos do diálogo entre Maria e suas companheiras trazem a mesma noção, por exemplo na fala da Humildade, “et macula non est in te” (v.183), e da Prudência, “speculum sine macula” (v.197).

Parte das respostas dadas pelas companheiras de Maria acentua Sua natureza divina e marca a distinção entre os mundos celeste e terreno, pela utilização de deícticos “aqui” (v.149) e “cá” (v.160).

Merecem destaque não apenas as profecias sibilinas, mas, também, as falas que dialogam com passagens do Velho Testamento. Segundo Saraiva (1970): “Os mistérios, como o *Auto de Mofina Mendes* e o *Auto de Cananeia*, põem em cena episódios do Novo Testamento e os textos do Velho relacionados com o mesmo tema.” (s.d, p.101)

O contexto medieval explica esta insistência de Gil Vicente sobre a condição imaculada de Maria. Na Idade Média, existia, por parte da Igreja, a preocupação de manter as mulheres afastadas das tentações, e um dos meios encontrados foi a proclamação do discurso da superioridade da virgindade, atributo que poderia conceder à mulher a condição de ascese.

É relevante examinar que a noção de virgindade, dogma católico, engloba a necessidade da iniciativa divina e esta,

na história da humanidade é proclamada na Boa-Nova da concepção virginal por meio da ação do Espírito Santo (Mt 1,20-23; Lc 1, 34-35) A concepção virginal pode aparecer primeiramente como uma ausência, isto é, a falta de um pai humano. (COMISSÃO INTERNACIONAL ANGLICANO-CATÓLICA ROMANA, 2005, p.20)

Além da virgindade perpétua, outros três são os dogmas marianos: maternidade divina, assunção e imaculada concepção. Os três geram tanto

problemas de compreensão quanto de aceitação, além de, por meio deles, Maria ser, às vezes, vista como essencialmente diferente em relação a sua condição humana

A este respeito, para esclarecer melhor, soma-se outro detalhe, que indica Maria como personagem pertencente ao reino dos céus. Acerca de Maria, diz a Fé: “e a escada que viu Jacob,/que sobia aos altos céus,/também era de seu vôo,” (v.195-197), e a Humildade acrescenta “E diz mais que é *porta cell*” (v.184).¹⁷

Pouco antes de terminar o diálogo entre Maria e suas companheiras, a Prudência emite um juízo acerca da escolha do Senhor, que evoca a distinção entre a mulher exemplo da cristandade e a mulher antítese deste comportamento. Sua fala tem como subtexto (o hipotexto de Genette) o Livro de Gênesis (1:27) , segundo o qual Deus criou o homem à sua imagem e semelhança na figura de Adão e, mais adiante, concedeu a este uma companheira, Eva, que representa as origens do pecado, também conforme Gênesis (3:20-24)

O contraste entre a “Virgem sem pecado” (v.214) e Eva assim se estabelece no auto:

É tão zeloso o Senhor (v.210-214)
que quererá o seu estado
dar ao mundo, per favor,
por ãa Eva pecador,
ũa Virgem sem pecado.

¹⁷ A maternidade divina foi proclamada pelo Concílio de Éfeso em julho de 431 e, por meio deste, reconheceu-se Maria como a mãe de Deus. Já o dogma da virgindade perpétua foi formulado pelo II Concílio da Constantinopla em 553, mas definido apenas em 649 pelo Concílio Romano. Com ele, reconheceu-se que Maria permaneceu virgem antes, durante e depois do parto de Jesus Cristo. Assume-se que Maria concebeu Jesus sem a presença física de um homem, pois o Espírito Santo a cobriu; logo, além de permanecer virgem, consagrou sua virgindade com o parto de Cristo e, em todo o resto de sua vida, não conheceu homem que a tocassem. Modernamente, em 1950, o Papa Pio XII definiu que tanto o corpo quanto a alma de Maria foram elevados aos céus em consequência de suas virtudes, suas obras e seu sofrimento e, em 1954, o mesmo Papa pregou que Maria, desde o primeiro instante de sua concepção, por ter sido escolhida por Deus, esteve livre do pecado original e adornada pela graça divina. no período vicentino tanto a maternidade divina quanto a virgindade perpétua já eram há muito conhecidas e difundidas, o que não ocorria com os demais dogmas.

A última fala da Virgem antes da entrada do Anjo Gabriel, fala que arremata as descrições superlativas da Mãe de Jesus, feitas pelas suas quatro companheiras, se inicia com uma interjeição seguida do verbo utilizado no imperfeito do subjuntivo, “Oh, se eu fosse” (v.215), tempo verbal que se repete nos cinco primeiros versos da estrofe, composta por dez versos com os verbos “ser”, “ver” e “servir”, que conotam as expectativas e anseios de Maria em relação à Santa Mulher cuja descrição acabara ouvir.

A conotação de desejo da Virgem, assim como está exposta, mais uma vez acentua o mesmo contraste, já que as virtudes da Virgem são anunciadas em um mundo em que o elemento comum é o pecado. Neste sentido, a utilização do imperfeito do subjuntivo confere às palavras marianas e, por sua vez, ao auto, mais um aspecto do contraste, tendo em vista que todas as características elencadas estão presentes naquela que traria em seu ventre o Filho do Pai.

O interessante é que a gradação verbal (ser, ver e servir) aponta para o comportamento esperado daqueles que se deixarão iluminar pela Fé e que as características são justamente as inerentes a Maria. Almejar apenas ver esta mulher proclamada nas profecias sibilinas, com o intuito único de lhe servir enquanto escrava, revela, na verdade, a postura humilde e prudente de Maria.

Seu discurso termina com a elevação daquele que é o foco das profecias e nele reitera-se a similaridade entre esta mulher e o céu, idéia reforçada pela utilização antitética dos dêiticos “cá”/“terra” X “céus”/“Deus” em “vendo-a cá antre nós,/nela se verão os céus,” (v.221-222) acrescida da noção de que nela se verão “e as virtudes da terra/e as moradas de Deus.” (vv.223-224). A utilização do verbo nestes últimos versos ganhou outro tempo e modo, agora futuro do presente do

indicativo. Assim, é certa a existência desta mulher em um futuro, o que já deixa implícita a presença da Esperança.

Em seguida, tem início um dos momentos que concedem ao auto o título *Mistérios da Virgem*. Entra em cena o Anjo Gabriel, com o intuito de a Maria proclamar a vontade de Deus, o desejo de que esta seja, como no *Cântico dos Cânticos*, o “horto cerrado” (v.263).

Jacopo de Varazze, em *Legenda áurea: vidas de santos*, comenta a visão medieval da Anunciação, que, à época, trazia a seguinte conotação:

A anunciação do Senhor é assim chamada porque no dia agora festejado um anjo anunciou o advento do Filho de Deus na carne. Por três razões convinha que a encarnação do Filho de Deus fosse precedida pela anunciação do anjo. Primeira razão, que a ordem da reparação correspondesse à ordem da prevaricação. Do mesmo modo que o diabo tentou a mulher para levá-la à dúvida, da dúvida ao consentimento, do consentimento à queda, o anjo anunciou à Virgem para estimular sua fé e levá-la da fé ao consentimento, do consentimento à concepção do Filho de Deus.

Segunda razão, o ministério do anjo, porque sendo o anjo ministro e escravo de Deus, e tendo a bem-aventurada Virgem sido escolhida para mãe de Deus, era conveniente que o ministro servisse a senhora e era justo que a Anunciação fosse feita à bem-aventurada Virgem por um anjo.

Terceira razão, reparar a queda do anjo, já que, se a Encarnação não teve por único objetivo reparar a queda do homem, mas também reparar a ruína do anjo, os anjos não deviam ficar excluídos dela. Assim como a mulher não está excluída do conhecimento do mistério da Encarnação e da Ressureição, o mesmo deveria acontecer com o mensageiro angélico. Daí porque Deus anunciou ambos os mistérios à mulher por intermédio de um anjo, a Encarnação à Virgem Maria, a Ressureição a Maria Madalena. (2003, p.311)

A Anunciação é fato que abrange dois lados: por um deles, Maria está distante dos homens enquanto ser humano normal; todavia, por outro, para os católicos, está próxima enquanto ideal de mãe amorosa, que ouve e atende aos pedidos, aos clamores de todos os seus filhos.

Desta forma, exerce um papel misto de imagem que a coloca ora enquanto mulher imaginada pela composição de suas damas de nobreza, ora elevada à mesma dignidade de Jesus Cristo, como atesta a sua caracterização como Nossa Senhora.

Voltando ao Auto, com a entrada do Anjo Gabriel inicia-se o episódio que traz a declaração de uma nova era. O Anjo se dirige a Maria por meio do paradoxo “humana e divina rosa,” (v.229), flor-símbolo, que, na Idade Média, “era exclusivamente atributo das virgens” (HEINZ-MOHR, 1994, p.312) e, com palavras de glorificação, lhe diz:

Oh! Deus te salve, Maria, (v.225-229)
chea de graça graciosa,
dos pecadores abrigo!
Goza-te com alegria,
humana e divina rosa,
porque o Senhor é contigo.

Há de se observar que:

A história da anunciação recapitula diversas circunstâncias de Antigo Testamento, notavelmente os nascimentos de Isaac (Gn 18,10-14), Sansão (Jz 13,2-5) e Samuel (1Sm 1,1-20). A saudação do anjo também evoca as passagens em Isaías (Is 66, 7-11), Zacarias (Zc 9,9) e Sofonias (Sf 3,14-17), que recorrem à “Filha de Sião”, isto é, Israel, esperando com alegria a chegada do seu Senhor. (COMISSÃO INTERNACIONAL ANGLICANO-CATÓLICA ROMANA, 2005, p.17-8)

Apesar de estar “chea de graça” (v.226), de ser abrigo dos pecadores, de gozar de alegria humana e ter com ela a presença de Deus, Maria, cautelosa, busca a Prudência, pois sente-se surpresa e perturbada diante dos fatos – a ponto de até perder a sua luminosidade, como revelam as palavras da Prudência nos seguintes versos: “senhora, não esteis turbada;/ tornai em vossa color,” (v.236-237).

Esta mesma dama de companhia, por sua vez, confirma-lhe o que ouviu, acalma-a e esclarece-lhe, em um jogo de palavras (entre os substantivos “embaixador” e “embaixada”), a necessária e inquestionável relação entre a divindade do sujeito agente (o anjo, um emissário de Deus) e a sacralidade da ação praticada (a “embaixada”, o anúncio feito a Maria de suas qualidades divinas (“cheia de graça”; “abrigo dos pecadores” e, finalmente, a eleita do Senhor); ou seja, a palavra do Anjo é extensão da Palavra de Deus:

Pois que é anjo do Senhor, (v.235-239)
 senhora, não esteis turbada;
 tornai em vossa color,
 que, segundo o embaixador,
 tal s’espera a embaixada

A fala seguinte do Anjo Gabriel aponta para uma intertextualidade com o evangelho de Lucas¹⁸, e serve de mote para alguns hinos cristãos como a “Ave-Maria” (1:28-33)¹⁹, oração que começou a ser estruturada no século IV, a partir da saudação do Anjo Gabriel.²⁰

É especificamente entre os evangelhos que a mãe de Cristo ganha maior destaque, observado que cada livro bíblico é escrito por um autor, portanto recebe o

¹⁸ Em Lucas também surgem o Magnificat, conhecido como O cântico de Maria (1:46-55); O Benedictus (1:68-79); o Gloria in Excelsis (2:13-14); e o Nunc Dimitis (2:29-32).

¹⁹ A oração formada a partir de Lucas se encontra em seu evangelho; todavia vale salientar que Maria é nome que aparece, segundo Boyer (2006), cinquenta e quatro vezes no Novo Testamento, referindo-se a pelo menos seis pessoas diferentes: Maria, a mãe de Jesus; Maria Madalena; a irmã de Lázaro e de Marta, Maria de Betânia; Maria, mãe José e de Thiago, o Menor; Maria, mãe de Marcos; e Maria, uma crente de Roma.

²⁰ A esta saudação incorporaram-se, no século XII, as falas proferidas por Isabel quando Maria foi visitá-la. No século XV, por meio da tradição popular, a segunda parte da oração acabou por ser constituída, mas só em 1568, o Papa São Pio V oficializou a oração da Igreja com a publicação do Breviário Romano.

discurso condizente com cada um de seus produtores, ou seja, cada um dos escritores revestiu suas palavras com uma roupagem diferente²¹.

Mas foram as reflexões de Lucas, compostas de dois livros, que deram origem à imagem mariana²², a qual, segundo Murad, (1996), foi discípula e seguidora ideal de Cristo, elo entre os três períodos da história da salvação, agraciada por Deus, profetisa da libertação, peregrina da fé e, ainda, a pobre mulher de Nazaré.

Quanto a Gil Vicente, como já se disse, vê-se grande relação entre seu *Auto de Mofina Mendes* e o texto bíblico de Lucas, uma vez que a essência é a mesma, e o dramaturgo português parafraseia dos versículos 28 ao 38, que tratam da proclamação divina.

Contudo, há um momento de divergência, pois a personagem criada por Gil Vicente não crê imediatamente no Anjo Gabriel; ela primeiro dialoga com suas virtudes, consigo mesma, em especial com a Fé, a ponto de, mesmo desculpando-se, pedir sinal dos céus, “Pedirei sinal dos Céus” (v.312), sem levar em conta que o próprio Anjo é um enviado celeste, um enviado de Deus.

Mais um jogo de antagonismo é composto pelo dramaturgo, pois seria mais fácil se Deus fizesse o Seu desejo, o que por Seu poder era mais que plausível, e não pedisse o consentimento – “que este passo a vós convém” (v.282) – da mulher que escolhera.

²¹ Os quatro evangelhos têm como função primeira anunciar Jesus Cristo, seus atos, suas palavras, sua ideologia; entretanto, ao tratar da pessoa de Cristo, os autores bíblicos trazem o contexto situacional no qual estava inserido o filho de Deus e, deste modo, agregam-se à narrativa as pessoas mais próximas dele e que o circundavam.

²² Na Sagrada Escritura, Maria aparece nos evangelhos de Mateus e Lucas, mas com alguns pontos em comum e outros divergentes: em Mateus, o anúncio do nascimento de Jesus é narrado a José, e, em Lucas, a narração é feita a Maria, conforme afirma a Comissão Internacional Anglicano-Católica Romana: “Enquanto várias partes do Novo Testamento referem-se ao nascimento de Cristo, apenas dois evangelhos, Mateus e Lucas, cada um com perspectivas próprias, narram a história de seu nascimento e referem-se especificamente a Maria.” (2005, p.17)

Para Beattie, este fato tem uma significação, explicada da seguinte maneira:

Mas a anunciação significa mais do que a Reintegração da mulher à unicidade espiritual. Ela significa também o fim do Deus do patriarcado, o fim do Deus em cujo nome as guerras são deflagradas, os pobres são oprimidos e as pretensões de supremacia de uns sobre os outros são sancionadas pelo poder divino. O Deus da Anunciação é um Deus que se submete à vontade humana, que se manifesta na vontade de alguém que não tem ascendência nem autoridade neste mundo. Ele é um Deus que pede para nascer de uma mulher. Deus busca a permissão de uma representante da espécie humana antes de vir habitar entre nós – agir de outro modo teria sido não fazer caso da liberdade humana -; mas aquela designada para falar em nome de todas as pessoas e de toda a história, aquela que representa a liberdade humana perante Deus, foi uma jovem judia que em sua feminilidade e juventude, e por pertencer à raça judia, estava tão destituída quanto possível dos poderes deste mundo. (2001, p.30-1)

Maria, ao perguntar, demonstra postura ativa. Não que haja uma desconfiança, entretanto um questionamento aparece, fato que frisa a dúvida existente no homem. Neste ponto, Maria é humana. É de se notar que o caminho para o céu é conhecido de todos, a postura a ser adotada é também sabida, mas não basta saber, não adianta duvidar, titubear, questionar; a verdadeira visão só surge, como demonstrado no fragmento, quando o ser humano, terrestre, fecha seus olhos para o mundo mundano e abre seu olhar, como fez Maria, para sua fé, para, assim, seguir o verdadeiro caminho, assumir a verdadeira postura cristã veiculada pelo autor.

Portanto, quando Maria aceita a verdade espiritual, torna-se

modelo e ponte entre a terra e o céu. Com isso ela se torna também “testis fidelis”, testemunha e geradora da fé, da afirmação crente e receptiva da salvação absoluta, operada somente por Deus e por ele concedida. A afirmação decisiva bíblica sobre Maria concentra-se na palavra posta em seus lábios por Lc 1, 38: “Eu sou a serva do Senhor; faça-se em mim a tua palavra”. (HEINZ-MOHR, 1994, p. 235)

Desde a entrada de Nossa Senhora em cena até o aceite concedido ao Anjo Gabriel, portador do anúncio de Deus, Gil Vicente vai construindo o retrato de Maria, e o receptor só pouco a pouco vai tomando contato com as características da Virgem.

Pelas palavras do Anjo Gabriel, Maria é qualificada como “cheia de graça graciosa,/dos pecadores abrigo!” (v.226-227). O atributo de bendita, “benta és tu” (v.242) advém de ser a escolhida para ser a mãe de Cristo dentre todas as mulheres já nascidas e aquelas que ainda estão por nascer. Em sua antepenúltima fala, o Anjo Gabriel vale-se de adjetivos e locuções adjetivas (“Alta Senhora, “Princesa dos Céus”, “de ventre sagrado”) que qualificam e exaltam Maria:

Alta Senhora, saberás (v.255-264)
que tua santa humildade
te deu tanta dignidade
que um filho conceberás
da divina Eternidade.
Seu nome será chamado
Jesu filho de Deus
e teu ventre sagrado
ficará horto çarrado
e tu Princesa dos Céus.

Não só as companheiras, mas também a protagonista, pelo seu próprio discurso, contribui para revelar seu comportamento e suas virtudes morais. Sua humildade, por exemplo, é traduzida nos seguintes versos: “porque eu tenho por verdade/ser em minha calidade/a menos cousa do mundo” (v.247-249), e sua castidade exemplar nos versos: “porque eu dei minha pureza/ao Senhor, e meu poder,/com toda minha firmeza.” (v.272-274).

Mesmo quando a hesitação a domina, persiste a conduta modelar de Maria:

E aquele que ocupa o mar, (v.296-301)

enche os céus e as profundezas,
os orbes e redondezas;
em tão pequeno lugar
como poderá estar
a grandeza das grandezas!

Entre as companheiras da Virgem, a Humildade reforça a sua qualidade inerente quando explicita: “Diz David no seu tratado/qu’esse espírito assi humilhado/é cousa que Deus mais preza.” (v.252-254).

Após o anúncio do Anjo Gabriel – que, em nenhum momento, duvidou da fé de Maria – e a aceitação da Virgem, que se coloca à disposição de Deus, a peça vicentina sofre uma mudança, pois cerra-se a cortina, o Anjo Gabriel retira-se ao som dos instrumentos tocados pelos anjos e, pela primeira vez, ganham a cena os pastores.

É o início do intermezzo, marcado por elementos que contrastam com os da Anunciação. De início, este contraste já é evidenciado pela ambição e apego das personagens envolvidas na questão do desaparecimento dos bens do pastor Paio Vaz. Os índices mundanos já aparecem na primeira fala do pastor André, que destaca as coisas que a asna carrega (“cebolas”, “alhos”, “peadas da boiada”, “carrancas dos rafeiros”), todas ligadas ao trabalho e à alimentação dos pastores.

Quanto ao campo semântico, a idéia de perda e de negação são dominantes: “não ver” mais a asna; “perder” a festa, “não comer”, “não bailar”, “não sentir prazer”.

Eu perdi, se s’acontece, (v.325-344)
a asna ruça de meu pai.
O rasto por aqui vai,
mas a burra não parece,
nem sei em que vale cai.
Leva os tarros e os apeiros,
e o surrão co’os chocalhos,
os samarros dos vaqueiros,
dous sacos de paes inteiros,
porros, cebolas e alhos.

Leva as peias da boiada,
 As carancas dos rafeiros,
 E foi-se a pasccer folhada;
 Porque besta despeada,
 Não pasce nos coveiros.
 E s'ela não parecer
 até por noite fechada,
 não temos hoje prazer,
 que na festa sem comer
 não há i gaita temperada.

Há também, como mostram os versos acima, o verbos parecer (que, pela aférese do “a”, equivale a aparecer) e, neste caso, a ambigüidade aponta para a ilusão e o engano a que conduz a valorização do transitório: as coisas apenas “parecem ser”, mas não têm a consistência do “ser”; nesta condição terrena, sua essência está no “aparecer” e “desaparecer”. Há ainda os verbos ir e cair, este evocando também a idéia da queda, do pecado:

Os pastores que contracenam neste intermezzo são, inicialmente, André e Paio Vaz e, depois, Pessival. Próximo ao final da terceira parte, adentram também o espaço cênico Brás Carrasco, João Calveiro, Barba Triste e Tibaldino. Em todo o episódio há apenas uma figura feminina, Mofina Mendes, na verdade a protagonista desta parte.

Mofina Mendes é caracterizada por Paio Vaz e André, e os índices de sua postura e comportamento, antagônicos ao de Maria, compõem a personagem profana, cujo nome, posteriormente, ficou mais gravado que o da Virgem. Segundo Berardinelli, “o título **Auto de Mofina Mendes** é, portanto e possivelmente dado pelos espectadores, em que ficou gravada especialmente a cena central do auto” (1971, p.77).

Deve-se observar, a tempo, que Mofina Mendes é a segunda personagem a ter destaque na peça. Enquanto as damas que acompanham a Virgem, não

pertencentes ao mundo terreno, são, na verdade, alegorias das virtudes marianas, Mofina Mendes é um tipo encontrado no mundo real – pelo menos em certa medida.

Os primeiros índices que compõem esta personagem surgem no diálogo entre Paio Vaz e André. Este aponta como traço de Mofina Mendes o ato de assoviar, mas é pela fala de Paio Vaz que o receptor começa a ver os traços desta personagem feminina.

Para Paio Vaz, Mofina é uma mulher que nunca sossega, que talvez nem deseje a fortuna, que “anda em saltos como pega,/tanto faz, tanto trasfega,/que a muitos importuna” (v.252-254) .

A estas características, Paio Vaz acrescenta outras que conferem um poder quase que inverossímil a Mofina, uma vez que a coloca em eventos distantes tanto sob o ponto de vista temporal quanto geográfico. Segundo Paio Vaz, Mofina Mendes “deu o saco em Roma” (v.361), “prendeu el-rei de França” (v.362), “pôs o Turco em balança” (v.363), “os Turcos amofinava” (v.368), “a Carlos César servia” (v.369) e “Receou a guerra crua/que o César lhe prometia” (v.375-376).

Sobre estas características, afirma Saraiva (1970, p.122): “falando dela, os pastores referem-se às várias calamidades que por culpa dela têm acontecido pela várias regiões da Europa, até à Turquia”. E, também por causa desta relação metonímica (entre o nome e os acontecimentos), alguns críticos tendem a situá-la entre o tipo e a alegoria.

O nome, em sentido literal, já é qualificador de sua personalidade e de seus atos: o elemento de composição *mofin*, advindo do espanhol do século XV, *mohino*, é adjetivo que traz a idéia de desgostoso, triste, melancólico e antipositivo. Em língua portuguesa, enquanto adjetivo, mofino é aquele que tem má sorte, desafortunado, inoportuno, pessoa que perturba, que incomoda, que não demonstra

alegria, além de poder caracterizar, também, o ganancioso, o avarento e o sovina. Enquanto substantivo feminino, Mofina, no papel de mulher, é uma pessoa desditosa, infeliz, irrequieta, turbulenta, aparvalhada e acanhada.

Para João Domingues Maia (1995, p.345): "'mofina', significa 'desgraça' e 'mendes', por *medes*, *met ipsen*, significa 'pessoa' daí 'desgraça em pessoa'". Saraiva é um dos críticos a situá-la deste modo ambíguo:

A Mofina Mendes é um exemplo interessante deste processo que conduz da alegoria ao tipo: o nome, que significa a própria desgraça, é alegórico [...] ao aparecer em cena, Mofina é uma pastora cuja qualidade típica é ser vítima do próprio temperamento, um tipo de pastora, portanto, no mesmo plano em que seus interlocutores; ao partir, a Mofina entoia uma cantiga que nos relembra sua função de alegoria. (SARAIVA, 1970, p.122)

Na fala de Paio Vaz, penúltima antes da efetiva participação de Mofina no auto, nota-se a estreita relação com as análises de Maia e Saraiva, já que para a personagem, onde Mofina Mendes passa a desgraça está presente.

Enquanto no episódio da Anunciação há a presença da luminosidade, neste a dominante é a perda. As personagens não conseguem achar, não conseguem ver os pertences de Paio Vaz, o que fica comprovado pela presença do verbo "ver" na segunda fala de Mofina, acompanhado do advérbio de negação: "A boiada não vi eu/[...]nem as cabras não as vi." (v.413-416)

Com a entrada de Mofina Mendes em cena fica claro o antagonismo entre as suas posturas e as da Virgem. Mofina não é subserviente, não é humilde, está interessada em dinheiro e nem cumpre o papel de pastora para o qual foi contratada e designada há mais de trinta anos.

No certame de palavras visíveis no diálogo de prestação de contas entre amo e servente (entre os versos 406 e 455), esta relata a perda de tudo que Paio Vaz

possuía, nomeando, ironicamente, os itens perdidos, ou seja: a boiada, as vacas, as cabras, os bois, os porcos, as vitelas, os cabritinhos (estes, inclusive, no diminutivo, o que parece acentuar a ironia) e as ovelhas.

Cabia à pastora tomar conta do rebanho, mas, como se verifica, seu trabalho de nada serviu; entretanto, numa postura antitética, já que sua lida não foi satisfeita, pede seu salário por duas vezes. Logo ao início do diálogo: “Mas que cuidado vós tendes/de me pagar a soldada,/que há tanto que me retendes?” (v.408-410) e quando acredita ter dado conta de suas explicações:

Meu amo, já tenho dada (v.445-449)
a conta do vosso gado
muito bem, com bom recado;
pagai-me minha soldada,
como temos concertado.

A ironia manifesta-se na fala da serva, tendo em vista o não realizar das tarefas a ela delegadas, inclusive pela expressão “dada a conta” e a cobrança de seu salário como se tivesse executado com louvor o que lhe cabia.

Nessa altura, Pessival aconselha a Paio Vaz, diante de tanta desarmonia, que só cabe neste mundo terreno, que pague a pastora o que lhe deve antes que este receba mais “conta de negrura” (v.425):

Paio Vaz, se queres gado, (v.456-460)
dá ó demo essa pastora:
paga-lh’ o seu, vá-se embora
ou má-ora,
e põe o teu em recado.

