

AMANDA LOPES DE FREITAS

GÊNERO MORALIDADE: UMA ANÁLISE DE *AUTO DA ALMA* E
AUTO DA BARCA DA GLÓRIA, DE GIL VICENTE

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

VIÇOSA
MINAS GERAIS - BRASIL
2014

Ficha catalográfica preparada pela Seção de Catalogação e Classificação da
Biblioteca Central da UFV

T

F866m Freitas, Amanda Lopes de, 1985-
2014 Gênero Moralidade : uma análise de Auto da Alma e Auto da Barca
da Glória, de Gil Vicente / Amanda Lopes de Freitas. - Viçosa, MG, 2014.
viii, 116f : il. (algumas color.) ; 29 cm.

Inclui anexos.

Orientador: Sirlei Santos Campos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.

Referências bibliográficas: f.99-111.

1. Vicente, Gil (ca. 1465-1536). 2. Teatro Português. 3. Moral e
Religiosidade na literatura. 4. Morte. I. Universidade Federal de Viçosa.
Departamento de Letras. Programa de Pós-graduação em Letras. II. Título.

CDD 22. ed. 869.2

AMANDA LOPES DE FREITAS

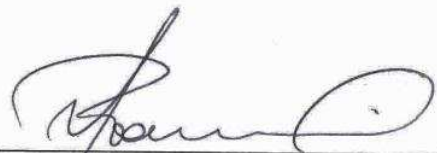
**GÊNERO MORALIDADE: UMA ANÁLISE DE *AUTO DA ALMA E
AUTO DA BARCA DA GLÓRIA*, DE GIL VICENTE**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

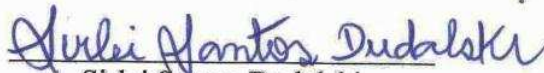
APROVADA: 31 de março de 2014.



Sonia Aparecida Vido Pascolati



Gerson Luiz Roani



Sirlei Santos Dudalski
(Orientadora)

*Aos que sempre estarão:
Raimundo, Francisca e Cleiton (in memoriam).
Às pequenas felicidades:
Milton, Marcela, Marlucy, Maísa.
Ao amor, o melhor presente:
Carlos.*

*Saibam quantos são nascidos
que sentença eu lhes diria:
que contra a morte e o amor
não há quem tenha valia.
(Gil Vicente)*

*Quando o enterro passou
Os homens que se achavam no café
Tiraram o chapéu maquinalmente
Saudavam o morto distraídos
Estavam todos voltados para a vida
Absortos na vida
Confiantes na vida.*

*Um no entanto se descobriu num gesto largo e demorado
Olhando o esquife longamente
Este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade
Que a vida é traição
E saudava a matéria que passava
Liberta para sempre da alma extinta.*

(Momento num café – Manuel Bandeira)

AGRADECIMENTOS

Ao longo de dois anos, muitos encontros foram possíveis graças à elaboração desta dissertação de Mestrado. O primeiro deles foi o “encontro literário”, intermediado pelo texto de Gil Vicente, meu objeto de estudo. O segundo foi o “encontro acadêmico”, concebido pelas “dores e delícias” do processo de pesquisa. O terceiro, e mais importante de todos, foi o “encontro com o outro”, tecido através do diálogo, da escuta e das generosas contribuições recebidas. Tais encontros foram os responsáveis para que chegássemos até aqui. Assim, agradeço sinceramente a todos que fizeram desse projeto uma realidade:

À professora Sirlei Santos Dudalski, por ter me aceitado como orientanda, acompanhando-me nesta travessia. Pela confiança, paciência e amizade construídas nestes dois anos de trabalho; agradeço-lhe, sobretudo, por tantas e importantes lições sobre teatro e sobre vida.

À professora Sonia Pascolatti e à professora Gisele Wolkoff, por terem aceitado o nosso convite para a composição da banca examinatória desta pesquisa.

Ao professor Gerson Luiz Roani, por ter feito parte da minha vida acadêmica. Muitas das reflexões desenvolvidas neste trabalho nasceram de antigas conversas e reflexões; agradeço também pelas maravilhosas aulas de Literatura Portuguesa.

À professora Joelma Santana Siqueira, pela participação no seminário de qualificação desta pesquisa, cujas contribuições nos foram muito importantes. Também pelas longas conversas e pela doçura e generosidade de sempre.

A ambos, professor Gerson e professora Joelma, agradeço também por terem aceitado fazer parte da comissão avaliadora deste trabalho.

A todos os professores do Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa. Aos professores Luciana Beatriz Ávila, Matosalém Vilarino Júnior, Adécio de Souza Cruz, Juan Pablo Chiappara, Vicente Mendes, Ângelo Assis e Ana Paula Rocha, pelas singelas contribuições, igualmente importantes.

Às professoras Maria Carmen Aires Gomes e Adriana Silva, pelas lições da “época” em que fui bolsista do Programa de Tutoria da UFV; agradeço pela oportunidade que marcou essencialmente a minha formação.

À professora Mônica Santos de Souza Melo, pela disponibilidade e generosidade com as quais me tratou em todos os nossos encontros.

À Adriana Santana Gonçalves, pela amizade, sensibilidade e apoio incondicional.

Ao professor José Augusto Cardoso Bernardes, pelo incentivo e pelas preciosas contribuições. Foi uma honra receber o seu apoio, fundamental para que essa pesquisa se realizasse.

Ao professor Luiz Lima Vailati, pelas valiosas indicações bibliográficas; também pela simpatia com a que me recebeu em seu minicurso, realizado na Semana Acadêmica de História.

Ao professor Márcio Ricardo Coelho Muniz pelo diálogo constante, pelas sugestões de leitura e pela delicadeza com a qual fui tratada em todas as nossas conversas.

À professora Maria Luísa Tobar, pela disponibilidade e sugestões de leitura.

Aos “vicentinos” Jamyle Rocha, Maria Goreth, Débora Dacanal e Michael Jones, pelo incentivo recebido através de uma mensagem, uma boa conversa ou sugestão de leitura.

Aos colegas historiadores Thiago Mota, Reinaldo Schiavo e Lucilene Macedo, pelo diálogo esclarecedor.

À querida Juliete Campos Valente, pelas maravilhosas aulas de francês.

À Cinthia Maritz e à amiga Guadalupe, pela revisão e formatação desta dissertação.

Aos colegas e amigos de Mestrado, pela partilha da vida e de tantos momentos: em especial, à amiga Francy Silva, pela bonita amizade construída nestes dois anos.

Aos amigos Clara, Joubert, Nines, Juani, Odair, Nildicéia, Daniel, Amaraí, Marina e Renato, que mesmo à distância não mediram esforços para sempre ajudar.

Agradeço a todos os meus amores – minha família e demais amigos. Em especial aos amigos, primos e tios que não me “abandonaram” nos momentos mais estressantes: Fernanda Bijos; Patrícia e Dani Pereira; Bruna Rena; Andressa Lopes; Glenda, Júlia, Mayara, Joséllo e Flávia; Débora; Tio Francisco e Tia Fátima; Tio Sebastião e Tia Silene; Tia Dinha e Tio José Ilton; Tio Rui e Tia Jane; Tia Élia e Tio José Maria; Tia Elza e Tio João; Tio Pedro; Tia Marli; Tio Dário (in memoriam); Raquel, Rafael e Renata; Athila; Rebeca, Bruno e Lídia; Sílvia; Andréia; Bruno Policarpo; Guadalupe; Roselaine; Danusi; Thaynã; Marco Túlio; Mirele; “Amigos Casais”; Cléo Mota; Gláucia; Daniene e Isabella; Daniela Rodrigues; Bruno e família; Richard; Rafael Ruas; Fábio Camões; Carlos Campos; Estela Takada; Cláudia; Cinthya; Bárbara; Naty e Daniela; Natália Zorzette; Larissa; Bárbara; Maurício; Dira e Danielle; Humberto. Agradeço a meus pais, Raimundo e Francisca, pelas corajosas escolhas; e ao meu companheiro Carlos, pelo amor de todos os dias.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	vi
RESUMO	vii
ABSTRACT	viii
INTRODUÇÃO	1
1. CAPÍTULO I - REFLEXÕES SOBRE O GENERO MORALIDADE	7
1.1. Moralidade: Gênese e característica	10
1.1.1. Alegoria: suporte formal	15
1.1.2. França e Inglaterra: o berço da moralidade	18
1.1.3. <i>La Moralité française</i> – A moralidade francesa	19
1.1.4. <i>The Morality Play</i> : a moralidade inglesa.....	22
1.1.5. <i>The summoning of Everyman</i> : a obra prima do teatro medieval	25
2. CAPÍTULO II- PORTUGAL E O TEATRO DE GIL VICENTE	30
2.1. Sob o Signo de Aviz	35
2.2. O homem da corte	37
2.3. O teatro: reconhecimento tardio	39
2.4. Folhas Volantes e Copilações	42
2.5. Moral e Religiosidade	44
2.6. A moralidade em Gil Vicente: tradição e inovação	47
2.7. Classificações da Moralidade de Gil Vicente	47
2.8. Fontes e matrizes da moralidade vicentina	50
2.8.1. França e Inglaterra	52
3- CAPÍTULO III- REPRESENTAÇÕES DA MORTE	56
3.1. A morte de si: da Baixa Idade Média ao Renascimento	60
3.1.1. Artes Moriendi: a arte de morrer	62
3.1.2. O cadáver decomposto e as danças da morte.....	64
3.2. As sepulturas	68
4. CAPÍTULO IV- MORTE E ALEGORIA NA MORALIDADE VICENTINA: AUTO DA ALMA E AUTO DA BARCA DA GLÓRIA	70
4.1. <i>Auto da Alma</i>: o triunfo do bem	70
4.2. <i>Auto da Barca da Glória</i>: uma apologia à oração	79
4.3. Representação da Morte em <i>Auto da Alma</i> e <i>Auto da Barca da Glória</i>	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	99
ANEXO I	112
ANEXO II	115

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Personagens de <i>Everyman</i>	7
Figura 2. Folha de rosto da <i>Copilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente</i>	30
Figura 3. A Dança da Morte por Hans Holbein	56
Figura 4. Artes Moriendi. Tentação da Impaciência.....	115
Figura 5. Tentação diabólica de desespero	115
Figura 6. Dança Macabra por Bernt Notke	116
Figura 7. Gravura da edição francesa do poema <i>Danse Macabre</i>	116
Fígura 8. Dança da Morte do filme <i>O Sétimo Selo</i>	116

RESUMO

FREITAS, Amanda Lopes de. M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, março de 2014.
Gênero Moralidade: Uma análise de *Auto da Alma* e *Auto da Barca da Glória*, de Gil Vicente. Orientadora: Sirlei Santos Dudalski.

Esta dissertação de mestrado tem como objetivo o estudo da moralidade em Gil Vicente, investigando as características estético-ideológicas do gênero e sua relação com a recepção da ideia de morte na Baixa Idade Média. Para tal fim, serão analisadas as moralidades *Auto da Alma* (1518) e *Auto da Barca da Glória* (1519), destacando as principais características de cada texto, como a alegoria, a ideologia religiosa e a recepção da ideia de morte presente em cada uma das obras. A moralidade foi possivelmente a maior realização do teatro de Gil Vicente. Apesar do limitado número de moralidades *stricto sensu* produzidas pelo autor, que as escrevia de modo bastante esporádico, pode-se afirmar que a beleza plástica dos textos, concebidos principalmente pelo uso da alegoria, elevou o gênero à categoria de obra-prima do teatro universal. A preocupação com a morte, que em nenhuma outra época foi tão valorizada como em fins da Idade Média, também serviu de mote para a construção do gênero dentro do teatro de Gil Vicente, partindo da premissa que a intenção didática da moralidade serviu como doutrina moral que ensinava a arte do bem morrer. Dentre os estudos que nos serviram de suporte teórico para a realização deste trabalho, destacam-se os de Saraiva (1965,1995,2000), Keates (1962), Reckert (1977), Teyssier (1982), Bernardes (2003,2006,2008) e Berardinelli (2012) no âmbito da crítica vicentina; com relação aos estudos sobre teatro, alegoria e moralidades estrangeiras, os principais autores em que nos embasamos são Craig (1950), Pineas (1962), Potter (1975), Hansen (1986), Naves (2001), Berthold (2008), Heliadora (2008), Saraiva e Bernardes; Sobre a representação da Morte na Baixa Idade Média utilizamos os estudos de Huizinga (1985) e Ariès (2003) em consonância com os de Martins (1969), Infantes (1977) e Ugarte (2009).

ABSTRACT

FREITAS, Amanda Lopes de. M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, March 2014.
Genre Morality: An analysis of *Auto da Alma* and *Auto da Barca da Glória*, by Gil Vicente. Adviser: Sirlei Santos Dudalski.

This paper of a master degree aims at studying the morality in Gil Vicente, researching the esthetic- ideological characteristics of the genre and its relation with the reception of the idea of death during the Low Middle Age. In order to achieve that, it will be analyzed the moralities *Auto da Alma* (1518) and *Auto da Barca da Glória* (1519), pointing out the main characteristics of each text, such as the allegory, the religious ideology and the reception of the idea of death in each work. The morality genre was possibly the major realization of Gil Vicente's theater. Despite the limited number of moralities *strictusensu* produced by the author, who wrote them in a sporadic way, it can be affirmed that the plastic beauty of the texts, conceived mainly by the use of the allegory, raised the genre to the category of masterpiece of the universal theater. The concern with death, which in any other time was as valued as during the end of Middle Age, was also used as motto for the building of the genre inside Gil Vicente's theater, from the idea that the didactic intention of the morality served as moral doctrine which taught the art of well dying. Among the studies which served as theoretical support for the accomplishment of this work, it is emphasized Saraiva (1965, 1995, 2000), Keates (1962), Reckert (1977), Teyssier (1982), Bernardes (2003,2006,2008) and Berardinelli (2012) among the critics to Gil Vicente; in relation to theater, allegory and foreigner moralities studies, the main authors are Craig (1950), Potter (1975), Pineas (1962), Hansen (1986), Naves(2001), Berthold (2008), Heliadora (2008), Saraiva and Bernardes; on the representation of death during the Low Middle Age, we used the works by Huizinga (1985) and Ariès (2003) according to the ones by Martins (1969) , Infantes (1977) e Ugarte (2009).

INTRODUÇÃO

Por que estudar Gil Vicente?

Arrais Vicentino:
Mudaste o Auto a mestre Gil?
Burguês:
Não fomos nós, foi o tempo.
Arrais contemporâneo (rindo-se)
Mudou o mundo, mudou a gente, mudaram as barcas!
(Luís de Sttau Monteiro)

O projeto desta dissertação nasceu de uma ideia quase infantil, muito anterior ao meu ingresso neste Programa de Mestrado; nasceu, possivelmente, no ano de 2001, quando no dia 24 de junho li pela primeira vez um auto de Gil Vicente. A data, escrita a mão na última página do livro que me apresentou a obra vicentina, simboliza o surgimento de uma trajetória pessoal e acadêmica.

Em 2001 cursava o primeiro ano do Ensino Médio. Devido à prática pedagógica adotada pelo colégio onde estudava, tínhamos a obrigatoriedade de ler uma obra infanto-juvenil por bimestre, cuja leitura e compreensão era avaliada através de provas mensais e de trabalhos esporádicos. Assim, por circunstância, foi eleita por minha professora de Literatura para um daqueles bimestres a obra *Gil Vicente: Auto da Barca da Glória, Farsa de Inês Pereira, Auto da Índia*, da Série Bom Livro de Teatro infanto-juvenil.

Não me recordo dos resultados obtidos nas avaliações; mas, naquele primeiro contato - impresso de modo profundo na memória - senti ter encontrado um tesouro, desses que sem aviso mudam a vida do sujeito. No caso, o *Auto da Barca do Inferno*, adaptado para o público infanto-juvenil, foi o meu tesouro.

Lembro-me do encanto provocado pela figura do Diabo, com seu discurso “engraçado” e “cheio de deboche”. Nada sabia, ou entenderia se me fosse explicado, sobre os conceitos de sátira, lirismo, discurso, intertexto ou recepção; talvez soubesse um pouco sobre História da Idade Média, tão mal explicada nos manuais escolares, embora isso pouco importasse. A grandeza daquele fato se deveu inteiramente à fantasia descortinada diante de mim, sensação que só uma boa Literatura é capaz de propiciar ao seu leitor, ainda que uma criança.

Em 2006 ingressei no curso de Letras da Universidade Federal de Viçosa, MG. Embora no início não tivesse muita clareza sobre minhas aspirações profissionais, a possibilidade de conhecer mais do universo da Literatura de Língua Portuguesa foi uma grande motivação.

Em 2011, dez anos após o meu primeiro contato com o texto de Gil Vicente, por ocasião da elaboração do meu trabalho de conclusão de curso, tive a oportunidade de conhecer a obra vicentina por um viés acadêmico. Propus-me a estudar a representação do Mal no texto *Auto da Barca do Inferno*, centrando-me na personagem do Diabo. O título daquele trabalho foi: “Entra, entra no Batel que ao inferno has de ir: a representação do Mal na sociedade vicentina de quinhentos” – título longo para uma etapa tão curta que é a da escrita monográfica. Então, após a conclusão do curso de Letras, senti a necessidade de mais um encontro com o texto de Gil Vicente, sob a perspectiva acadêmica de um Mestrado.

No início de 2012 ingressei no Programa de Mestrado em Estudos Literários da Universidade Federal de Viçosa. A princípio, meu pré-projeto de pesquisa tinha como objetivo o estudo da comicidade no Diabo vicentino. Com o passar do tempo, após muitas reflexões decidimos – minha orientadora e eu – que o estudo do gênero moralidade na obra de Gil Vicente atenderia melhor as nossas expectativas e anseios.

Durante dois anos de pesquisa, a pergunta: “Mas ainda há o que se estudar em Gil Vicente?” foi a mim dirigida inúmeras vezes por colegas e professores. De fato, dois anos são muito pouco em comparação à extensa fortuna crítica produzida sobre o autor, iniciada apenas no século XIX.

Do século XX aos nossos dias, nomes como Teófilo Braga, Brito Ribeiro, Óscar de Pratt, Braamcamp Freire, Carolina Michaelis, Antônio José Saraiva, Laurance Keates, Stephen Reckert, Paul Teyssier e José Augusto Cardoso Bernardes construíram a história crítica vicentina - textos obrigatórios a todo pesquisador iniciante que aspira aprofundar-se na obra de Gil Vicente. Não se deve perder de vista, porém, o risco do lugar comum, uma vez que muito já foi dito. Nesse sentido, não há uma resposta totalizante à pergunta feita; porém, uma frase do Professor José Augusto Cardoso Bernardes, da obra *Revisões de Gil Vicente* (2003, p.11), pode aclarar essa questão: “Mas há a perfeita consciência de que, a respeito de Gil Vicente, todas as revisões são e serão provisórias. Nos tempos que hão-de vir, haverá seguramente mais coisas que para ver e rever. E, em todo o caso, os olhos serão sempre outros”.

Acredito que a cada olhar sobre a obra vicentina ela se renova e ressignifica, enquanto “tesouro” ou objeto de estudo. O importante é manter a curiosidade no olhar, o que não é tão difícil, em função da instigante percepção de mundo que é Gil Vicente.

Para Antônio José Saraiva (1965, p.27), a existência de Gil Vicente foi um mero fortuito: “[...] ele podia não ter nascido; ou ter nascido e não ter chegado à idade adulta; ou ter chegado à idade adulta e não ter tido acesso à corte; nem, portanto, meios para representar os seus autos”. Para a felicidade de seu público, Gil Vicente não só teve acesso às cortes de D. Manuel e D. João III, ambos da casa de Aviz, como também se tornou o principal monumento do teatro português, modificando por completo o cenário teatral do século XVI.

Segundo Stephen Reckert (1977, p.15), Gil Vicente foi o maior dramaturgo português e também o maior que existiu na Europa pós-clássica: “[...] fue asimismo un poeta lírico sin rival en su propia lengua entre el rey D. Dinís y Camoens, o en español (con la posible excepción del marqués de Santillana) antes de Garcilaso”.¹ Sobre o contexto em que se deu a criação dramática do autor, Bernardes (2006, p.15) afirma que ela está situada no período declinante da Idade Média, compreendendo, entre outras coisas, “um excepcional prolongamento dos códigos éticos e estéticos da cortesia medieval, ao longo das primeiras décadas do século XVI”. A partir desses pontos de vista, podemos afirmar que Gil Vicente e sua obra constituem o cânone da dramaturgia ocidental, cuja importância está não apenas por retratar o período áureo do século XVI, mas, sobretudo, pela universalidade estético-ideológica que evoca.

No que concerne ao seu teatro religioso, a trilogia das *Barcas*, *Auto da Barca do Inferno* (1517), *Auto da Barca do Purgatório* (1518) e *Auto da Barca da Glória* (1519), é considerada pela crítica especializada como a grande obra prima do autor. De acordo com Luciana Stegagno Picchio, nestas peças Gil Vicente une a sua condição de autor de mistérios à de poeta civil; sua voz de homem do povo se levanta para criticar os malefícios de uma sociedade vista com os “maliciosos olhos de plebeu” (PICCHIO, 1991, p.559). Já segundo Saraiva (1965, p.27), o *Auto da Alma* (1518) também constitui o quadro de obras-primas do autor: “[...] O *Auto da Alma* é uma obra-prima milagrosa, superior a qualquer outra do mesmo gênero, dentro e fora de Portugal”.

A oposição Bem versus Mal presente nesses textos e em tantos outros do dramaturgo é um eixo sobre o qual se alicerça o teatro de Vicente, tanto do ponto de

¹ “foi também um poeta lírico sem rival em sua própria língua, entre o Rei D. Dinis e Camões, ou em espanhol (com a possível exceção de marquês de Santillana) antes de Garcilaso” (tradução nossa).

vista teológico quanto moral e político. A dicotomia se concebe “pela visão do homem português como um cristão identificado com ideais [...], humilde e cumpridor das funções que lhe cabem no quadro do estado social em que se encontra...” (BERNARDES, 2006, p.189).

Consideramos assim, que dentro da vasta produção dramatúrgica de Gil Vicente, formada por églogas, mistérios, milagres, comédias e fantasias alegóricas, a moralidade é o gênero que legou máxima expressão e reconhecimento ao escritor segundo a crítica. Em acordo com Bernardes (2006, p.188), a moralidade pode ser considerada a síntese do teatro de Gil Vicente, de modo que a compilação de todas as suas obras seria, conforme o crítico, uma moralidade virtual, espécie de hipergênero que orientou toda a produção artística do autor, a partir de suas principais características: “[...] a delimitação entre o Bem e o Mal, a operatividade alegórica, a estrutura judicial do discurso e, por último, a disposição narrativa”.

Sábato Magaldi (2002, p.18) pontua que: “[...] não se pode tratar do texto sem uma referência aos gêneros aos quais ele se filia”. Assim, o estudo do gênero moralidade nos interessa na medida em que também amplia o nosso conhecimento acerca da dramaturgia vicentina. Segundo Maria del Carmen Bobes Naves (2001, p. 258-259), o gênero moralidade teria surgido no período denominado de Baixa Idade Média, e pode ser definido da seguinte maneira:

[...] a finales del siglo XV y los inicios del XVI empiezan los moral plays cuyos textos se inspiran en las Danzas de la muerte y en el Ars moriendi. Se escenifica el motivo del viaje y del rito de purgación con la certeza de la redención final. Frente a lo que ocurre con el Mystery play, que tiene el lenguaje cotidiano y sencillo, la morality play tende al lenguaje literario y a la alegoría. Los temas son la muerte (memento mori), la soledad, la caducidad de lo terreno, la melancolía; los personajes son la Humanidad, el Mundo, Los Vicios, la Confesión, la Riqueza, las Buenas Obras; y el tema dramático general es la lucha entre el bien y el mal en el alma del hombre ².

Conforme afirmado pela pesquisadora, a moralidade é um gênero que se inspirou na tradição literária da morte, através das *Danças macabras* e das *Artes*

²[...] no final do século XV e início do XVI tem início a moralidade, cujos textos se inspiram nas Danças da Morte e na Ars Moriendi. É encenado o tema da viagem e do rito de purgação com a certeza da redenção final. Semelhante ao que ocorre com o mistério, caracterizado por uma linguagem cotidiana e sensível, a moralidade tende à linguagem literária e à alegoria. Os temas são a morte (memento mori), a solidão, a efemeridade do terreno, a melancolia; os personagens são a Humanidade, o Mundo, os Vícios, a Confissão, a Riqueza, as Boas Obras; a dramaticidade se consiste, geralmente, pela luta entre bem e mal na alma do homem. (Tradução nossa).

Moriendi. A partir de construções alegóricas em que vícios e virtudes tomam forma e voz, uma mensagem moral é transmitida ao seu leitor, relacionada à ideia de Bem e de Mal. Patrice Pavis, na obra *Dicionário de Teatro* (2001), também afirma que a temática preferida das moralidades é de inspiração bíblica, embora traços satíricos provindos do teatro profano europeu possam ser percebidos em muitos casos: “[...] os assuntos são bíblicos (O Filho pródigo) ou contemporâneos (O Concílio de Basiléia, 1432) [...] com elementos farsescos e bufões próximos da *sottie*” (PAVI, 2001, p.250).

A partir dessas definições e em outras encontradas nos manuais de Literatura e de Teatro, é possível questionar qual seria efetivamente a ligação de Gil Vicente para com o gênero moralidade: em que consistiu a moralidade vicentina? Quais foram as principais? E quais suas características? Do ponto de vista moral e ideológico, qual era a função desse gênero apresentado nas festividades da Paixão e da Páscoa na corte de Aviz? Em que medida ele seria uma resposta ao imaginário da Morte, tão fecundo no período da Baixa Idade Média? Esta pesquisa nasce da tentativa de cercar essas questões.

Este trabalho tem como objetivo o estudo da moralidade em Gil Vicente, investigando as características estético-ideológicas do gênero e sua relação com o imaginário da morte na Baixa Idade Média. Para fazê-lo, serão analisadas as moralidades *Auto da Alma* (1518) e *Auto da Barca da Glória* (1519).

No capítulo I, intitulado “Reflexões sobre o gênero moralidade”, discutiremos o processo histórico-literário que deu origem ao gênero, desde o teatro religioso até as moralidades francesas e inglesas. Será traçado um quadro das principais características da moralidade, bem como das principais influências e intertextos. Utilizaremos para a confecção do arcabouço teórico deste capítulo os estudiosos Bárbara Heliodora (2008), Margot Berthold (2008) e Mikhail Bakhtin (2006), a fim de tratarmos sobre as origens do teatro medieval; com relação à moralidade especificamente, utilizaremos os estudos de Hardin Craig (1950), Rainer Pineas (1962), Saraiva (1965), Naves (2001) e Bernardes (2006). Sobre a noção de alegoria, enquanto linguagem que constitui a moralidade, utilizaremos os estudos de João Adolfo Hansen (1986).

No capítulo II, “Gil Vicente e o teatro português”, faremos uma breve introdução acerca do período de transição da Baixa Idade Média, concentrando-nos, a posteriori, no contexto português da casa de Aviz. Nesta parte do capítulo, utilizamos as contribuições de Johan Huizinga (1985), Otto Maria Carpeaux (2012), Dalila Costa

(1989), Antônio Borges Coelho (2000) e Cleonice Berardinelli (2012). Em um segundo momento, revisitaremos a fortuna crítica do teatro de Gil Vicente, com base nos críticos Saraiva (1965, 2000), Laurance Keates (1962), Reckert (1977), Paul Teyssier (1982) e Bernardes (2003, 2006, 2008). Discutiremos aspectos importantes da dramaturgia do autor e sobre as classificações para a moralidade vicentina, a partir dos teóricos estudados.

No capítulo III, “Representações da morte”, faremos uma breve introdução sobre a morte enquanto objeto de estudo da História, utilizando neste momento os estudos de Maria de Lurdes Rosa (2000) e Huizinga (1985). Em seguida, discutiremos as possíveis representações da morte com base na teoria de Philippe Ariès (2003), privilegiando as *Artes Moriendi* e as *Danças da morte* - a partir do estudo realizado por Mário Martins (1969), Victor Infantes (1997) e Ana Luiza Haindl Ugarte (2009). A nossa hipótese é a de que estes fenômenos tenham influenciado, em termos de imaginário e recepção da ideia de morte, a elaboração do gênero moralidade em Gil Vicente.

No capítulo IV, “Morte e alegoria na moralidade vicentina: *Auto da Alma* e *Auto da Barca da Glória*”, realizaremos uma leitura das moralidades *Alma* (1518) e *Barca da Glória* (1519), destacando as principais características de cada texto, com base nas teorias e fortuna crítica trazidas nos capítulos anteriores. Analisaremos as principais alegorias, a ideologia religiosa e a ideia de morte em cada peça.

Por fim, nas considerações finais, discutiremos as conclusões a que chegamos e os novos caminhos do gênero moralidade depois de Gil Vicente, levantando referências complementares.

CAPÍTULO I REFLEXÕES SOBRE O GÊNERO MORALIDADE



Woodcut illustrations from Duffield & Co.'s 1904 edition of *Everyman*.

Figura 1 - Personagens de *Everyman* (edição de 1904)

A Idade Média foi um período rico no que diz respeito à formação da dramaturgia ocidental. Segundo Bárbara Heliodora (2008, p.33), assim como na Antiguidade os deuses eram reconhecidos pelo rito, também o Cristianismo sentiu a necessidade de tornar o seu Deus conhecido através de cerimoniais. Se não havia, até então, teatro na Idade Média da maneira como hoje ele é concebido, pode-se dizer que ele passa a existir com seus primeiros contornos através da prática religiosa em fins da Alta Idade Média. Já no século X, no mosteiro de São Galeno, Suíça, aconteceram as primeiras encenações baseadas na dramatização da ressurreição de Cristo (BERTHOLD, 2008, p.191).

Os ciclos relacionados com o Natal e a Paixão, através dos mistérios e das representações de lendas, foram importantes como alicerces do teatro medieval. Dentre os ornamentos desse teatro primitivo, destaca-se o tropos ou *sequentiae*, expressão associada a princípio à liturgia, mas que depois alcançou certa autonomia. Eram fragmentos cantados em latim, utilizados nas celebrações para marcar uma introdução, ou conclusão (BERNARDES, 2006). O tropos *Quem quaertis* é um exemplo

elucidativo: um monge disfarçado de anjo, junto de outros que representavam as três Marias, prostrava-se junto ao Sepulcro localizado no altar principal da Igreja. Esse monge perguntava aos demais o que estavam buscando e o coro respondia: “Jesus Cristo”. Então, o primeiro monge os instruía a respeito da ressurreição do Cristo: ““A quem buscais?” era a pergunta dirigida tanto às três Marias, no domingo de Páscoa, como aos pastores que chegavam à manjedoura na noite de Natal” (BERTHOLD, 2008, p. 233).

Durante o século XIII, muitas foram as contribuições para o modelo de teatro ocidental que hoje conhecemos. Através da aparição do Cristo, como personagem cuja fala em língua vernácula remontava às Antigas Escrituras, a cerimônia do Auto Pascal na Igreja foi ampliada envolvendo personagens como Pilatos, soldados da guarda que antecedem o ritual de *Visitatio*³, as três Marias e suas fragrâncias.

A introdução do papel de Jesus abre caminho para a representação dos acontecimentos posteriores à Páscoa: sua aparição a Maria Madalena como jardineiro (“*Noli me tangere*”), ao incrédulo Tomé, aos discípulos no caminho de Emaús (auto dos *Peregrinus*), ao grupo dos apóstolos em Jerusalém e, finalmente, como tema de infinitas possibilidades, a descida ao Inferno e a libertação de Adão e Eva do limbo, primeiro ato de salvação. [...] Com esse acréscimo de novas cenas, o espaço destinado à dramatização teve que ser proporcionalmente ampliado (BERTHOLD, 2008, p.196).

Assim nasceu o teatro religioso medieval. As representações – até então pontuais, dedicadas a algum dia santo como a Sexta-feira da Paixão – passam a ocorrer mais de uma vez por ano: “[...] É assim, então, que realmente nasce o teatro; abandonando seu ofício, alguns artesãos se reuniam e organizavam pequenos grupos para apresentar espetáculos” (HELIODORA, 2008, p. 39). Proibidos de apresentar peças religiosas fora das datas demarcadas, a partir do momento em que o autor e o ator se viram obrigados a criar, além das margens do mistério religioso, nasce o teatro. Nesse sentido, afirma Margot Berthold:

O teatro na Idade Média é tão colorido, variado e cheio de vida e contrastes quanto os séculos que acompanha. Dialoga com Deus e o diabo, apoia seu paraíso sobre quatro singelos pilares e move todo o universo com um simples molinete. Carrega a herança da Antiguidade

³Rito da Visitação das Marias ao Santo Sepulcro.

na bagagem como viático, tem o mimo como companheiro e traz nos pés um rebrilho do ouro bizantino. Provocou e ignorou as proibições da Igreja e atingiu seu esplendor sob os arcos dessa mesma Igreja (BERTHOLD, 2008, p. 185).

Até o século XV os papéis eram desempenhados apenas por homens, clérigos ou eruditos. Não havia estranhamento com relação a essa prática, visto que desde o teatro clássico homens ocupavam o lugar das mulheres:

[...] Na Idade Média, da mesma forma que na Antiguidade, no Antigo Oriente Próximo, e no antigo teatro do Extremo Oriente, a plateia não via nenhuma incongruência na interpretação de um papel feminino por um ator. Parece que até em conventos de freiras os clérigos faziam os papéis femininos (BERTHOLD, 2008, p. 199).

Entretanto, há o relato de uma peça encenada por uma mulher já no século XVI, o que pode ser entendido como “exceção”. Segundo Berthold (2008, p. 208), tratava-se de um auto de milagre holandês chamado *Mariekenvon Nieumeghen* escrito entre 1485 e 1510 por autor anônimo. Nessa peça, há a presença de uma heroína que vende sua alma ao demônio por sete anos. Segundo a estudiosa, a mulher que interpretara o auto de milagre se arrependeu de fazê-lo e pediu perdão ao Papa, terminando sua vida em um convento em Maastricht.

Um elemento interessante do costume popular daquele período era a *Charivari*, festividade na qual o povo e os arlequins usavam máscaras de demônios e saíam às ruas incentivando a desordem. Eram paradas carnavalescas de bufões, em que participantes assustavam burgueses com empurrões e o bater de panelas de cobre, chocalhos de madeira e sinos de vaca. Também os autos de carnaval medievais eram festejos que desconstruíam a noção de ordem e de moral. Bufões, bonachões, jaculadores, menestrelis e errantes faziam parte destes festivais da loucura e do prazer. Segundo Mikhail Bakhtin,

[...] (os representantes do velho poder e da velha verdade), como as coisas (os sinos), são tratados e estilizados no espírito da festa popular do carnaval. Eles são, portanto, ambivalentes: a destruição e o destronamento estão associados ao renascimento e à renovação, a morte do antigo está ligada ao nascimento do novo; todas as imagens

são concentradas sobre a unidade contraditória do mundo que agoniza e renasce (BAKHTIN 2008, p.189).

Esse universo marcado por uma alegre relatividade tinha no carnaval, de acordo com Bakhtin (2008, p.107): “[...] a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova”. Em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2008), o teórico analisa uma suposta lenda que envolveria a vida de Rabelais, apresentando-nos a seguinte imagem a respeito do ritual coroação-destronamento/morte-ressurreição:

Voltemos ao chicaneiro de fuça vermelha espancado e satisfeito por tê-lo sido: “como um rei ou dois”. Ele não é no fundo um rei de carnaval? A descrição das pauladas, acrescida da enumeração anatômica, provocou a presença de outros acessórios obrigatórios do rei morto e o novo ressuscitado: no momento em que todos crêem que o chicaneiro (o velho rei) está morto a pauladas, ele ressurge bem vivo e satisfeito (o novo rei). Sua fuça vermelha é a cara pintada do palhaço. Todas as cenas de lutas e surras que Rabelais descreve, tem o melhor caráter carnavalesco (BAKHTIN, 2008, p. 174).

Os autos carnavalescos já apresentavam uma tendência à alegoria moral, além de palcos cuja plataforma sobre rodas predestinadas, espécie de carro-palco, foram essenciais para a elaboração e encenação dos autos de moralidade na Inglaterra e na França. Com o passar do tempo, o teatro religioso passou a incorporar novas formas de expressão, mesclando ao teatro sacro as expressões pagãs. A partir dessa dúbia identidade surgem as primeiras moralidades, em que o divino e o secular dialogam com o objetivo de representar a trajetória do homem através do recurso da alegoria.

1.1. Moralidade: gênese e características.

Pois te esquecerás dos teus sofrimentos e deles só terás lembrança como de águas que passaram. A tua vida será mais clara que o meio-dia; ainda que lhe haja trevas, serão como a manhã. Sentir-te-ás seguro, porque haverá esperança; olharás em derredor e dormirás tranquilo. Deitar-te-ás, e ninguém te espantará; e muitos procurarão obter o teu favor.
(Livro de Jó. 11:16-19)

A partir da segunda metade do século XV a moralidade se estabeleceu como importante e prolífero gênero teatral, alcançando grande expressividade na Baixa Idade Média. Segundo Antônio José Saraiva (1965), as razões pelas quais houve tamanha produtividade do gênero naquele período se deveu à tendência herdada da Idade Média em “coisificar, substantivar, considerar como entidades, isolar como substâncias susceptíveis de atributos, os estados, qualidades, ações – em suma, os processos” (SARAIVA, 1965, p. 48). Em segundo lugar, outro fator justificativo desse fenômeno foi que a proliferação da moralidade alegórica coincidiu com os sintomas de decomposição da alegoria:

[...] o seu espírito morre, e permanece o suporte plástico dele, que se torna então particularmente apto a envergar variadas indumentárias e a figurar como elemento decorativo de composições (SARAIVA, 1965, p. 51).