Da mesma forma que o nome de Mofina denuncia sua vida e seu destino, denuncia também a forma como os pastores a vêem, ou seja, uma mulher que personifica o mal, que traz o prejuízo e o infortúnio a todos. Porém, repara-se que

toda a carga negativa atribuída à pastora isenta o amo de responsabilidade para com os possíveis desvios que podem ocorrer, e efetivamente ocorrem, com seu negócio.

Neste caminho, o pastor, Paio Vaz, não se sente, em nenhum momento, responsável pela perda de seu gado. Paralelamente, não se verá, mais adiante, nem ele nem seus companheiros, ligados ativamente, em nenhum plano, ao nascimento de Jesus. Isso parece apontar para a ação e a postura destas personagens, que cobram e criticam Mofina, mas, ao final, obedecem ao convite do Anjo, ou seja, incorporam-se à cena do Nascimento do Filho de Deus e aderem ao conhecimento pela Fé

Para Miller, “No *Auto de Mofina Mendes*, Gil Vicente dá-nos pastores, que intervêm para criar um efeito cómico e agradável numa peça onde o assunto não é rústico”. (1970, p. 90)

Assim, após pedir contas à sua pastora e concluir que esta não lhas presta, despede-a ofertando-lhe como pagamento um pote de azeite, objeto que não corresponde, na verdade, ao contratado entre os dois, de sorte que a atitude do amo reflete não só o descaso, mas, também, a exploração na relação de servidão entre as partes.

O pote é levado à cabeça pela mesma personagem feminina enquanto faz projetos fantasiosos em um momento que assinala um desvio temporal no auto vicentino. Mofina Mendes inicia seu projeto com a seguinte fala: “Vou-me à feira de Trancoso/logo, nome de Jesu,/e farei dinheiro grosso.” (v.468-470)

A este ponto, a anunciação já havia sido feita pelo Anjo Gabriel, porém o parto só se realiza, no auto, mais adiante, o que corrompe a fala de Mofina.

Todavia, seus planos seguem um raciocínio lógico a partir do pote de azeite, o qual, ao ser vendido, gerará dinheiro para a compra de ovos de pata, e seus ovos chocados darão a Mofina a hiperbólica quantia de “um milhão” (v.478), assim “rica e honrada” (v.480) em virtude dos ovos de pata, a pastora casará com um homem “que me estará namorando” (v.486) e diante do qual “virei de dentro bailando/assi dest’ arte bailado,/esta cantiga cantando.” (v.487-489)

A personagem sonha com o seu futuro e, em nenhum momento, mostra descontentamento nem em relação ao fato de ter sido explorada financeiramente, nem em relação a sua nova condição. Pelo contrário, em suas conjecturas, os leitores e espectadores de Gil Vicente encontram uma nova caracterização da personagem em destaque no ambiente profano.

Mofina caracteriza-se pela sujeição à atitude de seu patrão; assim, pela resignação e em seu próprio cantar manifesta-se como uma mulher imaginativa, ingênua e sonhadora, uma mulher que deseja o encontro do amor e até acredita estar pronta para ele.

A rima dos versos cantados por Mofina dá sonoridade musical ao seu bailar e traz a idéia intertextual, conforme Brilhante, estabelecida com

a fábula indiana do livro V do *Panchatantra*, a versão castelhana do *Livro de Kalilah e Dimnah* de Abdallah bem Almocaffa, o *Directorimu humanae* de João de Cápuia, o *Conde de Lucanor* de D. João Manuel, por certo conhecido de Vicente visto existir na biblioteca real desde D. João I, *La laitière et le pot au lait* de La Fontaine e versões portuguesas desta fábula. (1990, p.23)

A imagem surge posteriormente na poética de Camões, quando o mesmo ainda se vale da medida velha na composição de suas redondilhas.

Em Camões, Lianor vai à fonte levando o pote a cabeça, entretanto “Vai formosa, mas não segura” (MOISÉS, 1997, p.67). Seguindo esta matriz temática,

mais duas redondilhas são compostas. Aquela em que a moça, mesmo desprezada vai descalça pela neve servindo ao Amor e, ainda novamente a personagem Lianor, chora na fonte, tal qual na cantiga de amigo, o paradeiro de seu amado.

Tanto em Gil Vicente quanto em Camões, as personagens estão ambientadas em uma esfera de desventura. Porém, apenas no primeiro o nome já comporta a idéia presente nas palavras de Paio Vaz após o incidente da queda do azeite: “Agora posso eu dizer,/e jurar e apostar,/qu’és Mofina Mendes toda.” (v.491-492)

As palavras preconceituosas de Pessival, interligadas por polissíndetos, comportam a mesma idéia, porém construídas sobre uma gradação inversa à idealização de Mofina:

E s’ela bailava no voda, (v.493-499)
qu’ está inda por sonhar,
e os patos por nascer,
e o azeite por vender,
e o noivo por achar,
e a Mofina a bailar;
que menos podia ser?”

Com a ocorrência da desgraça, Mofina alerta:

Por mais que a dita m’engeite, (v.500-504)
pastores, não me deis guerra;
que todo o humano deleite,
como o meu pote d’azeite,
há de dar consigo em terra.

Consuma-se, desta feita, sua participação no auto; ou seja, não só ela, mas todos os humanos estão sujeitos a derrubar o pote de azeite que carregam. Daí uma das possíveis leituras simbólicas do pote como o símbolo da efemeridade das coisas mundanas, a que os homens tão arraigadamente se apegam.

Deve-se, além disso, levar em consideração a significação cristã, recuperada do israelismo, atribuída ao azeite:

Como produto da fruta da oliveira, que frutifica precisamente em chão duro e pedregoso, o azeite simboliza o Espírito de Deus (1Sm 16,13; Is 11,2) é a força espiritual que dele sai. [...] o azeite é usado, em parte no estado natural e em parte misturado com bálsamo e várias ervas – caso em que se chama *chrisam* e simboliza a ligação da natureza divina e humana de Cristo – no batismo, na confirmação, na unção dos doentes, na ordenação sacerdotal e inúmeras outras cerimônias. (HEINZ-MOHR, 1994, p.46)

O deixar cair do pote de azeite pode também evocar a quebra dos laços entre Mofina Mendes e o mundo espiritual. Mofina, definitivamente, não tem como pertencer ao espaço purificado do céu, tanto é que, na última parte, quando o auto ganha novamente a condição de Mistério, em que se dará o nascimento do Salvador, os pastores serão chamados à cena pelo Anjo, mas Mofina não retorna mais.

O fragmento profano que intermedeia a Anunciação e o Nascimento de Jesus Cristo é finalizado com a entrada em cena de Brás Carrasco, João Calveiro, Barba Triste e Tivaldino. João Calveiro é o porta-voz do paradeiro do gado e da burra de Paio Vaz; ele e os demais, cansados em virtude do dia, vão juntos dormir. Inicia-se o tempo noturno, de ausência de luz, em que toda a humanidade dorme, enquanto virá ao mundo a luz, o Messias.

A passagem dos pastores faz a ponte entre o mundo celeste, que é atemporal, do episódio da Anunciação, e o mundo cotidiano, temporal e falível, em que se passa o episódio entre Mofina Mendes e os pastores.

O episódio faz também a ponte entre mulheres, posturas e mundos. A mulher comum, que se transforma em céu, e a mulher mundana, que, ao desejar transformar-se, que, ao buscar a fortuna, o casamento, os bens terrenos, prende-se só à terra; não atinge nem de perto o padrão de conduta que leva ao céu. Portanto

sua conduta é antítese do que deve ser a de um cristão. Gil Vicente leva ao leitor os dois lados, exemplifica com ambas as protagonistas e mostra o destino que é reservado a cada escolha.

A mulher pode representar o bem e o mal. Mofina, ao mesmo tempo que foi submissa em aceitar o pote de azeite e não questionar o valor de seu trabalho, tentou dar outro rumo a sua vida, mas baseando-se apenas em elementos terrenos, o que a qualifica como um exemplo a não ser seguido, exemplo antes comparado, por contraste, a Maria (sendo, ela, Mofina, a que a Prudência consideraria como da geração de Eva):

É tão zeloso o Senhor, (v.210-214)
que quererá o seu estado
dar ao mundo per favor,
por ãa Eva pecador,
ũa virgem sem pecado.

Maria submete-se, ela não é Eva; questiona, mas, humilde, se põe à mercê dos desígnios de Deus. Vai da incredulidade à crença, o que é atestado pela aceitação do dar à luz não tendo conhecido homem. Conseqüentemente, submete-se pela fé, acredita e se entrega, não precisa procurar pelo mundo, é prudente ao questionar, é humilde perante o senhor ao aceitar, tem fé ao aceitar sem ver com olhos humanos, ao acreditar na possibilidade, e é pobre pela sua simplicidade, pela sua dedicação à função recebida e por parir em ambiente pobre.

Mofina é mulher-demônio, Eva, contraposta a Maria, que é o bem, a salvação, a redenção feminina. Mofina está entre o povo, mas não consegue nada. Quando tem a oportunidade de trabalho, faz errado e perde, quando tem o sonho em que denuncia projetos, ambição, transformação, desejo de mudança, como qualquer

mortal, perde a oportunidade, até porque seu sonho denuncia também o mundo mundano, das coisas, do desejo, do dinheiro, da aparência.

Enquanto os pastores ficaram sem ação, mas presenciaram o nascer de Cristo, participaram dele, Mofina passa distante da esfera religiosa, não achará, obviamente, seu caminho. Já os pastores, mesmo sem iniciativa própria, acabaram por acatar o chamado do Anjo.

Assim, Mofina representa a postura recusável, a pessoa que busca o mundano. Observa-se que a ela nenhuma chance é dada; ela não é chamada para presenciar o nascimento, não tem chance de se redimir, não é alertada; os pastores não têm capacidade de alertá-la, apenas a criticam. Por outro lado, os mesmos não derrubam o pote de azeite; assim não quebram a relação simbólica com o divino.

Maria e Mofina são pobres: Maria é humilde, mas Mofina não; acredita que, sozinha, pode realizar tudo, que, com a venda, crescerá, a partir de sua atitude, de seu trabalho. Não é humilde em seu erro, pois, mesmo que Paio Vaz não assuma seus possíveis erros e os atribua a Mofina, ela deveria guardar o gado e não o faz. Assim sendo, Mofina não se importa com seu erro, como se vislumbra em sua fala, já anteriormente utilizada:

Meu amo, já tenho dada (v.445-449)
a conta do vosso gado
muito bem, com bom recado;
pagai-me minha soldada,
como temos concertado

Mofina, que demonstra sempre interesse por dinheiro, não é prudente; se fosse, teria mais cuidado com o seu dever, impediria as desgraças com o gado de seu amo, cumpriria o seu papel. Mofina tem fé, mas não no mundo celeste; tem fé no seu destino mundano, mas, quando o pote de azeite cai, sua fala denuncia que

todos os humanos têm um destino, que o pote de todos pode cair. Contudo, ela não se dá conta de que é a fé que pode novamente trazer o pote de azeite, a ligação com Deus, para cada um dos seres humanos.

Já Maria aproveita, vale-se da oportunidade dada pelo Anjo, o mensageiro de Deus, o que evidencia que o homem deve aproveitar a oportunidade divina, deve aprender como responder diante da chance de ter Deus.

O principal elemento da Anunciação é a resposta. Maria é escolhida e, evidentemente, sua resposta é sim; mas cabe a ela responder. Desta feita, há iniciativa na entrega, na aceitação, na disponibilidade de servir ao Pai e à futura Igreja. Quando Maria aceita servir a Deus, ela funda o novo tempo, a era de Cristo; ela dá nascimento ao Filho do Pai, que, pelo dogma da Trindade, é o próprio Pai.

Maria funda o novo tempo, por isso alguns a vêem como a fundadora da Igreja. Ela é o alicerce no qual se funda a carne que gerará todo o pensamento, as idéias, a ideologia. Maria dá vida à estrutura que fundará a nova proposta de mundo.

Mofina, por outro lado, continua a percorrer o mundo, a sonhar, a idealizar, a observar, como faz em relação ao gado de Paio Vaz. Observa, mas não age em hipótese nenhuma.

Gil Vicente deixa claro para o leitor, para o espectador que as ambigüidades têm de ser desfeitas e que o fundamental é que se tome a iniciativa.

Quando Mofina Mendes sai de cena, inicia-se a última parte; e o momento de “contemplação sobre o Nascimento” é anunciado na didascália (que também informa ser esta a “segunda parte” do auto).

Como se percebe, a ambigüidade permanece, pois, como já foi dito, esta é a segunda parte do mistério, mas o quarto episódio do auto, que inicia, por meio de um vocativo, uma longa fala, espécie de oração, composta por estrofes, métrica e

rima distintas das utilizadas pelos pastores anteriormente; fala que prenuncia o nascimento de Deus em forma humana para transformar o mundo e trazer a paz:

Ó cordeiro divinal, (v.520-531)
 precioso Verbo profundo,
 vem-se a hora
 em que teu corpo humanal
 quer caminhar pelo mundo.
 Desd' agora
 sairás ao campo mundano
 a dar crua e nova guerra
 aos imigos,
 e glória a Deus soberano
in excelsis et in terra
pax hominibus.

Ao anunciar a proximidade do nascimento de Cristo, que virá à terra ainda escura e sem luz – “sem candeia e sem luar” (v.542) – e nascerá em ambiente pobre sobre palha, Maria nomeia-o pelos seguintes epítetos:

[...] nobre Leão, (v.532-535)
 rei do tribu de Judá,
Radix David;
 o duque da promessa

Enfim, pede à Fé que, em virtude da escuridão da noite “quase meia” (v.543), vá acender a vela e anunciar que a noite é da glória.

O contraste entre a presença e a ausência de luz mais uma vez surge no *Auto de Mofina Mendes*. Cristo, a luz, chegará à noite, em um local sem luz, enquanto todos estão com seus olhos fechados ao dormir

Enquanto Maria e suas virtudes (na verdade, apenas a Prudência e a Humildade), entoam o salmo 148, cantado na missa de Natal à meia-noite, José acompanha a Fé na tarefa de acender a candeia.

Esta passagem alonga-se na busca infrutífera deste objetivo, infrutífera pois os desconcertos do mundo, o sono profundo das pessoas que dormem em cidades e aldeias impedem-nas de alcançar a “divina vela” que a Fé e São José almejam acender:

Todo o mundo está mortal, (v.631-635)
 posto em tam escuro porto
 de ãa cegueira geral,
 que nem fogo, nem sinal,
 nem vontade: tudo é morto.

A vela composta por pavio e cera surge desta forma no auto vicentino:

e vossa divina vela, (v.625-627)
 vossa eternal candeia,
 feita da cera mais bela,
 [...]
 E dizei-lhe que o pavio (v.641-645)
 desta vela é a Salvação,
 e a cera o poderio
 que tem o livre alvedrio,
 e o lume a perfeição.

Para Gerd Heinz-Mohr, “A vela é um símbolo da luz. Pelo fato de a mecha acesa derreter a cera, essa participa do fogo: a relação entre o espírito e a matéria.” (1994, p.383). Sabe-se ainda, pelo estudo do próprio Heinz-Mohr, que, na Idade Média, as virgens carregavam duas velas acesas, as quais representavam tanto a comprovação da virgindade prudente quanto a expressão do desejo em ser assim como a luz que ilumina as pessoas. A vela é ainda a expressão da luz que ilumina as trevas.

Divisa-se que esta busca da luz para a vela é uma simbologia que trabalha com a divisão dos dois ramos: o bem e o mal, a esperança e a cegueira das pessoas,

o celeste e o terreno, fato já apresentado na dicotomia existente entre a postura de Maria e a de Mofina Mendes.

Ao retornar com a vela apagada, José frisa que os homens não querem acender “a santa vela da glória” (v.600), e a Humildade, ao pregar que as pessoas deviam ter mais piedade de Nossa Senhora, indica mais uma característica de Maria enquanto *exemplum*:

Deviam ter piedade (v.601-610)
da Senhora peregrina,
romeira da Cristandade,
que está nesta escuridade
sendo princesa divina,
pera exemplo dos senhores,
pera lição dos tiranos,
pera espelho dos mundanos,
pera lei aos pecadores,
e memória dos enganos.

A Fé, num jogo de antíteses, ressalta e critica a postura humana:

Deles fazem que não ouvem, (v.616-620)
E eles luvem muito bem,
Deles fazem que não vêem
E deles que não entendem
O que vai nem o que vem.

Com o correr do jogo cênico, percebe-se que ninguém acende a vela, mas, evidentemente, esta não necessita ser acesa, pois a luz, que é o próprio Cristo, está em vias de nascer, como diz a Prudência, que retoma o início do auto quando das leituras das profecias:

Senhora, a meu parecer (v.671-681)
pera esta escuridade
candeia não há mister;
que o senhor qu' há-de nascer
é a mesma claridade;

lumen ad revelationem gentium

é profetizado a nós,
e agora se há-de cumprir:
pois pera que é ir e vir,
buscar lume pera vós,
pois lume haveis de parir?

Para finalizar, a mesma Prudência informa que não há por que a Virgem ficar aflita com o pobre local do nascimento daquele que é o “*Panis vitae*” (v.685), “porque onde ele estiver/está a Corte do Céu.” (v.690-691)

Após o choro de Cristo, o Anjo, agora não nomeado como no momento da Anunciação, retorna aos pastores, símbolos da alienação dos cristãos em relação ao verdadeiro conhecimento, que advém da iluminação do Espírito pela chama da Fé. Seu intuito é chamá-los para a contemplação e para o recebimento da Fé.

No presente diálogo, as redondilhas, de rimas e métricas distintas, indicam alguns elementos importantes, como o conhecimento do sinal da cruz, sempre esquecido por André a cada vez que acorda, a ironia na construção do jogo sonoro das palavras “aquilo” (v.715)/“grilo” (v.716), o atrevimento de Tibaldino ao pronunciar “que tem Deus de ver comigo?” (v.742), que reforçam a indiferença, a alienação em que se encontram os pastores, preocupados apenas com os seus prazeres e o seu dormir.

Contudo, todos acabam por despertar e obedecer ao Anjo, indo ao encontro da parturiente. No Evangelho de Lucas, fica claro que os pastores, que viviam em campos, que se revezavam na guarda dos rebanhos, ficaram com medo ao aparecer do Anjo, porém, no *Auto de Mofina Mendes*, eles não tiveram medo e, inclusive, falaram normalmente com o Anjo, o que distancia este fragmento do Evangelho de Lucas, já utilizado como base da Anunciação feita pelo Anjo Gabriel a Maria.

Na visão de Saraiva (1970), é justamente nas antinomias que alguns autos vicentinos completam-se em sua unidade. Neste ponto, a antinomia bem x mal é o

elemento que estabelece a coerência, pois, ao mostrar os dois mundos, as duas posturas, baseadas em Maria e Mofina Mendes, Gil Vicente didaticamente ensina o que é e como deve ser o cristão.

Alguns dos autos religiosos de Gil Vicente devem a sua unidade a este simbolismo. São precisamente os autos em que se põe o problema da antinomia dos dois mundos como expressão da luta do Bem e do Mal. Nesses autos não se encontra já um compromisso entre o simbolismo e a alegoria: a alegoria é aqui uma parábola ou um caso no qual a antinomia é exemplificada; outras vezes a alegoria intermediária pode mesmo não existir [...] No *Auto de Mofina Mendes* é das próprias cenas bíblicas apresentadas que se desprende o citado contraste. (SARAIVA, 1970, p.158-9)

Tal postura é também evidenciada em outra linguagem, a imagética, e muitas são as pinturas que encontram sua gênese em passagens bíblicas, exercendo desta forma seu papel de doutrinação.

Murad (1996) afirma que o número de representações religiosas em gravuras, estátuas e outros símbolos deixa claro que a figura de Maria espalhou-se por todos os locais em que chegou o catolicismo. Em terras e cultura portuguesa não ocorreu de forma diversa. Em período vizinho a Gil Vicente, Jorge Afonso (1470-1540) compôs, com traços já renascentistas, em óleo sobre madeira, nas dimensões de 160cm X 129cm, a tela intitulada *Anunciação*, hoje exposta no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa.

Em seu texto imagético, Jorge Afonso traz as figuras de Maria, do Anjo Gabriel e do Espírito Santo. Neste óleo sobre madeira, já com perspectiva adequada ao olhar bidimensional, onde se percebe

uma profusão de planos, há um forte contraste de claro e escuro, sendo que a luz se

acentua no rosto tanto do Anjo quanto de Maria (que tem, em volta de sua cabeça uma auréola) e, ainda, na pomba, que representa o Espírito Santo.

As três personagens da composição formam uma figura triangular, já que o Anjo dirige seu olhar e seu braço a Maria, que, por sua vez, está olhando para o Anjo Gabriel e direciona sua mão direita para o Espírito Santo, que vem cobri-la. Deve-se observar, ainda no ambiente interno, que a presença de flores perto de Maria e o livro que está tem em suas mãos estão também utilizados na composição vicentina.

O diptico de 80cm x 43cm, em óleo sobre madeira, de Álvaro Pires de Évora, que viveu entre os anos de 1411 e 1434, portanto pouco antes de Gil Vicente, também possui fortes características medievais e aborda a temática mariana²³. Como se pode ver, tanto o Anjo Gabriel quanto Maria singularizam-se aqui também por uma postura respeitosa; seus braços estão cruzados e suas cabeças

abaixadas. Sobre o colo de Maria, o livro está presente mais uma vez.

Josefa de Óbidos, pintora e filha de pintor português, é cronologicamente posterior a Gil Vicente. Seu ano de nascimento foi 1630, e, de morte, 1684. Sua obra, portanto, surge aproximadamente cento e trinta anos após a morte do autor do *Auto de Mofina Mendes*.²⁴

²³ Esta pintura faz parte, hoje, de uma coleção privada em Perugia, Itália.

²⁴ Josefa Ayala Figueira ficou conhecida como Josefa de Óbidos porque era ainda uma criança quando se mudou de Sevilha, onde nascera, para Óbidos, cidade de sua família. Além de dedicar-se à pintura, Josefa de Óbidos trabalhava também com a gravura em lâminas de prata e cobre.

Três telas de Óbidos foram selecionadas para dialogar com o texto vicentino: *Anunciação*, óleo sobre tela de 1676, com as dimensões de 107cm x 88cm, exposta hoje no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa; *Natividade*, criada entre os anos de 1650 e 1660, óleo sobre cobre, com dimensões de 21cm x 16cm, atualmente pertencente a uma coleção particular da cidade portuguesa do Porto; e *Adoração dos Pastores*, de 1669, óleo sobre tela, medindo 150cm x 184cm, também exposta no Museu Nacional de Arte Antiga.

Nas três telas permanecem a temática e os índices religiosos. A primeira delas aborda o tema da Anunciação à Virgem, tal como na primeira parte do *Auto de Mofina Mendes*; a segunda e a terceira tematizam o Nascimento de Cristo, como na segunda parte do mesmo auto de Gil Vicente. Os traços barrocos das telas podem ser lidos em relação com o auto de Gil Vicente.

Sua tela *Anunciação*, assim como o *Auto de Mofina Mendes*, traz a presença de Maria, do Anjo Gabriel, que anuncia a concepção virginal por meio do Espírito Santo (que, na tela, aparece em forma de pomba) e dos anjos.

Estes últimos, os anjos, que compõem o último plano da composição e ocupam um terço da mesma – na obra teatral são quatro e, na pintura, perfazem o número oito – circundando a presença da pomba, esta última sobre

superfície clara, sobre o céu aberto, envolta pelos mesmos anjos que para ela voltam seus olhares, perfazendo, em conjunto, a figura de um cálice.

A escolha do “cobrir com a sombra” (*episkiasein*) para descrever a ação do Espírito Santo na concepção virginal (Lc 1,35) relembra os querubins cobrindo a Arca da Aliança (Ex 25,20), a presença de Deus resguardando a Tenda (Ex 40,35) e o espírito pairando sobre as águas da criação (Gn 1,2). (COMISSÃO INTERNACIONAL ANGLICANO-CATÓLICA ROMANA, 2005, p.18)

Da pomba, representante visual e símbolo do Espírito Santo, que cobrirá Maria, raios de claridade são lançados em linhas que desenham um triângulo, caracterizando a luz emanada de Deus. A pomba ocupa lugar central no primeiro terço superior de tela de Óbidos.

Apesar de, em um primeiro momento, o centro da imagem não ser o mais forte para a atração dos olhos, no que diz respeito à leitura das imagens, o olhar

dos anjos e o contraste entre o claro e escuro, estando sobre a superfície clara e com a parte inferior das asas pintadas de escuro, conferem o foco do receptor ao Espírito Santo. O contraste é evidente. O mundo divino é claro, e o mundo terreno, onde se encontra a “Alta Senhora” (v.255), é escuro.

Neste momento registrado por Óbidos, dá-se o anúncio, tal qual no *Auto de Mofina Mendes*:

Spiritus sanctus superveniet in te; (v.275-280)
e a virtude do Altíssimo,
Senhora, te cobrirá;
porque seu filho será,
e teu ventre sacratíssimo
per graça conceberá

A iniciativa divina na história da humanidade é proclamada na Boa-Nova da concepção virginal por meio da ação do Espírito Santo (Mt 1,20-23; Lc 1, 34-35) A concepção virginal pode aparecer primeiramente como uma ausência, isto é, a falta de um pai humano.

Na verdade, no entanto, é um sinal de presença e da ação do Espírito. A crença na concepção virginal é uma antiga tradição cristã adotada e desenvolvida independentemente por Mateus e Lucas. Para os crentes cristão, é um sinal eloqüente da filiação divina de Cristo e de vida nova por meio do Espírito. A concepção virginal também aponta para o novo nascimento de cada cristão, como um filho adotivo de Deus. (COMISSÃO INTERNACIONAL ANGLICANO-CATÓLICA ROMANA, 2005, p.20-1)

O Anjo Gabriel, com asas, reverente em sua postura, segura um ramo de flores brancas, símbolo da virgindade. O mesmo Anjo se posta de joelhos enquanto seu rosto, de face rosada, tem o olhar direcionado ao chão, em uma postura que deixa transparecer devoção e respeito. No texto vicentino, o Anjo diz:

Oh, Deus te salva Maria, (v.225-230)
cheia de graça graciosa,
dos pecadores abrigo!
Goza-te com alegria,
humana e divina rosa,
porque o Senhor é contigo.

Maria surge na tela também já coberta com um manto, a cabeça também coberta, neste ponto com um círculo luminoso (a auréola que muitos pintores e escultores utilizam para ornar a cabeça de Jesus Cristo, de alguns santos e da Virgem), o que lhe concede, além do prestígio e da glória, o esplendor moral e a santificação.

Em Gil Vicente estes elementos são evidentes no fragmento da segunda didascália “Em este passo entra Nossa Senhora, vestida como Rainha” e em “e tu – Princesa dos Céus” (v.264).

O anjo Gabriel e a Virgem tomam o primeiro plano do óleo sobre tela e ocupam a proporção de dois terços da imagem, o que lhes garante o destaque temático e composicional.