Sobre o gênero Moralidade, define Pavis:

Obra dramática medieval (a partir de 1400) de inspiração religiosa e com intenção didática e moralizante. As “personagens” (de cinco a vinte) são abstrações e personificações alegóricas do vício e da virtude. A intriga é insignificante, mas sempre patética ou enternecedora. A moralidade participa ao mesmo tempo da farsa e do mistério. A ação é uma alegoria que mostra a condição humana comparada a uma viagem, a um combate incessante entre o bem e o mal... (PAVIS, 2001, p.15).

Para José Augusto Cardoso Bernardes (2006, p.185), a moralidade foi concebida como “modelo de afirmação ideológica” que visava à defesa de um valor moral, como bem ilustra Anatol Rosenfeld (1968, p.163), ao afirmar que “[...] O homem geralmente postava-se diante da porta, enquanto principiava a luta entre suas qualidades e seus defeitos, para se ver para onde iria, depois de morto”. Nesse sentido, podemos perceber as ideologias representadas neste gênero, pois, ao contrário do que ocorre em tantos outros, como a farsa ou a comédia, na moralidade há uma demarcação do território do Bem e do Mal.

Apesar do notório caráter elitista das moralidades, perceptível pela complexidade dos recursos formais e estéticos, com o passar do tempo o gênero também cercou temáticas sociais e de circunstância (LEWICA, 1954, p. 5-20, *apud*

BERNARDES, 2006, p.149). Como resultado dessa evolução, Bernardes (2003) vislumbra dois modelos distintos de moralidade: o teológico-doutrinal e o político-social⁴.

A moralidade teológico-doutrinal é caracterizada por sua dimensão trans-histórica, isto é, universal (HELMICH,1980, *apud* BERNARDES, 2006, p.149). Trata do drama da história do Homem e da História da Salvação, servindo-se de construções alegóricas para a representação de entidades – vícios e virtudes - que interferirão diretamente no processo de salvação sofrido pelo “peregrino”, a figura que alegoriza a “humanidade” dentro da peça:

[...] os três Inimigos (Mundo, Diabo e Carne), os Sete Pecados Mortais, o Vício, etc., por um lado; as três Virtudes Cardeais, as Boas Acções, a Confissão, o Arrependimento, etc, pelo outro; a luta destas entidades entre si decide o destino do Homem, mas só a graça de Deus, por intermédio do divino Sacrifício e do sacramento da Eucaristia, torna possível a salvação dele (SARAIVA, 1965, p.53).

Nesse tipo de moralidade, haverá um jogo enunciativo representado pela oposição Bem *versus* Mal. O discurso moralizador será de cunho deliberativo ou demonstrativo⁵, expresso através do aconselhamento, do elogio ou da censura⁶. Tal moralidade traz um aparente diálogo com o poema *Psicomaquia* (*Psychomachia* ou *Batalha da Alma*)⁷ de Prudêncio, escrita no século IV d.C. Teriam em comum, a moralidade e o poema, a presença da alma como protagonista da luta entre vícios e

⁴Esta terminologia é proposta pelo estudioso, mas a ideia que as concebe advém de outros pesquisadores, como Lewica (1954) , Helmich (1980) e Olga Anna Dull (1994). Não tivemos acesso direto às obras desses pesquisadores, de modo que as considerações propostas neste trabalho, com relação à distinção em dois subgêneros, advém dos apontamentos realizados por Bernardes (2003, 2006).

⁵(DULL,1994, p.153, *apud* BERNARDES, 2006, p. 268).

⁶Segundo Manuel Alexandre Junior (2005, p. 320), professor catedrático da Universidade de Lisboa, a Retórica Aristotélica apresenta três gêneros discursivos: judicial ou forense, deliberativo ou político, demonstrativo ou epidíctico. Para a construção do discurso deve haver um orador, um discurso e um auditório, este que será uma espécie de juiz ou espectador. Desse modo: “os discursos deliberativos ou são exortações ou dissuasões e visam mostrar a vantagem ou desvantagem de uma determinada ação. Os discursos judiciais ou são acusações ou defesas sobre coisas feitas no passado e visam mostrar a justiça ou a injustiça do que foi feito. Os discursos epidícticos louvam ou censuram algo, visando mostrar a virtude ou defeito de uma pessoa ou coisa.

⁷De acordo com Ana Tereza Marques Gonçalves (2013, p.2): “Aurélio Prudêncio Clemente escreveu um poema de mais de novecentas linhas em hexâmetro dactílico (portanto com a forma típica do gênero épico) sobre o combate entre vícios e virtudes pelo domínio da alma humana. A obra nos chegou com seu título em grego, *Psicomaquia* (*Psychomachia*), porém apesar de vários aticismos inseridos na sua escrita, o texto nos chegou majoritariamente em latim”.

virtudes. Contudo, para Hardin Craig, apesar da aproximação de temáticas, a estrutura da moralidade não tem afinidades com a obra do poeta romano:

In any case, it may be said that no faithful presentation of Prudentius' debate between virtues and vices could have had the features of a full scope morality, and it is very difficult to see how such a performance could have been cyclic or processional. Let it be remembered that the typical morality play is not of that form. (CRAIG, 1950, p.67) ⁸.

São moralidades deste tipo *The Castle of Perseverance*, *Mankind*, *Homo Humanum Genus*, *Everyman*⁹, *Auto da Alma*. O termo moralidade do peregrino também é usado muitas vezes para fazer referência a essas moralidades.¹⁰

Como foi dito, a moralidade político-social pode ser compreendida como o resultado de um processo evolutivo da moralidade doutrinal. Esse tipo de moralidade também é elaborada a partir da alegoria, mas não inteiramente, podendo apresentar tipos sociais ou personagens mais complexos. O discurso judicial, através da acusação ou da defesa, muitas vezes marcará a crítica social dentro da peça. São exemplos desse tipo de moralidade *Condamnation de Banquet*, *L'Homme Juste et L'Homme Mondaine*¹¹, *Auto da Barca do Inferno*, *Auto da Barca do Purgatório*, *Auto da Barca da Glória*, *Auto da Feira*, entre outras.¹²

Nas moralidades em geral há o predomínio do discurso em 1ª ou 2ª pessoa; a ação é geralmente simples apesar do rebuscamento alegórico. Ainda que a lição moral seja voltada na maioria das vezes para a doutrinação católica nestas peças, o Homem será sempre o grande protagonista:

É a vez do teatro se fazer suma, síntese da cultura cristã. A sua cena é o Universo (a Terra, o Paraíso, o Inferno) e o seu tema é, invariavelmente, a luta infundável entre o Bem e o Mal, que tanto pode desenvolver-se à escala do próprio mundo (caso do mistério) como

⁸[...] Em todo caso, pode-se dizer que nenhuma apresentação fiel do debate de Prudêncio entre vícios e virtudes poderia ter as características de uma moralidade completa e é muito difícil verificar o teor cíclico e processional de uma performance. É preciso lembrar que a típica moralidade não é desta forma. (Tradução literal).

⁹“Castelo da Perseverança”, “Humanidade”, “Raça Humana”, “Todo mundo”. (Tradução literal).

¹⁰ Todas as traduções literais de Língua Inglesa foram realizadas por mim com o auxílio da Professora Dra. Sirlei Santos Dudalski.

¹¹“Condenação de Banquete”, “O Homem justo e o Homem mundano”. (Tradução literal).

¹² Todas as traduções literais de Língua Francesa foram realizadas pela Professora Juliete Campos Valente.

dentro do coração do Homem (caso da moralidade) (BERNARDES, 2006, p.149).

Dentre os gêneros medievais que influenciaram a formação da moralidade, o principal será o mistério.

Inicialmente apoiado em matérias de índole estritamente religiosa (vidas de santos e cenas dos evangelhos canônicos e apócrifos), o mistério foi-se depois abrindo a partes profanas. Há assim notícias de que as representações ordinárias (asseguradas por confrarias expressamente criadas para o efeito) incluíam, para além de um mistério tradicional, moralidades e farsas (BERNARDES, 2006, p. 143).

Os primeiros exemplares desse gênero datam do século XIV. São encenações de narrativas bíblicas, acrescidas por evangelhos apócrifos e das “*Meditationes de Vita Christi* atribuídas falsamente a S. Boaventura” (SARAIVA, 1965, p. 41). Os principais agentes da ação são Deus e Diabo, representando as forças do Bem versus Mal. Nesse tipo de encenação não há unidade de ação. Isto porque a unidade dramática tem início do princípio do mundo, sendo finalizada com a descida de Cristo aos infernos. Como epílogo do mistério já era utilizada a alegoria - estrutura típica do gênero moralidade na qual ganha maior complexidade. A temática é centrada na noção de Justiça e Misericórdia divina, como afirma Saraiva:

[...] o seu tema é o debate da Justiça e Misericórdia sob o trono de Deus, uma pedindo a absolvição do Homem, condenando ao cativo do Limbo, outra exigindo o cumprimento da pena que lhe é devida pelo pecado de Adão; o debate é resolvido pela decisão divina de, fazendo-se homem, sofrer na própria carne o castigo de que o Homem se tornou merecedor. Assim a sua Misericórdia satisfaz a sua Justiça. Toda a vasta e múltipla matéria dos mistérios (a partir do século XIV) é tomada como a realização, cumprimento e encenação desta decisão divina...” (SARAIVA, 1965, p. 42).

Nos mistérios, a encenação é extremamente didática; se os atores se referem ao paraíso, olhavam para o céu ou o apontavam com a mão. Assim, segundo Saraiva (1965, p. 45): “[...] ao serem expulsos do Paraíso Adão e Eva, a Figura permanece com

a face virada para o interior do Paraíso, apontando-os com um gesto (enquanto o coro canta *Ecce Adam quase unus*)”. Com relação ao vestuário, seguia-se um ritual igualmente simbólico: “[...] a túnica de Abel é branca, a de Caim vermelha; no começo do drama, Deus veste a dalmática, símbolo do Criador; quando julga e castiga Adão e Eva, a estola, símbolo da jurisdição” (SARAIVA, 1965, p. 45).

O mistério é o gênero precursor da moralidade não só em relação ao tema, mas também à forma. A necessidade de explicação do mundo se deu através de processos simbólicos e alegóricos, sendo que o mistério transpôs para o palco as histórias bíblicas de modo bastante realista, porque usou de símbolos para substituir descrições, aproximando a encenação de um modelo real: “Daí a necessidade de recorrer a uma alegoria para *explicar* a unidade da vasta e múltipla matéria, servindo-lhe de prólogo e epílogo” (SARAIVA, 1965, p. 47). Ainda de acordo com Bernardes,

Enquanto o mistério se baseia na representação de Deus para edificação dos homens, a moralidade tem por objetivo mostrar o Homem, em termos de essência e em termos de conduta. Os próprios títulos das moralidades indicam esta tônica exemplar: *Everyman*, *L’Omme Pecheur*, *L’homme juste et l’homme mondain*, *Bien advisé*, *mal advisé*, etc. Estes títulos evocam, por si sós, a dimensão agonística e dialética das Barcas e do *Auto da Alma*, através de processos de adaptação [...]. Por outro lado, e embora ligado à farsa pela tendência satírica, subsiste entre os dois gêneros uma diferença fundamental: enquanto a sátira farsesca incide sobre circunstâncias concretas da vida, a moralidade pressupõe uma visão estilizada e paradigmática do Homem, concebido à margem do Tempo (BERNARDES, 2006, p. 149).

O tema da redenção, desenvolvido na moralidade, foi antecipado pelo mistério; mas, neste há o prevailecimento de uma ótica histórica e bíblica, posto que naquela as “entidades” alegóricas é que articulam o desenrolar da ação.

1.1.1. Alegoria: suporte formal

De acordo com Otto Maria Carpeaux (2012, p.53), “A alegoria é o método de pensar medieval; tem a função que exerce o experimento no pensar científico”. Para João Adolfo Hansen (1986, p. 1): “A alegoria (grego *allós* = outro; *agourein* = falar) diz

b para significar a. A Retórica antiga assim a constitui, teorizando-a como modalidade da elocução, isto é, como *ornatos* ou ornamento do discurso”.

Tange à alegoria a oposição retórica *sentido próprio versus sentido figurado*; para sentido próprio tem-se o significante “próprio” ou “literal” em detrimento da metáfora que atua como processo realizador do sentido figurado. Em textos antigos baseados em processos alegóricos tem-se a construção de um pressuposto e um efeito, no qual se dá a elaboração de uma estrutura em função da alegoria.

Pode-se dizer que símbolo e alegoria são diferentes, embora tenham um princípio comum. O símbolo pode ser definido como uma espécie de paradigma do qual ele é o único elemento, oferecendo uma significação imediata, mais geral. A alegoria, por outro lado, é a camada que cerca uma abstração. Dessa maneira, usa-se a alegoria quando se está diante de um significante simples, em que o uso deste recurso seria útil para simular uma figuração rica; em casos de ideias mais complexas, o uso da alegoria é dispensável. Sobre esse tópico afirma Jeanne Marie Gagnebin:

Na relação simbólica, o elo entre a imagem e sua significação (imagem da cruz e significação da morte de Cristo) é natural, transparente, uma unidade harmoniosa de sentido. Ao contrário, na relação alegórica (uma mulher com olhos vendados, segurando uma balança, como representação da justiça), o elo é arbitrário, fruto de uma laboriosa construção intelectual. A alegoria sempre foi criticada por pretender uma tradução sensível do conceito, ao invés de fazer ver o sentido em sua imediaticidade (GAGNEBIN, 1999, p.39, apud SOUZA, 2011, p. 31).

Conforme pontua Saraiva (1965, p. 48), a alegoria serviria à moralidade como recurso para a “ilustração” personificada de substâncias que só seriam reconhecidas no campo do não verbalizável:

Considerar independentemente da alma de Judas, não como um processo impensável sem a alma de Judas (e *alma de Judas* é já uma coisificação), mas como substância personificável, o Desespero de Judas – aí está o exemplo típico desta tendência (SARAIVA, 1965, p. 48).

Entendemos, assim, que a alegoria enquanto processo do pensar medieval, serve-se como ponte que une o significado ao significante por meio de uma abstração.

Coisificar o “desespero de Judas”, como algo além da propriedade anímica, é uma maneira didática de enfatizar o sentimento do sujeito, ilustrando-o para o público.

Outro exemplo “caricatural” seria o de ilustrar a amizade eterna entre dois irmãos através da criação de uma personagem, o “Amor Fraternal” – pensando de modo simplificado. A “evolução” da alegoria se dá quando a própria passa a existir de forma autônoma, independente da personificação proposta inicialmente.

Para Hansen, as alegorias podem ser perfeitas, imperfeitas ou “incoerentes”. No primeiro caso, o da *Tota Allegoria*, estamos diante de uma alegoria hermética e fechada sobre si mesma. De acordo com a classificação retórica convencional, ela seria o enigma, “constituindo o efeito de recepção chamado *obscuritas* (obscuridade, hermetismo)” (HANSEN, 1986, p. 24).

Na alegoria imperfeita, de acordo com Hansen (1986, p.30), “parte do enunciado se encontra lexicalmente ao nível do sentido próprio”. Esse tipo de alegoria é de entendimento mais fácil, e por isso muitas parábolas do Novo Testamento se baseiam nesse princípio, assim como a fábula e o apólogo: “[...] Os lugares-comuns alegóricos são compostos, em sua maioria, de alegorias imperfeitas, tanto em sua formulação quanto em sua repetição e transformação” (HANSEN, 1986, p.30).

Finalmente, a alegoria incoerente constrói mesclas de metáforas de campos semânticos distintos. O crítico exemplifica esse terceiro tipo com o trecho de Camões: “que apenas nos meus olhos ponho freio”, em que o poeta atribui a olhos a qualidade prosopopéica de equino, devido ao segmento “ponho freios”: “[...] e, assim, produzindo um sentido pensado classicamente como incompreensível: ‘frear olhos’”. (HANSEN, 1986, p. 30).

A alegoria mais comum na moralidade é a da viagem, que pode significar peregrinação, evolução, morte. Também as figuras alegóricas do peregrino, dos vícios e das virtudes foram bastante recorrentes. *Jeu de Pèlerinage Humaine*¹³, peça francesa do século XV parecida à moralidade, já trazia a figura do peregrino na sua constituição cênica:

[...] não é um agente, mas uma entre 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-alegórica caminhando *ao lado* do

¹³Jogo da Peregrinação Humana (tradução nossa).

Peregrino, assim como toda a sua armadura (Fé, Esperança, Força, etc) transportada pelo cavaleiro Memória. (SARAIVA, 1965, p. 54).

De acordo com Craig (1950, p. 64), nas moralidades o herói não representa um só indivíduo, mas sim toda a humanidade. Em algum momento da sua existência, o peregrino encontrará as alegorias dos vícios e das virtudes que disputarão a sua atenção e confiança. Mesmo resistindo em um primeiro momento, atendendo ao pedido da sua moral, cedo ou tarde cairá em tentação. Após a *aragnórise*, isto é, o reconhecimento, aprenderá uma lição que o salvará: “Mankind again joins up without struggle with the agents of Satan. Salvation comes by its only road, the road of grace-by way of Shrift, Penance, Intercession, and Divine Grace”¹⁴ (CRAIG, 1950, p. 64). Pode-se notar tal processo em moralidades como *Everyman* e *The Castle of Perseverance*.

Levando em conta que a dicotomia Bem *versus* Mal é o alicerce da moralidade, esta noção será protagonizada muitas vezes por alegorias de vícios e virtudes, quando não pela personagem do Diabo e do Anjo. De acordo com Rainer Pineas:

The Vices are also used to criticize the shortcomings of the clergy , usually in terms more sharply satiric than those employed by the Virtues. However, the Vice's satire is often of such a nature that He condemns himself in the process of condemning the clergy¹⁵ (PINEAS, 1962, p.160).

Apesar da importância da alegoria no gênero moralidade, ela não é seu principal elemento caracterizador. Pois, de acordo com Craig (1950), o uso de alegoria já acontecia desde tempos imemoriáveis, de modo que uma moralidade deve, em primeiro lugar, ser “universal” e exprimir aspectos da condição humana e da História da Salvação.

1.1.2. França e Inglaterra: o berço da moralidade

¹⁴A Humanidade novamente se vê sem forças diante dos agentes de Satã. A Salvação só chegará por uma única via, a via da graça, através do sacramento da confissão, da penitência, da intercessão e da graça divina (Tradução nossa).

¹⁵Os vícios também são usados para condenar os defeitos do clero, normalmente utilizando um discurso mais satírico do que o empregado pelas Virtudes. De qualquer modo, esta sátira é de tal natureza que levará o vício a se autocondenar, no processo de condenação do clero. (Tradução nossa).

França e Inglaterra constituem o berço do gênero moralidade no mundo. Não sabemos quando foi criada a primeira delas, tampouco de quem foi o pioneirismo, embora de acordo com Craig (1950): “There is then no definite knowledge as to the origin of the morality play, no play which can be said to be the first typical example. The form would seem to have originated in England and possibly in the fourteenth century”¹⁶. Segundo Robert Potter (1975), a temática escatológica cristã¹⁷ foi mais cultivada pela moralidade inglesa, enquanto temas cotidianos tiveram maior expressão na França.

1.1.3. *La Moralité française* – A moralidade francesa

As irmandades da Paixão, ou “Confréries de la Passion” foram fundadas para realizarem pequenas representações religiosas. Famosas por volta de 1400 e 1402, superaram todas as companhias teatrais europeias das quais se tinha notícias: existiam em Limoges, Rouen, Nantes, Amiens, Arras, Angers, Bourges, Valenciennes e Paris. Nas representações religiosas francesas, era comum a introdução de imagens do Antigo Testamento, da história da criação até o livro dos Profetas. Em *Mystère de la Passion*¹⁸, tinha-se um espetáculo embasado na interpretação teológica, em que céu e inferno eram dialeticamente apresentados. Esta peça, do dramaturgo francês Arnoul Gréban, traz a imagem na qual Deus Pai e *Justitia* discutem sobre a necessidade do sofrimento de Cristo. Podemos perceber então uma premissa de moralidade, quando o teatro francês traz o tema escatológico além da utilização de alegorias. Sobre *o Mystère de la Passion*:

Os mistérios franceses, igualados às vezes, mas nunca ultrapassados em perfeição teatral pelas mystery plays inglesas, tiveram seu máximo florescimento nos séculos XV e XVI. O *Mystère de la Passion*, de Arnoul Gréban, conta quase trinta e cinco mil versos, e sua representação exigia quatro dias. Com uma eficiência alternância de cenas sérias e patéticas e fortemente grotescas, conta a história de Adão, a vida de Jesus na terra e a Sua Paixão e Ressurreição, terminado com o milagre de Pentecostes. O amor maternal de Maria

¹⁶Não há conhecimento definido sobre a origem da moralidade, nenhuma peça pode ser apontada como o primeiro típico exemplo. Pode-se dizer que a forma é originada na Inglaterra, possivelmente no século XIV (Tradução nossa).

¹⁷ Segundo o Dicionário Aurélio sobre o termo Escatologia (adotado nesta dissertação) “sf. [...] Doutrina teológica das últimas coisas, como o juízo final, o reino messiânico, a parusia etc., que pode ser apresentada num contexto profético ou apocalíptico: escatologia cristã”.

¹⁸O Mistério da Paixão (Tradução Literal).

por seu filho é confrontado com o amor divino de Cristo pela humanidade. O manuscrito inclui miniaturas que dão uma idéia da riqueza de cenas e personagens e de sua adaptação teatral altamente funcional. (BERTHOLD, 2008, p. 223).

Em 1547, *Mystère de la Passion* foi apresentado em Valeciennes, durante vinte e cinco dias. Pode-se dizer que mistérios como esse influenciaram o teatro da Renascença, em função da utilização pelos franceses de palcos de plataforma com cenários simultâneos. Segundo Berthold:

Os dramaturgos e encenadores dos mistérios do fim da Idade Média francesa podiam, com certeza, contar com técnicas cênicas de alto padrão. Os *conducteurs de secret* (condutores de segredo), os mágicos da produção teatral, nada ficavam a dever aos *mechanopoi* da Antiguidade. Faziam com que praticáveis envoltos em nuvens baixassem flutuando para trazer Deus-Pai à terra ou conduzir Cristo para o Céu. Atinaram até com um truque, por meio do qual o Espírito Santo se tornava visível, vertendo-se sobre a cabeça dos Apóstolos, por meio de línguas de fogo acesas “artificialmente, com ajuda de conhaque”. Jean Michel havia insistido especialmente nessa representação visual do milagre de Pentecostes para a representação de 1491 do seu *Mystère de la Réssurection* (BERTHOLD, 2008, p. 227).

A partir da perspectiva de que os mistérios foram antecessores das moralidades, temos que a França foi um dos países cujo florescimento do gênero moralidade a colocou em destaque. Em 1426, estudantes do Collège de Navarre transformaram em moralidade um sermão pronunciado por Jean de Gerson, chanceler da Universidade e *doctor christianismus*. É interessante perceber que, ao contrário dos mistérios, nas moralidades o mais importante era a atuação do “ator” que eventuais aparatos cênicos. Isso pelo menos no que tange às primeiras moralidades encenadas na França:

A razão aparecia como uma “*bona magistral*”, e seus alunos eram os órgãos humanos dos sentidos, cuja tarefa era resistir às tentações terrenas e sustentar os ensinamentos cristãos da virtude. [...] O palco e o cenário das primeiras moralidades eram desprezíveis. Já que os elementos teológicos e pedagógicos dominavam, e a representação servia como experiência retórica; só se fazia necessário um pódio. A dicção era clara e essencial, e, no caso dos espetáculos de estudantes, a declamação devia ser bem ensaiada. Os figurinos também não precisavam ser muito luxuosos. A “*bona magistral*” usava uma longa beca de letrado, a Igreja, uma coroa, a Sinagoga, uma venda sobre os

olhos, e os eruditos eram identificados por seus capelos (BERTHOLD, 2008, p. 262).

O mesmo não ocorre com a moralidade *Bien advisé, Mal advisé*¹⁹. Encenada em 1439, na cidade de Rennes, requereu um elenco de sessenta pessoas; os aparatos técnicos eram deslumbrantes e extravagantes, a ponto de recriar uma “roda da fortuna” que girava no palco, além da ascensão aos céus da alegoria “Bem avisado”, guiado por anjos. Já *L’Homme Juste et L’Homme Mondaine*, de Simon Bougoïn (valete de Luís XII), foi representada na cidade de Tarascon, em 1476. Tratou-se de um verdadeiro “carnaval de alegorias” (BERTHOLD, 2008, p. 262). O argumento trazia à cena a disputa do Bem *versus* o Mal por meio de duas personagens, Mondain e Juste; enquanto o primeiro se deixa levar por uma vida de vícios e gozos terrenos, o segundo alegoriza o comportamento do bom cristão.

As alegorias eram apresentadas pelo destaque que lhes conferia um figurino inovador em termos de criatividade. Também em *L’homme pêcheur*²⁰, representada em 1494 em Tours, algo semelhante ocorreu: a alma do pescador vence o duelo *versus* o corpo mundano que permanece na Terra, apodrecendo. Outra moralidade de destaque é a *Condamnation de Banquet* impressa e provavelmente interpretada em Paris em 1507:

O autor e encenador dessa moralidade, Nicolas de Chesnaye, esboça um panorama, fundamentado em argumentos médicos, da higiene do corpo e do espírito, em parte pintado com a irreverência rabelaisiana e, em parte, com requintes de *esprit Dîner* (Jantar), *Souper* (Ceia) e *Baquet* (Banquete) tentam provar que o outro está errado e, com a ajuda de *Bonne Compagnie* (Boa Companhia), *Gourmandise* (Gulodice), *Pass-temps* (Passa-tempo) e de personificados Brindes, culpam-se mutuamente pelos males atentados à boa vida, incluindo *Colic* (Cólica), *Gout* (Gota), *Jaundise* (Icterícia), Apoplexia e a Hidropisia. O compêndio médico inteiro é passado em revista. *Souper* e *Baquet* terminam diante da corte. *Souper* é condenado a usar, daí por diante “*manchetes de plomb*” (algemas de chumbo) a fim de evitar qualquer recaída na gula; *Banquet*, porém, é condenado a morrer enforcado. Seu carrasco é *Diet*, Dieta (BERTHOLD, 2008, p. 262).

Nesta moralidade, há a minuciosa descrição sobre o preparo da mesa e de como servir. As personagens são muito bem caracterizadas: todas as que representam serviços

¹⁹Bem avisado, Mal avisado (Tradução literal).

²⁰O pescador (Tradução literal).

de *Dame Expèrience*, como é o caso de *Moderation* e *Diet*, são vestidas de homem e falam com voz masculina, por exercerem funções na corte judicial. O bobo é trajado de modo tradicional, capuz com orelhas de asno, guizos, cores, etc. Dessa forma, a maioria das moralidades francesas trazia como tema simples questões do dia a dia, por meio de maravilhosos cenários alegóricos. Outro exemplo dessa cotidianidade está numa moralidade escrita por um pedagogo, na qual são usados como “agentes moralizantes” os filhos de um padeiro. Enquanto um deles tem seu fim no enforcamento, outro consegue ser disciplinado ao longo da vida, contudo, por meio da “vara”. Representada por estudantes, esta moralidade *Les Enfants de Maintenat*²¹ tinha o objetivo de instruir os filhos dos novos burgueses (e por outro lado, ensinar aos pais dessas crianças a lidarem com a educação de seus filhos).

1.1.4. *The Morality Play*: a moralidade inglesa.

Segundo Robert Potter (1975, *apud* KELLY, 1977), o drama medieval inglês foi marcado pela encenação da ressurreição, o eixo axial da tradição Cristã. A elaboração dessa “ideia dramática”, tendo como pano de fundo a História da Salvação, caracterizou profundamente a dramaturgia inglesa (pode-se dizer que não apenas a dramaturgia inglesa, mas também a dramaturgia ocidental). No tocante aos “ciclos” temáticos, tais peças Cristãs, anônimas e populares, foram escritas a fim de serem dramatizadas para a população em geral.

[...] cycles of scriptural plays, for popular performance at the feast of Corpus Christi, in which all human history could be comprehended. From a distance of centuries we are beginning to perceive these cycles as very considerable works of art” (POTTER, 1975, *apud* KELLY, 1977, p. 6)²².

Sobre a origem da moralidade inglesa, Craig (1950) revela um mal entendido. Pensava-se que a primeira moralidade a ser escrita e encenada havia sido a peça *Pater*

²¹Os filhos do padeiro (Tradução Literal).

²²“Ciclos de peças sobre a temática bíblica, utilizadas em performances populares nas festas de Corpus Christi, na qual a história da humanidade pode ser compreendida. Séculos depois, começamos a entender essa produção artística como obras de arte muito consideráveis” (Tradução nossa).

Noster, representada em York, Beverley e também Lincoln²³. Contudo, tal peça não foi de fato uma moralidade, mas sim um mistério. Na Inglaterra, o modelo formal dos mistérios era mais livre do que na França, pois no século XV, eram usados para celebrações como *Corpus Christi* enquanto princípio da representação em estações - o que aconteceu em todo ciclo de mistérios do século XV. De acordo com Berthold (2008, p. 228): “Isto significava dividir o texto numa série de pequenas sequências dramáticas, ou em peças teatrais de um só ato de igual duração”.

Fundado provavelmente em 1430, o ciclo de mistérios de York contém mais de trinta peças, sendo cada uma delas montada em seu respectivo “carro”. Tais ciclos tratavam de temas como a criação do Universo, a queda de Lúcifer, o poderio divino e a criação de Adão e Eva. Os carros em que cada mistério era representado se dispunham em uma “fileira de dominó”, sendo que cada mistério era iniciado com o findar do anterior: “A determinação de Lúcifer em se vingar, como o texto especifica, deve saltar como uma faísca para o carro seguinte, que começa então a funcionar” (BERTHOLD, 2008, p. 228).

Sobre o surgimento da moralidade inglesa, Potter afirma:

The medieval morality plays, which flourished in England at the same time as Corpus Christi cycles, took many theatrical guises, from the cosmic pageantry and spectacle *The Castle of Perseverance* (1405-25) and *Wisdom* (1450-1500) to the barnyard scurrilities of *Mankind* (1465-70), from the topical satire of *Hickscorner* (1513) to the universality of *Everyman* (1495). But they seem to have been a single and very specific kind of play about the human predicament. A concept – what it means to be human – is represented on the stage by a central dramatic figure or series of figures. Subsidiary like its counterpart, the Corpus Christi cycle, was ambitious in theme, experimental in its dramaturgy, and, as drama, deserving of the popularity which it seems to have enjoyed with fifteenth and sixteenth-century audiences (POTTER, 1975, *apud* KELLY, 1977, p. 6-7)²⁴.

²³Em 1378, John Wiclif se refere ao Auto do Padre Nosso (Play of the Lord's Prayer) representado em seu condado no Natal, em York. Também em 1399, outro documento menciona uma Irmandade que apresentou o Auto todos os anos. O mesmo se deu nas cidades de Lincoln e Beverley.

²⁴“A moralidade medieval, que floresceu na Inglaterra ao mesmo tempo em que os ciclos de Corpus Christi, teve muitos ‘disfarces teatrais’, desde a pompa e espetáculo cósmico de *O Castelo da Perseverança* (1405-25) e da *Sabedoria* (1450-1500) até a linguagem chula e curralesca de *Mankind* (1465-70), da sátira tópica de *Hickscorner* (1513) à universalidade de *Todomundo* (1495). Contudo, elas parecem ter sido um gênero solitário e bastante específico de dramaturgia sobre o comportamento do homem. Um conceito – o que significa ser humano – é representado nos palcos por uma personagem ou séries delas. Subsidiando como um complemento, o ciclo de Corpus Christi foi ambicioso no tema,

Muitas são as moralidades conhecidas provindas da Inglaterra. A moralidade inglesa teria nascido como uma expressão literária popular, passando do anonimato para as mãos dos autores.

*The Pride of Life*²⁵, moralidade da qual existe apenas um fragmento, mas cujo prólogo se desenvolveu numa longa peça, é o manuscrito mais antigo que foi preservado, datando do ano de 1350. Ainda assim, não sabemos se foi realmente a moralidade mais antiga. Nesta peça, o protagonista King of Life é um homem valente e forte, que não temia a chegada da morte, até o momento em que esta lhe foi anunciada pela Rainha, junto da chegada da figura de um bispo. O texto, incompleto, termina quando o Rei desafia a Morte para um duelo (NAVES, 2001).

A moralidade completa mais antiga é *The Castle of Perseverance*, de 1429. O manuscrito dessa peça consiste em quatro partes: o anúncio da própria obra em forma de prólogo (“The Banns”)²⁶; a obra em si; uma lista de personagens e, por fim, o plano cênico. Naquela época, costumava-se “divulgar” as encenações dos autos de moralidade por meio de proclamações em vilas e cidades próximas cerca de uma semana antes da representação - costume parecido ao dos artistas de circo. Sobre o cenário e o argumento das moralidades, segundo Berthold:

O cenário do Castelo da Perseverança, encontrado pelo público em sua chegada, era único e sem paralelos no Continente: uma área de representação de forma circular, circundada por um fosso de água e uma barragem de terra (ou paliçada) da altura de um homem. No centro, erguia-se o “castelo”, uma torre com ameias e, na periferia ficavam as plataformas para Deus, o Mundo, Satanás, a Carne e a Cobiça. As plataformas, de acordo com a reconstrução de Southern, eram construídas segundo os mesmos princípios e assemelhavam-se às “mansions” da miniatura de Santa Apolônia, de Fouquet. Cada uma das cinco plataformas era fechada por uma cortina. A primeira a se abrir, no início do espetáculo, era a do tablado do Mundo, que apresenta a si e a sua gente: Voluptas (Volúpia), Stulticia (Estultícia) e um Menino. Em seguida entram Satã (Belyal) e a Canre (Caro). Eles anunciam que estão ocupados, dia e noite, em destruir a Humanidade (BERTHOLD, 2008, p. 265).

O manuscrito no qual se tinha o registro de *The Castle of Perseverance* também trazia outros dois autos de moralidade, sendo a reunião dessas três peças intitulada de

experimental em dramaturgia e, como drama, merecedor da popularidade da qual pareceu desfrutar o público dos séculos XV e XVI (Tradução nossa).

²⁵O orgulho da vida (Tradução Literal).

²⁶Os proclamas (Tradução Literal).

Macro Morals. A última das três *Macro Morals* é a moralidade *Mainkind* (ou *Mainkynd*) escrita por volta do ano de 1475. A peça é representada por apenas cinco ou seis intérpretes. Provavelmente se tratou de uma companhia ambulante que “tirava” dinheiro do próprio bolso para as atuações. É por isso que, antes do desfecho cênico da moralidade, os autores pediam aos espectadores que fizessem alguma contribuição monetária se realmente estivessem interessados em assistir ao final do auto.

De acordo com Naves (2001, p. 260), *Mankind* é uma espécie de farsa que narra em linguagem excessivamente popular as aventuras da “Humanidade”, um pobre homem perseguido por “bobos”, folgazões e por ele mesmo vestido de diabo, como malvado Titivillus, precedendo *o fool* ou *clown* inglês.

Mankynd meets with Mercy and is instructed. He nevertheless takes up with New-guise, Nowadays, and Naught. Mischief counsels Mankynd and makes him promise to commit sins and crimes. Mankynd rejects the teachings of Mercy, but is nevertheless smitten with Conscience. The vices encourage him to hang himself, bring him a rope. Mercy returns and restores him. Mankynd is a very badly degenerated version of what was once a typical morality. (CRAIG, 1950, p. 69)²⁷.

Outra peça sobre a qual se tem notícias é a moralidade *Nature*²⁸. Representada em 1495, diante do Cardeal Morton, foi escrita por Henry Medwall, também autor da primeira peça profana inglesa. Por fim, uma das moralidades inglesas mais importantes, é *The Summoning of Everyman*, que merece um estudo mais detalhado.

1.1.5. *The summoning of Everyman*: a obra-prima do teatro medieval

*Everyman*²⁹ ou *The Summoning of Everyman* (título completo) é uma peça anônima, cujos primeiros manuscritos datam de 1495, embora a primeira publicação

²⁷“A Humanidade tem um encontro com a Piedade e por ela é instruída. A virtude, no entanto, surge através de dois disfarces ‘Hoje em dia’ e ‘nada’. Malícia aconselha a Humanidade e a faz prometer que cometerá pecados e crimes. A Humanidade rejeita os conselhos da Piedade; contudo, é ferida em sua ‘Consciência’. Os vícios aconselham-no a se matar e o trazem uma corda. Piedade retorna para restaurá-lo. ‘Mankynd’ é um exemplo de uma moralidade diferente da sua versão comum, uma moralidade não moralizante (Tradução Nossa).

²⁸“Um belo interlúdio da natureza” (Tradução de Margot Berthold, 2008, p. 166).

²⁹Adotaremos a tradução literal “Todomundo”.

oficial tenha acontecido possivelmente em 1509. Consta de dezessete personagens: Messenger, God, Death, Everyman, Fellowship, Kindred, Cousin, Goods, Goods Deeds, Knowledge, Confession, Beauty, Strength, Discretion, Five Wits, Angel, Doctor³⁰.

A peça é iniciada com a chegada de um mensageiro, cuja missão é a de preparar o leitor para a árdua peregrinação que trará a protagonista. Em seguida, tem-se o discurso de Deus que, descontente com a humanidade, convoca a Morte para uma conversa:

[...]
GOD. For now one would by envy another up eat;
Charity they all do clean forget.
[...]
DEATH: Almighty God, I am here at your will,
Your commandment to fulfil.
GOD: Go thou to Everyman,
And show him in my name
A pilgrimage he must on him take,
Which he in no wise may escape;
And that he bring with him a sure reckoning
Without delay or any tarrying.
DEATH: Lord, I will in the world go run over all,
And cruelly out-search both great and small (I, p. 186-187)³¹.