O contorno das duas personagens cria a figura de um triângulo, que conduz o olhar à representação da pomba. Portanto, há um diálogo entre os elementos que estão em esferas diferentes da pintura, um, no mundo celeste, a pomba; outro, no mundo terreno, o Anjo Gabriel, e Maria, e isto chama a atenção do leitor. Assim, ganham destaque as três principais e fundamentais personagens da anunciação: o Espírito Santo, o Anjo Gabriel e Maria.

O fato de Nossa Senhora estar à direita de quem observa a composição concede à mesma o destaque na leitura, da mesma maneira que em *Os mistérios da Virgem*, pois, de acordo com a leitura visual ocidental, da esquerda para a direita, este último fragmento, do lado direito, é o que mais fica gravado na memória do leitor. A respeito desse modo de leitura, veja-se o que diz Arnheim:

Uma vez que um quadro é “lido” da esquerda para a direita, percebe-se o movimento pictórico em direção à direita como o mais fácil, requerendo menos esforço. Se ao contrário, vê-se um cavaleiro atravessar o quadro da direita para a esquerda, ele parece sobrepujar maior resistência, investir mais esforço e portanto avançar mais lentamente. (2000, p.26)

Ao lado, pouco atrás de Maria, Josefa de Óbidos pintou um livro, objeto redundante na temática pictórica da Anunciação, e também presente no auto de Gil Vicente.

No texto vicentino, o livro está nas mãos das damas de companhia de Maria, como fica explícito na segunda didascália: “e depois assentadas, começam cada ãa de estudar per seu livro”

De qualquer forma, seja no auto, seja na pintura, o livro está próximo da Virgem, que, com o corpo inclinado para frente, em mesura ao Anjo Gabriel,

demonstra seu respeito pelas coisas sagradas. No auto, a aceitação reverente se revela da seguinte maneira:

Ecce ancilla Domini (v.320-324)
 faça-se sua vontade
 no que sua Divindade
 mandar que seja de mim,
 e de minha liberdade.

Acentua-se o contraste, já referido em relação ao texto teatral, pela oposição de lugares. Maria está em um ambiente fechado quando recebe a visita do Anjo. Tal fato pode ser constatado pela presença da pilastra localizada ao lado direito da composição. Neste mundo não está presente a luminosidade; a luz está presente no céu, nos rostos dos anjos, iluminados pelo céu, nos raios emitidos pelo Espírito Santo, que banham a frente dos corpos de Maria e do Anjo Gabriel.

Entretanto, é interessante atentar para o rosto da mesma Maria e do Anjo Gabriel, que, em reverência, se dirigem para baixo, portanto não poderiam ser iluminados pelos raios emitidos pelo Espírito Santo. Entende-se, desta forma, que ambas as personagens são dotadas de luz própria, visto que Gabriel vem redimir a queda do Anjo, e Maria é a mãe de Cristo, a representação da Igreja e do novo tempo.

Já a *Natividade*, de Josefa Ayala Figueira, traz, em primeiro plano, as personagens de José, Maria e Jesus. Os três ocupam, cada um, um terço da imagem.

José ocupa o canto esquerdo e Maria, por sua vez, o

privilegiado canto direito. Jesus Menino está representado na pintura no centro inferior, levemente à direita. Sua posição é mais valorizada pela direção dos olhos de sua mãe e de José, o pai em terra, aquele que se casou com Maria, a escolhida do Senhor (VARAZZE, 2003). Este casamento possibilitava que o mistério ficasse oculto dos demônios, ao mesmo tempo que seu esposo comprovava sua virgindade e, desta forma, o pudor e a reputação da Virgem poderiam ficar preservados.

Escritores e pintores católicos sempre se mostraram relutantes ao retratar a realidade física do nascimento de Jesus. Embora alguns tenham descrito em detalhes literários e gráficos a agonia da crucificação, o nascimento de Jesus parece estar preso a uma eterna imagem sentimental do estábulo e dos pastores com uma Madona que aparece desprovida de todos os vestígios do parto. (BEATTIE, 2001, p.64)

A cena se passa, como sempre se tem narrado, em uma manjedoura, com a presença de um animal – neste caso, uma vaca.

A essência a história de Natal não está em que Maria concebeu virgem. A história de Natal também não é um sentimento à maternidade. A essência do Natal é a de que o Filho de Deus veio ao mundo sob forma humana e habitou entre nós. O 'fato' da encarnação é a chave do Natal, não o 'como' pelo qual isso aconteceu (STEIN, 2006, p.82)

O ambiente da manjedoura é escuro, tendendo às tonalidades de marrom. Dentro do ambiente, não há outras fontes de luz, a não ser a proveniente da vela firmada na mão esquerda de José. O contraste entre claro e escuro estabelece-se, assim, como mais uma oposição.

No Auto de Gil Vicente, a escuridão do ambiente foi construída da seguinte maneira:

e o Deus dos anjos servido, (v.538-543)
sanctus, sanctus sem cessar
 lhe cantando,
 vereis em palhas nascido,
 sem candeia e sem luar,
 suspirando.

Mas a luz proveniente da chama, a mesma que foi buscada em vão pelo próprio José e pela Fé no último episódio do *Auto de Mofina Mendes*, não é a fonte luminosa que banha o rosto desta personagem em conjunto com a Virgem.

E porque a noite é quase meia, (v.543-554)
 e são horas que esperamos
 seu nascer,
 ide, Fé, por essa aldeia
 acender esta candeia,
 pois outras tochas não temos
 que acender;
 e sem serdes perguntada,
 nem lhes vir pola memória,
 direis em cada pousada
 qu' esta é a vela da glória.

Tanto a Virgem, sem marcas do recente parto, quanto José, ambos com as mãos, cabeça e olhos voltados para o menino Jesus, são iluminados pela luz que Dele advém. Seu corpo humano, sem sinal do nascimento, deitado sobre leito pobre, é a principal fonte de luz da imagem.

O retrato do pobre nascimento também está presente em Gil Vicente:

Eruteia profetiza (v.153-157)
 diz aqui também o que sente:
 que nascerá pobremente,
 sem cueiro nem camisa,
 nem cousa que se aquece.

E se pera seu nascer (v.687-691)
 tão pobre casa escolheu,
 não vos deveis de doer,
 porque onde ele estiver
 está a Corte do Céu.

Outro paralelo com o auto vicentino pode ser estabelecido por meio da oposição. Há, tanto na tela quanto no auto, a exposição de dois mundos, inclusive em terra. Há o mundo habitado por pessoas como José, Maria e suas virtudes; e o mundo sem luz, “sem candeia”, que está dormindo e não se dá conta do nascimento do Redentor.

Não vos enojeis, Senhora, (v.591-600)
 pois estais em terra alheia,
 ser o parto sem candeia,
 porque as gentes d’ agora
 são de mui perversa veia.
 Todos dormem a prazer,
 sem lhes vir pela memória
 que per força hão-de morrer;
 e não querem acender
 a santa vela da glória.
 [...]

 Todo o mundo está mortal, (v.631-635)
 posto em tão escuro porto
 de ãa cegueira geral,
 que nem fogo, nem sinal,
 nem vontade tudo é morto.

Enquanto no auto, salvo os pastores que aderem ao chamamento do Anjo, as pessoas não acordam, estão em estado de “cegueira geral”, em meio à escuridão, sem sinais a seguir, na pintura de Óbidos as pessoas que se postam fora do estábulo são importunadas pela figura dos anjos caídos, dos diabos.

À esquerda superior da tela, em diagonal ascendente em relação ao Jesus nascido, que compõe um quadro triangular da sagrada família, dois diabos sobrevoam pastores ao lado de suas ovelhas.

Os diabos destacam-se pelo mesmo processo observado na tela *Anunciação*, de Óbidos. Um deles voa

sobre um fragmento aberto do céu, portanto seu corpo destaca-se em meio a um ligeiro vaziar de claridade.

A luminosidade de Cristo na manjedoura já havia sido representada em outra tela de Josefa de Óbidos, do ano de 1647, em óleo sobre cobre de 25,5 cm x 34,5 cm, intitulada *São Francisco de Assis e Santa Clara Adorando o Menino Jesus*.

Observa-se que, neste óleo sobre cobre, a luminosidade semelhante a de *Natividade*, emanada do corpo de Cristo, ilumina os rostos das personagens retratadas e concede alguma luz ao ambiente sem iluminação. A luz proveniente de Cristo nascido surge, no texto de Gil Vicente, do seguinte modo:

Senhora, a meu parecer, (v.671-681)
 pera escuridade
 candeia não há mister;
 que o Senhor qu' há-de nascer
 é a mesma claridade;

lumen ad revelationem gentium

é profetizado a nós,
e agora se há-de cumprir:
pois pera que é ir e vir,
buscar lume pera vós,
pois lume haveis de parir?

Esta luminosidade também aparece em outras telas, como a do italiano Caravaggio, composição barroca intitulada *Adoração do menino*, composta em 1620 e pertencente à Galeria dos Uffizi, em Florença.

O imaginário e o folclore que tradicionalmente cercavam a Natividade de Cristo levaram Gerrit van Honthorst, que – graças a Caravaggio foi “um pintor romântico antes do Romantismo” – a fazer a Mãe tão radiante e o Menino Jesus tão encantador, que a reação a eles deve ter sido geral. (PELIKAN, 2000, p.209)

Neste texto imagético, há a representação de um menino Jesus envolto por um pano branco que o envolve sobre a manjedoura. À sua esquerda colocam-se dois anjos, e à direita, São José e a Virgem Maria.

O raio de luz
emanado do Menino

Jesus ilumina as personagens, principalmente seus rostos, à exceção de São José, que está mais na penumbra, atrás de Maria, a qual, vestida mais uma vez com seu manto azul, traz uma expressão de satisfação.

A mesma luminosidade é traço característico da *Adoração dos Pastores*, onde a mesma família sagrada – o Menino Jesus, Maria e José – novamente portando a vela – surge, também em forma triangular no centro da composição, tendo, ao lado direito, uma vaca e, à esquerda, um pastor com uma cesta e uma galinha ao lado. Pouco acima, uma pastora, que segura, com a mão esquerda, uma cesta na cabeça e com o braço e mão direita um pato.

Em *Auto de Mofina Mendes*, é o Anjo quem chama estes pastores para ver o redentor.

“Ah pastor! Ah pastor!” (v.710)
[...]
Chama todos teus parceiros, (v.713-714)
vereis vosso Redentor.

Acima de José, Maria e do menino Jesus, dois anjos voando seguram uma faixa, que compõe, em conjunto com as personagens, um triângulo, com a inscrição “Gloria in altissimus deo”, texto retirado de Lucas 2,14, “Gloria in altissimis Deo, et terra pax hominibus bonae voluntatis”, que também aparece no auto vicentino.

Na narrativa de Lucas sobre o nascimento de Jesus, o louvor oferecido a Deus pelos pastores é paralelo à adoração da criança feita pelos magos na narrativa de Mateus. Novamente, esta é a cena que constitui o âmago da narrativa do nascimento: “Eles foram para lá apressadamente e encontraram Maria, José e o recém-nascido, deitado na manjedoura (Lc 2,16)”. (COMISSÃO INTERNACIONAL ANGLICANO-CATÓLICA ROMANA, 2005, p.20)

Jesus nascido, que recebe o olhar de todos, que inclusive leva o olhar do receptor até o centro da cena, ilumina a todos na composição. Sua luz traz a claridade não encontrada no ambiente humano, claridade que é a real essência da história natalina, pois a Encarnação é o tema-chave e não a concepção virginal.

De fato, Brilhante coloca que “A iconografia da época glorifica a Virgem, e Vicente privilegia a Anunciação e a Encarnação em detrimento da vida de Cristo.” (1990, p.8).

Este mesmo fato encontra relação com a difusão das festas dedicadas a Maria, assim como a maior atenção às homilias que tematizavam e procuravam símbolos que destacassem a figura mariana em relação à salvação.

Durante a Alta Idade Média, uma crescente ênfase na humanidade de Cristo igualou-se em atenção às virtudes exemplares de Maria. [...] A meditação sobre a vida tanto de Cristo quanto de Maria tornou-se cada vez mais popular e aumentou o desenvolvimento de práticas devocionais, tais como o rosário. As pinturas, esculturas e vitrais da Alta e baixa Idade Média deram a esta devoção imediatismo e cor. (COMISSÃO INTERNACIONAL ANGLICANO-CATÓLICA ROMANA, 2005, p.34)

A pastora da tela pode, num primeiro instante, trazer à mente uma associação com a personagem Mofina Mendes portando um pato à mão e um cesto à cabeça. Entrementes, no auto, esta personagem portava um pote de azeite (símbolo de laço com Deus), que

pretendia vender para posterior aquisição de ovos de pata, o que lhe renderia, em seu pensamento hiperbólico, uma fortuna, um casamento - até ver seus sonhos caírem em conjunto com a queda do pote.

Do que este azeite render (v.471-489)
 comprarei ovos de pata,
 que é a cousa mais barata
 qu' eu de lá posso trazer.
 E estes ovos chocarão;
 cada ovo dará um pato,
 e cada pato um tostão,
 que passará de um milhão
 e meio, a vender barato.
 Casarei rica e honrada
 per estes ovos de pata,
 e o dia que for casada
 sairei ataviada
 com um brial d' escarlata,
 e diante o desposado,
 que me estará namorando:
 virei de dentro bailano
 assi dest' arte bailado,
 esta cantiga cantando.

A pastora da tela, por sua vez, não demonstra uma postura altiva; ao contrário, não é nem orgulhosa nem arrogante, é humilde e contemplativa, observa e reverencia o nascimento de Jesus Cristo.

Para Brilhante,

Nada parece ligar os episódios bíblicos a essas cenas, mas o significado do Natal e o desenho de dois mundos permitem ler duas lógicas:

- a da moralidade (os pastores, desatentos às coisas divinas presos aos bens terrenos, recebem a mensagem do Nascimento),
- a representação (os pastores integrarão o presépio, no final da acção, e fazem parte da *história geral* de que fala o Frade). (1990, p.17)

Maria é um fio condutor em meio às ambigüidades, aos contrastes dos *Mistérios da Virgem* ou *Auto de Mofina Mendes*. Maria, pela óptica de Pinkus (1991)

é o arquétipo do feminino, que encontra em Lucas a base bíblica à sua devoção, e que corresponde, em seus atributos de mulher, à Igreja que nascia e à mãe que ensinou e acompanhou Jesus em Belém, no Egito, em Nazaré e aos pés da cruz.

Mas, na realidade, Maria era mais do que a mãe de Jesus. Era também a mãe de João. E era também – por que não? – a mãe de todos os discípulos e até mesmo de todos os que acreditavam no nome de Jesus. Não era essa a missão que recebera dos lábios do Redentor moribundo? Então, era simplesmente a *Mãe*, sem especificação adicional. Temos a impressão de que, desde o primeiro momento, Maria foi identificada e diferenciada por essa função e, possivelmente, por esse precioso nome. É o que parece deduzir-se da denominação que os quatro evangelistas dão a maria, sempre que ela aparece em cena. (LARRAÑAGA, 1987, p.25)

Portanto, as telas privilegiam tanto a imagem de Cristo quanto de Maria, sempre pintada à direita, no ponto mais privilegiado de leitura, fato que também ocorre em Vicente, apesar da denominação popular concedida ao auto em análise. Mas Gil Vicente, por oposição e contraste, põe sob foco a imagem da Virgem, edificando-a ao contrastar sua postura com a de Mofina Mendes.

Enfim, tanto na linguagem vicentina quanto na pictórica divisa-se a importância da educação para a leitura simbólica, muito desenvolvida durante a Renascença e o Barroco, como mostra o auto vicentino em questão, que filtra valores medievais muitas vezes provenientes de autos e mistérios dos tempos primitivos da Igreja Católica.

4. *Auto da Alma*: o caminho entre *exempla*.

Como pecar era desviar os olhos de Deus e do *Logos*, os pecadores estavam ameaçados de se precipitar novamente no abismo do não-ser, do qual os retirara a ação criadora do *Logos*.

Jaroslav Pelikan

O capítulo anterior procurou examinar o *topos do Nascimento* no *Auto dos Mistérios da Virgem* e em determinadas telas de coincidência temática. Este enfoca o desenvolvimento do *topos do homo viator* no *Auto da Alma*, em cotejo com telas que encontram neste *topos* um importante elemento de aproximação.

O *topos* ou motivo do *homo viator* aparece originalmente nas Sagradas Escrituras, especialmente em várias passagens de São Paulo, em São Pedro (2ª. Epístola, 3:11-13) e no Evangelho segundo São João (14:1-6). Em São João, a interpretação aponta para a concepção de Cristo como o Caminho que leva a Deus, havendo, aqui, uma identificação entre essa idéia de Caminho e a idéia de Vida. A síntese resultante corresponde à consubstanciação entre Deus, Cristo e Vida (concebida como Caminho). Em São Paulo, o mesmo *topos* aparecia como equivalente à peregrinação pela vida terrena rumo à Redenção e à Salvação.

Saraiva, em *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval* (1970), situa as raízes do teatro vicentino em gêneros como o mistério e o milagre, ou seja, no teatro litúrgico medieval cuja temática estava centrada nas narrativas bíblicas, encenadas segundo a ordenação estabelecida pela Igreja, iniciando-se com o pecado original e terminando no Ato da Redenção. De certo modo, pode-se dizer que tais narrativas procuravam representar a visão teológica e teleológica do percurso do ser humano na Terra – e, nesse sentido, está-se diante da utilização dramatúrgica do *topos do homo viator*.

Valendo-se do mesmo motivo, ganhou renome no século XIII a trilogia de Guillaume de Digulleville (1295-1358), composta da *Peregrinação da Alma*, *Peregrinação de Jesus Cristo* e *Peregrinação da Vida Humana*, todas três construídas no formato alegórico. A fama das Peregrinações Alegóricas desse autor perdurará até o século XVI, interferindo, inclusive, na criação do motivo do Peregrino,

que integra as primeiras moralidades alegóricas da época. A respeito dessa figura alegórica, Saraiva diz o seguinte:

[...] o Peregrino é, como as outras personagens [das moralidades alegóricas...] uma pura alegoria; quero dizer: não é um agente, mas uma entre as várias personificações de cujo jogo em conjunto resulta uma transposição da realidade. O Peregrino é destituído de vontade; a vontade, tal como nós a concebemos dramaticamente, é um processo, e neste teatro só seria possível concebê-la como uma entidade-alegoria caminhando ao lado do Peregrino [...] (1970, p.55)

As explicações de Saraiva acerca da figura alegórica do Peregrino são oportunas porque contribuem para compreender, por contraste, o papel de sujeito agente desempenhado pela protagonista do *Auto da Alma*. Como se verá adiante, é preponderante, no decorrer da peça, a evolução do arbítrio da personagem, até, finalmente, refrear-se diante das seduições do Diabo e optar pelo caminho que conduz à Redenção.

Em suma, este capítulo aborda, em dois códigos distintos (a literatura e a pintura), a *peregrinatio* da Alma pela cidade terrestre, deparando-se com provações que vão pô-la à prova, até a alcançar a Cidade Celeste. Na primeira parte do auto, os episódios concentram-se sobretudo nas circunstâncias difíceis dessa peregrinação, as quais envolvem, de um lado, as investidas do Diabo e, de outro, as palavras de proteção e estímulo com que o Anjo Custódio procura resguardá-la das seduições diabólicas.

Como se vê, o Diabo funciona como antagonista e o Anjo como uma Figura Tutelar, que procura orientar no sentido do Bem; todavia cabe à Alma fazer a opção entre as duas forças opostas. Seja qual for, a escolha se dá num percurso único, que é o da vida, Maria Jorge (2005, p.5) assinala a diferença entre essa concepção vicentina e a encontrada em Mateus 7, 13:14, em que o motivo da peregrinação vem

acompanhado da escolha entre dois caminhos. Nesta peça de Gil Vicente, o caminho é único – a vida – os destinos é que são opostos – a glória ou o profundo, cada um deles sendo representado pelo espaço de ação do Anjo e do Diabo.

As alegorias e símbolos que permeiam o *Auto da Alma* não apresentavam problemas, pois eram de conhecimento do público, junto ao qual já há tempos estava sedimentada a doutrina agostiniana e os rituais litúrgicos da Semana Santa e, especialmente, da noite das Endoenças, quando foi representada a peça.

No entanto, tal como no caso de *Os Mistérios da Virgem*, este auto, encenado em Lisboa, “nos paços da Ribeira”²⁵, também apresenta indefinição quanto à data de encenação: embora se tenha conhecimento de que a representação se deu na noite de Endoenças (celebração católica que tem origem nas indulgências ou perdão dos pecados concedidos pela Igreja aos pecadores²⁶), não se tem certeza se a encenação ocorreu na Quinta ou na Sexta-feira Santa, pois alguns situam as Endoenças na quinta, outros na sexta-feira.

A Quinta-feira Santa é o dia em que se revive a última ceia de Cristo, quando este lavou os pés de seus apóstolos e instituiu o sacramento da Eucaristia. Na mesma data, após participar da ceia, Judas traiu o Mestre. Por esta razão, a data é impregnada, ao mesmo tempo, de luz e treva – o homem se vê diante de uma escolha decisiva, a qual reflete diretamente em seu destino – como ocorre no *Auto da Alma*.

Nesta data, os ofícios da Igreja compreendem, após a Liturgia de São Basílio, o lava-pés e a consagração dos santos óleos, cerimônia que preserva o significado

²⁵ Idem.

²⁶ Casagrande e Vecchio, a respeito do pecado na época medieval, afirmam: “Os homens e as mulheres da Idade Média aparecem dominados pelo pecado. A concepção do tempo, a organização do espaço, a antropologia, a noção de saber, a idéia de trabalho, as ligações com Deus, a construção das relações sociais, a instituição de práticas rituais, toda a vida e visão de mundo do homem medieval gira em torno da presença do pecado.” (apud LE GOFF e SCHMITT, 2006, p.337)

de que o homem recebe o amor novo de Cristo no dia em que entra na Igreja, tal qual está também representado no *Auto da Alma*.

A Sexta-feira Santa, por sua vez, ritualiza a descida de Jesus Cristo ao Hades, por isso é um dia de luto, em que não se celebra a Liturgia. Neste dia, relembram-se a traição de Judas, a agonia no Monte das Oliveiras, a condenação, a crucificação, o sepultamento e, finalmente, a espera da ressurreição de Jesus.

Há, conseqüentemente, uma passagem do resíduo de luz da Quinta-feira Santa para as trevas da Sexta-feira Santa, que é o dia da Paixão, morte e sepultamento de Cristo.

Deve-se notar que esta data é o início da passagem, chamada pela Igreja Primitiva, de Páscoa da Cruz. Este é o dia em que a Igreja pretende ensinar a realidade do pecado e os danos que ele dissemina no mundo, e, também ritualisticamente, fazer deste um dia de redenção, conquistada pela morte sacrificante na cruz. Este desígnio assinala, mais uma vez e, de modo bipolar, o início da vitória final cristã, como se observa no *Auto da Alma*.

As indulgências, conseqüentemente, fazem parte do rito católico no qual são perdoados os pecados, especialmente durante a Semana Santa. Na visão judaica, a Páscoa, último dia dessa semana, contém o sentido de passagem, do exílio à Terra Prometida, sentido que advém da relação íntima entre o êxodo dos hebreus e o seu percurso em direção à liberdade.

Entre os cristãos, a Páscoa também é prefiguração da passagem que conduz ao Reino dos Céus, pois Jesus Cristo completou a transição da morte para a vida e, deste modo, tornou-a possível para os homens ainda na vida terrena – a libertação do pecado consiste, portanto, em viver em conformidade com o mundo autêntico, que, segundo o Cristianismo, há de vir após a morte.

Segundo ensaio de Maria Jorge (2005, p.5), um exame atento dos detalhes do espaço cênico e, particularmente, dos elementos presentes no altar, levou muitos estudiosos a aceitar a sexta-feira, 2 de abril, como data da encenação. Quanto ao ano, Buescu (1983), como já foi dito, estabelece o ano de 1508; Cleonice Berardinelli (1971), por sua vez, sustenta o de 1518, assim como Lima, que se vale da autoridade de Anselmo Braamcamp (1926, p.34).: “O Auto foi feito à Rainha D. Leonor e representado a D. Manuel, nos paços da Ribeira, na noute de endoenças, em 1518, e não 1508, como comprova Anselmo Braamcamp.” Estes dados estão registrados na primeira didascália:

Este auto presente foi feito à muito devota Rainha Dona Lianor e representado ao mui poderoso e nobre rei Dom Emanuel, seu irmão, por seu mandado, na cidade de Lisboa, nos Paços da Ribeira, em a noite de Endoenças. Era do Senhor de 1518.

Enquanto texto teatral, a peça tem início antes do surgimento das personagens, com a apresentação, no Argumento, da analogia entre a necessidade de estalagens “pêra repouso e refeição dos cansados caminhanes” e a necessidade de uma estalajadeira, com idêntica função, para as “almas que vão caminhanes pêra eternal morada de Deus”.

A analogia é esclarecida no momento em que se estabelecem os índices de identificação da “Madre Santa Igreja” com a “estalajadeira das almas”; da “mesa” com “o altar”; e dos “manjares” com “as insígnias da Paixão” (os açoites, a coroa de espinhos, os três cravos, as cinco chagas, o crucifixo, os quais serão apresentados por São Jerônimo, num dos episódios finais da segunda parte da peça). Já então fica claro que o conteúdo da encenação será uma prefiguração, em que o fio condutor é o *exemplum*, por meio do qual se reitera tanto a necessidade da devoção

quanto da abnegação do homem durante sua estada terrena, em prol e em busca dos reais sabores da vida celestial, eterna.

Dito de outro modo, o autor pretende apresentar, por meio da alegoria, uma antecipação de acontecimentos futuros (quer no plano espiritual, acompanhando a peregrinação da Alma rumo à redenção²⁷ e à Salvação, junto à Santa Madre Igreja, até, finalmente, alcançar a vida eterna²⁸), quer no plano terreno (neste caso, a platéia poderia, catarticamente, reconhecer-se em sua condição humana de *homo viator*, situada entre dois caminhos, o do Bem e o Mal, simbolizados no auto em questão pelas figuras do Anjo e do Diabo).

O cenário e as primeiras personagens são introduzidos na segunda didascália do texto: uma mesa e uma cadeira estão postas e cinco personagens adentram a cena: a Madre Santa Igreja e os quatro Doutores da Igreja, Santo Tomás, o cardeal e asceta São Jerônimo, o arcebispo Santo Ambrósio e o bispo Santo Agostinho. Na verdade, como nenhuma destas quatro figuras masculinas é nomeada, a platéia acaba por reconhecê-las pelas cores e formas da indumentária, já que era bastante comum vê-las esculpidas nos portais das igrejas.