A Morte é enviada por Deus a fim de perguntar a Everyman (*Todomundo*) se este haveria se esquecido do Senhor, optando por uma vida mundana em relação à fidelidade e aos preceitos da Igreja e da Religião (Católica). Sentindo-se culpado, *Todomundo* é convocado a realizar uma longa peregrinação para a expiação de seus pecados. Sozinho, o protagonista pede à Morte que não o deixe só; esta informa que poderá levar consigo alguma companhia, mas que ninguém quer acompanhá-lo durante a travessia que determinará sua condenação ou salvação. *Todomundo* recorre à Amizade, Parentes e Bens, personagens alegóricas que cruzam o seu caminho, mas todos o abandonaram:

³⁰Mensageiro, Deus, Morte, Todomundo, Familiares, Prudência, Primo, Bens, Boas Ações (Caridade), Conhecimento, Confissão, Beleza, Força, Descrição, Cinco Sentidos, Anjo, Médico.

³¹MORTE: Glorioso Deus, aqui estou a seu dispor, Seu mandamento a cumprir.

DEUS: Vá até Todomundo, E mostre-lhe em meu nome A peregrinação que deve tomar, Que de forma alguma deva escapar; E que traga com ele certa apuração Sem qualquer demora ou atraso.

MORTE: Senhor, irei a todos os lugares do mundo, E cruelmente procurar grandes e pequenos. (Tradução de Aguinaldo Pereira (s/d)).

[...] os parentes juram amizade e afeto “na alegria e na dor” mas excusam-se impiedosamente ao saber qual o sacrifício que deles se espera: um tem muita dor no pé; o outro, não podendo acompanhá-lo, está disposto a ceder-lhe a empregada desde que “ele e ela cheguem a um acordo” (STEVENS e MUTRAN, 1988, p.51).

Todomundo se volta para Boas Ações, Entendimento, Confissão, Beleza, Discrição, Força e Cinco Sentidos. Esse grupo de alegorias o acompanhará ao longo do caminho, ajudando-o a se arrepender e o incentivando a praticar a caridade. Ainda assim, ao verem a Morte à porta do túmulo de *Todomundo*, vão embora com medo. Por fim, Boas Ações é a única que o acompanha até o final.

A moralidade holandesa *Elckerijc* foi possivelmente a principal influência para a construção de *Everyman*, entendida como a obra-prima do teatro inglês. A história do abandono diante da morte remonta a uma parábola encontrada na tradição budista por volta do século III e volta a aparecer em muitas literaturas orientais e ocidentais, podendo ter influenciado na elaboração da temática de *Elckerijc*. O núcleo dessa parábola conta a história de um homem que foi abandonado pelos amigos e companheiros no momento de maior necessidade. Em quase todas as versões conhecidas, esse conto nos é apresentado por uma espécie de autoridade ou professor, alguém que se propõe a ensinar uma lição, uma moral – sendo óbvias, nesse sentido, as semelhanças entre *Everyman* e *Elckerijc*.

Ainda sobre a parábola budista, trata-se de um texto que existiu antes da era Cristã. Uma das traduções traz o título de *Miscellaneous Agama*, de Genji Takahashi. Nesta versão, os falsos amigos são representados por quatro esposas; apenas depois de serem purificadas suas intenções, poderão finalmente acessar o “Nirvana”.

Pode-se perceber que a peça *Everyman*, embora conhecida na literatura inglesa dos séculos XV e XVI, traz em si uma temática universal, sendo a “base ancestral” das Moralidades europeias. Isto porque embora existam outras moralidades precursoras do gênero, *Everyman* foi a primeira moralidade a ser considerada a obra-prima do gênero, tendo influenciado, de modo direto e indireto, outras manifestações literárias, através de releituras, adaptações e paródias – já na contemporaneidade.

De acordo com Douglas Bruster e Eric Rasmussem (2009, p. 45): “[...] We may therefore see Everyman as something like a dramatic *ars moriendi*, an ‘art of dying’ play that puts into motion the crucial last moments of its title figure’s life”³².

Como já dito anteriormente, *Everyman* é uma Moralidade que enfatiza a temática da peregrinação e todo percalço e peripécia a que esta alma é submetida até o encontro com as personagens alegóricas Good Deeds e Knowledge³³, que a conduzem até o sacramento da confissão (alegorizado por Confession), única forma para a redenção dos seus pecados.

Segundo Bruster e Rasmussem (2009, p. 46), o léxico empregado na peça é capaz de nos transmitir a sensação da peregrinação travada por Everyman, bem como a ideia de instabilidade, trazendo como ensinamento moral ao leitor implícito de que nada nesta terra é perene. Os vocabulários utilizados na peça que organizam esse movimento são derivações do verbo to come (vir/chegar): “come”, “coming”, “comest”, “came”; o mesmo ocorre com o verbo to go (ir): “goeth”, “going”, “gone” (BRUSTER; RAMUSSEM, 2009, p. 48).

Segundo Maria del Carmen Bobo Naves (2001), com um único ato e mais de 900 versos, há a alternância entre desilusão e esperança, matizando psicologicamente a figura do peregrino. Há uma mescla do trágico e do cômico. Assim, a tentativa de *Todo mundo* em comprar a Morte com dinheiro é patética e trágica, ainda que cômica; a figura da Riqueza “esparramada”, gorda, é grotesca. De acordo com a pesquisadora:

Everyman es un personaje denso y grotesco; hay que destacar la espectacularidad que tiene una figura así y su valor expresivo. Al principio no lo advierte, pero a través de un camino solitario y trabajoso hacia la tumba, Everyman se matiza psicológicamente hasta convertirse en un ser vivo y cercano al espectador, y va adquiriendo madurez para afrontar su destino³⁴.

³²“Devemos, portanto, reconhecer em ‘*Todomundo*’ uma espécie de ‘*ars moriendi*’ dramática, ou seja, ‘arte de bem morrer’, peça que representa os últimos e cruciais momentos da vida desta personagem” (Tradução Nossa).

³³Bem feitos/Caridade; Conhecimento.

³⁴ *Todomundo* é um personagem denso e grotesco; é preciso destacar sua espetacularidade e valor expressivo. A princípio não se da conta, mas por meio de um caminho solitário e trabalhoso até o sepulcro, Everyman se matiza psicologicamente até se converter em um ser vivo e familiar ao espectador, adquirindo maturidade para enfrentar o seu destino.

De acordo com Stevens e Mutran (1988, p.50), *Everyman* representa um passo em direção à secularização do teatro inglês, com personagens que, embora alegóricas, expressam interesse pela natureza e pelo indivíduo.³⁵

³⁵ As traduções feitas do Espanhol foram realizadas com o auxílio do Professor de Língua Espanhola Carlos Ferrer Plaza.

CAPÍTULO II

PORTUGAL E O TEATRO DE GIL VICENTE



Figura 2 - Folha de rosto da Copilacãm de Todas as Obras de Gil Vicente, 1562

Seria erro pensar que o espírito medieval, à míngua de ideias de progresso e reforma consciente, somente conheceu a forma religiosa da aspiração à vida ideal. Porque há um terceiro caminho para um mundo mais belo, trilhado em todas as idades e civilizações, o mais fácil e também o mais enganoso de todos – o do sonho (Johan Huizinga).

Embora Gil Vicente tenha criado sua obra no século XVI, nascido no século anterior, uma importante parte do seu teatro se deve ao imaginário, à política e à ideologia do período medieval. É preciso então, a fim de compreender a poética vicentina, voltar-nos simultaneamente para esses dois séculos, demorando-nos ainda mais no período da Baixa Idade Média, compreendido entre 1315 e aproximadamente 1500.

De acordo com Jacques Le Goff (1995, apud RUST, 2008, p. 3), a partir do século XIV torna-se possível visualizar uma mudança de valores político-sociais resultantes da oposição entre “tempo medieval” e “tempo moderno”. Sendo o primeiro caracterizado pelo autor como tempo da Igreja, tido como essencialmente agrícola e regido pelo universo eclesiástico, o segundo caracteriza-se como tempo do mercador, que acenava com o advento da urbanização. Essas mudanças, porém, não aconteceram homoganeamente em toda a Europa, mas sim respeitando às idiossincrasias de cada território; pensamento e artes medievais coexistiram naquele período de transição porque um sistema não implicou no repúdio do outro. Para aclarar essas proposições, afirma Huizinga (1985, p. 331): “O classicismo não apareceu por súbita revelação; cresceu entre a vegetação luxuriante do pensamento medieval”.

Se, por um lado, na Itália a transição para o humanismo ocorreu com muita naturalidade, pela adesão dessa cultura à experiência clássica, na França, por outro lado, durante muito tempo predominou o pensamento medieval:

Em vez do rico estilo, da alegria e da harmonia características da Itália e do Renascimento, o que existe ali é a pompa um tanto bárbara, as formas sobrecarregadas, as fantasias sem novidade e uma atmosfera melancólica grave” (HUIZINGA, 1985, p. 332)

Todos os tópicos daquele período, do feudalismo à cavalaria, passando pela escolástica e arquitetura gótica, ainda eram evidentes em pleno século XV:

O século XV em França e nos Países Baixos é ainda medieval pelo sentimento. O diapasão de vida não mudara. O pensamento escolástico, cheio de simbolismo e formalismo, a concepção intrinsecamente dualista da vida e do mundo dominavam ainda. Os dois pólos do espírito continuavam a ser a cavalaria e a hierarquia. Um profundo pessimismo derramava sobre a vida a melancolia geral. Os princípios góticos prevaleciam na arte. Mas todos estes modos e formas estavam no declínio. Uma elevada e forte cultura decaiu, mas ao mesmo tempo, e na mesma esfera, estão nascendo coisas novas. É uma viagem da maré, um ritmo de vida que vai mudar. (HUIZINGA, 1985, p. 343).

Conhecida por “Idade das Trevas”, a Idade Média foi um período profícuo em relação à inventividade humana, contrariando o título que lhe foi posteriormente

atribuído. Segundo Carpeaux (2012, p. 71), a história apresenta a “escura” Idade Média entre a Igreja primitiva e a Igreja reformada, entre o brilho da antiguidade e o brilho humanista. Independente das distorções ou “idealizações históricas”, em termos de criação e arte a Idade Média foi um período complexo e apaixonado. Ao se fazer uma pesquisa com base em documentos oficiais dificilmente se tem a percepção real do que veio a ser esse período, marcado tanto pela noção de moral da Igreja e do Cristianismo, quanto pelo erotismo profano, deslocado nas mais diversas manifestações populares. Johan Huizinga (1985) sugere que o leitor dos nossos dias não é capaz de apreender a dimensão “apaixonada” e emotiva medieval, porque sempre lhe faltará o registro da “paixão”, a que movia todas as classes sociais daquele tempo. O homem medievo vivia sob o prisma da crueldade ou do perdão. Enfermos, convalescentes, doentes mentais e pobres eram motivo de piedade e de comiseração, ao mesmo tempo em que eram tratados com escárnio e rudez³⁶.

A Igreja Católica exerceu forte influência político-ideológica sobre as sociedades medievais. Ainda na Alta Idade Média, por meio da monopolização educacional e cultural, ela funcionou como detentora do poder temporal e atemporal, justificando os sistemas de servidão e vassalagem como expressão da vontade de Deus. Foi a instituição mais importante na Europa medieval, guiando os movimentos do homem do batismo até a unção dos enfermos. Responsável pela educação das massas nas paróquias das aldeias, também desempenhou uma função lúdica através da liturgia medieval e do teatro religioso (cf. capítulo I).

É na Baixa Idade Média que a Igreja atravessa a sua primeira grande crise. As divergências sobre questões doutrinárias já haviam levado ao Cisma do Oriente em 1054, cujo resultado foi a criação da Igreja Cristã Ortodoxa Grega; mais tarde, no final do século XII, outras discordâncias doutrinárias levaram ao surgimento de grupos como os valdenses e lolardos. As bases da Reforma Luterana, que eclodiria em 1517, são estabelecidas nesse momento.

³⁶De acordo com Huizinga (1985, p.25): “O cronista Pierre de Fenin, depois de descrever a morte de uma quadrilha de salteadores, remata ingenuamente: ‘e o povo riu bastante porque todos eles eram uns pobres homens’”. Em outro momento, o historiador descreve o deboche com que eram tratadas as mulheres anãs na Europa do século XV: “[...] Relatam o caso duma anãzinha que uma duquesa conseguiu arrancar aos pais e como estes vinham visitá-la de vez em quando e receber uma gratificação. [...] No mesmo ano um ferreiro de Blois forneceu duas correntes de ferro ‘uma para prender Belon, a maluquinha, e a outra para atar ao pescoço do macaco da Sua Graça e Duquesa’”. Nestes fragmentos podemos perceber a mentalidade “bárbara” medieval que, simultaneamente, era regida por uma inocência quase infantil, sendo este um dos muitos paradoxos daqueles homens.

Uma crise de valores se apossa do homem medieval – e também da Igreja, que, por fim, se vê ameaçada e dá início a um processo de mudanças internas que culminou com a Contrarreforma do Concílio de Trento em 1543. Um terrível pessimismo vai de encontro à fé e à doutrina católica que até então funcionara como pilar hierárquico daquela sociedade, instaurando uma profunda tensão e melancolia na atmosfera religiosa, agravada pela ideia da proximidade do fim do mundo:

[...] Mau governo, extorsões, cobiça e violência dos grandes, guerras, assaltos, escassez, miséria e peste – a isto se reduz, quase, a história da época aos olhos do povo. O sentimento geral de insegurança causado pelas guerras, pela ameaça das campanhas dos malfeitores, pela falta de confiança na justiça, era ainda por cima agravado pela obsessão da proximidade do fim do mundo, pelo medo do Inferno, das bruxas e dos demônios. [...] Segundo uma crença popular, corrente no fim do século XV, desde o começo do Grande Cisma no Ocidente que ninguém mais tinha entrado no Paraíso (HUIZINGA, 1985, p.30).

Com efeito, a obsessão com a ideia de morte, como ápice desse contexto pessimista, marcou a noção de fé do sujeito medieval; a fé do uso de imagens, iconografias, metáforas, símbolos e alegorias. A ingênua consciência religiosa dos fiéis não buscava provas racionais da existência de Deus, mas sim inteligíveis, como a presença de uma imagem Santa ou de uma pintura do Inferno; dito de outro modo, o homem medieval baseava a sua fé em símbolos e alegorias por serem essas as linguagens que lhes era familiar.

A Igreja se preocupava com que a verdade do dogma não fosse confundida com a fantasia popular, ofendendo a Deus. Segundo Carpeaux (2012, p. 59): “A Idade Média não sabe distinguir entre realidades materiais e realidades imaginárias: história e lenda se confundem, porque ambas tem a mesma significação alegórica”. Até mesmo a fé no dogma da eucaristia era revestida por crenças infantis e ingênuas, como a de que ninguém ficaria cego, envelheceria ou sofreria um ataque apoplético no dia em que celebrasse a missa (HUIZINGA, 1985, p.163).

Teocentrismo e antropocentrismo coexistiram na Baixa Idade Média. O antropocentrismo foi determinante para a ruptura do “esquema” medieval do mundo, em que Deus era tido como extensão de todas as coisas, princípio, meio e fim (teocentrismo). A face antropocêntrica do Renascimento fez emergir a cultura da razão, do experimentalismo e do culto ao homem, recriando a figura do herói e do sábio: “É

assim como fruto do humanismo do *Quattrocento* italiano, se criará no século seguinte esse novo reino do homem” (COSTA, 1989, p.30).

O humanismo, nascido do Renascimento, apresentou-se como um mito intelectual da Europa, contendo em si todos os seus ideais: o conhecimento e uso da cultura clássica, a divinização do homem e da sua “imortalidade”:

E será o ideal de criação dessa nova idade de Ouro, graças ao culto da Antiguidade que seus anunciadores quiseram ver celebrada na literatura, filosofia, artes. E que teria em Giordano Bruno, Picco della Mirandola, Ficino, Ronsard, Miguel Ângelo, das suas mais altas expressões... (COSTA, 1989, p. 39).

Em Portugal o declínio da Idade Média aconteceu lentamente. Na primeira metade do século XVI ainda predominava no país uma concepção teocêntrica de mundo, possivelmente, em função da instauração da Inquisição que pode ter prejudicado o desenvolvimento pleno da filosofia humanista. O novo humanismo foi acolhido por um grupo restrito de portugueses: “[...] sem grande extensão, [...] porque no primeiro quartel do século apenas alcançaram uma pequena sociedade selecta de áulicos e dos altos funcionários ou dignitários da corte” (CARVALHO, 1949, p. 49-50, apud COSTA, 1989, p. 24). A maioria dos poetas ainda tinha uma concepção de vida e arte herdada do século anterior.

Para eles, pela sua voz, a vida é tal como para Gomez Manrique, poeta espanhol que viveu no século anterior, [...] Ao homem, nascido para morrer, urgirá assim, não gastar a vida em vão, mas aproveitá-la bem: *o que será vive-la bem para Deus, no temor do Inferno e desprezo dos bens terrenos*³⁷. Será esta concepção de vida ascética, vinda dos tempos medievais, a que vemos acentuadamente expressa em Gil Vicente; ou ainda e também, por esses declarados cultores do humanismo entre nós. Concepção em aparência pessimista em relação ao presente, mas que no seu fundo será optimista (COSTA, 1989, p.24).

O humanismo surge em Portugal através das suas “ligações” com a Itália. D. Afonso V, por exemplo, importa de lá os mestres Mateus Pisano e Estevão de Nápoles. D. João II convoca como mestre de D. Jorge, Cataldo Aquila Siculo, além de ter

³⁷Grifo nosso.

relações diretas com eruditos italianos, convidando artistas como André Contucci e Sansovino para trabalharem na corte Portuguesa.

João de Barros, André de Resende, Damião Góis, Sá de Miranda e Francisco de Holanda foram alguns dos nomes mais importantes do humanismo português. Também Duarte Pacheco Pereira, D. João de Castro, Pedro Nunes, Gil Eanes, Fernão de Magalhães, Garcia da Orta e Amato Lusitano representaram em Portugal as áreas da cartografia, astronomia, náutica e medicina. Sobre estes “homens de ciência” em Portugal:

E os homens de ciência portugueses renascentistas, nesse novo surto científico, seguiram ainda esta vida tradicional de sua nação, o experimentalismo, já usada pelos mestres reais da Dinastia de Aviz, D. Duarte, no *Leal Conselheiro*, pela psicologia, moral e arte de governar, D. João I, na *Arte de Montaria*, pela cinegética, D. Filipa de Lancastre, pela mística, D. Pedro, na *Virtuosa Benfeitoria*, pela experiência colhida nas suas longínquas viagens nas sete partidas do mundo, D. Henrique, na obra de descoberta da terra, pela geografia e astronomia (COSTA, 1989, p. 32).

Mas o surto de ciência experimental não interferiu na mentalidade do homem português. Sua essência ainda era medievalista, ligada a bases teológicas, góticas e existencialistas. Sendo assim, será possível afirmar que ambos os períodos coexistiram no mesmo Portugal? Sim, pois a nova ciência coexistiu com a visão medieval. A preocupação com a morte e a salvação, a retidão para o alcance da beatitude, o poder de Deus no meio dos homens – tudo isso ainda era uma preocupação primacial. A ideia de pecado ainda orientava o pensamento da época; felicidade era se dedicar à condução de uma vida reta, dentro dos preceitos morais do Estado e da Igreja.

À luz deste contexto nasceu o teatro de Gil Vicente. Situado nesse período de transição, o teatro vicentino se valeu das formas e temáticas medievais; porém, ultrapassou as fronteiras classificativas e se fixou no céu da literatura universal.

2.1. Sob o Signo de Aviz

E viimos singularmente
Fazer representações
D'estilo mui eloquente
De muy novas invenções
E factas por Gil Vicente.

Elle foi o que inventou
Isto caa, e ho usou
com mais graça e mais doutrina
posto que Joan del Enzina
ho pastoril começou.
(Garcia de Resende – Miscelânea)

Segundo Cleonice Berardinelli (2012), da segunda metade do século XV até a primeira do XVI ocorreu o século de ouro português. Eventos como a expansão ultramarina, o surgimento do império colonial e a ultrapassagem do Cabo das Tormentas, por Bartolomeu Dias (1488), marcaram esse período. Também a chegada à Índia por Vasco da Gama (1498) e o descobrimento do Brasil (1500) transformaram Portugal na “menina dos olhos” da Europa. Do ponto de vista cultural, o movimento humanístico começava a se instalar por meio do apoio financeiro de D. Manuel I e de D. João III. Surgem as primeiras gramáticas de língua portuguesa e dicionários gramaticais de latim clássico. O latim era a “língua culta” utilizada por autores como André de Resende, Jerônimo Osório, Damião de Góis e Pedro Nunes.

De acordo com Antônio Borges Coelho (2000, p.60): “Os 40 anos dos governos dos reis D. João II e D. Manuel cobrem momentos extremamente fecundos na História da humanidade”. No início do século XVI, os portugueses venceram a guerra comercial marítima contra os mouros, instaurando uma “paz armada” no Índico; em 20.000 km de extensão pela costa de Lisboa ao Oriente, e também passando pela América do Sul, situavam-se cidades, feitorias e fortalezas. Nesse território imperial, Lisboa se consolidava como grande matriz política:

Como cabeça deste Império marítimo, Lisboa transformava-se numa das grandes metrópoles do planeta, sonora e multicolor, reunindo gente de todos os continentes e atraindo, pelas excelentes oportunidades de multiplicar riqueza, alguns dos principais mercadores europeus. O seu poder aumentava na rede de cidades atlânticas, americanas, africanas e asiáticas, a que se ligava pelo longo mar, nas forças militares marítimas de intervenção, na artilharia e nas naus (COELHO, 2000, p.70).

Segundo Francisco Maciel Silveira (2009, p. 62), D. Manuel I, da casa de Aviz, foi o 14º rei de Portugal. “Senhor da conquista, navegação e comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia”, seu reinado compreendeu o período de 1495 a 1521. Com a morte de D. Afonso, legítimo sucessor de D. João II, D. Manuel herda o trono por ser

primo e cunhado do antigo monarca. Casa-se primeiramente com a viúva do sobrinho Afonso, D. Isabel, em 1497. Após enviudar, casa-se novamente, com a irmã da ex-esposa, D. Maria de Castela. Já idoso, casa com D. Leonor da Áustria, filha de Felipe, o Belo.³⁸

Conforme descreve Silveira (2009), seu reinado assistiu à consolidação do Império, à política de feitorias e fortalezas na África, ao mapeamento da costa asiática e ao descobrimento do Brasil.

D. João III, primogênito de D. Maria e de D. Manuel, nasceu em 1502. Seu reinado compreendeu os anos 1521 a 1557, quando se manifestaram os primeiros sinais de declínio do Império, econômica e culturalmente. Foi o responsável por instituir a Inquisição em Portugal no ano de 1536. Casou-se apenas uma vez, com a rainha D. Catarina de Áustria, irmã da viúva de seu pai.

Por ocasião do seu nascimento, aconteceu a primeira representação de uma peça vicentina. Em sete ou oito de junho de 1502, Gil Vicente escreveu o *Monólogo da Visitação* ou *do Vaqueiro*, uma homenagem ao nascimento do futuro rei. Na noite seguinte ao nascimento do príncipe, D. Maria, acompanhada pela cunhada D. Leonor e pelo esposo D. Manuel, é surpreendida pela entrada abrupta de Gil Vicente na câmara real trajado de vaqueiro, recitando versos no rústico dialeto saiaguês.

2.2. O homem da corte

Para muitos, Gil Vicente não passou de um conjunto de escritos, haja vista tantas incertezas a respeito de sua biografia. Nascido aproximadamente em 1465, em Guimarães, faleceu possivelmente em 1536, data de sua última obra. Pouco se sabe a respeito da vida deste homem; poucas são as certezas. Se há anos era cogitada a possibilidade de ser Gil Vicente também ouvires³⁹ da Corte de D. Manuel, na atualidade

³⁸ História de Portugal. Disponível em :< <http://www.historiadeportugal.info/d-manuel-i/>>. Acesso em: 27/022014.

³⁹De acordo com Paul Teyssier (1982, p.7), a suposta atribuição a Gil Vicente de ouvires da Corte manuelina deu-se em função da coincidência de nomes registrada em documentos da época, em que consta a existência de um tal ouvires protegido da Rainha Velha, Dona Leonor: “[...] O ouvires Gil Vicente terminou a custódia em 1506, utilizando no seu trabalho o ouro das “páreas” entregues pelo Rei de Quíloa e trazidas por Vasco da Gama em 1503, no regresso da sua segunda viagem à Índia”. Mais tarde o crítico afirma “Uma outra série de documentos reporta-se aos cargos exercidos por esse mesmo ouvires Gil Vicente. Em carta datada de Évora a 4 de fevereiro de 1513, D. Manuel nomeava ‘Gil Vicente, ouvires da rainha minha muito amada e prezada irmã’ para o cargo de “mestre da balança da moeda da cidade de Lisboa’ (id.p.517)”. Ainda neste documento está a seguinte anotação “Gil Vicente

acredita-se que provavelmente ele não o foi, já que o ofício de Mestre da Corte e “fazedor” de autos ao Rei exigia dedicação incompatível com o ofício de ouvires.

Gil Vicente foi um profissional da palavra ligado à corte, como seus contemporâneos Garcia de Resende (1471-1536) e Sá de Miranda (1481-1558). De acordo com Saraiva (2000, p.17):

Gil Vicente torna-se, portanto, um elemento insubstituível na organização das festas palacianas, ocupando uma posição única e quase vital, dada a importância que tinham para os cortesãos os divertimentos e passatempos. Sabe-se que foi “mestre de retórica” do rei D. Manuel (SARAIVA, 2000, p.17).

Mestre de retórica do rei D. Manuel, sua principal missão foi a de assinalar os acontecimentos festivos do Reino, como nascimentos, casamentos e entradas régias, além de participar das celebrações do calendário litúrgico, Natal, Páscoa e Paixão. Registros comprovam que foi casado duas vezes: com a primeira mulher teve dois filhos, Gaspar e Belchior Vicente; após enviuvar, casou-se com Melícia Rodrigues, com quem teve três filhos, Paula Vicente, Luís Vicente e Valéria Borges.

Sobre a importância da figura vicentina no universo monárquico, de acordo com Marcio Muniz (2005), D. Leonor⁴⁰, a Rainha Velha, viúva de D. João II e irmã de D. Manuel, foi, para além de importante figura na corte portuguesa, a principal mecenas do teatro vicentino. Tendo apreciado a encenação de *Monólogo do Vaqueiro*, não só incentivou futuras produções do poeta, como, junto do irmão D. Manuel, foi a principal responsável pela coloração atribuída ao teatro inicial de Gil Vicente, religioso e moralizador, devido ao seu profundo sentimento católico.

Há muitas provas de que Gil Vicente tinha a confiança de seus mecenas reais (KEATES, 1962). O prestígio de que gozava na corte era tanto que o autor podia fazer parte das diversões poéticas dos serões. Certa vez, em um momento de dificuldade, o poeta se dirige ao Rei D. João III lhe pedindo algum recurso financeiro. O Rei então

trovador mestre da balança” (TEYSSIER, 1982, p.8). O crítico acredita na possibilidade de ambos serem a mesma pessoa, mas ressalta a não possibilidade de sabe-lo com certeza.

⁴⁰“Para ela foram escritos *o Auto em Pastoril Castelhana* e *o Auto dos Reis Magos*. Foi perante ela que se representou em 1504, na igreja de Caldas, o pequeno *Auto de S. Martinho*. Para ela foi feito em 1506 o “sermão” de Abrantes. E foi ainda na sua presença que se representou em Almada, em 1509, o *Auto da Índia*. Se o nome da rainha Dona Leonor já não é citado a propósito do *Auto da Fé* (1510) e de *Velho da Horta* (1512), reaparece no *Auto da Sibila Cassandra*, que foi á cena na sua presença em 1513” (TEYSSIER, 1982, p. 10). Também o *Auto da Alma* (1518), *Barca do Purgatório* (1518) e *Auto dos Quatro Tempos* (1521) foram representados para a Rainha.

ordenou que lhe pagassem anualmente três moios de trigo (1525) e lhe concedeu o ofício de intérprete português em Ormuz, como pretexto para que os pudesse vender, mandando que o pagasse, em 1535, a quantia de 8000 réis de vestimenta (BRAAMCAMP FREIRE, 1944, p.54 - 56, *apud* SARAIVA, 2000, p.23).

Também em 1531 um fato inusitado comprova a importância do dramaturgo na corte de Aviz. Um terremoto atingiu a população de Santarém, onde se encontrava Gil Vicente. Vendo que os frades aumentavam o pânico da população com sermões nos quais atribuíam a culpa do desastre à ira de Deus, mandou reunir o povo no claustro de um convento e, partindo em defesa dos cristãos novos, advertiu à população mostrando-lhes que estavam pregando doutrinas supersticiosas.

Com relação à “cultura” de Gil Vicente pouco sabemos. De acordo com Carvalho (1983, *apud* Bernardes, 2008), o poeta seria um letrado, com domínio em Latim e da complexa arte de fazer sermões. Carolina Micahelis de Vasconelos (*apud* TEYSSIER, 1982), analisando todas as citações latinas nas obras vicentinas, conclui que seu latim é por demais modesto para ser equiparado ao de um humanista. Já de acordo com Paul Teyssier (1982), a deformação do latim em Gil Vicente almejava efeitos burlescos, sendo provocados conscientemente. Seja como for, a cultura de Gil Vicente se aproxima dos fundamentos que podemos entrever nos mistérios e moralidades produzidas pelo autor, mesclando conhecimentos teológicos (principalmente Santo Agostinho), além da cultura popular presente nas farsas, comédias e teatro alegórico.

2.3. O teatro: reconhecimento tardio

A obra de Gil Vicente permaneceu adormecida durante três séculos, sendo revitalizada durante o Romantismo português, através da terceira edição de suas obras, publicada em Hamburgo por José Gomes Monteiro, em 1834. Dentre os fatores explicativos deste súbito interesse dos eruditos pela figura do autor, Bernardes (2003) destaca a necessidade da época em dar voz às classes populares, tão bem representadas no teatro *vicentino*, além da valorização do texto enquanto precioso e heterogêneo tesouro linguístico.

Também Almeida Garrett contribuiu para o “renascimento” do autor, priorizando aspectos biográficos tendo em vista a construção do homem Gil Vicente:

“Mais do que ninguém, até então, ele deve ter sentido a falta de um retrato físico de Gil Vicente, que se pudesse depois afeiçoar a um carácter e perfil artístico” (Bernardes, 2003, p.20). Interessava a Garret refundar o teatro nacional. Com a publicação de *Um Auto de Gil Vicente*, em 1841, Vicente foi elevado à categoria de patrono do teatro nacional⁴¹.

São quarenta e oito obras das quais temos notícias. Dezenove de temática predominantemente religiosa e outras vinte e nove em que se sobressaem tópicos seculares. Como aponta Stephen Reckert (1977), vinte destas peças estão escritas em português e doze em castelhano, sem contar peças em que determinados tipos, representando uma nacionalidade específica, falam seu respectivo idioma, como *Auto da Fama* (1521), em que o autor faz uso do francês e do italiano a fim de gerar efeitos cômicos. Ademais desses idiomas, encontramos mais de duzentas referências em latim, como dito anteriormente. Sobre o uso do castelhano, de meados do século XV até o século XVIII, existiu uma forte aliança cultural ibérica, que justificaria o uso do idioma pelo autor. Logo, o castelhano em Gil Vicente era acessível para o seu público da mesma forma que o português, já que a corte portuguesa era bilíngue. Muitas das peças escritas em castelhano ou saiaçuês, como *Monólogo do Vaqueiro*, são homenagens às Rainhas de Castela; este aspecto propiciou maior prestígio à obra em questão, visto que o castelhano era tido como idioma de prestígio na corte.

Em trinta anos de atividade, o teatro de Vicente constituiu um retrato social e literário do século XVI. Agregou manifestações artísticas que vão para além da literatura, cumprindo não só seu papel enquanto representação artística, mas também enquanto prática cívica e social. Reuniu um vasto repertório de influências e de tradições provindas do teatro litúrgico e secular:

O teatro castelhano-leonês de Encina e de Fernandez, o teatro italianizante de Torres Naharro ou a grande tradição do teatro da Europa do Sul (com destaque para o de expressão francesa) constituem, em conjunto, o grande pano de fundo da dramaturgia vicentina. A nitidez dos traços que essas diferentes séries histórico-literárias deixaram nos autos do escritor português apresenta, porém, marcas de grande diversidade. Da primeira série recolhe essencialmente algumas técnicas de composição accional e enunciativa; da dramaturgia de Naharro recebe as bases para a

⁴¹Em *Um Auto de Gil Vicente*, o dramaturgo surge caracterizado como personagem: “mas, quando se esperava uma figura com biografia e com dilemas, à boa maneira romântica, surge-nos um artista modesto e pouco consciente do seu valor, vivendo bem prosaicamente as ansiedades próprias do diretor de cena, em vésperas da representação das Cores de Júpiter” (Bernardes, 2003, p.20).

interpenetração entre as poéticas da farsa e da comédia; do teatro europeu aceita as bases de uma morfologia perfeitamente enraizada nos gostos e expectativas do público tardo-medieval (BERNARDES, 2006, p. 21).

Para fins didáticos, Saraiva (2000, p. 37-44)⁴² propõe uma classificação do teatro de Gil Vicente a qual adotaremos para este texto a fim de ilustrar a diversidade compositiva e dialógica da obra. A primeira fase tem início com a apresentação de *Monólogo do Vaqueiro* (1502) e se encerra em 1510 com a realização de *Auto da Fé* (1510), auto que se situa entre o mistério e a moralidade ⁴³:

O Auto da Fé, em 1510, abre a segunda fase da história do teatro vicentino: o teatro alegórico e simbólico. Os pastores de Encina, de visita à Corte, parlando o seu saiaguês, deparam com uma venerada figura, a Fé, que se lhes dirige em língua portuguesa para os doutrinar. É a primeira vez que o português aparece no teatro religioso vicentino. Este facto, juntamente com o aparecimento da primeira figura alegórica, marca a emancipação do nosso autor, que deixa de depender do seu modelo, e entra a assimilar de maneira muito original múltiplos elementos da tradição nacional e internacional (SARAIVA, 2000, p.37).

Nessa “fase” há a influência direta dos autores salmatinos Juan del Encina (1429-1569) e de seu contemporâneo Lucas Fernandez (1474-1542). Destacam-se nesse momento a temática pastoril, natalina, farsesca e o uso do dialeto saiaguês.

Encina foi poeta, músico e dramaturgo, tinha tanto prestígio na casa de Alba quanto Gil Vicente na corte de Aviz. Em seu teatro houve uma evolução no tratamento dado à figura do “pastor”, partindo do rústico até o lírico. Lucas Fernandez foi também músico e poeta; sua égloga igualmente enalteceu a figura pastoril. A obra de ambos aponta para uma estilização lírica do pastor e por isso foi tão importante:

Um dos principais elementos inovadores da arte de Encina e de Fernández consiste no tratamento da figura do Pastor. [...] torna-se útil salientar que o seu tratamento literário aparece desde sempre

⁴²Não devemos compreender o teatro de Gil Vicente como algo sistemático e entrecortado em realidades estanques. Nosso objetivo em expor esta classificação/proposta no estudo de Saraiva, *História da Cultura em Portugal* (2000), é o de sintetizar em algumas linhas a diversidade temática e “arquitextual”, para que possamos visualizar o teatro de Gil Vicente também para além do gênero moralidade.

⁴³Lembrando que o *Auto da Sibila Cassandra*, ou Auto da Virgem, composto em 1509, também é considerado uma espécie de moralidade, de acordo com Bernardes (2006, p.130-131).

vinculado ao modo lírico, seja ele de teor celebrativo, seja ele de teor litúrgico ou contemplativo, como é o caso do *Officium Pastorum*. (BERNARDES, 2006, p. 120).

Em virtude da proximidade geográfica e temporal entre Gil Vicente e ambos os artistas, não resta dúvida da influência recebida por Vicente no que concerne ao gênero égloga. As semelhanças ocorrem tanto em aspectos técnico-compositivos quanto pelas formas dialetais utilizadas e pela caracterização semiolinguística (BERNARDES, 2006).

A segunda fase se dá entre 1510 e 1521, período no qual a dimensão estético-teatral do teatro *vicentino* é caracterizada pela alegoria religiosa e pelo símbolo. A moralidade floresce como gênero mais importante e esplendoroso. Nesse período foram escritas *Auto da Alma* (1518) e *Barcas* (1517-1519). A tradição religiosa (mistérios e tropos) e profana (momos e *sotties*) foram as principais matrizes nesse momento, como veremos posteriormente.

Por fim, de 1521 a 1536 ocorreu a terceira fase, correspondente à fantasia alegórica, em que estariam alta peças de temáticas cortesã e celebrações de natureza cósmica, como é o caso de *Cortes de Júpiter* (1521), *Auto da Lusitânia* (1532) e *Triunfo do Inverno* (1529). Há nesse momento uma influência visível dos momos, arremedilhos e entremezes⁴⁴ em seu teatro.

Também Batorlomé Torres Naharro (1585-1530) foi uma influência, em se tratando de comédias na Península Ibérica. Poeta, crítico e dramaturgo estremenho, viveu muitos anos na Itália onde publicou sua principal obra *Propalladia* (1517). Retornando à Espanha, foi o principal iniciador da comédia realista. Gil Vicente se valerá do subgênero “fantasia alegórica” para a confecção dos textos *Comédia da Rubena* (1521) e *Comédia do Viúvo* (1524).

2.4. Folhas Volantes e Copilações

⁴⁴Arremedilhos seria, de acordo com Armando Martins Janeiro (1957): “curtas peças em que predominava a música e que deviam ter certa importância estética e literária, pois são citados num documento da chancelaria de Sacho I”, Já Entremez, de acordo com Bernardes (2006, p.100) é uma representação episódica de caráter jocoso. Muitas vezes momos e entremez são citados como sendo uma só manifestação bufônica.