A importância de Santo Tomás pode decorrer, aos olhos de um espectador hoje, do fato de ter sido ele a demonstrar a existência de Deus por meio da razão e da fé; defendia a religião e a filosofia como dois caminhos que levavam a esse mesmo fim; dizia ainda que o conhecimento passava por vários graus de abstração, mas que tinha como objetivo final o conhecimento da imaterialidade.

No entanto, é interessante assinalar que à época da encenação do auto, Santo Tomás não era ainda um doutor da Igreja – título honorífico que só lhe seria

²⁷ Na visão agostiniana, é pela Redenção que se pode reconhecer, numa relação de causalidade, a presença e o papel do Mal no mundo.

²⁸ Segundo Santo Agostinho, este é o fim último da História: encontrar o Sumo Bem, que é Deus. Trata-se, pois, de uma teleologia da História, uma visão teológica da História.

outorgado em 1568, pelo Papa Pio V. Com certeza, no lugar dele, o público esperaria ver o Papa São Gregório Magno, considerado, na época, como um dos quatro doutores da Igreja latina. E, no texto, Santo Tomás²⁹ é, significativamente, a única personagem sem fala.

Acerca destas figuras alegóricas, Maria Jorge (2005, p.5), em sua análise do *Auto da Alma*, diz não ser possível assegurar que a quarta figura é Santo Tomás, mas a probabilidade é grande. Vejam-se as suas palavras a respeito:

Em vez de São Gregório, o Auto apresenta o dominicano e teólogo Santo Tomás, que só em 1568 seria solenemente proclamado Doutor da Igreja pelo Papa Pio V. Se é de facto Santo Tomás o quarto Doutor – e poderá sê-lo porque o título honorífico começou a ter uso litúrgico na segunda metade do século XIV – forma-se um novo grupo talvez mais próximo do pensamento da época; em *Pregação* Gil Vicente refere-se à autoridade tomista invocada pela retórica religiosa.

Uma outra hipótese, encontrada no estudo de José Augusto C. de Bernardes, é a de que Luís Vicente, filho de Gil Vicente e compilador das obras do pai, tenha incluído a posteriori a figura de Santo Tomás para agradar aos dominicanos. Quanto ao fato de Santo Tomás ser, no auto, uma figura sem participação ativa, Bernardes considera esse fato como um indício de possíveis pontos de discordância entre as concepções dos dois doutores (1996, p.499). Já a interação entre Santo Agostinho, Santo Ambrósio e São Jerônimo, ao contrário, é de visível concordância, embora as falas de Agostinho tenham mais destaque no texto.

São Jerônimo, no contexto da teologia cristã, destaca-se por seu ascetismo, pela vitória do Bem sobre o Mal e, além disso, por ter sido o primeiro a traduzir a

²⁹ Santo Tomás foi importante na história do pensamento cristão por proporcionar-lhe uma filosofia. Acredita-se que ele tenha nascido entre os anos de 1225 e 1227 e tenha falecido com aproximadamente quarenta e nove anos. Descendente de uma família rica, teve acesso aos estudos, mas, a partir do momento em que ingressou na vida dominicana, renunciou a tudo, exceto à ciência.

Bíblia a partir do original hebraico – conhecida como *Vulgata*, a sua tradução constituiu a obra oficial adotada pela Igreja durante séculos.

Quanto a Santo Ambrósio, preceptor de Santo Agostinho, a partir das informações de Jacopo Varazzi, pode-se vê-lo como a personificação da firmeza da fé; isso se deve a sua defesa da verdade católica, da liberdade da Igreja e repressão tanto do vício quanto da iniquidade; além disso, é digna de menção sua doutrina, segundo a qual sem a graça, a imortalidade da alma é muito mais um fardo do que uma graça.

Jacopo de Varazze retrata a personalidade de Ambrósio por meio da etimologia:

Ambrósio vem de *ambra*, “âmbar”, que é uma substância odorífera e preciosa, da mesma forma que ele foi precioso para a Igreja, na qual difundiu o bom odor de suas palavras e suas ações. Ou então Ambrósio vem de *ambra* e *sios*, palavra que significa “Deus”, querendo dizer “âmbar de Deus”, porque, através de Ambrósio, Deus espalha por toda parte um aroma semelhante ao do âmbar. Ele foi e é o cheiro bom de Cristo em todos os lugares. Ambrósio também pode vir de *âmbar*, “pai das luzes” e de *sor*, “pequeno”, porque foi pai espiritual de muitos filhos, porque foi luminoso na exposição da Santa Escritura e porque foi pequeno em seus hábitos humildes. O glossário diz que *ambrosius* significa “favo celeste de mel” e *ambrósia* “alimento dos anjos”, e de fato Ambrósio era celeste pela fragrância de sua reputação odorífera, pelo sabor de sua profunda contemplação, pelo mel de sua agradável interpretação das Escrituras, pelo alimento angélico de sua gloriosa bem-aventurança. (2003, p.355)

Mas, dentre os doutores presentes no palco, é Santo Agostinho que desempenha o papel fundamental. A Graça e o livre arbítrio³⁰, os dois pilares da sua doutrina, são motivos recorrentes nas moralidades vicentinas, particularmente no

³⁰ É o livre arbítrio que possibilita à Alma escolher entre o Bem e Mal e abre caminho para a Redenção e a conseqüente salvação, como está representado no Auto da Alma.

Auto da Alma, considerado como uma de suas obras mais maduras³¹. De fato, em sua vida, Santo Agostinho preocupou-se muito com o mal, a liberdade, a graça e a predestinação. Ocupou-se da vontade e do pecado, estabelecendo o pensamento de que o segundo tem em si a pena da desordem, visto que, como o indivíduo não pode lesar a Deus, acaba por lesar a si mesmo.

Assim como a Alma do auto em análise, Agostinho teve dúvidas no caminho. Porém, ao ter suas inquietações reveladas por Simpliciano, futuro sucessor de Ambrósio na sede de Milão, passou a tomar aversão pelas coisas do mundo quando as comparava com as qualidades da Casa de Deus.

Na esteira do pensamento latino, Santo Agostinho dava primazia à prática, à ação, contrariamente ao pensamento grego, que primava pela teoria, pelo conhecimento abstrato. Conseqüentemente, o voluntarismo é uma das características deste Santo, para quem a virtude é da ordem do amor e não da razão, e a vontade é tratada como algo livre. Assim sendo, esta pode tender para o bem ou para o mal, indo, neste último caso, em sentido contrário ao de Deus.

Interessa notar como, no contexto do próprio Auto, parece ocorrer, até certo ponto, uma alegorização da compreensão agostiniana da História como a história da Salvação. Em outras palavras, a sucessão dos eventos históricos só passa a ter um sentido quando vista sob o olhar da fé, que tudo principia e tudo conduz; nesta medida, esses mesmos eventos históricos possuem, portanto, uma ordem transcendente. Se a idéia central da peça coincide com esse conteúdo essencial de *A Cidade de Deus*, não é sem razão que seja Santo Agostinho o orquestrador de toda a dinâmica do auto em questão.

³¹ Segundo Lima, este Auto “pertence ao período de plena maturidade de Gil Vicente, na plena posse dos seus meios lingüísticos. O estilo é dos mais brilhantes de toda a obra.” (1926, p.33).

De fato, a fala de Agostinho inicia e fecha o Auto. Na primeira delas, em três estrofes de quatorze versos, o Santo, por meio do vocativo “amigos” (v.1), dirige-se aos interlocutores, esclarecendo a necessidade de um suporte – a Igreja – para auxiliar as pessoas³² em sua caminhada pela vida. Este momento é relevante devido à caracterização da vida como “uma triste carreira” (v.2) (e outras metáforas de sentido negativo), o que justifica a existência da estalajadeira, ou seja, da Santa Madre Igreja, pronta a dar guarida, repouso e alimento para as almas cansadas (de lutar contra as tentações do Diabo).

A vida é qualificada, por exemplo, como um caminho de “perigosos perigos” (v.4). Observe-se que o epíteto cognato (“perigosos perigos”), em que o adjetivo “perigosos” qualifica o substantivo “perigos”, sugere uma concepção negativa da vida terrena, como se só de perigos fosse feito o caminho humano; de fato, fica gravada uma situação em que o Mal está sempre prenunciado, como já se viu anteriormente, quando, no segundo verso da fala de Agostinho, a existência humana é equiparada a uma “triste carreira”.

Estes atributos são compreensíveis no contexto do *Auto da Alma*. Enquanto auto encenado no dia de Endoenças (saliente-se novamente que se trata do dia em que será oferecido o perdão às almas que aceitarem o caminho da Salvação), é importante retomar a concepção agostiniana que marca todo o texto (lido ou encenado), qual seja, a concepção da vida como resultante de uma escolha feita pelo homem entre o Bem e o Mal, escolha resultante do livre arbítrio concedido por Deus, e, a par disso, a consciência da onipotência divina. A este respeito, convém tomar emprestadas as palavras de Dalila Pereira da Costa:

³² Pode-se pensar que a Igreja seja a hospedeira das Almas, e não das pessoas, pois Agostinho não concebe a união harmônica entre corpo e alma, mas, ao contrário, um embate entre ambos.

[as forças do Livre arbítrio, dos Astros e da Fortuna (ou Ventura)] sempre serão exaltadas, e acima de tudo, a soberania da onipotência divina e do livre arbítrio humano. Porque serão estes que tudo decidem; como a vontade de um Deus não impassível e distante, mas bom, compassivo e protector, que ouve as preces do homem; do homem criado soberanamente responsável. (1989, p.76)

Assim, conquistando a consciência de seu livre arbítrio e confiando na onipotência divina, o homem procura seguir este caminho em sua escolha cristã; mas, como é frágil a natureza humana, o cansaço o abate, e faz-se mister a presença da instituição religiosa, a Igreja, que é o seu amparo imprescindível:

Porque a humana transitória (v.8-14)
natureza vai cansada
em várias calmas;
nesta carreira da glória
meritória,
foi necessário pousada
pera as almas.

Portanto, de imediato, já é possível ao leitor/espectador defrontar-se com o caminho da Alma (com a qual esse mesmo público provavelmente se identifica), caminho repleto de perigos postos pelos inimigos, o que justifica, perante o público, a personagem alegórica da Santa Madre Igreja.

Com o foco voltado para este apoio para as almas, Santo Agostinho inicia a segunda estrofe, caracterizando a Igreja como uma “Pousada com mantimentos” (v.15), onde o altar é uma mesa repleta de manjares, banhada por “clara luz” (v.16),

O adjetivo “clara”, anteposto ao substantivo “luz”, confere, segundo o pensamento medieval, uma conotação sagrada ao altar, que traz os mantimentos comprados “dos tormentos” (v.19) por Cristo em sua crucificação, com o intuito de dar aos homens o paraíso. Um diálogo com o *Auto de Mofina Mendes*, particularmente nos episódios em que o sema “luz” está presente, permite

estabelecer, por intuição, a analogia entre a “Pousada com mantimentos,/mesa posta em clara luz,” (v.15-16) e o altar, envolvido pela presença divina da Fé (personagem de Mofina Mendes). Merece destaque a recorrência da alvura e do modo sinestésico com que a imagem é apreendida, com a solicitação especial da visão (“clara luz”) e do paladar (“repleta de manjares”).

Permanece a Igreja, a “santa estalajadeira” (v.30), que, além disso, desempenha um papel maternal, receptora das almas caminheiras para, junto ao “Padre e o Anjo Custódio aio” (v.35-36), dar consolo, descanso e guarida às almas cansadas.

Na fala de Santo Agostinho concentra-se a idéia lapidar do auto (a viagem da Alma, que se defrontará com as provocações e tentações do Diabo e deverá lutar para permanecer no caminho cristão no sentido de encontrar na Igreja a salvação). Bernardes considera este monólogo de Agostinho como um prolongamento da didascália, uma espécie de *prologus argumentativus* em que o espectador pode encontrar “uma apresentação condensada da história até o momento em que se inicia a ação [...]” (1996, p.169) .

Caberá ao “aio” (v.36) da Alma a segunda fala; seu papel é o de revelador, à própria Alma, dos seus atributos essenciais, anteriores ao pecado original (e do qual ela tem memória, por isso teme a queda). Assim o Anjo a caracteriza: Alma “humana” (v.43), separada de corrupção, esmaltada na frágola gloriosa, que, “neste vale” (v.50) (ou seja, no mundo terreno), tem a função de

[...] dar celestes flores (v.51-56)
olorosas,
e pera serdes tresposta
em a alta costa,
onde se criam primores
mais que rosas!

Ainda na mesma estrofe, fica evidente seu papel de caminheira rumo ao espaço da glória; porém, paradoxalmente, é também uma planta enraizada num espaço que não é esse; isto é, sua natureza é divina, sua pátria não é este mundo terreno, mas, sim, o espaço original, celeste, que ela luta para alcançar:

Planta sois e caminheira, (v.57-63)
que ainda que estais, vos is
donde viestes.
Vossa pátria verdadeira
é ser herdeira
da glória que conseguis:
andai prestes.

No entanto, contrapondo-se a sua natureza divina, existe, na composição da Alma, a “fraqueza/terreal” (v.72-73), que a faz ter “medo de empeçar, e de cair” (v.86-87), de se deixar submeter ao “ardor do pecado”, segundo já se mencionou. Em outro momento, é a vez de o Anjo apontar, na Alma, sua oscilação entre o Bem e o Mal. Ao revelar-lhe o essencial de sua natureza e avisá-la da pousada que está prestes a lhe dar guarida, ele incita-a a seguir em frente e a não se deixar envolver pelas tentações:

Alma bem-aventurada, (v.64-70)
dos anjos tanto querida,
não durmais!
Um ponto não esteis parada,
que a jornada
muito em breve é fenecida,
se atentais.

Em outros momentos da peregrinação, a disputa pela proteção da Alma parece dar-se entre o Anjo e o Diabo. Na fala deste último, há, inclusive, ao menos dois momentos paródicos em relação ao hipotexto do *Eclesiastes*, recurso utilizado

para persuadi-la das doçuras e prazeres deste mundo. Segue-se um dos momentos de intertextualidade com o texto de Salomão:

Todas as cousas com razão (v. 278-291)
 têm sação
 Senhora, eu vos direi
 meu parecer:
 Há i tempo de folgar
 e idade de crescer;
 e outra idade
 de mandar e triunfar
 e apanhar
 e adquirir prosperidade
 a que puder.
 Ainda é cedo pera a morte;
 tempo há-de arrepender
 e ir ao Céu.

Contrariamente ao tom pessimista que envolve o texto de Salomão, que não vê sentido na fugacidade das coisas terrenas, esta fala do Diabo apresenta, na mesma estrutura paralelística do hipotexto, a valorização dos prazeres e ambições terrenas, apontando, nos dois versos finais, uma das posturas mais hipócritas do ser humano: praticar, de forma oportunista, o arrependimento, apenas pelas vantagens momentâneas que isso lhe trará (o arrependimento enquanto meio conveniente para “ir ao céu” (v.291)).

É relevante o papel que cabe à personagem Anjo. Na concepção católica, um Anjo da Guarda, também conhecido como Anjo Custódio, é destinado a cada indivíduo no momento do parto e, a partir de então, ele assume o posto de guardião da Alma, não se afastando dela durante toda a jornada, até o seu retorno à eternidade.

Crê-se, assim, que cada Anjo da Guarda é designado como protetor de uma pessoa e desempenhará a missão de inspirá-la à prática de boas ações, direcionando-a ao caminho dos princípios católicos, orientando-a na resolução de

difíceis problemas, estimulando-a no cultivo e prática da justiça, dos santos ideais, da fidelidade, do amor fraterno e, ademais, zelando por esta Alma durante seu caminho rumo à salvação eterna.

A Alma vicentina é consciente deste papel do Anjo, conforme já foi anunciado por ela no primeiro verso de sua primeira fala: “Anjo que sois minha guarda,” (v.71).

A mesma personagem, Alma, é consciente das tentações do mundo terreno, as quais lhe causam medo. É justamente por causa deste saber que pede em seu favor a defesa do Anjo Custódio e sua “espada luminosa” (v.83), que simboliza seu instrumento de luta, conforme aparece no Livro de Horas de D. Manuel. (JORGE, 2005, p.23)

Anjo que sois minha guarda, (v.71-84)
olhai por minha fraqueza
terreal:
de toda a parte haja resguarda,
que não arda
a minha preciosa riqueza
principal.

Cercai-me sempre ó redor,
porque vou mui temerosa
da contenda.
Ó precioso defensor,
Meu favor!
Vossa espada luminosa
me defenda.

Le Goff e Schmitt tratam do tema do combate da seguinte forma:

A vida aqui embaixo é um combate, um combate pela salvação, por uma vida eterna; o mundo é um campo de batalha onde o homem se bate contra o Diabo, quer dizer, em realidade, contra si mesmo. Pois, herdeiro do Pecado Original, o homem está destinado a se deixar tentar a cometer o mal e a se danar. [...] A presença do Além deve ser sempre consciente e viva para o cristão, pois ele arrisca a salvação a cada minuto da sua existência. (2006, p.22)

Em meio ao diálogo entre Alma e Anjo, a questão da postura é trazida à tona. O Anjo sabe de seu papel e o exercerá; entretanto, a Alma que foi criada por Deus “pera glória” (v.112), recebeu Dele também o livre arbítrio, como expresso em: “Deu-vos livre entendimento,/e vontade libertada” (v.106-107)³³. Neste caso, a Alma assume responsabilidades, e o Anjo a lembra disso:

mas em fim, (v.89-98)
 cumpre-vos de me ajudar
 a resistir.
 Não vos ocupem vaidades,
 riquezas, nem seus debates.
 Olhai por vós;
 que pompas, honras, herdades
 e vaidades,
 são embates e combates
 pera vós.

Resta, assim, o caminho a seguir:

Andemos a estrada nossa; (v.120-140)
 olhai: não torneis atrás,
 que o imigo
 à vossa vida gloriosa
 porá grossa,
 Não creiais a Satanás,
 vosso perigo.

Continuai ter o cuidado
 no fim de vossa jornada,
 e a memória,
 que o espírito atalaiado
 do pecado
 caminha sem temer nada
 pera a Glória.
 E nos laços infernais,
 e nas redes de tristura
 tenebrosas.
 da carreira, que passais,
 não caiais!

³³ Segundo Santo Agostinho, três são as potências da alma: a Memória, o Entendimento e a Vontade. Todas elas estão presentes neste auto: a memória, enquanto memória do pecado original, que gera o temor da queda; e, nos versos acima, o Entendimento e a Vontade. Neste caso, nenhuma destas potências pode ser vista como entidade alegórica, como no caso do excerto extraído de Saraiva e transcrito no início deste capítulo.

Siga vossa fermosura
as gloriosas.

O contexto está erigido. Gil Vicente fornece os modelos a serem seguidos por meio das alegorias dos quatro Santos apresentados. Oferta, outrossim, o caminho pelo qual transitará essa Alma viajante e o porto que representa o ideal de chegada, a estalajadeira Madre Santa Igreja. Acrescenta, igualmente, as personagens que atuarão no auto: a Alma, que caminhará entre as normas de Deus, segundo os exemplos da mentalidade católica, o Diabo e suas tentações e o Anjo, que tentará exercer seu papel, resguardando a Alma e a encaminhando à Glória.

A idéia de viagem é comum na literatura. Antes e depois da Alma vicentina, outras já cumpriram seus papéis de viajantes. Pode-se lembrar do Rei sumério Gilgamesh, que viajou pelas águas da morte a fim de alcançar a imortalidade, da mesma maneira que alguns heróis do período arturiano e o próprio Dante, em sua viagem com estada no Inferno, no Purgatório, em busca da imortalidade, e no Paraíso. No Portugal, pós-vicentino, a viagem dos Lusíadas na epopéia camoniana alcançou o patamar da imortalidade.

Mas no período de Gil Vicente, e particularmente em sua obra, é clara a relação entre o topos da viagem e o pensamento medieval. Como dizem Braet e Verbeke:

O conceito de salvação na Idade Média era vinculado à idéia de viagem. Imprensado entre dois mundos, o da carne pecadora e o da alma, entre o mundo terrestre efêmero e a eternidade do mundo celeste, o homem medieval se via como um viajante (*homo viator*), um caminhante entre dois mundos. Deste modo, a terra era entendida essencialmente como um lugar de passagem (1996, p. 211)

As estradas medievais eram perigosas, ruins e isso gerava a incerteza quanto ao retorno tanto dos viajantes quanto dos peregrinos. Justamente a partir desse fato, entra em cena o elemento da salvação, uma vez que, ao se colocar na estrada, o homem pretendia viver o sofrimento dos mártires e de Cristo (GUREVITCH, 1990).

Da mesma forma que o homem era a cópia imperfeita de Deus, assim a Terra também era a corrupção do mundo celeste (COSTA, 1989). No mundo terrestre medieval, espelhamento do celestial, havia anjos e demônios, e tudo que era animal, como a violência, o sexo em seu aspecto grotesco, a doença, a excreção, eram coisas do demônio. Mas havia um paradoxo: o corpo era corruptível, mas, por meio dele, a alma poderia ser salva.

Esta concepção permite que se entenda o eremitismo, ligado ao afastamento, sendo o deserto, onde se guardava a idéia ambígua do Bem e do Mal, um desses locais ideais.

Assim também se entende o monacato, ligado a uma vida de virtudes como a obediência, a humildade, a pobreza. Essa mesma questão estende-se à questão mariana no *Auto de Mofina Mendes*, em que Maria, do mesmo modo que os monges, dedicava seus dias a leituras, a orações e a trabalhos manuais.

Tal como neste mundo terreno de tentações – muitas vezes representado pela metáfora do deserto (o Diabo aparece a Jesus, nos Evangelhos de Mateus e de Lucas), no texto de Gil Vicente, a partir do verso 141 – o Diabo dirige-se à Alma e, em sua fala, alguns elementos são fortes em persuasão.

O Diabo adula a Alma, trata-a como “delicada” (v.141) e “alva pomba” (v.142) quando indaga o caminho que esta segue. Contudo, antes, já explicita um traço constante em sua fala, o tempo. Na primeira estrofe de fala do Diabo, o termo

“depressa” (v.141), no primeiro verso, e o termo “Tempo” (v.151), no décimo primeiro verso se ocupam dessa função.

Tão depressa, ó delicada, (v.141-154)
 alva pomba, pera onde is?
 Quem vos engana,
 e vos leva tão cansada
 por estrada,
 que somente não sentis
 e sois humana?
 Não cureis de vos matar,
 que ainda estais em idade
 de crescer.
 Tempo há i pera folgar
 E caminhar:
 Vivei à vossa vontade,
 E havei de prazer.

Em sua artimanha, o Diabo tenta convencer a Alma de que muito tempo resta a ela e este é para o descanso, para o prazer, para fazer suas vontades e “pêra folgar/e caminhar” (v.151-152).

A segunda estrofe de sua fala principia com a repetição enfática do epíteto cognato –“Gozai, gozai” (v.155) – apontando para os bens transitórios da terra: é preciso gozar já que “Esta vida é descanso/doce e manso” (v.162-163). Entrementes, nesta mesma estrofe em que os adjetivos caracterizam o descanso merecido, sob a óptica demoníaca, a Alma indiretamente contra-ataca:

Quem da vida vos desterra (v.158-166)
 à triste serra?
 Quem vos fala em desvarios
 por prazeres?
 [...]
 Quem vos põe em vosso siso
 outro remanso?

O questionamento é jogo para confundir o pensamento da Alma, que procura resistir às ofertas e tentações do anjo caído, o qual, evidentemente, não se dá por

satisfeito. Ele permanece redundantemente ofertando o descanso e, para tanto, acrescenta qual é o o padrão de conduta terrena: “Oh, descansai neste mundo,/que todos fazem assi,” (v.169).

A presença da anáfora reforça a negação, o desejo que o Diabo tem de fazer a Alma deixar o caminho correto, de conduzi-la a aceitar os seus exemplos e permanecer como a maioria dos homens, da mesma forma que ocorre no último episódio do *Auto de Mofina Mendes*, quando José e a Fé vão em busca de luz entre os homens para o parto de Jesus Cristo, mas estes apenas dormem:

Não são embalde os haveres. (v.171-175)
 não são embalde os deleites,
 [...]
 não são debalde os prazeres
 e comeres:

A mesma argumentação surge na terceira estrofe, em que o descanso e o prazer corpóreos são louvados. Mas a eles soma-se um novo elemento, o zombar, que é característico da sátira vicentina. Com este recurso, o Diabo inverte os valores sagrados e eleva-a à condição de “senhora/imperadora” (v.196-197), atributo que lhe estimula a vaidade .

Com o imperativo afirmativo, surge o conselho de zombar daqueles que repreendem a Alma, daqueles que lhe apontam o caminho cristão. O Diabo acrescenta, antes da fala do Anjo, uma isenção à Alma; logo, as atribulações que o caminho pode causar não lhe pertenceriam e, como não deveria nada a ninguém, não possuiria culpa, estaria isenta de pecados e de indulgências.

Senhora, vós sois senhora (v.196-199)
 imperadora;
 não deveis a ninguém nada;
 sede isenta.

Configurando o jogo cênico, na disputa entre Bem e Mal, toma voz o Anjo, aconselhando imperativamente a Alma a seguir o seu destino em direção à Glória, no caminho de “alma santa” (v.215). O Anjo ainda, após questionar quem a detém, estimula a Alma, que vai devagar, pergunta-lhe se está cansada e oferece-lhe estímulo para continuar:

Sede esforçada! (v.209-215)
[...]
Caminhemos, caminemos.
Esforçai ora, alma santa,
esclarecida!

Em busca de novos argumentos, o Diabo retorna à questão do tempo, “Pera que é essa pressa tanta?” (v.219). E, ao problema da pressa com que a Alma segue, chama a atenção para a sua condição de pobreza e sentimento de inferioridade, sob o argumento de que ela pode ser muito mais do que apresenta ser, do que possui – como está expresso nos versos abaixo:

Is muito desautorizada, (v.221-227)
descalça, pobre, perdida,
de remate:
não levais de vosso nada,
amargurada.
Assi passais esta vida
em disparate.

O Diabo faz a sua oferta à Alma, vestindo-a, embelezando-a, deixando-a como uma mulher e assegurando-lhe o descanso: “Agora estais vós mulher/de parecer” (v.237-238).

Neste processo de transformação e embelezamento da Alma com objetos terrenos que agradam aos olhos do Diabo – “me parece bem a mi” (v.230) –, a personagem é comparada com a rosa, ironicamente a mesma planta que

metaforizou a figura de Maria em *Os Mistérios da Virgem* e que está presente também no *Auto da Alma*:

Planta neste vale posta (v.50-56)
 pera dar celestes flores
 olorosas,
 e pera serdes tresposta
 em a alta costa,
 onde se criam primores
 mais que rosas!

Para manter o jogo de tensão, torna o Anjo com uma pergunta básica, para a qual recebe uma resposta óbvia, tendo como base aqueles que se desviam:

Torna o Ajo à Alma, dizendo:

ANJO	Que andais aqui fazendo? (v.248-250)
ALMA	Faço o que vejo fazer polo mundo.

O Anjo luta pela Alma e, para tanto, argumenta valendo-se da antítese:

Ó Alma, is-vos perdendo, (v.251-256)
 correndo vos is meter
 no profundo.
 Quanto caminhais avante,
 tanto vos tornais atrás
 e através.

Mais uma vez estimula-a contra o Diabo, que surge nomeado como Satanás³⁴.

O Anjo da Guarda dá força à Alma, dá-lhe conselhos, mais uma vez por meio do imperativo afirmativo e da anáfora, que remetem para os passos na estrada –

³⁴ Conforme LE GOFF e SCHMITT, “a corte do Diabo é formada por Lúcifer, o Senhor dos demônios, aprisionado nas trevas do Inferno, Satã, primeiro de seus seguidores, seu bode expiatório e o encarregado de missões na terra e uma série de outros demônios que exerciam suas atividades no Inferno e Purgatório”. (2006, p. 321)

“Andai” (v.275) –, estende-lhe as mãos para que abandone os regalos do Demônio e soma aos seus argumentos a figura de Maria que a espera ao fim da viagem. “Oh! caminha com cuidado,/que a Virgem gloriosa/vos espera.” (v.261/263)

Ainda baseando-se na idéia da temporalidade, o Diabo acrescenta seus argumentos pessoais (“meu parecer” (v.281)), com polissíndetos, transmitindo a noção de que haverá muito tempo para o arrependimento e, para forçar o convencimento da Alma, vale-se do termo Fé, porém banalizando e profanando o sentido original: “Tende por fé,/que pera as almas mais ditosas/foram dados.” (v.301-303)

O contentamento do Diabo está iminente, “Agora vos digo eu/que vou contente daqui” (v.316-317), já que a Alma aceita seus presentes e se vê “preciosa” (v.318) diante do espelho.

Neste momento, a platéia vai vendo formar-se a imagem da Alma repleta de índices de bens terrenos e pronta até para casar, tal qual Mofina Mendes quando se entrega ao sonho, após receber o pote de azeite como pagamento pelos serviços em verdade não prestados a Paio Vaz.

Manifestando seu trabalho por meio de palavras, o Anjo tenta clarear a situação para sua protegida, afirmando que “que esses ouros terra são” (v.316) e traz ao público, mais uma vez, a questão do livre arbítrio de cada um dos seres diante das tentações que os cegam:

Ó Senhor (v.317-321)
 porque permites tal guerra,
 que desterra
 ao reino da confusão
 o teu lavor?

A tentação é evidente, tal qual a de Jesus quando foi conduzido pelo Espírito ao deserto, onde, após jejuar quarenta dias e quarenta noites, teve fome, sendo aquele momento, interpelado pelo Diabo. A este, respondeu que o homem não vive apenas de pão, mas, sim das palavras que procedem da boca de Deus, como está explícito em Deuteronômio 8,3; que não se deve tentar ao Senhor Deus (em Deuteronômio 6,16) e que só adoraria e serviria a Deus (também em Deuteronômio, 6,13). Ao fim de suas respostas, o Demônio sumiu e os anjos aproximaram para servir a Jesus Cristo.

A tentação pela qual Jesus passou no deserto é de grande significação para a ideologia católica, visto que esta foi a primeira derrota infringida ao Demônio, que outras vezes havia triunfado, como, por exemplo, em relação a Adão.

Como se tem visto alegoricamente representado pelo drama eterno da Alma, as tentações são uma constante na vida do cristão e não ocorrem por acaso; elas surgem como um voto de confiança; Deus permite a investida do mal, pois, de antemão, Ele concede ao homem os instrumentos necessários para sobrepujar estas investidas.

Este teste continua no *Auto da Alma*, enquanto a Alma já se sente cansada da caminhada, mas não do peso dos presentes do Diabo, chegando quase ao ponto de desistir, quando seu cansaço a impede de concluir sua fala:

Isto não me pesa nada, (v.334-343)
 mas a fraca natureza
 me embaraça.
 Já não posso dar passada
 de cansada:
 tanta é minha fraqueza,
 e tão sem graça!
 Senhor, ide-vos embora,
 que remédio em mim não sento,
 já estou tal...

Toma o Anjo o controle da situação e já anuncia que estão chegando à Madre Santa Igreja, onde se encontram o “mantimento/celestial” (v.346-347), os Doutores da Igreja e o Espírito Santo, personagem que não apareceu no princípio do Auto.

Em uma tentativa final, o Diabo busca ainda a Alma, mostrando o seu empenho em desviá-la do caminho, fazendo-lhe ofertas, insistindo que ainda haverá, no futuro, tempo para buscar a Igreja e afirmando traiçoeiramente que, na hora da morte, todas as almas são perdoadas.

Na hora que a morte vier, (v.386-389)
como se quer,
se perdoam quantos danos
a alma tem.

A Alma, enfim, assumindo uma postura cristã, põe, com firmeza, um fim às tentações – “Cal'-te por amor de Deus” (v.404) – expulsando o Diabo de seu caminho e avizinando-se da pousada divina.

A Igreja a recebe piedosamente, ciente de que esta está “cansada/e carregada” (v.421-422), e, logo a seguir, coloca duas perguntas básicas. “Quem sois? Pera onde andais?” (v.425).

Inicia-se a maior fala da Alma em todo este Auto de Gil Vicente. Setenta e dois versos são utilizados para a personagem dizer que não sabe para onde vai e confessar-se pecadora, da mesma maneira que manda o rito católico durante as celebrações da Quarta-feira da Semana Santa, após o que ela está apta a receber as indulgências.

Segundo Carla Casagrande e Silvaba Vecchio, em *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, coordenado por Le Goff e Schmitt (2006), o pecado do qual se confessa a Alma “estabelece a dinâmica das relações entre alma e corpo, que constituem a ‘pessoa medieval’”. (p.338)

A Alma coloca-se como “salvagem” (v.427), “uma alma que pecou/culpas mortais” (v.428-429), “triste, sem ventura/criada resplandecente/e preciosa” (v.432-434), “mais morta que a morte/sem deposite/carregada de vaidades/peçonhentas” (v.442-445), “triste, sem mezinha/pecadora obstinada/perfiosa” e “mui mesquinha/a todo o mal inclinada/e deleitosa” (v.446-452).

Confessa ainda se ter entregado aos desejos terrenos, neles se perdendo e, culpada, pede piedade e socorro:

Conheço-me por culpada, (v.488-497)
e digo diante vós
minha culpa.
Senhora, quero pousada,
dai passada;
pois que padeceu por nós
quem nos desculpa.
Mandai-me ora agasalhar,
capa dos desamparados,
Igreja Madre.

Como era de se esperar, a Igreja recebe a Alma e, em seguida, Gil Vicente volta o foco para o lado oposto do palco, onde dialogam dois Diabos, que afirmam ter quase conseguido capturar novas Almas para levar para o Inferno. Contudo, perto do momento final, estas foram resgatadas pelos seus Anjos da Guarda.

Porém, insistente, o Diabo não desiste do seu papel de enganar, e fica evidente a reincidência de sua ação em um futuro certo, já que o autor se vale do futuro do presente do indicativo. Assim sendo, esta Alma pode estar salva, mas as outras precisam de atenção no caminho em que, conforme aconselha Mateus, 7:13-14, as pessoas devem entrar pelas portas menores, pois, nas portas largas, mais espaçoso é o caminho que leva à perdição.

Mas faço conta que perdi, (v.542-554)
outro dia ganharei,

e ganharemos

Diabo
 Não digo eu, irmão, assi:
 mas a esta tornarei,
 e veremos.
 Torná-la-ei a afagar
 depois que ela sair fora
 da Igreja
 e começar de caminhar;
 hei-de apalpar
 se vencerão ainda agora
 esta peleja.

Numa espécie de agradecimento ao Anjo, a Alma faz sua penúltima fala e inicia-se a parte final do *Auto da Alma*, que se passa dentro da Igreja, quando os Doutores retornam à cena e a Alma se sentará à mesa com eles.

O primeiro a manifestar-se é Santo Agostinho, que anuncia o valor apenas daquilo que não é terreno, que não é matéria, já que os bens materiais levam aos “caminheiros infernais” (v.588) e não aos que busca a Alma, “os caminhos bem guiados/dos contritos” (v.590-591).

Após o pedido de bênção à mesa, solicitado pela Igreja, é entoada a oração a Santo Agostinho; nela Deus é invocado, assim como Jesus Cristo, o Espírito Santo e Maria, a partir de quem adentra a dor na oração.

Nesta mesma oração, destaca-se a presença do verbo “ver”, também utilizado como sinônimo de “olhar”, em momentos anteriores e posteriores às palavras de Santo Agostinho no desenvolver do texto teatral.

A questão do olhar é de importância fundamental para este *homo viator*, já que o mesmo, como expresso no próprio *Auto da Alma*, deve fechar os olhos para as coisas terrenas e, conseqüentemente, mantê-los abertos para os bens celestes, e o conhecimento dessas realidades autênticas não se dá, segundo Santo Agostinho, pela razão, pelo intelecto, mas pela intuição espiritual, pela visão que a Alma tem.

Esta parte do Auto, caracteriza-se como uma analogia à paixão de Cristo, por meio da coexistência de dois tempos, o presente, no qual os Doutores apresentam três iguarias à Alma, e o passado, ilustrado pela história de Jesus momentos antes de sua crucificação.

O *exemplum* é fortíssimo. Durante todo o auto expôs-se a doutrina, a tentação, o sofrimento; agora, o que se pretende é demonstrar, reafirmar o caminho correto, a via que seguiu Jesus em seu martírio de paixão para salvar a humanidade, a palavra e a luta do seu caminho de fé.

A missa e as peregrinações eram expressões destes *exempla* emanados da Igreja, que tinha o poder de proteger os viajantes contra o Demônio, tendo como arma os sacramentos, os exorcismos, os meios sagrados utilizados no auto por Gil Vicente: as preces, os jejuns, aos quais se somavam a penitência e a confissão por parte dos homens.

Este homem era, portanto, o *homo viator*, ou seja, o homem medieval, que seguia um caminho físico, que o levava de um lugar a outro, e um caminho, simbólico, em busca de tentativa de perfeição na vida, vida esta que tem como fim a definitiva morada do céu. Para Heinz-Mohr, em sentido alegórico, estes caminhos eram “santos e conduzidos pelo próprio Deus” (1994, p.74).

A espera da parúsia, da segunda vinda de Cristo à Terra, o homem era estimulado pela Igreja com o *exemplum* e, como se evidencia no texto, na Portugal de Gil Vicente, essa espera é fortemente alicerçada em bases católicas.

Surgem na ceia, como índices, os objetos sagrados, os manjares advindos da Paixão de Jesus Cristo, que, segundo Varazze (2003), são fonte de benefícios e têm uma utilidade tríplice: nela encontramos a remissão dos pecados, a concessão da graça e a exibição da glória, todas as três indicadas no título colocado em cima da

cruz: “Jesus” referente à primeira, “nazareno” à segunda e “rei dos judeus” à terceira, porque através dela todos seremos reis. (p.324)

Ainda em Varazze (2003), aprende-se que, com a Paixão, Cristo apaga a culpa passada, a partir do momento que se vale do perdão; a presente, afastando os homens da culpa; e a futura, ao conceder graça para que seja evitada.

Sabe-se, mais, pelo mesmo autor, que, ainda na esfera tríplice, a entrega de Jesus à morte, deu-se pela avareza de Judas, pela inveja dos judeus e pelo medo de Pilatos.

A Alma recebe o dom das lágrimas com a visão da face de Cristo por meio da toalha mencionada no auto – a Verônica, que Santo Agostinho tira d’entre os bacios e mostra à Alma; e a Madre Igreja, com os Doutores, lhe fazem adoração de joelhos, cantando, *Salve, sancta facies*. [...] ³⁵

A face se Cristo surge impressa na toalha de Verônica, verdadeiro ícone, que, após a morte de Cristo, foi procurada por Volusiano para saber do paradeiro de Jesus, visto esse ter ido em busca do “médico capaz de curar todo tipo de doença apenas com a palavra” (VARAZZE, 2003, p. 330) a mando de Tibério que padecia de um grave mal. Mas Volusiano foi informado erroneamente por Pilatos, já que este estava com medo de Tibério por ter derramado sangue inocente.

Volusiano regressou a Roma com Verônica e disse ao imperador Tibério:

Jesus, que você desejava conhecer, foi injustamente mandado à morte por Pilatos e pelos judeus, que por inveja afixaram-no a uma cruz. Mas veio comigo uma mulher que tem a imagem de Jesus, e se você olhar para ela com devoção, obterá de imediato a saúde. (VARAZZE, 2003, p.330)

³⁵ 12ª Didascália.

César mandou estender tapetes de seda pelo caminho e trazer a imagem, que ao ser olhada devolveu-lhe a saúde original.

Voltando ao texto de Gil Vicente, os objetos sagrados são explicitados por São Jerônimo e adorados como visto nas quatro rubricas a seguir:

Esta iguaria em que se fala são os Açoutes; e em este passo os tiram dos bacios e apresentam à Alma, e todos de joelhos adoram, cantando *Ave flagellum* [...] ³⁶

[...]

Esta iguaria segunda de que aqui se fala é a Coroa de Espinhos; e em este passo a tiram dos bacios e de joelhos os santos Doutores cantam *Ave corina espinearum*; [...] ³⁷

[...]

E a este passo tira Santo Agostinho os Cravos, e todos de joelhos os adoram, cantando *Dulce lignum, dulcis clavus*; [...] ³⁸

[...]

Apresenta São Jerônimo à Alma um crucifixo, que tira d'entre os pratos [...] ³⁹

Conformen Burke, (2003, p. 60) “sugere-se que havia uma preocupação especial com a dor na Idade Média. Esse foi o período em que o culto dos instrumentos da Paixão, os pregos, a lança, atingiu sue clímax.”

Conseqüentemente, as iguarias, todas anunciadas por Jerônimo numa espécie de perífrase, surtem efeito, pois mesmo antes da presença do crucifixo, a Alma já havia despido – “o vestido e jóias que lh’o imigo deu” ⁴⁰ –, renunciando as coisas do mundo.

Em sua última fala, em estado de graça, em sua única intervenção durante a ceia realizada na estalajadeira, a Alma manifesta sua redenção diante de Deus, ser superior que sofreu todas as dores e manteve-se na retidão perfazendo o *exemplum*.

³⁶ 13ª Didascália.

³⁷ 14ª Didascália.

³⁸ 15ª Didascália.

³⁹ 17ª Didascália.

⁴⁰ 16ª Didascália.

Para finalizar o auto, todas as personagens dirigem-se, cantando, à indicação de Santo Agostinho, para o Santo Sepulcro, a fim de adorar o monumento fúnebre.

Como já observado quando da análise de *Auto de Mofina Mendes*, alguns dos autos vicentinos completam sua unidade nas antinomias Bem x Mal, a mesma que coloca Gil Vicente como um educador da postura cristã, a qual também, como já considerado, encontrou apoio em outras linguagens, como a pintura.

Alguns índices presentes no *Auto da Alma* comparecem também na arte pictórica, inclusive na de Hieronymus Bosch, algumas de cujas telas podem estabelecer diálogos com certos fragmentos deste auto vicentino.

Considera-se o período de vida de Bosch entre, aproximadamente, os anos de 1450 e 1516, portanto época similar à de Gil Vicente. Sabe-se que viveu e trabalhou em Hertogenbosch, Holanda, cidade de onde retitou seu pseudônimo.

Em se tratando de sua pintura, Bosing (1994, p.9) afirma: “El Bosco no pretendia evocar el inconsciente del espectador, sino transmitirle ciertas verdades morales y espirituales y, por ello, sus imágenes tenían, em general, um significado preciso y premeditado.” (p.9)

Uma de suas telas, intitulada *O viajante*, é de especial importância no que concerne à questão do *homo viator*, imagem recorrente na obra de Gil Vicente. Estima-se que esse óleo sobre madeira, com 71,5 cm de diâmetro, hoje exposto no Museo Boymans-van Beuningen, de Rotterdam, tenha sido composto em

1510. Seguindo o padrão medieval, o homem que ocupa o primeiro plano empreende uma viagem solitária rumo a um destino pelo qual é diretamente responsável, uma vez que é possuidor do livre arbítrio.

Este *homo-viator* se traja de forma miserável. Seus calçados são diferentes um do outro, sua calça está rasgada à altura do joelho direito, a perna esquerda traz uma espécie de bandagem. Em sua mão direita está um cajado; na esquerda, seu chapéu. Às costas, o viajante traz um cesto, onde, provavelmente, se encontram seus poucos pertences e onde se vê, por fora, uma concha de alimentos sobre uma pele de animal morto.

A situação dramática visualizada na tela está em diálogo com Gil Vicente, quando o Diabo tenta a Alma:

Is muito desautorizada, (v.221-227)
 descalça, pobre, perdida
 de remate:
 não levais de vosso nada,
 amargurada.
 Assi passais esta vida
 em disparate.

Na tela de Bosch, a cabeça, coberta por um capuz roto, está voltada para o sentido contrário de seu corpo e, assim, é como se seu olhar se dirigisse a uma representação do mundo mundano. Uma casa destruída em várias partes, com o telhado e os vidros quebrados, a janela pendente, e sem porta. Pelos vãos que permitem ao olhar adentrar a casa, nota-se a total ausência de luz. Seu interior é negro, diferente, portanto, do único cenário descrito nos versos de Gil Vicente em *Auto da Alma*:

Pousada com mantimentos, (v.15-21)
 mesa posta em clara luz,
 sempre esperando
 com dobrados mantimentos
 dos tormentos
 que o Filho de Deus na Cruz
 comprou penando.

O índice da luminosidade é primordial para a compreensão da mentalidade católica, o que já foi observado tanto no *Auto de Mofina Mendes* quanto nas pinturas em diálogo com ele.

Heinz-Mohr, em seu *Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã*, dedica à luz a seguinte consideração:

Deus é luz, e nele não existe treva” (1 Jo 1,5). A simbologia da luz, presente em muitos povos, ganha sua primeira e vigorosa expressão na fórmula “Faça-se luz!” na narrativa da criação. Pela luz, organiza-se o caos. A segunda afirmação fundamental (Jo 1,9) identifica a Palavra (o Logos) de Deus com essa luz primordial. A partir daí, Cristo, na verdade somente à luz da manhã da Páscoa [...] pode ser chamado de o verdadeiro sol (1 Jo 6,8). [...] Luz significa: vida, salvação, felicidade; treva: mal castigo, condenação, morte. (1994, p. 228)

É neste interior sem luz que surge, à porta de entrada, uma mulher em direção à saída, mas bloqueada por um homem, que porta uma espada e atenta, com as mãos quase em seus seios.

Na janela, surge outra mulher observando o exterior com uma expressão de pasmo no rosto. Logo a seu lado, sem que ela consiga ver, um homem curvado urina ao lado da casa.

A casa boschiana em meio à estrada é bem diversa da estalagem do argumento apresentado por Gil Vicente no início do *Auto da Alma*, caracterizada

“pera repouso e refeição dos cansados caminheiros [...] pera refeição e descanso das almas que vão caminheiros para a eternal morada”⁴¹.

Aqui, toda composta em tons ocres, portanto tons de terra, que indicam “a cor do chão da terra, do outono, da tristeza, e entre os romanos e na Igreja católica, o símbolo da humildade (*humilitas* e *humus*, terra) e da pobreza (daí o hábito marrom de várias ordens mendicantes)” (HEINZ-MOHR, 1994, p.340), a composição de Bosch mostra uma coruja, sobre um galho seco, acima da cabeça do viajante. A simbologia da coruja – o mesmo ocorre com os porcos e o cão – guarda conceitos opostos, como os manifestados na pintura sobre madeira de El Bosco:

Para a fantasia popular sempre apareceu, contudo, sinistra e misteriosa por causa de sua vida solitária na escuridão, seu temor à luz e do seu grito da morte. Na simbologia cristã pode surgir ora negativamente, como animal noturno e representante das trevas espirituais, do afastamento da luz e da verdade, ora positivamente, como sinal da sabedoria solitária e contemplativa, sendo, então, até mesmo símbolo de Cristo na noite escura da paixão. (HEINZ-MOHR, 1994, p.113)

Na estrada de terra, de cor mais escura que a que rodeia a casa, o viajante, – ocupando a maior parte da imagem e composto em forma triangular — apesar de olhar para trás, segue em frente, em direção a uma porta semelhante à que, em São João, 10:9, está com o Cristo, e aquele que a transpassasse se salvaria e acharia as pastagens.

⁴¹ Argumento.

Para além da porta, as flores trazem a expectativa de outra possibilidade de vida para aqueles que abandonam os “laços infernais” aludidos no *Auto da Alma* (v.134) e as “redes de tristura” (v.135 do mesmo auto), e que se põem a caminho para alcançar a perfeição supraterrena. No entanto, a imagem das flores parece deixar implícita a abertura para a continuidade da peregrinação. As palavras de Le Goff e Schmitt, de certo modo, confirmam o que se disse acima:

[...] A peregrinação é uma prova espiritual.
A caminhada tem um fim específico, que confere sentido complementar à prova física e espiritual da viagem. Ao fim da jornada, o peregrino encontra o sobrenatural num lugar preciso, participando ritualmente de uma realidade diferente da profana. (2006, p.353)

No auto vicentino, o motivo da viagem e da peregrinação transparece quando, chegando à Madre Santa Igreja, seus Doutores, apresentando à Alma as insígnias da paixão, solidarizam-se com o seu ar fatigado e as tristes condições em que vinha:

Oh, como vindes cansada (v.421-425)
e/carregada!
[...]
Quem sois? Por onde andais?

Na pintura de Bosch, esse motivo foi utilizado algumas vezes, como na tela *Cruz às Costas*, óleo sobre madeira com a dimensão de 150cm x 94cm, exposto no Palácio Real, em Madri, em que a figura de Jesus Cristo, a caminho para o Calvário, pressionado pelo peso da cruz que Simão tenta minimizar, ocupa, a metade inferior da tela. Nesta representação, Cristo, ainda flagelado, anda descalço, tem, como

índice de zombaria daqueles que não o tomavam como filho de Deus, a coroa de espinhos encravada em sua cabeça, a qual está na mesma linha que Maria entregando-se, em dor, nos braços de João.

A respeito do amparo oferecido por João à Virgem Maria, diz Hall (1996) que

No hay ninguna confirmación bíblica de este incidente, muy querido por los artistas del renacimiento. Es una creación de los escritores místicos y de los predicadores monásticos

de la baja Edad Media. Al meditar sobre los dolores de la Virgen, era natural que supusieran que se sintió abrumada de angustia ante los acontecimientos de la Pasión. Se decía que se había desvanecido tres veces: camino del Calvario, en la crucifixión y después del descenso de la cruz. (p.117)

A dor mariana, em segundo plano na tela, está presente também no *Auto da Alma* em fragmento da oração de Santo Agostinho, porém indicando já o momento da morte de Cristo:

Vendo por cima da gente (v.672-684)
 assomar vosso conforto
 tão chagado,
 cravado tão cruelmente,
 e vós presente,
 vendo-vos ser mãe do morto,
 e justificado!
 Oh, rainha delicada,
 santidade escurecida,
 quem não chora
 em ver morta e debruçada
 a avogada
 a força da nossa vida!

Para Arnheim (2000), do ponto de vista do desenvolvimento, é regra geral que os tamanhos dos objetos pictóricos devem ser, em primeira instância, iguais e não diferentes, a não ser que “haja boas razões para isso” (p.184).

Jesus Cristo ocupa o primeiro plano, pois, tematicamente, a pintura de Bosch trata de seu caminho ao Calvário e é em Cristo que se tem o detalhe mais interessante da composição, formada por feias faces de seus opositores e, em contrapartida, pela placidez do rosto de Jesus, voltado para o receptor, que capta diretamente o Seu olhar.

A coroação de espinhos foi tema de um óleo sobre madeira, de dimensões 73cm x 59 cm, atualmente na National Gallery de Londres, intitulado *A Coroação de Espinhos*. Mais uma vez, Jesus, única personagem a trajar branco, é o centro da tela, e os olhares dos opositores se dirigem hostilmente a Ele, que, mais uma vez, impõe Seu olhar ao receptor.

É significativo perceber que “Em todas as artes, o contraste é uma poderosa ferramenta de expressão, o meio para intensificar o significado e, portanto, para simplificar a comunicação”. (GOMES FILHO, 2000, p. 62)

No auto encenado no dia das Endoenças, a coroação ganhou espaço, direcionada, em segunda instância, ao receptor, pois São Jerônimo falava para a Alma, mas o espectador também podia se colocar no lugar de quem “siso faltou”:

Est'outro manjar segundo (v.752-765)
 é iguaria
 que haveis de mastigar,
 em contemplar
 a dor que o Senhor do mundo
 padecia,
 pêra vos remediar.
 Foi um tormento improviso,
 que aos miolos lhe chegou:
 e consentiu,
 por remediar o siso,
 que a vosso siso faltou;
 e pera ganhades paraíso
 a sofreu.

Mas, entre as cenas da Paixão, merece especial atenção para o diálogo com Gil Vicente uma outra, intitulada *Cruz às Costas*, óleo sobre madeira, com 76,7cm x 83,5 cm, que está à mostra no Musée des Beaux-Arts, de Gante, a capital de Flandres Oriental, em Bruxelas.

Neste quadro de fundo negro, Jesus Cristo caminha em meio a uma multidão de opositores raivosos. Seus rostos, olhares e feições deformados são maus. A cruz,

símbolo tanto do sacrifício de Cristo quanto da religião católica, toma a diagonal clássica da esquerda superior para a direita inferior, mas, antes, perde-se após encontrar o rosto paradoxalmente calmo de Cristo ao centro do óleo sobre madeira:

A perspectiva central continua a interessar o artista em três aspectos. Ela oferece uma imagem rigorosamente realística do espaço físico; proporciona um padrão compositivo rico e aprimorado; e a

concepção de um mundo que converge, comunica sua própria expressão característica. (ARNHEIM, 2000, p.285)

A figura do Redentor, com coroa de espinhos, veste escura e cruz às costas, além de ocupar o centro da tela, está em meio aos dois ladrões que com ele foram crucificados, como informam os quatro evangelhos. Aquele que não se arrependeu está representado na parte inferior da tela, com expressão não diferente das demais personagens da composição. O arrependido, Dimas, posteriormente elevado à condição de Santo, não vocifera, mas ainda está em situação de envolvimento com as coisas do mundo.

No canto inferior esquerdo, sob o ponto de vista ocidental um dos locais de menos atração para as composições pictóricas, encontra-se, também em tons claros, Verônica, segurando o lenço com o qual limpou o rosto de Cristo. A imagem do Filho de Deus gravada no lenço de Verônica é plácida e tem os olhos abertos dirigidos ao receptor, evidentemente, como nas outras pinturas.