Antes da publicação oficial da obra de Gil Vicente, folhas volantes, semelhantes ao que temos hoje na Literatura de Cordel, foram publicadas. De fácil acesso às camadas populares, o primeiro exemplar do qual temos notícia, tradicionalmente chamado por *Barca do Inferno*, remonta possivelmente ao ano de 1518. Após a morte de Gil Vicente, outras folhas volantes foram publicadas independentes da primeira edição integral de sua obra: *Farsa de Inês Pereira* - que se encontra na biblioteca nacional de Madrid - e *Breve Sumário da História de Deus* (seguido do diálogo sobre a ressurreição); *Pranto de Maria Parda*, conservado na Biblioteca Palha e *Auto da Festa*, exemplar único na biblioteca Sabugosa.

Em 1562 foi publicada *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*. Segundo Teyssier (1982,p.22): “Trata-se duma publicação cuidada, a que poderíamos chamar hoje uma edição de luxo, em grosso volume de 266 folhas (532 páginas) impresso em Lisboa por João Álvares, datado de 22 de setembro de 1562 (côlofon)”.

Dividida em cinco livros, o teatro de Vicente foi classificado da seguinte maneira: 1.Obras de devoção; 2.Comédias; 3.Tragicomédias; 4.Farsas; 5.Obras Miúdas. Esta última categoria cercou textos de caráter não dramático, como o *Sermão à Rainha Dona Lianor e Pranto de Maria Parda*⁴⁵.

Muitos são os problemas desta organização. Não sabemos qual a real intervenção de Gil Vicente nela, visto que o ordenamento dos autos foi realizado por seu filho Luis Vicente. A repartição em cinco livros, a divisão da obra dramática em “obras de devoção”, “comédias”, “tragicomédias” e “farsas”, bem como as indicações de data local das representações são infieis. Não foram inclusos os autos “perdidos” *Aderência do Paço, Vida do Paço e Jubileu de Amores*. A tentativa em enquadrar a produção dramática do autor aos moldes estrangeiros, possivelmente por parte da família, foi um dos fatores responsáveis por esses problemas.

⁴⁵De acordo com Teyssier: “A copilação contém três textos preliminares que nos facultam preciosas indicações: 1- O privilégio concedido a 3 de setembro de 1561 pela Rainha Dona Catarina a Paula Vicente, filha do poeta, válido por dez anos, com a finalidade de ‘empremir um livro e cancionero de todas as obras de Gil Vicente, seu pai, assi as que até ora andaram empremidas polo meúdo como outras que ainda não foram’. 2 – Um prólogo dirigido ao jovem rei D. Sebastião por Luís Vicente, filho do poeta, no qual se lê entre outras coisas: ‘Tomei a minhas costas o trabalho de as apurar’ (as obras do pai) ‘e fazer empremir sem outro interesse senão servir Vossa Alteza com lhas deregir e cumprir esta obrigação de filho. [...] A este livro ajuntei as mais obras que faltavam e de que pude ter notícia’. 3 – Um prólogo dirigido pelo próprio Gil Vicente ao Rei D.João III onde se lê: ‘Estava sem propósito de empremir minhas obras se Vossa Alteza mo não mandara (...), por cujo serviço trabalhei a copilação delas com muita pena de minha velhice e glória de minha vontade, que foi sempre mais desejosa de servir a Vossa Alteza que cobiçosa de outro nenhum descanso”.

De acordo com Teyssier (1982), ao longo de anos, a crítica especializada vem propondo novas classificações para o teatro de Gil Vicente. Teófilo Braga, em *Gil Vicente e as origens do Teatro Nacional* (1898), propôs uma classificação da obra em teatro hierático, aristocrático e popular. Saraiva (1965) dividiu-a da seguinte maneira: o mistério, a moralidade, a fantasia alegórica, o milagre, o teatro romanesco, a farsa, a égloga ou auto pastoril, o sermão burlesco, o monólogo. Laurance Keates (1962), por sua vez, concebeu-a como teatro religioso, divertimentos e peças satíricas. O próprio Gil Vicente, em carta dirigida a Dom João III, classifica sua obra em “comédias, farsas e moralidades”⁴⁶. Provavelmente o autor desconhecia o termo “tragicomédia”, da mesma forma em que designava por moralidade todo o conjunto de peças religiosas.

Em 1586, foi publicada em Lisboa por André Lobato uma segunda edição de Copilação, a que teve partes censuradas pela inquisição⁴⁷. O Index de 3 de julho de 1551 proibiu as peças *Dom Duardos* (1522), *Auto da Lusitânia* (1532) - que poderia ser impresso sem os diabos - e *Clérigo da Beira* (1529). Também as peças *Jubileu de Amores*, *Aderência do Paço*, *Vida do Paço* e *Auto dos Físicos* sofreram cortes devido a censura da época.

2.5. Moral e Religiosidade

De acordo com Saraiva (2000, p.104), o fato de que Gil Vicente fosse católico quer dizer pouco, se levarmos em consideração que o poeta viveu antes do Concílio de Trento, evento definidor de mudanças importantes com relação à ordem e moral da Igreja Católica. Não é possível afirmar que ele houvesse sido um reformista, já que muitos pontos de vista luteranos existiam antes mesmo da Reforma e eram até bem aceitos. Tampouco podemos dizer que foi Erasmista, visto que a doutrina de Erasmo também já se manifestava na Península Ibérica muito antes de levar esta denominação. Nesse sentido,

⁴⁶Apesar da bem sucedida classificação realizada por Gil Vicente em 1522, ainda assim existem obras inclassificáveis, segundo o esquema dos três gêneros, sendo estas: *O Auto da Fama*, *O Auto das Fadas*, *Triunfo do Inverno*, *Romagem de Agravados*, *Floresta de Enganos*, *A Farsa das Ciganas*, *O Sermão à Rainha Dona Lianor* e, por fim, *Pranto de Maria Parda*.

⁴⁷Segundo Teyssier (1982, p. 26): “O Index de 1564 não menciona Gil Vicente. A fase da indulgência prossegue. Em contrapartida, o Index de 1581 é muito severo para o autor dos autos. Assim se explicam as mutilações graves de que sofreu a Copilação de 1586”.

Em resumo, para abordar o estudo das ideias religiosas de Gil Vicente convém pôr de lado uma discriminação entre heresia e ortodoxia tal como a estabeleceu o Concílio de Trento, e aceitar a coexistência, dentro da Igreja do século XVI, de correntes e tendências variadas e até contraditórias embora muitas mais ortodoxas (isto é, mais tradicionalistas) que outras (SARAIVA, 2000, p.104).

É possível que a doutrina de Raimundo Lúlio e o Franciscanismo sejam as respostas para este problema. Ramón Lull (Raimundo Lúlio) foi um célebre franciscano terciário e influente missionário cristão. Aos 30 anos se dedicou integralmente à conversão dos infiéis, principalmente dos Sarracenos. Toda a obra de Raimundo Lúlio consiste em uma intenção missionária direcionada à evangelização do Oriente e da África, estando integrada ao espírito da cruzada e do expansionismo ultramarino, prática já adotada pelos franciscanos e inclusive por Francisco de Assis, quem viajou até o Egito a fim de converter o sultão junto de seus discípulos “e por seus imediatos discípulos, entre eles os Cinco Mártires de Marrocos, cuja lenda perdurou longamente em Portugal, onde lhes foram recolhidos os despojos” (SARAIVA, 1995, p.139).

O lulismo, termo empregado por Saraiva (1985,p.139), se caracteriza por um racionalismo audacioso convencido de que todos os dogmas podem ser provados pela razão. Enquanto São Tomás acreditava na impossibilidade de provar o dogma da Santíssima Trindade, Raimundo Lúlio compreendia que ele se estabelecia por meio de razões evidentes. Segundo Saraiva (2000), Lúlio cria ser capaz de provar essa ideia através da tríade Sujeito-Objeto-Ação. Dentro desta linha de raciocínio, o Espírito Santo seria o nexó entre Deus-Pai e Deus-Filho:

Sabemos que na demonstração da Trindade Raimundo Lúlio usa largamente da tripartição Sujeito-Objecto-Ação que, conforme as “dignidades”⁴⁸ consideradas, se traduz em Amor- Amado-Amar (ou Amando), Sendo Deus infinito, só pode realizar-se num Objecto infinito: portanto o Amado, sendo infinito, é também Deus. E assim temos Deus-Pai (Amador, Obrador, etc); e Deus-Filho (Amado, Obra, etc.). Além disso, entre o Deus Amador e o Deus Amado existe o nexó do Amar, Obrar, etc., que é igualmente infinito, e portanto divino como o Amador e o Amado, o Obrador e o Obrado, etc. E assim temos o Espírito Santo, nexó entre Deus-Pai e Deus-Filho. (SARAIVA, 2000, p.108).

⁴⁸Uma das principais teorias de Raimundo Lulio é a da teoria das “dignidades”. A grosso modo, trata-se da representação de Deus, “o Ser na sua plenitude” através de nove dignidades: “suma Bondade, suma Grandeza, suma Duração, sumo Poder, suma Sabedoria, suma Vontade, suma Virtude, suma Verdade, suma Glória” (SARAIVA, 2000, p. 106).

No texto *Auto dos Quatro Tempos* (1513), Gil Vicente faz uma clara referência à teoria das dignidades:

El infinito Amador
infinitamente Amando
cosa Amada
de infinito valor
supo donde, quiso quando
ser mostrada
(VICENTE, 1513, *apud* SARAIVA, 2000, p.106).

Também em *Breve Sumário da História de Deus* podemos encontrar a seguinte referência:

Deus, *cuiprorium* este misere
porque o seu próprio é perdoar,
de todo a sanha não quer executar,
e a SUMA BONDADE assim lho requiere,
Ca Deus é Grandeza.⁴⁹
(VICENTE, 1527-1528, *apud* SARAIVA, 2000, p.106).

Possivelmente Gil Vicente realizou estudos religiosos em uma escola de inspiração reimonista, ou aderiu à doutrina de Raimundo Lúlio após a maturidade, conforme afirma Saraiva (1995, p.139). Também o franciscanismo parece ter sido uma vertente bem quista pelo autor. Podemos encontrar influências da mentalidade franciscana em sua lírica, como em *Auto de Mofina Mendes*, em que a lição moralizante reside no fato de que a verdadeira sabedoria é a simplicidade. Essa alusão pode se referir aos princípios franciscanos da humildade, da fé e da pobreza. Sobre o franciscanismo e o lulismo, influência clara à época de Gil Vicente e portanto presente em sua obra, Abílio Martins afirma:

Quem tentasse ampliar um pouco êste estudo, é bem possível que chegasse a conclusões inesperadas, ao deparar com uma mentalidade cristã profundamente larga e compreensiva, tão diferente de certas atitudes desumanamente rígidas, que o Renascimento, com as suas

⁴⁹Apud SARAIVA, 2000, p.106

infiltrações pagãs, haveria de provocar esporadicamente um século depois (MARTINS, 1942, p.34 *apud* LAFER, 1962, p.92).

2.6. A moralidade em Gil Vicente: tradição e inovação

Definidos os pressupostos do gênero moralidade, conforme feito no primeiro capítulo desta dissertação, resta-nos situá-lo na vasta produção dramática de Gil Vicente, discutindo sua relação com a tradição europeia e seu teor inovador. Pela dificuldade em obter comprovações de que o autor houvesse tido acesso aos textos provindos da tradição francesa e inglesa, a investigação a que nos propomos leva em conta a noção de intertextualidade e afinidade, para que, em seguida, possamos refletir acerca do caráter didático e moralizante dessas peças, intimamente ligados, como acreditamos, a recepção da ideia de morte na Península Ibérica.

O que podemos assegurar é o caráter inovador do gênero em se tratando de Península Ibérica, sendo este o maior legado da obra vicentina. De acordo com Alexander Parker (1935, p. 178 -179, *apud* BERNARDES, 2006, p.156), no contexto ibérico, o único teatro que pode se aproximar da moralidade anteriormente a Gil Vicente é o *Mascarón* do século XV, ligado à tradição do mosteiro catalão de Ripoll. Ainda assim, a estrutura primitiva das construções alegóricas não se assemelha à do teatro inglês e francês. De qualquer forma, a alegoria moralizante já era utilizada pelo escritor espanhol Hernán Lopez de Yanguas (1587-1540), mas, tendo como base textual o auto pastoril, como é o caso de *La Farsa del Mundo y Moral*. Acreditamos que Gil Vicente tenha sido o pioneiro no espaço ibérico em se tratando da moralidade, a que futuramente influenciaria o nascimento do gênero *Auto Sacramental* na Espanha, devido à necessidade de se representar a doutrina católica através da alegoria sacramental, como ideologia que conduzirá o homem medieval até o alcance de sua salvação individual, como pode ser visto em *Auto da Alma* e *Auto da Barca da Glória*.

2.7. Classificações da Moralidade de Gil Vicente

Segundo Saraiva (2000) são tipicamente moralidades o *Auto da Alma* (1518), *Auto da Fé* (1510), *Barcas* (1517-1519), *Auto da Feira* (1526-1528) e a cena *Todo*

Mundo e Ninguém inserida no *Auto da Lusitânia*. Outros estudos, como o realizado posteriormente por J. Almeida Pavão (1984 apud Bernardes, 2006), reduzem o leque desta classificação entendendo como moralidades as *Barcas*, *Auto da Feira*, *Auto da Alma* e *Auto da Lusitânia*.

Conforme Bernardes (2006), os autos que melhor ilustrariam as virtualidades do gênero em Gil Vicente são *Auto da Alma* e *Barcas*; mas, se levarmos em consideração outras características como o objetivo didático, a representação alegórica e a disposição dialética, poderíamos incluir os textos *Auto da Feira*, *Auto da Lusitânia*, *Auto de Mofina Mendes*, *Auto da Sibila Cassandra*, além das já citadas.

Tendo em vista esse pensamento, a única moralidade teológico-doutrinal encontrada no *corpus* vicentino é o *Auto da Alma*. Trata-se de uma moralidade marcada pelo requinte e complexidade da alegoria, artefato que a concebe integralmente. Sua principal característica é a universalidade alegorizada pelo peregrino (no caso, a Alma); por essa razão, é uma moralidade de caráter universal, tendo florescido em vários países da Europa. No quarto capítulo desta dissertação será feita uma análise mais detalhada dessa obra.

Já as moralidades político-sociais em Gil Vicente serão representadas pelos textos de *Auto da Barca do Inferno* (1517), *Auto da Barca do Purgatório* (1518), *Auto da Barca da Glória* (1519) e *Auto da Feira* (1526-1528). A novidade trazida pelo dramaturgo para este tipo de moralidade é a confluência de formas: a ferramenta da sátira será responsável pela crítica à sociedade e à ordem política do Portugal quinhentista, trazendo à tona temas como a crítica ao clero, à simonia, à venda de indulgências (*Auto da Barca do Inferno* e *Auto da Feira*), dialogando com gêneros antigos como a *sottie* e à *farsa*.

Em *Auto da Barca do Inferno* (1517) e também nos autos posteriores, *Auto da Barca do Purgatório* (1518) e *Auto da Barca da Glória* (1519), há um encadeamento cronológico e ideológico entre as peças, embora na primeira e na segunda haja a predominância da sátira, enquanto que na terceira, o predomínio do componente lírico. Tem-se a recriação do espaço *post-mortem* alegorizado pelo rio “do outro mundo” e das duas embarcações prestes a partir: uma que conduz ao paraíso; outra, ao inferno.

As figuras de *Auto da Barca do Inferno* são: fidalgo, onzeneiro, parvo, sapateiro, frade, alcoviteira, judeu, corregedor, procurador, enforcado e cavaleiros, que aparecem sucessivamente, a fim de serem julgadas pelo Anjo e pelo Diabo - responsáveis pela

absolvição ou condenação de cada personagem. De acordo com Paul Teyssier (1982, p. 46), a respeito do “tom processional” adotado na obra: “Nada pode ser mais característico da arte vicentina do que a composição ‘processional’ desta peça. Não há nela enredo, no sentido usual do termo, mas um desfile de cenas simétricas”.

Cada personagem embarca com um artefato que alegoriza o pecado cometido durante a vida: a cadeira do Fidalgo, a bolsa do Onzeneiro, as formas do Sapateiro, etc. Todas as personagens são condenadas a embarcar no Batel infernal, exceto o Parvo pela sua “inocência” e os Quatro Cavaleiros cruzados por defenderem as glórias e honras lusitanas na guerra em Marrocos, tornando-se mártires. Diabo e o Anjo trazem à tona (sobretudo o Diabo) profanações vivenciadas por seus condenados ao longo da vida, não só julgando-as, mas também os achincalhando e ridicularizando.

O *Auto da Barca do Purgatório* foi representado no Natal de 1518 e traz como “argumento” a purgação dos mortos antes de serem admitidos no Paraíso, sendo a composição processional, a mesma *da Barca do Inferno*, apresentando seis defuntos personagens: Lavrador, Regateira, Pastor, Pastora Menina, Menino (criança) e um Taful. Enquanto os quatro primeiros deverão permanecer na margem do rio até terem seus pecados purgados (a margem do rio é o espaço simbólico que caracteriza o Purgatório), o menino de tenra idade é salvo de imediato, embarcando com o Anjo, enquanto o Taful é condenado ao Inferno. Todas as personagens constituem o extrato “marginal” ou “baixo” dentro da escala social portuguesa. Nesse auto as personagens que trazem algum objeto consigo fazem-no para representar a classe de trabalho a que pertencem, como é o caso da Regateira que traz consigo um “canistrel” e o Lavrador que surge com um “arado às costas”. Com relação ao *Auto da Barca da Glória*, este será analisado no último capítulo desta dissertação.

Sobre o *Auto da Feira*, foi uma peça de Natal de data incerta, mas possivelmente escrita entre 1526-1528. Através da sátira, há a crítica da venda de indulgências exercida pela Igreja Católica naquele período. Após o monólogo de Mercúrio, o Deus do comércio, apresentam-se os preparativos de uma feira em que, de um lado, há uma loja aos cuidados do Tempo e de um Serafim; do outro, uma loja onde se encontra um diabo. Na primeira loja dá-se a venda das virtudes, enquanto que na última a venda dos vícios. Em seguida, Roma – alegoria da Igreja e do Papado - surge em busca de “paz, verdade e fé”. Para adquirir esta “compra”, só poderia pagá-la com a moeda da “santa vida” e não de “perdões”, sendo claro aqui a crítica *vicentina* à venda de indulgências.

Em outro momento, dois camponeses querem vender suas consortes, uma “brava” e outra “mansa”. A pequena “farsa” termina com o arrependimento do comprador da consorte brava que, por ser tão “brava”, resolve destrocá-la com o comprador: “Por fim o auto termina com o espetáculo colorido duma feira rústica. Só então se lembra que é Natal: rapazes e raparigas vêm dançar ante o Presépio” (TEYSSIER, 1982, p. 60).

Para finalizar, sugerimos o termo moralidade híbrida⁵⁰ para se referir às demais peças em que outros gêneros estabelecem diálogo com a moralidade. Em *Auto da Fé*, (1510), *Auto da Sibila Cassandra* (1513) e *Auto de Mofina Mendes* (1534), o gênero pastoril dialoga com o mistério e a moralidade. Já *Breve sumário da história de Deus* (1527) é uma espécie de mistério, que em muito se aproxima da moralidade. *Auto da Lusitânia* (1532), por sua vez, é uma “fantasia alegórica”, mas a cena de *Todo Mundo e Ninguém* inserida na peça pode ser lida como moralidade.