No *Auto da Alma*, recorda-se que, ao chegar à Madre Santa Igreja, a Alma se limpa em uma toalha ofertada por Santo Agostinho – na verdade, ela era o lenço de Verônica.

em lágrimas da culpa vossa,
e bem lavada.
E haveis-vos de chegar
a alimpar
a ãa toalha fermosa,
bem lavrada
c'o sirgo das veias puras
da Virgem sem mágoa nascido
e apurado,
torcido com amarguras
às escuras,
com grande dor guarnecido
e acabado.

Bosch ainda compõe uma tela, entre muitas outras possíveis, em que o diálogo com Gil Vicente é por demais motivador: *A morte do Avaro*, que integra o acervo da National Gallery of Art de Washington.

Neste óleo sobre madeira, com medidas de 92,6cm x 30,8cm, o *Avaro*, que encontra os momentos finais de sua jornada sobre a terra, demonstra um vacilar entre os mesmos dois pólos presentes na estrada vicentina.

O Paraíso representado na figura do seu anjo da guarda, vestido de branco, que lhe toca o ombro com a mão esquerda e utiliza a direita para mostrar e fazer com que este se concentre no crucifixo à frente da janela, de onde emerge um raio de luz, e o Inferno, caracterizado pelas cinco figuras demoníacas presentes em todos os espaços da tela, tanto do ponto de vista vertical quanto horizontal.

Recorda-se que , no século XIV,

O leito de morte é o palco de uma ancestral disputa: de um lado o anjo da guarda, o defensor da alma *inevitavelmente* pecadora,

resiste as assalto de legiões de demônios, que ameaçam com suas garras a alma do moribundo. (NOGUEIRA, 2002, p.88)

O mesmo autor explica que os demônios “enxameavam como moscas em volta dos leitos de morte, na tentativa de tomar posse das almas dos moribundos.” (2002, p.42)

A postura dúbia do moribundo avarento é precisa. Caso se tomem seus braços como foco de análise, observa-se que, enquanto o braço esquerdo vai ao encontro da luz e ao crucifixo, o braço direito esticado quase toca um saco de dinheiro ofertado por um diabo.

Este fragmento do *Auto da Alma*, retirado de um dos momentos da argumentação do Diabo, dialoga claramente com o texto imagético:

O ouro pêra que é, (v.296-302)
e as pedras preciosas,
e os brocados?
E as sedas pêra quê?
Tende por fé,
que pêra as almas mais ditosas
foram dadas.

E o Diabo ainda acrescenta: “Gozai, gozai dos bens da terra/procurai por senhorios/e haveres”. (v.155-156)

Estabelecido num pequeno cômodo, estreito e alto, o Avarento apresenta, nos dois primeiros planos inferiores, algumas de suas posses, a saber: no primeiro deles, trajes e armas de cavaleiros junto a um parapeito onde se debruça um demônio; e, no segundo, uma arca de dinheiro, dentro da qual está outro demônio e, ironicamente, um senhor idoso que, com um rosário à mão, nela despeja moedas de ouro.

Importa ressaltar o significado do índice desta anisotropia na composição.

Para Arnheim,

A força da gravidade dominando nosso mundo faz-nos viver no espaço anisótropo, isto é, espaço no qual a dinâmica varia com a direção. Levantar significa sobrepujar a resistência – é sempre uma vitória. Descer ou cair é render-se à atração de baixo, e por isso experimentar-se a submissão passiva. (2000, p.21)

Além da questão material, a presença da Morte é patente na pintura. Ela, com uma flecha à mão, ocupa quase dois quartos verticais da composição e está em plano diretamente oposto ao do Anjo da Guarda. Neste óleo sobre madeira, de tonalidade próxima à d' *O Viajante*, mais um demônio, diante de um fundo negro, sobre a cama vermelha, modela a cena. Os elementos enunciados são a seguir destacados nos textos imagéticos:

Outros pintores trabalharam temas de possível dialogismo com o *Auto da Alma*. Entre eles Jacopo Tintoretto, que, entre os anos de 1566 e 1567, compôs a tela de proporções equivalentes a 390cm x 540 cm, intitulada *Cristo perante Pilatos*.

Pellikan, acerca dessa tela, diz:

Só pelas dimensões, o enorme painel *Cristo perante Pilatos* [...] deixa claro que a pergunta do governador da Judéia – “Então, tu és rei?” – opunha a evidente grandeza de César e de Roma à grandeza oculta do Prisioneiro, sobre o qual, como Ele disse, Roma e Pilatos não teriam “poder algum se não fosse dado do alto” (Jô 19:11), pelo Rei do céu. Uma afirmação que Pilatos e seu imperador, Tibério César, foram incapazes de compreender e muito menos interpretar. (2000, p. 49)

O *Cristo apresentado ao povo* – óleo sobre tela com 93,3cm x 41,3 cm, exposto na National Gallery, em Londres – composto em 1510 pelo Mestre de Bruges - lembra uma das cenas da Paixão de maior importância no auto estudado, em que Jesus Cristo, de olhos fechados, usando tanto o Manto quanto a Coroa de Espinhos, dirige seu olhar de dor para baixo, onde se apresenta uma ruidosa população.

O mesmo autor, Jaroslav Pelikan, diz:

Jesus, então, saiu para fora, trazendo a coroa de espinhos e o manto púrpura. E Pilatos lhes disse; ‘Eis o homem!’” (Jô 19:5). Com estas palavras, Pôncio Pilatos se referia à figura de Jesus como o Homem Sujeito à Dor, desprezado e rejeitado (Is 53:3), que é como os artistas (incluindo as cenas da Paixão do Mestre de Bruges, do começo do século XVI) reproduziram a acena. As palavras “Eis o homem!” também se aplicam a Jesus na qualidade de

revelação do mistério da natureza da humanidade, o Homem Representativo. (2000. p.74)

No caminho em direção à estalajadeira das Almas, numa espécie de *via crucis*, diante de uma estrada em que, como em Santo Agostinho, divisa-se a Terra dos homens e a Cidade de Deus, a Alma, composta da vontade do homem, busca a imaterialidade, da mesma forma que São Tomás, e combate o demônio e luta contra as tentações, tal qual Jerônimo.

Quatro são os Doutores da Igreja, assim como são quatro as tentações impostas pelo Diabo; destas, a alma cede a três, que é o número de manjares necessários para a sua purificação. Chama a atenção que, sob o prisma cristão, o número quatro é o da perfeição, da completude, e o número três é o da unidade por meio da trindade.

Durante o caminho entre dicotomias, o Anjo está impedido de agir sobre o poder humano: na verdade apenas aconselha, assim, como se percebe na pintura de Bosch, *A morte do Avarento*.

É retratada, também, nas duas linguagens, a constância da presença do Diabo e de suas tentações, seja pelo deslumbramento da imaginação, pelo deleite dos sentidos ou pela aquiescência da vontade da Alma

E, diante deste quadro, conclui-se que a Alma viajante, um tipo, que, como um homem diz “Faço o que vejo fazer/polo mundo” (v.24-25), é um espelho condutor do próprio homem, conforme está expresso na segunda epístola de São Paulo aos Coríntios 3,18: “Mas todos nós, com o rosto descoberto, refletindo como um espelho a glória do Senhor, somos transformados de glória em glória na mesma imagem, como pelo Espírito do Senhor.”

Entre a consciência do pecado e a futura e certa investida do Diabo, Gil Vicente e os pintores selecionados apontam, didaticamente, inclusive por meio de alegorias que servem como *exempla*, a necessidade de as almas dos homens estarem atentas às armações, artimanhas e tentações do Diabo. Para isso, faz-se necessário o sacrifício, a preservação, a purificação e a santificação, somente encontradas no caminho deste *homo viator*, um caminho especificamente traçado pelas normas cristãs.

5. *Auto da Barca do Inferno*: os exempla ao fim do caminho.

Era *necessário* para a coletividade cristã a existência e a encarnação do Mal. Era preciso que fosse visto, tateado, tocado, para que o Bem surgisse como a graça suprema – o Belo e o Divino, em oposição ao Horrível e Demoníaco.

Carlos Roberto F. Nogueira

Os *topoi* do Nascimento e da Peregrinação (do *homo viator*) nortearam o exame de dois autos anteriores. Tanto no *de Mofina Mendes* quanto no *da Alma*, a ação ou alegorizava mistérios da doutrina católica (da Anunciação, no *Auto de Mofina Mendes*) ou, ainda por meio da alegoria, desenhava o percurso existencial do ser humano, marcado pela oscilação entre as seduições do Mal e o anseio da Salvação e do reencontro com Deus (no *Auto da Alma*).

No *Auto da Alma*, a expectativa de salvação incondicional manifestou-se na fala do Diabo, que, tentando seduzir a Alma, argumenta que é melhor viver os prazeres da vida e deixar o arrependimento só para a hora da morte. Só para relembrar, cite-se a referida passagem, paródia de um trecho do *Eclesiastes*:

Há i tempo de folgar (v.282-291)
e idade de crescer;
e outra idade
de mandar e triunfar,
e apanhar
e adquirir prosperidade
a que puder.

Ainda é cedo pera a morte;
tempo há-de arrepender
e ir ao Céu.

Mas esta idéia do *carpe diem* não está mais em primeiro plano no auto e nas telas que serão objeto de análise neste capítulo. O *Auto da Barca do Inferno* e as telas enfocadas, pintadas por artistas situados entre a Idade Média e o Barroco, desenvolvem o mesmo *topos* do Juízo Final, igualmente presente nas Sagradas Escrituras, especificamente em II Pedro 3:10,12, Mateus 10: 26 e no Apocalipse 20:12. Nestas passagens, a idéia dominante é a da chegada do final dos tempos e da ressurreição dos mortos, com seu posterior julgamento por Deus. Aí, então, segundo Mateus, será revelado o que, em vida, os homens fizeram às escondidas.

Esta matriz bíblica encontra forte ressonância no contexto em que Gil Vicente ambienta a ação dramática dos autos e constitui da *Trilogia das Barcas*, da qual o *Auto da Barca do Inferno* é o primeiro. A infiltração do motivo bíblico do Juízo Final deveu-se, na época, não só à intensa penetração da ideologia católica, centrada na pedagogia do medo do pecado e do castigo divino, como também à onipresença da Morte, corporificada no grande número de mortos em decorrência das doenças em geral e, especialmente, da Peste. Como se vê no fragmento abaixo:

El hombre medieval tenía conciencia de la presencia de la muerte en su vida diaria de una manera desconocida para el mundo occidental de nuestros días. Se piensa que las pestes que asolaron Europa en el siglo XIV morirían unos veinticinco millones de personas. La muerte no respetaba a nadie: jóvenes y ancianos, papas y emperadores, así como gente de condición humilde, el amante y el soldado, todos tienen las mismas posibilidades de desaparecer sin previo aviso. Esta igualdad ante la muerte se reflejó en varios temas del arte. (HALL, 1986, p.264)

Na esfera das artes, a tematização desses sentimentos era altamente pedagógica por estimular a meditação acerca desse aspecto inerente à condição humana e convidar a mudanças comportamentais, tanto na esfera individual quanto na coletiva. A *Trilogia das Barcas*, por exemplo, classifica-se como um tríptico de “endoutrinação dissuasório”, no sentido de que as três peças procuram orientar em sentido oposto ao do *carpe diem* proposto pelo Diabo sedutor no *Auto da Alma*. No *Auto da Barca do Inferno*, como se verá melhor mais adiante, a vaidade humana será alvo de punição após a morte, e, então, a figura do Diabo não desempenhará o papel daquele que tenta, mas, ao contrário, daquele que julga.

Segundo Bernardes (1996, p.502), o *Auto da Barca do Inferno* é também conhecido como *Auto de Moralidade da Embarcação do Inferno*. Esta designação teria sido proposta por Paulo Quintela na Introdução ao trabalho intitulado *As Barcas*

de Gil Vicente, separata da *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa* (IX, 1943). Diferentemente do *Auto de Mofina Mendes* e do *Auto da Alma*, não há divergências em relação à data de sua apresentação: foi representado na Câmara, na corte do Rei D. Manuel, para a enferma Rainha Dona Maria de Castela, no ano de 1517 (ou 1516, conforme Bernardes (2003, p.136)).

Trata-se, segundo o próprio Gil Vicente, de um auto de moralidade composto “pera consolação da muito católica e santa Rainha Dona Maria, estando enferma do mal faleceu”⁴²

O autor denomina o auto como uma prefiguração, um auto de moralidade “sobre a rigorosa acusação, que os imigos fazem a todas as almas humanas, no ponto de que per morte de seus terrestres corpos se partem”⁴³. Esta situação de passagem, segundo Dalila Pereira da Costa (1989), pode ser considerada como um estado transitivo da *Trilogia das Barcas*, no sentido mesmo de trânsito, passagem para a salvação ou para a danação. Trata-se do momento de acusação ou de absolvição das personagens que pretendem embarcar no batel conduzido pelo Anjo, mas que, na maioria dos casos, serão, de fato, conduzidas à embarcação pilotada pelo Diabo.

O auto se inicia com a apresentação do cenário: um rio, em cujo porto estão dois barcos, com dois arrais na proa de cada um deles. Destas barcas, uma tem como comandante um Anjo, e seu destino é o Paraíso; a outra tem como comandante o Diabo, que traz consigo um companheiro, e seu destino é o Inferno.

Quanto ao lugar de encenação, Anatol Rosenfeld discorre:

A vasta extensão do tempo afigura-se como perfeita unidade – o tempo da História da Humanidade, desde a criação do mundo até o

⁴² Argumento.

⁴³ Argumento.

Juízo Final – e os múltiplos lugares constituem um só lugar, o do universo cristão, englobando céu, terra e inferno (2002. p.46-7)

Como no *Auto da Alma*, há as figuras do Anjo e do Diabo; a diferença é que, neste caso, eles operam como sujeitos da ação, são os censores das almas que chegam esperando encaminharem-se para o Paraíso, embora aconteça, com quase todas, exatamente o contrário. Já no *Auto da Alma*, o Diabo corresponde à figura veiculada pelo Catolicismo, a do anjo caído, sujeito dissimulado, que tenta o homem, como tentou Jesus no deserto.

No contexto dos dois autos, cabe a informação de Link (1998, p.21), de que o Diabo, em vez do ser temido que a Igreja divulga, é um serviçal de Deus, pois “é a ele que Deus entrega os pecadores. Por inferência, o Diabo é usado por Deus, trabalha para Deus e, em certo sentido, não está em conflito com ele”. Mesmo que teologicamente confusa, a idéia de Link é pertinente, já que o Diabo faz o papel de punir os maus exemplos da sociedade cristã.

Os passageiros, em sua maioria, dialogam tanto com o Anjo (que, diferentemente do que ocorre em outros textos vicentinos, tem uma fala muito áspera e dura com as personagens pecadoras), quanto com o Diabo. A este, como já se disse, cabe o papel de acusador, enquanto ao Anjo compete o poder de absolvição dos que se pautaram por exemplos de virtude.

O auto tem início com o diálogo entre o Diabo, Arrais do Inferno, e seu companheiro. Nesta pequena cena de abertura, composta de três estrofes em oitava rima, nota-se a rapidez, o movimento e o ritmo agitado da arrumação da barca comandada pelo Diabo, que espera por muitos passageiros.

O comandante da barca infernal mostra-se, desde o início do auto, uma personagem autoritária e irônica. O autoritarismo pode ser comprovado pelas palavras de mando dirigidas ao seu subalterno:

Vai lai, muitieramá, (v.5-8)
 e atesa aquele palanco,
 e despeja aquele banco,
 pera a gente que virá.

Já a ironia é visível antes de o fidalgo Dom Anrique entrar em cena, anunciado pelo Diabo. Este já havia louvado a Belzebu e demonstra querer deixar a barca em boas condições para a festa de chegada dos condenados.

Oh, que caravela esta! (v.19-23)
 Põe bandeiras, que é festa,
 verga alta, âncora a pique!
 Ó precioso Dom Anrique!
 Cá vindes vós? Que cousa é esta?

O local para onde vai esta barca é nomeado pelo Diabo duas vezes no diálogo estabelecido com Dom Anrique. Em sua fala o Arrais do Inferno explicita que a barca vai “pera a ilha perdida” (v.26), “pera o Inferno, senhor.” (v.33). Para os cristãos medievais, “el infierno era el reino de satanás, el lugar donde eran torturados en sus llamas eternas los cuerpos de los condenados”. (HALL, 1986, p. 202)

Neste mesmo diálogo, a ironia é manifesta em vários fragmentos por ambas as personagens. A ironia surge na troca do gênero do substantivo “senhor” (v.29), por “senhora” (v.28), quando o Fidalgo se dirige à primeira vez ao Diabo, e quando o Diabo propositalmente repete as palavras do Fidalgo valendo-se da interrogação, como em:

Fidalgo	Que deixo na outra vida (v.42-45) quem reze sempre por mi.
Diabo	Quem reze sempre por ti? Hi hi hi hi hi hi hi!
[...]	
Fidalgo	Mas esperai-me aqui; (v.129-133) tornarei à outra vida

Diabo ver minha dama querida,
que se quer matar por mi.
Que se quer matar por ti?

E, também no seguinte diálogo, quando o Diabo tenta convencer Dom Anrique de que sua mulher não o amava, quando este pretende voltar à vida por ter alguém que o ama e reza por ele:

Fidalgo	Era tanto seu querer, (v.137-140) que m'escrevia mil dias.
Diabo	Quantas mentiras que lias, E tu morto de prazer.
[...]	
Fidalgo	Dá-me licença, te peço, (v.149-160) que vá ver minha mulher. Diabo E ela por não te ver Despenhar-s'á d'um cabeçaço. Quanto ela hoje rezou entre seus gritos e gritas, foi dar glórias infinitas a quem na desabafou.
Fidalgo	Cant'a ela bem chorou...
Diabo	E não há choro d'alegria?
Fidalgo	E as l'stimas que dizia
Diabo	Sua mãe lh'as ensinou.

Neste espaço configurado por Gil Vicente, sem tempo determinado, é que se dá a encenação do pré-julgamento dos tipos representados, que receberão como paga o equivalente às condutas e atos praticados neste mundo terreno. Sem uma padronização uniforme, o auto é constituído, em sua grande parte, de versos redondilhos maiores, com esquema métrico e rítmico que varia no decorrer do texto. A linguagem dos diálogos tem um tom coloquial, acompanhando o modelo da oralidade, e denuncia, por algum traço específico, a condição social de cada personagem que chega ao porto imaginário, “um profundo braço de mar, onde estão dous batéis”⁴⁴.

⁴⁴ Argumento.

Composto de apenas um único ato e um único cenário, o auto ganha vivacidade com a constante chegada das personagens e com os diálogos que estas empreendem com outras que já estão incorporadas à cena.

São, ao todo, dezesseis personagens – o Fidalgo, Dom Anrique, e seu ajudante; o Onzeneiro; Joane, o Parvo; o Sapateiro, Jão Antão; o Frade e sua companheira Florença; a Alcoviteira, Brízida Vaz; o Judeu, Sema Fará; o Corregedor e o Procurador; o Enforcado, Pero de Lisboa; e os Quatro Cavaleiros – todos eles, após a morte, se dirigem a este porto, para o embarque rumo a seus novos destinos.

Algumas figuras não são nomeadas; mesmo assim, podem ser reconhecidas por suas funções ou ocupações sociais, por seus trajes, falas e pertences, isto é, por recursos plásticos e diálogos que terão com o Diabo e o Anjo, responsáveis, o primeiro, pela embarcação que conduzirá ao Inferno; o segundo, pela que conduzirá ao Paraíso.

Na verdade, desfilam diante da platéia não personagens individuais, com atributos que as singularizariam, mas tipos, que, de acordo com Saraiva, são definidos “segundo os atributos específicos de uma classe” (1965, p. 121), e, com sua maneira estereotipada de reagir, produzem uma resposta invariável diante de um mesmo estímulo. Desta forma, com referência específica ao auto em análise, o que se vê são representações que tipificam os diversos estamentos sociais, e não indivíduos, que se caracterizariam pela apresentação de conflitos, internos ou externos. (Idem, p.129)

No palco, por ordem de entrada, surge, primeiro, como já revelado, Dom Anrique e seu pajem, representações alegóricas da fidalguia; depois, o Onzeneiro, corporificação da usura, o Parvo Joane; o Sapateiro, representante da produção artesanal da Idade Média; o Frade e sua companheira, alegorizando a degradação

do Clero; Brízida Vaz, que animiza a alcovitice; o Judeu e sua obsessão pela barganha; a Justiça, com seus dois representantes (o Corregedor e o Procurador); o Enforcado e a Cavalaria (simbolizada pelos quatro Cavaleiros).

Saraiva ressalta o papel de comentador, responsável por colocar em evidência o ridículo das demais personagens e produzir, por esse meio, o efeito cômico. Nas palavras do autor:

O Parvo nunca se apresenta a si próprio, e nunca é observado pelo interesse que em si mesmo possa oferecer. ... Na *Barca do Inferno* comenta as pretensões de alguns condenados que têm a simplicidade de não se considerarem tais. (1965, p.123)

Vejam-se, por exemplo, além do Fidalgo, os seus adendos cômicos acerca do Corregedor, nos quais chama atenção o uso paródico e rebaixador do jargão jurídico:

CORREGEDOR	Ou arrais dos gloriosos, (v.703-714) passai-nos neste batel!
ANJO	Oh! pragas pera papel, pera as almas odiosos! Como vindes preciosos, sendo filhos da ciência!
CORREGEDOR	Oh! <i>habeatis</i> clemência, e passai-nos como vossos!
PARVO	Ou, homens dos breviairos, <i>rapinastis coelhorum,</i> <i>et pernis perdigotorum,</i> e mijais nos campanairos.

De fato, o *exemplum*, no caso do Parvo, é diferente dos demais. Joane pode usar um vocabulário chulo, vulgar, mas é uma personagem que, mesmo tendo errado em vida, pecou sem intenção, não cometeu nenhum ato errôneo por malícia ou prevendo um lucro próprio.

A simplicidade de Joane, assim como sua humildade e modéstia garantem a ele a absolvição do Inferno, mas não o Paraíso, como fica claro no dizer do Anjo:

Espera entanto per i, (v.295-299)
veremos se vem alguém
merecedor de tal bem,
que deva d'entrar aqui.

O tom autoritário do Diabo, visível até quando do recebimento das duas primeiras personagens – Fidalgo e Onzeneiro –, é rompido em uma cena cômica iniciada com a chegada do Parvo. Neste momento, quebra-se o encadeamento até então estabelecido no auto. O diálogo entre as duas personagens assume um ritmo muito mais rápido do que o de antes. Além disso, o linguajar diferenciado do Parvo denuncia sua condição social.

Diferentemente, o Diabo não recebe Joane com ironia, mas com irritação, como se evidencia nos versos: “Entra, tolaço eunuco,/que se nos vai a maré.” (v.251-252)

Quando Joane percebe que a barca do Diabo – caracterizada pelo Parvo primeiro como “naviarra” (v.233), ou seja, uma grande embarcação, e depois como “zambuco” (v.250), uma pequena embarcação costeira comum na Índia – vai para o Inferno, esta personagem inicia uma longa fala de vinte e sete versos (V. 268-295), caracterizada por um ritmo mais acelerado, uma constância de impropérios e uma linguagem popular e chula.

Joane apresenta-se ao Diabo como tolo, mas quando se dirige à embarcação do Anjo coloca-se como ninguém.

Como nas situações anteriores, o Anjo explicita o que fez em vida a personagem sob julgamento. Ao Parvo, já em pré-julgamento, ele diz:

Tu passarás, se quiseses, (v.290-294)
 Porque em todos teus fazeres,
 Per malícia não erraste;
 Tua simpreza t'abate
 Pêra gozar dos prazeres.

O *exemplum* é diferente dos demais. Joane pode usar um vocabulário chulo, vulgar, mas é uma personagem que mesmo tendo errado em vida, pecou sem intenção, não cometeu nenhum ato errôneo por malícia e prevendo um lucro próprio.

A simplicidade de Joane, assim como sua humildade e modéstia, além do fato de não trazer consigo nenhum elemento terreno, como uma cadeira ou uma bolsa, garantem a ele a absolvição do Inferno, mas não o Paraíso, como claro está no dizer do Anjo:

Espera entanto per i, (v.295-299)
 veremos se vem alguém
 merecedor de tal bem,
 que deva d'entrar aqui.

Outra personagem que é alvo dos comentários do Parvo é o Judeu Sema Fará, alegoria do Judeu avarento e negociista. A personagem é recebida pelo Parvo que, em linguagem chula, acusa-o de atos contra o cristianismo.

Apenas quarenta e sete versos são dedicados à cena que envolve a personagem Judeu, que, de modo diferente das outras, é recebida pelo diabo com a seguinte fala: “Oh, que má hora vieste!” (v.551). No decorrer da ação, o Diabo sempre se mostra interessado nas personagens que chegam ao “profundo braço de mar, onde estão os dous batéis”⁴⁵; todavia, o Judeu nem a ele interessa.

A contextualização da presença judaica em Portugal é importante para o entendimento do fragmento teatral vicentino. Ao suceder D. João II, D. Manuel, em princípio, concedeu alvíssaras aos judeus, suspendendo os decretos de

⁴⁵ Argumento.

escravização. Isso ele fez tendo em vista que o povo hebreu em Portugal compunha um contingente bem preparado para lidar com os investimentos decorrentes da expansão ultramarina.

Porém, em 1496, após alianças políticas com a Espanha, a morte prematura de sua esposa e o interesse em contratar núpcias com a Infanta Isabel, que resultaria em uma união com a coroa espanhola, o monarca português decretou, a pedido da própria Infanta, a expulsão dos judeus de Portugal em um prazo de dez meses.

No ano seguinte, em 30 de maio de 1497, este decreto transformou-se em um processo de conversão, *a priori* involuntária, e, posteriormente, forçada, dos judeus ao catolicismo, fato que lhes garantiria algumas vantagens além de sua permanência no reino português.

Em outras obras vicentinas os judeus receberam tratamento diverso do que lhes é concedido no *Auto da Barca do Inferno*. Aqui, Gil Vicente – que defendera os cristãos-novos em carta ao Rei, em 1531, quando a eles foi atribuída responsabilidade pelo terremoto de Santarém –, a personagem representa a ideologia de uma época “de expansão em ritmo acelerado e que marca a degradação constante das condições de inserção dos judeus, até o questionamento final dessa inserção com a expulsão em série.” (KRIEGEL apud GOFF e SCHMITT, 2006, p.37)

Não aceito pelo Diabo, o Judeu tenta uma vaga na embarcação, sua e de seu bode, por meio do dinheiro:

Passai-me por meu dinheiro. (v.554)
[...]
Eis aqui quatro tostões, (560-564)
e mais se vos pagará:
por vida de Sema fará,

que me passeis o cabrão.
Quereis mais outro tostão?

Com relação ao bode, ele foi um animal utilizado pelos judeus em cerimônias nas quais os sacerdotes postavam as mãos sobre o animal e confessavam os pecados de Israel. Desta forma, transferiam simbolicamente para o bode os pecados e, depois, conduziam o animal ao deserto; assim sendo, o bode levava consigo os pecados que jamais seriam lembrados.

O bode, que faz referência ao mensageiro Azazel, era:

no mito grego a cavalgadura de Afrodite, de Dionísio, de Pã – tudo alusão ao fato de incorporarem as forças regenerativas da natureza. Em acentuada negação dessa referência, tornou-se ele um ser impuro, fétido, só se importando com a satisfação de seus instintos sexuais, e, em consonância, símbolo do malfeitor, do condenado no juízo final (Mt 25,31ss). A Idade Média fez representar o diabo na figura do bode e se pode reconhecer também por seu forte cheiro. [...] O bode pode tornar-se também símbolo da Sinagoga. (HEINZ-MOHR, 1994, p.58)

Talvez, ciente de que sua única chance fosse a embarcação do Diabo, onde foram recebidos Brízida Vaz e o Fidalgo, o Judeu, que se nomeia alegoricamente, questiona:

Porque não irá o Judeu (v.566-569)
onde vai Brízida Vaz?
Ao senhor meirinho apraz?
Senhor meirinho, irei eu?

A personagem em linguagem chula, do verso 574 ao 581, ofende o Diabo e sem que haja uma notificação de sua ida a Barca do Anjo, é recebida pelo Parvo que, também apresentando uma linguagem chula, acusa-lhe de atos contra o cristianismo.

Diferentemente de todas as outras situações, o desfecho da aparição do Judeu, que é levado em uma espécie de reboque pelo Diabo, se dá ora pela fala deste, ora pela do Parvo, ambas denegrindo a imagem desta personagem avara que desrespeitou o cristianismo.

O Corregedor e o Procurador, representantes do poder judiciário, são os próximos a entrar em cena após o Judeu. Primeiro, o Corregedor e, posteriormente o Procurador e, a partir deles, será condenada a corrupção, por meio da omissão e do roubo, atitudes antagônicas à justiça divina.

Seguindo o mesmo esquema, estabelece-se o diálogo entre o Corregedor e o Diabo, a partir do qual a primeira personagem fica sabendo o destino da barca que tem a sua frente e, depois, recusar-se a entrar:

Como! À terra dos Demos (v.611-612)
há de ir um Corregedor?
[...]
Oh, renego da viagem, (v.625-625)
e de ma há-de levar!
Há aqui meirinho no mar?

No presente diálogo, tanto o Diabo quanto o Corregedor valem-se de expressões latinas. Estas são corriqueiras na esfera de labuta do Corregedor, porém, o Diabo responde na mesma linguagem.

Durante a troca de falas, adentra ao texto e ao espaço cênico o Procurador, submisso ao Corregedor, e que também não aceita o destino da embarcação: “Dixe, não vou eu pêra lá;/outro navio está cá,/muito melhor assombrado.” (v.682-684).

Diante do navio da Glória, como as demais personagens, tentam embarcar o Corregedor e o Procurador, contudo o Anjo os rejeita em função de virem carregados de coisas terrenas.

A confissão já havia sido feita pelo Corregedor:

Eu mui bem me confessei (v. 691-698)
mas tudo quanto roubei
encobri ao confessor.

Porque, se o não tornais,
não vos querem absolver;
e é mui mau de volver,
depois que o apanhais.

Por meio de tal confissão, destaca-se a postura das personagens em vida, ou seja, o roubo, a corrupção e a omissão, fatos que as levam à condenação eterna, já que se valiam do poder judiciário em benefício próprio.

Ao entrar na Barca do Inferno, o Corregedor dirige-se a Brízida Vaz, em fala que indica o prévio conhecimento da personagem alcoviteira: “esteis muito aramá,/Senhora Brízida Vaz.” (v.731-732)

Esta personagem também não terá acesso à barca do Anjo. Brízida Vaz, uma “Alcoviteira”⁴⁶ representa a exploração dos outros, o desejo de auferir lucro para si mesmo, além de representar a luxúria, um dos sete pecados capitais, como se infere a partir dos muitos os índices que Brízida Vaz traz de sua vida e tenta embarcar. Questionada pelo Diabo, no diálogo inicial, a alcoviteira dá conta do que porta:

Seiscentos virgos postiços, (v.483-497)
e três arcas de feitiços,
que podem mais levar.

Três almários de mentir,
e cinco cofres d'enleios,
e alguns furtos alheios,
assi em jóias de vestir,
guarda-roupa d'encobrir:
enfim, casa movediça,
um estrado de cortiça,
com dez cochins d'embair.

A mor carrega que é,
essas moças que vendia;
dequesta mercadoria

⁴⁶ 13ª Didascália.

trago eu muita á bofé.

Como se vê, Brízida Vaz traz consigo uma grande bagagem com comprovações de sua postura, de seus hábitos, de seus vícios, de seu trabalho, que envolve a prostituição e também, como fica claro no verso “Seiscentos virgos postiços” (v.483), a fraude, pois engana os clientes, já que, pelo adjetivo “postiços”, compreende-se que ofertava a eles as mulheres como se fossem virgens, o que não correspondia à verdade.

Na fala da personagem Brízida Vaz percebe-se o seu jargão de classe. Por exemplo, quando ela vai tentar embarcar na Barca pilotada pelo Anjo, a fala de Brízida Vaz é calcada no discurso da sedução, e é a partir dele que sua variante lingüística se evidencia:

Barqueiro, mano, meus olhos (v.510-511)
prancha a Brízida Vaz.
[...]
Anjo de Deus, minha rosa? (v.515-517)
Eu sou Brízida, a preciosa,
Que dava as moças os molhos;
[...]
Passai-me, por vossa fé, (v.520-522)
meu amor, minhas boninas,
olhos de perlinhas finas:

A lógica da argumentação de Brízida tem sentido no universo terreno que lhe serve de referencial (como as demais personagens, ela ainda conserva a memória e os paradigmas mundanos); ela crê em sua absolvição por merecimento, uma vez que preparou suas meninas “pêra os cônegos da Sé” (v.514) e afirma que converteu mais “cachopas” (v.527) que Santa Úrsula.

Avive-se que Santa Úrsula, no século IV, encorajou um grupo de virgens a derramar o seu sangue a fim de defender a pureza e a fé em Jesus Cristo. Em sua

história de vida, já consagrada secretamente a Deus, foi pedida em casamento por um príncipe pagão. Enquanto este esperava pela resposta de Úrsula, esta rezava pela conversão do príncipe, porém, neste ínterim, sua legião de onze mil virgens foi trucidada pelos hunos, cujo rei, em virtude da beleza e nobreza de Úrsula a poupou para fazer dela sua esposa.

Como a futura santa já se havia entregado a Cristo, não aceitou o casamento e, conseqüentemente, foi martirizada e morta pelos hunos.

Brízida Vaz, mesmo acreditando ter praticado boas ações em vida, é rejeitada duramente pelo Anjo, que a acusou de ser importuna:

Ora vai lá embarcar, (v.534-535)
 não m'estês importunando.
 [...]
 Não cures d'importunar, (v.538-539)
 que não podes ir aqui.

Adentrando à barca que vai ao Inferno, a sexta personagem a se apresentar é ironicamente recebida pelo Diabo, que dá indícios do que o futuro lhe reserva.

Ora entrai, minha senhora, (v.546-547)
 e sereis bem recebida.
 Se vivestes santa vida,
 vós o sentireis agora.

Depois de Brízida, a penúltima personagem a chegar é o Enforcado, a única a sequer se aproximar do Anjo, já que o Diabo consegue de imediato convencer e capturar a alma para o Inferno. O contentamento do Diabo com a chegada do Enforcado transparece na seguinte fala: “Este foi bom d'embarcar./Eia, todos apear,/qu'está em seco o batel.” (v.810-812)

Esta personagem não traz símbolos de seus pecados, apenas uma corda em volta do pescoço e, ao chegar diante da Barca do Inferno, acredita já ter se redimido dos pecados com o enforcamento:

Ora já passei meu fado, (789-798)
e já feito é o burel.

Agora não sei que é isso:
não me falou em ribeira,
nem barqueiro nem barqueira,
senão logo ó Paraíso.
E isto muito em seu siso,
e que era santo meu baraço.
Porém, não sei que aqui faço,
Ou se era mentira isto.

É na fala de Brízida Vaz com o Corregedor que muitos elementos a respeito do Enforcado são esclarecidos:

Brízida Vaz	Já sequer estou em paz, (v.732-744) que não me deixáreis lá
Corregedor	Cada hora encoroçada, justiça que manda fazer. I-vos tornar a tecer, e urdir outra meada.
Brízida Vaz	Dizede, juiz d'alçada, vem já Pero de Lisboa? Levá-lo-emos á toa, e irá desta barcada.

Brízida Vaz, além de anunciar a chegada do Enforcado, demonstra que tanto ela quanto o Corregedor já o conheciam, o que indica que Pero de Lisboa trabalhava no poder judiciário, e que Brízida Vaz enfrentava problemas judiciais.

A questão da manipulação das pessoas por outras em posições mais privilegiadas também vem à tona, pois tudo indica que o enforcado cometeu vários

crimes em nome de Garcia Moniz, o qual o manipulou e o enganou, como evidente na ingenuidade da fala do Enforcado: “E Moniz há-de mentir?”(v.785)

Para finalizar o desfile (e o *Auto da Barca do Inferno*), Gil Vicente faz adentrar ao texto teatral “quatro Fidalgos, cavaleiros da Ordem de Cristo, que morreram nas partes d’África.”⁴⁷

A chegada das personagens é diferente das demais. Vêm cantando uma canção de redenção. Diferente, ainda, é o fato de não se aproximarem da Barca do Inferno, fato que faz, pela primeira vez, com que o Diabo perca sua ação no texto teatral.

Os quatro cavaleiros tem consciência de que a barca infernal não é o destino deles e, quando se dirigem ao Diabo, mostram superioridade:

Cavaleiro	E vós, Satã, presumis?... (v.827-832)
Outro	Atentai com quem falais E vós que nos demandais? Sequer conhecei-nos bem: morremos nas partes d’além; e não queirais saber mais.

Os quatro cavaleiros, tal qual o Parvo, não trazem nenhum elemento da vida terrena, nenhum objeto que simbolize seus vícios ou pecados. E, para reforçar o destino deles, a fala do Anjo deixa claro o combate destes pela Fé, que justificava que seguissem direto para o reino de Deus, como preconizava também a *Bula da Cruzada*, que absolveria de todos os pecados aqueles que morriam ao tempo da reconquista cristã contra os sarracenos.

Assim, por terem morrido em busca do triunfo do cristianismo, as quatro personagens, *exempla* de postura cristã, garantem a glorificação ao término do *Auto da Barca do Inferno*.

⁴⁷ 22ª Didascália.

Se o auto termina com o paradigma absoluto da Virtude, ele se abre e evolui, como se vê, com o desfile de figuras paradigmáticas dos vícios terrenos, representadas pela figuras já apresentadas e por outras que as antecederam, como o Fidalgo, o Onzeneiro, o Sapateiro, e o Frade.

Por meio da personagem Dom Anrique, Gil Vicente traz à cena a crítica aos pecados da soberba e da luxúria. A personagem que alegoricamente as simboliza é condenada ao Inferno por ter-se pautado por estes valores – evidenciados após a morte pela postura de arrogância e de orgulho, que culminam com a zombaria irônica do Diabo, tratando-o por “senhora” (v.28) quando descobre o destino da barca. Como índices metonímicos de sua nobreza tirana e presunçosa, o Fidalgo traz seu manto, sua cadeira e um pajem.

A cadeira guarda um traço de opressão histórica, uma vez que Dom Anrique a recebeu de seu pai, como deixa claro o Diabo: “Mandai meter a cadeira,/que assi passou vosso pai.” (v.51-52)

Após mostrar-se revoltado por não ser ouvido num primeiro momento pelo Anjo, tenta entrar na barca deste por meio de seu título de nobreza: “sou fidalgo de solar,/é bem que me recolhais.” (v.79-80) Neste ponto, o Anjo, sinteticamente aponta os defeitos do Fidalgo, o que demonstra a má conduta deste em vida.

Não se embarca tirania (v.81-82)
 neste batel divinal.
 [...]

 Pêra vossa fantasia (v.85-86)
 Mui pequena é esta barca.

Mais adiante, o Anjo ainda esclarece e justifica o porquê de Dom Anrique dever dirigir-se à barca do Diabo:

Não vinde vós de maneira (v.91-104)
 pera entrar neste navio.
 Ess' outro vai mais vazio,
 a cadeira entrará,
 e o rabo caberá,
 e todo vosso senhorio.

Ireis lá mais espaçoso,
 vós e vossa senhoria,
 contando da tirania,
 de que éreis tão curioso.
 E porque de generoso
 desprezastes os pequenos,
 achar-vos-eis tanto menos,
 quanto mais fostes fumoso.

A opressão, a tirania e a presunção são elementos que impedem a personagem de ser levada ao Paraíso e são justamente essas características que conduzem Dom Anrique à nau do Diabo, colhendo as conseqüências dos atos praticados em vida.

Mesmo se mostrando arrependido após a passagem pela barca do Anjo, o Fidalgo aceita seu destino, e, em sua fala, menciona o calor, traço típico dessa embarcação, e a maldição, que caracteriza as pessoas que ali entrarão:

Entremos, pois assi é. (v.163)
 [...]
 Ó barca, como és ardente! (v.167-168)
 Maldito quem em ti vai!

O Diabo, ao dirigir-se ao Pajem, que carrega a cadeira de Dom Anrique, demonstra também características do que ocorrerá àqueles pecadores que merecem o Inferno e guardam boa memória do que fizeram.

Cá lh' a darão de marfi, (v.173-176)
 marchetada de dolores,
 com tais modos de lavoires,
 que'estará fora de si.
 [...]

chegar a ela, chegar a ela (v.179-180)
muitos, e de boa mente.

Ao Fidalgo, Dom Anrique, faltou a humildade, a submissão. Em seu caminho pela vida, valeu-se de seu livre-arbítrio e fez escolhas distintas das que devem ser observadas por um cristão. O mesmo ocorre com o Onzeneiro, segunda personagem submetida a julgamento.

Tal qual o Fidalgo, esta personagem é condenada ao Inferno em virtude de suas ações em vida, pautadas pela avareza e pela falta de desprendimento: “Mais quisera eu lá tardar;/Na safra do apanhar!/Me deu Saturno quebranto.” (v.186-188)

Da mesma maneira que Dom Anrique, ao saber o destino do batel do Diabo, dirige-se ao do Anjo e, em uma cena curta e pontual, o Anjo nega a entrada do Onzeneiro à sua barca acusando-o de cobiça. O bolsão que o onzeneiro carrega é o índice do seu apego ao dinheiro e de sua ganância: “Porque esse bolsão/tomará todo navio”. (v.218-219).

A bolsa, conforme Heinz-Mohr (1994, p.59) “é o símbolo do pecado capital da avareza” e a avareza, um dos sete pecados capitais,

era el que la Iglesia medieval consideraba causa principal de la condenación de los hombres, y por eso mismo es uno de los más representados de os siete. La avaricia tiene forma de mujer, o circunstancialmente de hombre, algunas veces con los ojos vendados [...], cuyo atributo normal es una BOLSA, que tiene en la mano o lleva colgada al cuello. (HALL, 1986, p.61)

Conseqüentemente, acusado de não ter a pureza necessária no coração, tal qual uma símile da primeira personagem a ser julgada, o Onzeneiro tenta voltar à vida, neste caso a fim de buscar mais dinheiro que acumulou com o intuito de tentar comprar um lugar na barca do Anjo.

Ao ter como certa sua entrada na barca do Diabo, onde encontra o Fidalgo, o Arrais do Inferno anuncia o que há no porvir do Onzeneiro:

Por força é: (v.216-219)
 que te pés, cá entrarás;
 irás servir satanás,
 pois que sempre t'ajudou.
 [...]
 Cal'-te, que cá chorarás. (v.221)
 [...]
 Dar-vos-ei tanta pancada (v.228-229)
 C'um remo, que arrenegueis.

Percebe-se que a partir do momento em que as personagens estão sob o domínio do Diabo, após a entrada destas ao seu batel, a postura do Arrais do Inferno é mais áspera e autoritária.

A crítica à cobiça ganha mais força com a chegada do Sapateiro, quarta personagem que acaba de morrer. Por meio dele Gil Vicente faz a crítica à cobiça, pois, segundo se vê no texto vicentino, esta personagem explora o povo em seu ofício há mais de trinta anos.

O auto, após a passagem do Parvo – anteriormente analisado –, retoma o tom da chegada das primeiras personagens, e o Diabo recebe o Sapateiro com a mesma ironia com que recebeu as figuras anteriores (Fidalgo e Onzeneiro); chama-o de santo, honrado e destaca o volume dos pertences que carrega: “Quem vem i?/Santo sapateiro honrado,/como vens tão carregado!” (v.300-302)

Provando ser um homem incorreto, o Sapateiro tenta enganar o Diabo omitindo o fato de ter sido excomungado e apelando para as missas que em vida assistiu, dando idéia de continuidade e satisfação para seus atos:

Tu morreste excomungado, (v.314-317)
 e não no quiseste dizer:

esperavas de viver,
calaste dez mil enganos.
[...]
Ouvir missa, então roubar, (v.326-327)
é caminho pera aqui.

Ao tentar entrar na barca do Anjo, este indica a má postura da personagem e a afasta do Paraíso e a destina ao espaço infernal:

Essa barca que lá está, (v.342-343)
leva quem rouba de praça.
[...]
Se tu viveras direito, (v.350-351)
elas foram cá escusadas.

Diferentemente do que ocorre à entrada das outras personagens na barca do Inferno, o Sapateiro, assim como o público vicentino, não ouve do Diabo as torturas guardadas a esta personagem que carregou para a morte suas fômas, e é condenado pela sua ausência de desprendimento de bens. Quem explicita, desta vez, o que destino lhe aguarda é o Anjo, que afirma: “Escrito estás no caderno/das ementas infernais” (v.354-355), respondendo a pergunta do Sapateiro: “Assi que determinais/que vá cozer ao Inferno”(v.352-353).

A postura do Anjo traz à tona, assim como no *Auto da Alma*, que as escolhas feitas pelos homens em seus caminhos é que direcionam seus destinos.

Até este momento, no presente auto, o público vicentino recebera quatro personagens. Um Parvo que não pode ser responsabilizado por suas escolhas em virtude de sua ignorância, mas que tem em seu favor a humildade; e três personagens completamente conscientes de suas escolhas, portanto sabedoras de suas posturas, que mesmo demonstrando um átimo de arrependimento, como no caso do Fidalgo e do Onzeneiro, não têm condições de merecer a morada celeste.

A seguir, a partir do verso 360, entra em cena a quinta ta personagem, o Frade, representante da Igreja, o qual será criticado pelos abusos que sua condição religiosa possibilitou empreender.

É de se esperar que um Frade seja, para os homens, um exemplo e um guia da postura cristã. Espera-se que este homem religioso seja casto, correto, decoroso, discreto, honrado, incorrupto, íntegro, modesto, respeitável. Todavia, a construção teatral vicentina apresenta ao público uma personagem mundana, alegre, dançante, valente e devassa.

Além de suas vestes sacerdotais, o Frade porta armamentos de esgrima, esporte para o qual demonstra habilidade; em uma de suas mãos, traz consigo “fazendo a baixa com a boca”⁴⁸ uma mulher, sua companheira Florença; e, some-se, apresenta-se como “São cortesão.” (v.361).

No jogo cênico, pelo diálogo entre o Frade e o Diabo, o primeiro descobre o destino da barca infernal, “[...] aquele fogo ardente,/que en vida temeste vivendo” (v.375-376), e, como as demais personagens, não aceita esta barca como destino final, argumentando:

Juro a Deus que não t’endendo; (v.377-378)
e este hábito não me vale?
[...]
Corpo de Deus consagrado! (v.381-388)
Pola fé de Jesu Cristo,
qu’eu não posso entender isto:
eu hei-de ser condenado?

Um padre tão namorado,
e tanto dado a virtude!
Assi Deus me dê saúde,
Que estou maravilhado

⁴⁸ 10ª Didascália.

O Frade amplia o seu argumento em defesa de sua companheira e ainda acrescenta suas rezas:

Par deus, essa seria ela! (v.394-400)
 Não, não vai em tal caravela
 Minha senhora Florença.
 Como!, Por ser namorado,
 e folgar com ãa mulher,
 se há-de um frade de perder,
 com tanto salmo rezado?

Indignado com a postura do Diabo, o Frade não percebe o contraste entre a postura que teve em vida e as que eram esperadas de sua condição religiosa. Por meio dela, o Diabo condena, inclusive, o próprio clero, como se observa pelo tom irônico e crítico de sua fala: “E não vos punham lá grossa,/nesse convento sagrado?” (v.369-370).

Relutante, o Frade põe-se em guarda frente ao Diabo, para, assim, os dois travarem um duelo de esgrima. Durante este duelo, vários termos específicos da esgrima são usados pelo Frade, que desiste da luta e, junto a sua companheira, investe para a barca do Anjo, onde, diferentemente de seus antecessores, não é recebido pelo condutor, mas, sim, pelo Parvo Joane.

Neste caso, não há o julgamento do Anjo; o Parvo, que recebe o casal, pronuncia apenas dois versos – “Andar muitieramá:/Furtaste esse trinchão, frade?” (v.457-458). Nem o Frade nem Florença, a quem não coube nenhuma fala, respondem à pergunta do Parvo e ambos retornam ao seu destino, para cumprir “a sentença” (v.467) na barca do Inferno.

Nesta passagem do *Auto da Barca do Inferno*, Gil Vicente anuncia e critica o falso moralismo religioso e a dissolução dos costumes, o que é representado pela personagem Florença, companheira do Frade.

O quadro que se forma durante a encenação é bastante dinâmico, daí a utilização do termo “desfile”, evocativo dessa circulação de tipos sociais pelo espaço cênico. Bernardes, acerca da relação entre as personagens e o contexto sócio-cultural do *Auto da Barca do Inferno*, diz o seguinte:

No caso da *Barca do Inferno*, a forte diferenciação estamental evoca a diversidade corporativa da Baixa Idade Média europeia, com exceção justificada do Parvo. Só se entrarmos em linha de conta com os Cavaleiros de Cristo mortos nas “partes do Além”, poderão detectar-se remissões mais concretas para a realidade portuguesa. (2003, p.141)

Quanto ao dinamismo, é importante ressaltar a constatação, também de Bernardes, de que os diálogos, que, via de regra, serviriam para potenciar a ação, aqui não têm essa função, na medida em que nenhuma ação se desenvolve. Ou seja, a circulação referida restringe-se apenas à passagem das personagens, mas não à sua interação; estando elas mortas, toda a ação já se consumou. Nas palavras do crítico:

O próprio fato de as personagens comparecerem no cais de embarque, numa situação de julgamento *post-mortem*, permite acentuar um traço muito evidente: o seu estatuto de humanos sujeitos às contingências do Bem e do Mal. Não se trata, porém, de um teatro de representação e de crítica de costumes própria das farsas. De fato, enquanto naquele gênero a mimese se centra predominantemente na ação, estamos agora perante um teatro de palavras. (1996, p.502)

Neste caso, portanto, o diálogo cumpre outra função: a de representar o conflito axiológico que orienta as escolhas do ser humano ao longo do seu percurso de vida, conflito centrado, como se viu na alegoria do *Auto da Alma*, entre a inevitável necessidade de optar entre o Bem e o Mal e a constatada tendência para se escolher o Mal. Aqui esse conflito se mostra pela alternância entre as vozes do

Anjo e do Diabo e as das personagens, as quais deixam registrada a marca do desconcerto do mundo. Como diz Bernardes: “O diálogo vicentino está, de fato, quase sempre ao serviço da representação de um mundo discrepante, atravessado pela contradição de valores, de atitudes, de comportamentos. [...]” (1996, p.199)

O tema tratado por Gil Vicente neste auto é recorrente na literatura medieval religiosa e estabelece um diálogo com a figura de Caronte, o barqueiro da mitologia grega, que transportava ao Hades, através do rio Aqueronte, os que acabavam de morrer

Também foi corrente em muitas épocas e em muitas manifestações artísticas. Tal qual ocorreu com o *Auto de Mofina Mendes* e o *Auto da Alma*, o diálogo entre o primeiro texto vicentino da trilogia das barcas e a pintura é possível.

Desta forma, busca-se Giotto di Bondone, pintor e arquiteto italiano, que viveu entre os anos de 1266 e 1377, falecendo, desta forma, cento e quarenta anos antes da primeira encenação de *Auto da Barca do Inferno*.

Sua obra é considerada precursora da pintura renascentista e, inclusive, um elo entre a pintura medieval e a bizantina. Dentre o tema religioso, Giotto concedeu muito destaque aos anjos, humanizando-os, o que vem ao encontro da visão humanista de mundo.

Foi durante a pintura do afresco *Juízo*

Final, composto com medidas 1000cm x 840cm, na Capela Scrovegni, em Pádua, que Giotto faleceu.

Seu afresco apresenta um equilíbrio tanto vertical quanto horizontal. No centro, na área composta com maior intensidade de luz, está Jesus Cristo.

Jesus Cristo é o centro da pintura, pois é o centro do mundo religioso e a tendência cêntrica; consoante Arnheim, “representa a atividade autocêntrica que caracteriza a perspectiva e a motivação humanas no princípio da vida e que permanece, ao longo dela, como um impulso poderoso” (1990, p.18)

Dos pés de Cristo para cima, há um equilíbrio simétrico configurado por personagens que guardam entre si forte semelhança. Dos pés de Cristo para baixo, a pintura é composta por um equilíbrio assimétrico que não recai na condição estática nem enfadonha que a simetria pode causar e, pela técnica de Giotto, valoriza a composição.

A metade inferior do afresco de Giotto di Bondone dialoga diretamente com o *Auto da Barca do Inferno*. À direita inferior de Jesus Cristo e esquerda do enunciatório, são representadas almas merecedoras da piedade divina. Estas almas, com as mãos em postura de oração, formam um cortejo guiado por anjos ou são pintadas nuas logo aos pés da Igreja.

Em lado diametralmente oposto, exatamente como no cenário do “braço de mar, onde estão os dous batéis”⁴⁹, está pintado o mundo infernal, em contraste, por meio da oposição entre claro e escuro, fazendo com que o espaço do Demônio pareça mais pesado.

⁴⁹ Argumento.

Heinz-Mohr assinala que, “como a luz significa a vida e com isso Deus, também o inferno significa ser privado de Deus e da vida.” (1994, p.184)

Neste espaço – o do Inferno – muitas pessoas chegam, inclusive portando bolsa às costas, como o Onzeneiro, impedido de entrar na barca do Anjo, que o adverte: “porque esse bolsão/tomará todo navio”. (v. 218- 219)

Neste mesmo espaço em que as pessoas são puxadas para dentro, muitas torturas podem ser observadas como as explicitadas no momento em que alguns dos condenados vicentinos adentravam à barca do Diabo:

Cá lh'a darão de marfi, (v.173-176)
 marchetada de dolores,
 com tais modos de labores,
 qu'estará fora de si.
 [...]
 Ouvis? Falai vós cortês. (v. 225-229)
 Vós, fidalgo, cuidareis
 que estais em vossa pousada?
 dar-vos-ei tanta pancada
 c' um remo, que arrenegueis.

Uma das torturas destacadas por Giotto é de especial importância. Dois mortos, um homem e uma mulher, agora habitantes do Inferno, estão pendurados por seus órgãos sexuais, destino reservado aos que se entregaram ao pecado da luxúria, representada no Auto da Barca do Inferno, em especial, pela Alcoviteira Brízida Vaz.

O número de Diabos e o movimento da pintura, que, à direita superior de Cristo, mostra o sol e, a sua esquerda, a lua, são elementos recorrentes no também *Juízo Final* de Fra Angelico⁵⁰. Entre os anos de 1432 e 1435, Fra Angelico desenvolveu esta têmpera (método de pintura em que pigmentos de terra misturam-se, em geral, a um colante composto por água e ovos) em madeira, de medidas equivalentes a 105cm x 210cm, que está agora no Museo di San Marco, em Florença.

Fra Angelico também dedicou-se a pintar a Anunciação, um dos temas de *Os mistérios da Virgem*.

Particularmente em *O Juízo Final*, há uma proximidade muito grande entre a obra de Fra Angelico e Giotto di Bondone. A têmpera em madeira do primeiro também está composta em um equilíbrio a partir do centro luminoso onde se encontra a figura do Redentor.

Do lado direito inferior deste, como em Giotto, o lado do Paraíso está retratado e, antiteticamente, do lado esquerdo, o Inferno.

⁵⁰ Acredita-se que Fra Angelico, beatificado pelo Papa João Paulo II em 1982, tenha vivido entre os anos de 1387 e 1455, o que o faz quase contemporâneo de Gil Vicente.

No lado do Paraíso, como nos sermões, vê-se o *exemplum* da vida futura destinada ao *homo viator* justo e bem-aventurado, que se manteve em consonância com os ditames católicos. Em roda, pessoas e anjos dançam alegremente, enquanto outros companheiros apreciam a visão de Cristo.

Inversamente, do outro lado, também mais escuro, as torturas são anunciadas por Diabos que empurram os desafortunados e desesperados homens que se perderam em meio ao caminho. O fragmento à porta do Inferno é dinâmico, refletindo “de maneira muito intensa, mobilidade e ação” (GOMES FILHO, 2000, p.680)

Já dentro do Inferno, torturas são imputadas às pessoas em diversos níveis, assim com se dá nos círculos de *La Divina Commedia*, de Dante Alighieri.

O pecado da gula, do orgulho, composto por pessoas avançando sobre outras e sobre si mesmas; da heresia, indicada por pessoas sendo cozidas; entre outros, são representados por Fra Angelico, que concede destaque à grande e escura figura demoníaca centralizada na parte inferior do fragmento.

Dante, no sexto círculo, encontra os hereges que são assados em sepulturas de fogo. Para Gil Vicente, os oportunitas como o Sapateiro é que são cozidos no Inferno:

SAPATEIRO	Assi que determinais (v. 352-359) que vá cozer no Inferno?
ANJO	Escrito estás no caderno das ementas infernais.
SAPATEIRO	Pois, Diabos, que aguardais? Vamos, venha a prancha logo, e levai-me àquele fogo: pera que é aguarda mais?

A respeito das representações pictóricas do Juízo Final, diz Nogueira:

As pinturas piedosas alertavam os pecadores e descrentes para o Juízo Final e para os horrores do Inferno, retratados nas paredes das igrejas, geralmente acima da parte oeste, onde eram adequadamente iluminadas pelos raios avermelhados do sol poente. (2002, p.83)

Nessas Igrejas, como já sabido e trabalhado, *exempla* eram dados. Acredita-se que a representação da boca do Inferno fechado por um Anjo, composta no saltério da Catedral de Winchester em 1150, tenha sido produzida para Henry de Blois, bispo da catedral inglesa.

Winchester, uma das maiores catedrais inglesas, teve sua construção iniciada no século XI, a partir de um mosteiro fundado em 642 por monges beneditinos.

A pintura anômina e também simétrica, não diferente das anteriores analisadas, a não ser por sua antecedência temporal, expõe os horrores a que estavam submetidos os pecadores.

A antítese é evidente. Dentro do Inferno, a escuridão; fora, a claridade. Dentro do Inferno, a dor e a movimentação; fora, a calma do anjo que fecha a porta.

A expressão dos Diabos demonstram prazer, como indica Gil Vicente na penúltima fala do Diabo:

Este foi bom d'embarcar. (v. 810-814)
Eia, todos apear,
qu'e está em seco o batel.
Vós, doutor, bota batel;
fidalgo, saltai ó mar.

Em terras portuguesas, obviamente, o Inferno também foi tema de pintura. Composta em 1520, três anos após a primeira encenação do *Auto da Barca do Inferno*, o óleo sobre madeira, com dimensão 119cm x 217,5cm, de autoria anônima, como o saltério de Winchester, está hoje exposto no Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa.

De forma similar às pinturas intituladas *Juízo Final* aqui estudadas, a tela portuguesa também incide na evidência dos castigos e dores reservados após a morte àqueles com destino infernal.

A redundância é uma constante como afirma Nogueira:

As diversas representações do Inferno mostram demônios desenrolando os intestinos dos invejosos, impedindo os glutões de comer as iguarias de uma mesa abundantemente servida; blasfemadores são suspensos pela língua sobre chamas que os queimam eternamente, demônios enterram ferros em brasa no sexo

das mulheres que foram levianas, o leite das mulheres que mataram seus filhos congela-se ao sair, e transforma-se em monstros que as torturam, enquanto os seus filhos, confortavelmente instalados em um “lugar de delícia”, a tudo assistem e clamam a Deus contra elas. (2002, p.96-7)

No óleo sobre madeira exposto no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, o enunciatório percebe muitas características similares às descritas por Nogueira.

Além da antítese claro x escuro, na qual o claro está direcionado às pessoas e o escuro, aos demônios e ao ambiente, está exposta, em todos os terços da pintura, uma série de torturas.

À esquerda superior, pessoas nuas são penduradas de cabeça para baixo sobre um fogo alimentado por um Diabo; mais abaixo, dois homens têm a língua puxada por Diabos com instrumentos de ferro; logo acima destes, outro Diabo abastece constantemente de comida um glutão.

No centro, há o destaque para cinco homens que são cozidos por um fogo de chama incessante, e, logo acima, na diagonal esquerda, em seu trono, Satã comanda seus subalternos. À direita, homens e mulheres são importunados e carregados por Diabos.

Na composição anônima, o observador se depara com um continuísmo encadeado por uma forma circular, que é a melhor configuração formal para o efeito da continuidade.

A continuidade

é a impressão visual de como as partes se sucedem através da organização perceptiva da forma de modo coerente, sem quebras ou interrupções na sua trajetória ou na sua fluidez visual. É também, a tendência dos elementos de acompanharem uns aos outros. (GOMES FILHO, 2000, p.33)

Esta continuidade reitera a estrutura do *Auto da Barca do Inferno* composto por uma sucessão contínua de confrontos entre as personagens que chegam ao porto onde estão os batéis do Anjo e do Diabo, personagens que, na óptica de Bernardes

são, de facto, verdadeiras personagens de moralidade. A sua essência alegórica possibilita desde logo a explicação das fronteiras entre o Bem e o Mal; e, na medida em que lhes cabe a função de confrontar as personagens com a inevitabilidade de um destino, eles funcionam, em grande parte, como instrumento de catequese dos vivos. (BERNARDES, 2003, p.144)

Com a intenção de estabelecer um diálogo entre este auto vicentino e a arte pictórica, ambas com funções catequéticas, buscou-se o retábulo do mestre de Soriguerola, intitulado *Taula de Sant Miguel*, de proporções equivalentes a 93cm x 234,5cm, datado do século XIII e pertencente à Capela de Soriguerola, pequena igreja românica do século XI, situada na região espanhola dos Pireneus.

São Miguel foi o Arcanjo de Deus que empreendeu a batalha contra Lúcifer, o anjo caído, e contra os anjos rebeldes. A São Miguel, a Igreja atribui as funções de guiar e conduzir, após a pesagem na balança da justiça divina, as almas ao céu; de defender a Igreja e seu povo; e de oferecer a Deus as orações feitas pelos santos e pelos fiéis, além de presidir o culto de adoração à Santíssima Trindade.

O retábulo é composto por uma sucessão de cenas divididas em quatro partes. O retângulo superior esquerdo representa o milagre do Monte Gargano, quando o bispo de Siponto durante a guerra contra os napolitanos foi visitado por São Miguel, que lhe prometeu a vitória, após a qual o Santo exigiu que o bispo fosse ao mesmo monte e consagrasse a sua Igreja.

Logo abaixo, há a representação da Santa Ceia, composta apenas por onze Apóstolos e Cristo, o que indica a ausência de Judas, o traidor. Neste fragmento a movimentação é intensa, já que os Apóstolos e Jesus Cristo estão com braços levantados, o que indica o diálogo entre eles, unidos, especificamente pelos seus pés.

O retângulo direito superior é dedicado à pesagem das almas, ou seja, o julgamento imposto ao *homo viator*, em virtude de suas condutas durante a vida, tal qual evidenciado constantemente no *Auto da Barca do Inferno*.

Diante do portão celeste, São Miguel e o Diabo pesam as almas para que estas, posteriormente, sejam encaminhadas ao céu onde à entrada, São Pedro, portando a chave do céu e vizinho aos bem-aventurados, recebe carinhosamente uma alma pura representada em forma de criança; ou ao Inferno, composto logo abaixo no retângulo direito inferior.

Neste espaço, oito almas condenadas sofrem dentro de um caldeirão aquecido por longas chamas, circundadas por seis Diabos, sendo que à extrema

direita está, como na composição anônima portuguesa, Satanás em seu trono comandando os seus ajudantes que recebem os condenados e alimentam o fogo.

Para completar o espaço retangular, à direita inferior, está São Miguel em seu momento mais conhecido, quando luta com Lúcifer, representado por um dragão, e o vence na batalha.

Recorrendo a Nogueira, sabe-se que

o teatro religioso contribuía para difundir a crença no Anticristo e no Juízo Final, na medida em que as representações tinham lugar diante de multidões consideráveis e mobilizavam um número importante de atores.

As representações artísticas e literárias sobre o Juízo Final, espalhando admiravelmente a atmosfera da época, acentuavam, de um lado, a variedade e os caracteres aterrorizantes das provações que se abaterão sobre a humanidade e, de outro lado, a severidade do Deus Justiceiro, que amedronta a maior parte dos cristãos conscientes e, acima de tudo, amplifica a atrocidade dos tormentos infernais. (2002, p.92)

Assim, tanto nas pinturas seleccionadas quanto no *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, o espectador é posto diante do julgamento das almas, quando elas respondem por seus atos e, em virtude destes, recebem o aval para o Paraíso ou para o Inferno. No recorte feito neste capítulo, as duas formas de representação – o teatro e a pintura – mostram personagens que vão, em sua grande maioria, para o

Inferno, caracterizando, portanto, um aviso, um *exemplum* para que o *homo viator* pense em suas normas de conduta .

6. Conclusão.

Como se viu, o recurso aos *exempla* esteve presente em todos os momentos artísticos abrangidos no decorrer desta pesquisa, desde a Idade Média até o Barroco. Tal recorrência compareceu nos três autos enfocados e nas pinturas com as quais eles foram cotejados.

Viu-se também que o teatro vicentino traz em si as características do seu momento histórico, ou seja, é formado por elementos tipicamente medievais e, também, renascentistas. Este fato, somado à própria denominação dada às peças tanto pelo poeta quanto por seu filho, Luis Vicente, dificulta um estabelecimento da classificação dos textos dramáticos que reconstituem um vivo retrato da sociedade portuguesa do início do século XVI.

Assim, a contextualização histórica, social e cultural do período dos autos vicentinos aqui estudados é de fundamental importância, uma vez que, sendo o texto um produto de sua época, nenhuma leitura pode prescindir do conhecimento desse contexto.

Neste cronotopos, especificamente, a Igreja Católica era o parâmetro do cenário religioso da Península Ibérica, detendo, assim, o poder espiritual e influenciando os comportamentos. No momento em questão, a educação formal era destinada a poucos, grande parte da população era analfabeta, e a arte, fortemente marcada pela religiosidade, era utilizada como forma de ensinar a religião à população.

Deste caminho não escapou o teatro vicentino, que apresenta, nas três peças estudadas, uma característica didático-catequética, a qual, neste trabalho, marcou o diálogo entre a literatura e a pintura. Tanto uma como a outra muitas vezes recorreram ao texto bíblico, aos *exempla*, às alegorias, aos símbolos e aos emblemas examinados no decorrer dos capítulos.

Os autos selecionados, assim como as pinturas, trazem em si, entre outras, a função doutrinária, pretendendo expor a divisão moral entre o certo e o errado, mostrando verdades já sabidas e unindo o mundo da tradição clerical com o mundo popular, ambos, presentes nos versos vicentinos. Assim, esta dramaturgia moralizante do século XVI acentuou a tendência ao didatismo, inclusive em virtude da disputa existente entre a Reforma e a Contra-Reforma.

A exposição da conduta pecaminosa, a utilização de figuras demoníacas, a pedagogia do medo representam a obscuridade, a perturbação, a morte em contraposição à recompensa para aqueles que seguem o ideal de conduta moral, que levará ao mundo celeste.

Pelo *Auto de Mofina Mendes* pode-se avaliar o papel do *exemplum* positivo de Maria em oposição ao *exemplum* negativo de Mofina. No capítulo em que foi examinado este texto teatral, estabeleceu-se o diálogo com telas de Jorge Afonso, Álvaro Pires de Évora, Josefa Ayala Figueira, Caravaggio e Josefa de Óbidos. Foi utilizado um método híbrido, tendo em vista não haver uma única teoria que respalde o diálogo entre o texto verbal e o imagético. Assim, com base no destaque conferido à Anunciação e ao Nascimento, buscou-se a relação entre os índices componentes dos textos (teatral e pictórico), que, no mais das vezes, enfatizaram o elemento da luminosidade de Cristo e da postura mariana em oposição à cor escura que caracterizou outros elementos.

Em se tratando do *Auto da Alma*, o diálogo foi estabelecido com as pinturas de Hieronymus Bosch, Jacopo Tintoretto e do mestre de Bruges, ainda buscando os índices dos *exempla*, agora com o acréscimo da figura de Cristo, que, no *Auto de Mofina Mendes* aparece como recém-nascido. Maior ênfase se deu aos índices que apontavam para o *topos do homo viator*, representativo do *modus vivendi* do homem

medieval e, ao mesmo tempo, simbolização do mundo terreno como um lugar transitório, no qual o indivíduo poderia, se bem usasse o seu livre arbítrio, conquistar o Paraíso.

O *Auto da Barca do Inferno*, que finaliza a análise, tratou da experiência *post-mortem*, a qual servirá como *exemplum* que serve para orientar a última etapa da vida terrena do ser humano. Se, no primeiro auto, se tratou do início da vida e no segundo da trajetória de vida, o terceiro caracterizou-se pelas conseqüências atribuídas ao *homo viator* após a sua morte. Para tanto, dialogou-se o texto vicentino com pinturas de Giotto, Fra Angelico, Soriguerola e duas pinturas anônimas – uma presente no saltério de Winchester e outra de nacionalidade portuguesa.

Apesar de largamente estudado, o texto vicentino ainda pode e deve ser foco de inúmeros estudos acadêmicos, assim como o diálogo entre as linguagens diversas, como a aqui realizada entre a literatura e a pintura.

Este diálogo, ainda pouco trabalhado e não estabelecido nas devidas bases teóricas, aponta para a necessidade acadêmica interdisciplinar. Sabe-se que a interdisciplinaridade é um processo que compreende várias etapas e necessita de mudança de atitude, de criticismo, de engajamento, de diálogo e, some-se, de sensibilidade. Deve-se levar em conta que, mesmo que este não fosse o termo empregado à época de confecção dos textos aqui estudados, esta postura já era a utilizada pelos educadores a partir da Idade Média, os quais postavam seus enunciatórios diante das mais variadas formas discursivas para veicular as mesmas mensagens que pretendiam passar e reforçar.

Se hoje há o tripé educativo professor, aluno e conteúdo, o mesmo ocorria em relação às pinturas e aos autos vicentinos. Os artistas assumiam o papel docente, o público receptor, o papel discente, e as mensagens grafadas (do grego *graphein* =

descrever, escrever) artisticamente eram, conseqüentemente, as portadoras do conteúdo a ser aprendido.

Deve-se ainda chamar atenção para o fato de que, para realmente ocorrer a aprendizagem, os conhecimentos trabalhados devem produzir significado em seus receptores, assim, estes necessitam relacioná-los com seus conhecimentos e experiências que já possuem.

O universo dos textos aqui analisados garantia esta possibilidade, e o processo de análise literária dos autos de Gil Vicente em diálogo com as pinturas – decompostas com a finalidade de relacionar suas partes com o todo – contribuíram para comprovar a possibilidade do estudo da relação dialógica entre os textos, além de reforçar o caráter didático-catequético que a eles subjaz.

7. Referências bibliográficas.

Obras de Gil Vicente:

BERNARDINELLI, Cleonice. *Antologia do teatro de Gil Vicente*. Rio de Janeiro: Grifo, 1971.

SPINA, Segismundo. *Obras-primas do teatro vicentino*. Rio de Janeiro: Difel, 1980.

VICENTE, Gil, *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*. Introdução e normalização do texto de Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983. (Biblioteca de autores portugueses)

_____. *Obras completas*. Prefácio e notas do Marques Braga. Lisboa: Sá da Costa, 1974. (Colecção de clássicos Sá da Costa)

Obras sobre Gil Vicente e sua época:

BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Sátira e Lirismo. Modelos de Síntese no Teatro de Gil Vicente*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1996. (Por ordem da Universidade de Coimbra)

_____. *Revisões de Gil Vicente*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

BRILHANTE, Maria João. *Mofina*. Lisboa: Quimera, 1990.

COSTA, Dalila Pereira. *Gil Vicente e sua época*. Lisboa: Guimarães Editores, 1989.

EYLER, Flávia Maria Schlee. *Gil Vicente e o mundo em desconcerto*. 2000. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

JORGE, Maria. *Alma*. Lisboa: Quimera, 1993. (Coleção dirigida por Osório Mateus. (e-book 2005) Disponível em <http://www.quimera-editores.com/vicente/pdf/Alma.pdf>. Acessado em 20/10/07).

MAIA, João Domingues. Questões femininas em Gil Vicente. In *Flores Verbais: uma homenagem lingüística e literária para Eneida do Rego Monteiro Bomfim no seu 70. aniversário*. Org. Jürgen Heye. Rio de Janeiro: 34, 1995.

MILLER, Neil, *O elemento pastoril no teatro de Gil Vicente*. Porto: Inova, 1970.

SARAIVA, António José. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. Lisboa: Europa-América, 1970.

SARAIVA, António José e ÓSCAR, Lopes. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto, s.d.

_____. *História da cultura em Portugal*. Lisboa, Jornal do Foro, v. 1955.

_____. *Para a História da Cultura em Portugal*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972.

TEYSSIER, Paul *Gil Vicente. O Autor e a Obra*. Trad. de Álvaro Salema. Lisboa: Instituto de Língua e Cultura Portuguesa/ Ministério da Educação e das Universidades, 1982. (Coleção Biblioteca Breve. Vol. 67)

Obras teóricas:

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévsky*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARILLI, Renato. *Retórica*. Trad. de Graça Marinho Dias. Lisboa: Presença, 1979.

BRUNEL, Pierre *et al.* *Que é literatura comparada?* Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2003. (Série Princípios)

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Trad. de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1996. (Clássicos 2)

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. de Maria Beatriz M. N da Silva. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Coleção Debates. Filosofia)

GENETTE, Gerard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982. (Collection Poétique)

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo/Campinas: Hedra/Editora da UNICAMP, 2006.

KOTHE, Flávio. *Alegoria*. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Série Princípios)

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Trad. Lúcia H. França. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates)

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1997.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. Trad. de Amalio Pinheiro e Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Obras sobre arte e História da arte:

ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *O poder do centro: um estudo da composição nas artes visuais* Trad. de Maria Elisa Costa. Lisboa: Edições 70, 1990.

_____. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Trad. Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, 2000. (Biblioteca Pioneira de arte, arquitetura e urbanismo)

BOSING, Walter. *El Bosco 1450(?) - 1516. Entre el cielo y el infierno*. Londres: Taschen, 1994.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2003. (Coleção história)

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção a)

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. Trad. de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1973.

GOMBRINCH, Ernst Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma*. São Paulo: Escrituras. 2000.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Straugh. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: EDUSP/Cultrix, 1982.

Obras sobre arte e História da arte da Idade Média ao Barroco:

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Trad. Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

MUHANA, Adma. *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. Trad. João Ângelo de Oliva Neto. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2002.

SHAVER-CRANDELL, Anne. *História da arte da Universidade de Cambridge: a Idade Média*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

Obras de História:

BLOCK, Marc. *A Sociedade Feudal*. Trad. de Liz Silva 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1987.

FAURE, Paul. *O Renascimento*. Trad. Franco de Sousa. Lisboa: Europa-América, 1975, (Coleção Saber)

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *As utopias medievais*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____. *A Idade Média: nascimento do ocidente*. São Paulo: Brasiliense. 2003.

GILSON, Etienne. *A Filosofia na Idade Média*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Paidéia)

GUREVITCH, Aron. *As categorias da cultura medieval*. Trad. João Golveia Monteiro. Lisboa: Caminho, 1990.

HERMAN, Braet e VERBEKE, Werner. *A morte na Idade Média*. Trad. Heitor Megale, Yara Frateschi Vieira e Maria Clara Cescato. São Paulo: EDUSP, 1996.

HUIZINGA, Johan. *Declínio da Idade Média*. Trad. de Augusto Abelaira. 2. ed. Lisboa: Ulisseia, 1985.

MATTOSO, José. *Identificação de um país. Ensaio sobre a origem de Portugal (1096-1325)*. Vol.II. Lisboa: Estampa, 1985.

PERNOUD, Régine. *O mito da Idade Média*. Trad. Maria do Carmo Santos. Lisboa: Europa-América, 1977. (Coleção Saber)

Obras sobre Religião:

A BÍBLIA DE JERUSALÉM. Tradução do texto em língua portuguesa diretamente dos originais. 4ª impressão. São Paulo: Paulinas, 1989.

ALTER, Robert e KERMODE, Frank. *Guia literário da Bíblia*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. (Prismas)

AQUINO, Santo Tomás de. *Summa Theologica*. Disponível em: <http://sumateologica.permanencia.org.br/lallae/IIQ62.pdf>. Acessado em 17/10/2007.

BEATTIE, Tina. *Redescobrimos Maria a partir dos evangelhos*. Trad. Sílvio Neves Ferreira. São Paulo: Paulinas, 1989.

BOYER, Orlando. *Pequena enciclopédia bíblica*. São Paulo: Vida, 2006.

CANTALAMESSA, Raniero. *Maria um espelho para a Igreja*. Trad. Lino Rampazzo. São Paulo: Santuário, 1992.

CATÃO, Francisco. *A Trindade, uma aventura teológica*. São Paulo: Paulinas, 2000. (Coleção Fé adulta)

CHOURAQUI, André. *No princípio – Gênesis*. Trad. Carlito Azevedo. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

COMISSÃO INTERNACIONAL ANGLICANO-CATÓLICA ROMANA, *Maria, graça e esperança em Cristo*. Trad. Débora Balacin. São Paulo: Paulinas, 2005. (Coleção Oikoumene)

GONZÁLES, Justo L. *E até aos confins da Terra: uma história ilustrada do Cristianismo I*. Trad. Key Yuasa. São Paulo: Vida Nova, 1995. (A era dos mártires)

LINK, Luther. *O Diabo: a máscara sem rosto*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MURAD, Afonso. *Quem é esta mulher? Mariana Bíblia*. São Paulo: Paulinas, 1996.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O Diabo no imaginário cristão*. Bauru: EDUSC, 2002. (Coleção História)

PELLIKAN, Jaroslav. *A imagem de Jesus ao longo dos séculos*. São Paulo: Cosac e Naify, 2000.

PINKUS, Lucio. *O mito de Maria*. Trad. Isabel Fontes Leal Ferreira. São Paulo: Paulinas, 1991.

STEIN, Robert. *A pessoa de Cristo: um panorama da vida e dos ensinamentos de Jesus*. Trad. Emerson Justino. São Paulo: Vida, 2006.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea: vidas de santos*. Trad. Hilário Franco Júnior. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

Dicionários:

HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madri: Alianza Editorial. 1996.

HEINZ-MOHR, Gerf. *Dicionários dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã*. São Paulo: Paulus, 1994.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2. ed. revista e ampliada. 36ª. reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do ocidente medieval I*. Coord. da Trad. Hilário Franco Júnior. Bauru: EDUSC, 2006.

_____. *Dicionário temático do ocidente medieval II*. Coord. da Trad. Hilário Franco Júnior. Bauru: EDUSC, 2006.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

Bibliografia:

FAZENDA, Ivani Catarina Arantes. *Integração e interdisciplinaridade no ensino brasileiro: efetividade ou ideologia?* São Paulo: Loyola, 1979.

HENDERSON, George. *Arte medieval*. Trad. Jamir Martins. Cultrix, São Paulo, 1978.

LAUAND, Luiz Jean. *Educação, teatro e matemática medievais*. Org., Trad. E Estudos Introdutórios de Luiz Jean Lauand. Perspectiva: São Paulo: 1986. (Coleção Elos, 45)

_____. *Cultura e educação na Idade Média: textos do século V ao XIII*. Sel., Trad., Notas e Estudos Introdutórios de Luiz Jean Lauand. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

PAVÃO, Almeida J. *Gil Vicente*. Poeta. Ponta Delgada: Âmbar, 1983.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo Baptista Fuser, Eudynir Fraga e Nanci Fernandes. Perspectiva: São Paulo, 1999.

REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Marins Fontes, 1998.

TRIGO, Salvato. *Gil Vicente e a teatralização das linguagens*. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo3921.pdf>. Acessado em 05/10/07.