2.8. Fontes e matrizes da moralidade vicentina

Sobre a influência do drama litúrgico ibérico nas moralidades, em pesquisa realizada por Richard B. Donavon (1958, apud Bernardes, 2006, p. 53), acredita-se que em Portugal e Espanha teria havido manifestações dos tropos *Quem quaeritis* e *Visitatio sepulchri* em Santiago de Compostela, Huesca e Zagarozza, Silos, Granada, Guadix, Palência e Sergóvia. Em Coimbra do século XIV, há registros sobre representações do tropo *Quem vidistis*, referente à liturgia de Natal. Também há a presença de vestígios do tropo litúrgico na obra de Juan del Encina e também de cerimônias como *Procesión del Pendón*, da Sexta-Feira Santa. Com relação a Portugal, existem descrições relevantes das festividades do Corpus Christi, sendo a mais antiga do reinado de D.João I. Em Coimbra data de 1517 uma festividade ligada a esta temática. De acordo com Bernardes (2006, p.57), Gil Vicente teve contato com estas festividades (ligadas ao Corpus Christi) e inclusive recebe, em 1511, a quantia de 5070 réis por haver contribuído com uma representação.

⁵⁰Este termo é uma solução que encontramos para cercar as classificações propostas por diferentes críticos, como Saraiva (2000) e Bernardes (2003, 2006). Em anexo, organizamos um comentário crítico sobre cada uma delas.

Sobre a disseminação do gênero mistério em Portugal, de acordo com F. de Figueiredo, não há notícias de representação:

[...] dos mistérios, essas largas composições litúrgicas que chegavam a ter oitenta mil versos e cuja representação chegava a durar mais de um mês, não há notícias entre nós...é Gil Vicente quem nos seus autos dá os primeiros exemplos do teatro medieval religioso...o cerimonial do culto, que produziu então como hoje formosas representações que, sem chegar à vida própria do gênero autónomo, nem por isso deixava de possuir certo carácter teatral, com seu diálogo ainda que numa língua morta, com seus trajes, alguma encenação e um evidente propósito de reconstituir perante o público certa ação (FIGUEIREDO apud Keates, 1962, p. 44).

Concluimos que o teatro litúrgico ibérico influenciou a moralidade da mesma maneira que o fez com os mistérios e os milagres. O importante é percebermos que a encenação litúrgica era também um fenômeno peninsular, que certamente marcou a elaboração do teatro religioso e profano em Portugal.

Sobre o gênero momo, pode-se afirmar que foi uma influência direta na obra vicentina:

Certas representações encontramos, chamadas “momos” em Portugal, que são puramente plásticas, feitas só para olhos gulosos de cor, nas quais se despendem com magnificência cenários maravilhosamente coloridos, trajes sumptuosamente ricos, castelos ameiados e brilhantes, palácios, planícies, mares com ondas azuis, desfiles de monstros, gigantes alimárias, algumas vezes baleias em cujo ventre cabiam quarenta homens vivos. (SARAIVA, 19938 apud Bernardes, 2006).

Em Lisboa, era comum a realização anual de cerca de vinte e oito procissões, de festas de santos a festejos nacionais. A Corte quatrocentista celebrou as mais diversas representações de teatralidade profana, certamente presenciadas por Gil Vicente. Na corte *manuelina* a importância do momo é ainda maior, devido a seu caráter épico:

L. Stegagno Picchio aproxima-os, com razão, do “espetáculo de D. Manuel deslizando no Tejo a bordo de uma fragata forrada de damascos e seda orientais” ou “passeando pelas ruas da cidade com matilhas de cães e cortejos de caçadores à sua volta, ou ainda, solenemente, no cortejo aberto por um rinoceronte, cinco elefantes e o célebre cavalo Ormuz, sobre cuja garupa um cavaleiro persa trazia um tigre”. E a aproximação vai mesmo ao ponto de considerar outro momo “a embaixada de 1513 a Leão X, presenteando com o elefante

branco Anone, essa embaixada que embasbacou os romanos” (BERNARDES, 2006, p.80).

A recepção dos momos na obra *vicentina* é perceptível em autos como *Lusitânia* (1531), *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra* (1527), *Auto das Fadas* (1527), *Dom Duardos* (1522) e *Amadis de Gaula* (1533). Inspirados pela convívio cortesão, reinava o espetáculo do luxo e da música, acrescidos da palavra dramática. Podemos concluir, assim, que a influência do momo se dá devido às necessidades de uma plateia acostumada ao jogo da vida palaciana.

Em moralidades de cunho doutrinário e político-social não há influência direta do momo, embora exista uma aproximação possível ao pensarmos que também para esse tipo de moralidade o artifício alegórico forneça subsídio. Em *Auto da Lusitania*, considerada por muitos Vicentistas como espécie de moralidade, a influência é nítida.

2.8.1. França e Inglaterra

Apesar dos escassos indícios de representação litúrgica na Península Ibérica, dificilmente elas foram decisivas para a concepção da moralidade vicentina. Embora de acordo com Mello Moser (1962, p. 117-144, apud Bernardes, 2006, p. 58), o *Auto da Alma* tenha sido influenciado pela cerimônia da *Depositio*, possivelmente os mistérios do ciclo de Nascimento e da Paixão de Cristo - cultivados na tradição francesa, inglesa, alemã e nas églogas de Encina e Fernandez – tenham mais afinidades com o teatro de Gil Vicente.

Mesmo que investigações futuras venham a comprovar a existência de mais tropos em Castela e em Portugal, subsistirá sempre uma espécie de contraprova de fundo que tem essencialmente a ver com a insuficiência quantitativa de outras peças do “puzzle”. Até porque no espaço catalão, francês ou inglês os exemplos são em número mais do que suficiente para se poder falar em Tradição (BERNARDES, 2006, p.62).

Também muito provável é a influência francesa em Gil Vicente. Barreto Feio (1834, p. 29, apud Keates, 1962, p. 50), elaborador do “*Ensaio sobre a vida e escriptos de Gil Vicente*”, fixado como um dos prólogos da copilação de Hamburgo, foi quem

inseriu pela primeira vez o teatro *vicentino* entre as tendências do teatro transpirenaico da época:

É possível que Gil Vicente, uma vez empenhado na carreira dramática, viesse a deparar com composições francesas. Com efeito, quem comparar qualquer destas peças, particularmente a *História de Deus*, com os mistérios representados em França, poderá achar algum fundamento para esta conjectura. Assim estes títulos e dignidades, de que o poeta reveste os diferentes diabos que põe em cena, mais parecem formar uma espécie de sistema adoptado por todos aqueles que trataram semelhantes assuntos, do que casual invenção do poeta português...É também digno de se notar que, na peça de que estamos falando, deixa Gil Vicente a versificação portuguesa e se aproxima da francesa (KEATES, 1962, p.50).

Teófilo Braga, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Teixeira Botelho, Georges Le Gentil, Antônio José Saraiva, Claude Henri Frènces, Costa Pimpão e Almeida Garret defenderam o mesmo ponto de vista, como aponta Bernardes (2006). Entre as evidências que corroboram esta tese está o fato de que a maioria do repertório francês dos séculos XII a XV que chegou à contemporaneidade está contida em fontes manuscritas e impressas desde 1500 e 1550, portanto, é possível que Gil Vicente delas tenha tido conhecimento.

Do ponto de vista político, Portugal estabeleceu ligações comerciais com quase toda a Europa, incluindo o Norte da França. D. Afonso V recrutou a França como ajuda para a luta contra os Mouros, e passava meses no país a fim de conseguir o auxílio de Luis XI: “[...] os seus esforços foram em vão, mas no decurso das conferências de Tours e Arras, e no intervalo entre elas, a sua comitiva deve ter assimilado muita coisa francesa” (KEATES, 1982, p. 53). De fato, em uma carta de Nicholas Clenaerts⁵¹ fica clara a existência de um francês na corte de D. Leonor (KEATES, 1982).

Em se tratando de moralidades⁵², autos como *Breve Sumário da História de Deus*, *Auto da Fé*, *Auto de Mofina Mendes*, *Trilogia das Barcas* e *Auto da Feira* aludem

⁵¹Gonçalves Cerejeria, Clenardo – Cartas, Coimbra, 1926, p.279, apud Keates (1982).

⁵²De modo geral na obra *vicentina* se percebe uma possível influência francesa em *Auto dos Quatro Tempos*, *Auto das Fadas* – pelo uso do dialeto picardo – e também *Auto da Fama*, devido ao bem estruturado francês. Outra razão para cremos nesta possibilidade é a provável presença de Gil Vicente em Bruxelas para a apresentação de *Jubileu de Amores* em 1531. No domínio da farsa, sabe-se que o gênero nasceu em França ao final do século XIV e, enquanto matriz arquitetural possivelmente influenciou o gênero farsesco em Gil Vicente, como a *Farsa de Inês Pereira* (1523), haja vista que a temática do adultério e do engano são típicas das farsas francófonas. Também as *sotties*⁵² francesas dos séculos XIV,

a tópicos dos mistérios e moralidades francesas, no plano formal e estético: há a presença de canções francesas, da hierarquia dos diabos, da farsa e das *sotties* - esta última visível, sobretudo, na construção das personagens Parvo e Diabo; além disso, o imaginário de morte da Dança Macabra está presente em muitas peças do dramaturgo.

Sobre o universo inglês, é evidente a afinidade temática e estética entre *Auto da Alma* e a moralidade inglesa *Everyman*; mas, de acordo com Keates (1982), é mais provável que Vicente a houvesse conhecido por meio da holandesa *Elckerlijck*, intermediada pela corte espanhola. Sobre a influência inglesa, afirma Andrade Ferreira:

Se a influência francesa não produziu estes resultados (isto é, os *mistérios*, que eram evidentemente para o nosso crítico a mesma coisa que os *mystères* franceses, e não tinham parentesco nenhum com os mistérios de Berceo, nem com os mistérios da Virgem que são o título primitivo e alternativo do Auto de Mofina Mendes do próprio Gil Vicente)... produziu-os a influência inglesa, no reinado de D. João I, tempo em que o teatro litúrgico, e mesmo nos paços dos reis e solares dos nobres, era quase geral em toda Europa (FERREIRA, 1875, apud Keates, 1982, p. 51).

Apesar das dificuldades por parte da crítica vicentina em localizar uma possível influência do universo inglês sobre o teatro vicentino, acreditamos que esse vínculo seja muito provável, inclusive em função das relações políticas travadas pela corte régia de Aviz. Basta lembrarmos da figura enigmática da Rainha Portuguesa D. Filipa de Lancaster (Leicester, 1359- Odivelasem, 1415), que de acordo com a historiografia portuguesa, teria exercido influência sobre a política portuguesa, voltando-se, sobretudo, para assuntos religiosos e introduzindo em Portugal, conforme afirma Miriam Cabral Coser (2009, p.74), costumes litúrgicos ingleses que influenciaram a religiosidade lusitana.

Assim, embora não se possa afirmar categoricamente que Gil Vicente houvesse tido contato com textos da tradição de Língua Inglesa, a temática escatológica, mais cultivada pela moralidade inglesa, é o principal contexto e cenário da moralidade vicentina.

De qualquer forma, o sentimento de *Memento Mori*⁵³ do final da Baixa Idade Média, produziu uma literatura até certo ponto homogênea na Europa que, por haver

XV e XVI têm afinidades com textos como *Auto Triunfo do Inverno* (1529) e *Romagem de Agravados* (1533).

⁵³Recorda-te que morrerás.

circulado durante séculos, fez-se presente na literatura peninsular, ainda que apenas por um viés ideológico ou imaginários. Nesse sentido, destacam-se as *Artes Moriendi* e as *Danças da morte*, como fenômenos que marcaram todo o território europeu.

CAPÍTULO III REPRESENTAÇÕES DA MORTE

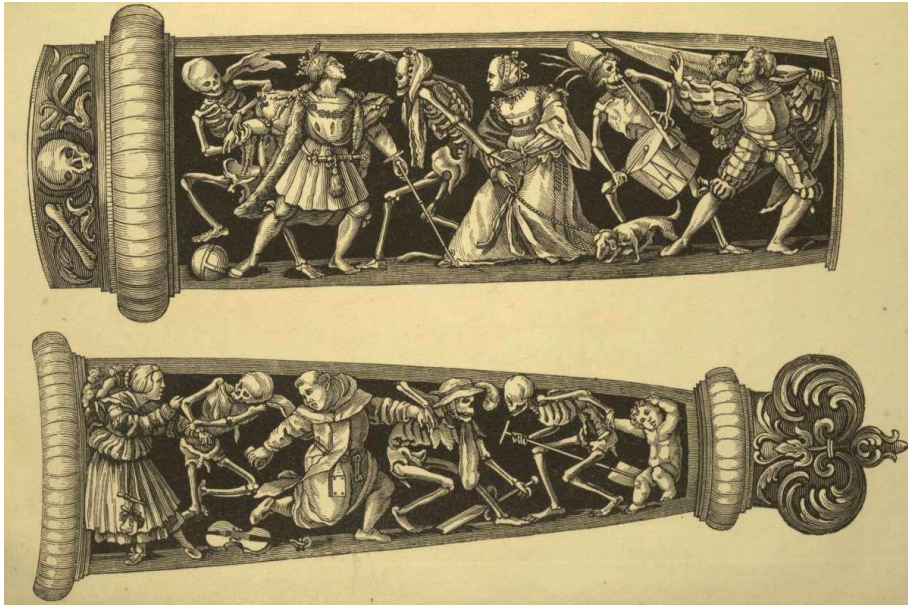


FIGURA 3- A Dança da Morte por Hans Holbein (1521)

“Os mortos alimentam-se de julgamentos; os vivos, de amor”
(Elias Canetti).

Meia-noite. Frio. Frio em tudo
E mais frio que em tudo, frio na Alma
A Noite grande e aberta... a Alma grande e aberta...
Infinitamente frias...

No alto a noite má seguia a Alma que vagava
Enregelada e nua entre todas as almas
Seguia a Alma presa
Presa por todos os lados
A Alma caminhava e a noite caminhava com ela
A Alma fugia e a noite perseguia a Alma
E a Alma parava. Então a noite também parava
E mandava um frio mais frio do que a Alma

E a Alma já fria tornava a caminhar
E a noite vinha e perseguia a Alma
E a Alma parava... e a Alma parava...
E chorando ajoelhada pedia perdão...
(História da Alma, Vinícius de Moraes).

Apenas recentemente a morte se tornou objeto de estudo dos historiadores. Na década de setenta do século XX, foi iniciado pelos franceses o processo de constituição da morte enquanto objeto de pesquisa, fato que inauguraria uma nova tendência dentro da historiografia. Se a experiência de morte é o que nos humaniza, o estudo deste fenômeno contribuiu na mesma medida para a humanização do fazer histórico.

De acordo com Maria de Lurdes Rosa (2000, p.401), o trabalho de Michel e Gaby Vovelle sobre a “visão da morte e do Além nos altares de almas da Provença, do século XV ao XVIII”, inaugurou uma nova linha de trabalho que só foi reconhecida nos anos oitenta do último século, estabelecendo diálogo com as historiografias inglesa, espanhola e italiana. As obras francesas sobre o assunto também surgem na década de oitenta, como teses de doutorado sobre o tema, que haviam sido defendidas anos antes. É desse contexto que surgem os ensaios de Phillippe Ariès, e, dessa forma, a morte conquista o estatuto de tema em colóquios e de núcleo central da revista *Annales* (ROSA, 2000, p.41).

Nesse contexto, a História das Mentalidades surge no final da década de sessenta do século XX, através de nomes como Philippe Ariès, Jacques Le Goff, Michel Vovelle e Jean Delumeau. Os temas principais dessa modalidade historiográfica compreenderam assuntos ligados ao cotidiano e às representações: “o amor, a morte, a família, a criança, as bruxas, os loucos, a mulher, os homossexuais, o corpo, os modelos de vestir, de chorar, de comer, de beijar, etc” (VAINFAS, 1997, p. 693). Nessa perspectiva, são valorizados pela História das Mentalidades os microtemas, ou seja, recortes minúsculos de representações sociais.

Muitas foram as críticas recebidas pelas “mentalidades” desde o seu surgimento, como afirma Ronaldo Vainfas:

Contestada desde o início, na França e alhures, quer por afastar-se da tradição dos *Annales*, quer por dela herdar os defeitos. Criticada por ser “demasiadamente antropológica”, ao privilegiar a estagnação das estruturas na longa duração, ou condenada, pelo contrario, por ser “insuficientemente antropológica”, ao julgar o *ouillage mental* de sociedades passadas à luz da racionalidade contemporânea. Acusada de ser pretensiosamente “nova”, seja por instaurar modismos tão atraentes quanto passageiros, seja por reeditar o antigo estilo historizante de fazer história, o factualismo, a narrativa memorialista etc (VAINFAS, 1997, p. 693).

Para o desenvolvimento desta pesquisa, a História das Mentalidades nos serviu como diálogo interdisciplinar entre Literatura e História. Portanto, ao nosso entender,

ela pode ser lida como uma historiografia que demarca a permanência em detrimento da “transformação”, valorizando a perspectiva do homem comum enquanto fonte para o olhar histórico, de modo que o debate sobre a problemática das “mentalidades” não nos interessa neste momento.

De acordo com Rosa (2000, p. 406), o olhar direcionado para a morte na Baixa Idade Média deve levar em consideração três aspectos importantes desse fenômeno: ela nunca foi privada, individual e definitiva. A morte foi um cenário público marcado pela coexistência de mortos e vivos:

A morte era a etapa suprema da existência, que marcava a entrada ou na salvação ou na condenação eterna, e o ‘viático’ – alimento para o caminho – era constituído pelas cerimónias, preces e boas obras que se deixavam ao cargo dos vivos (ROSA, 2000, p.406).

Os vivos se beneficiavam da “ação” dos mortos da mesma forma que estes dependiam daqueles: “rezando por eles [os mortos] se praticava boas acções; se ganhava intercessores privilegiados junto de Deus; e se cimentavam os laços sociais” (ROSA, 2000, p. 406). Mas, não sendo respeitados, tornar-se-iam perigosos também os mortos, já que a falta de caridade em relação a um defunto era um grave pecado. Era preciso “respeitar a hierarquia da morte ou os filhos viveriam n’um desassossego causado por seus falecidos pais. Não respeitar a morte era sinal de potencial destruição” (ROSA, 2000, p. 406).

Em nenhuma outra época o pensamento da Morte foi tão valorizado como nos fins da Idade Média: “Um imperecível apelo de *memento mori* ressoa através da vida” (HUIZINGA, 1975, p. 145). *Recorda-te que morrerás* é uma tradução aproximada do tópico latino *Memento Mori*, que significa um aviso simbólico a respeito da condição mortal do homem. Este tópico latino evoca uma atitude diante da morte que é base de várias expressões artístico literárias, sintetizando a mentalidade do homem medieval em relação à morte. No ano de 1400, a concepção da morte nas artes, de modo geral, era espectral e fantástica. O novo juntou-se ao primitivo, criando uma visão macabra que surge do medo mais profundo da morte. O pensamento religioso se aproveitou dessa tendência como meio de moralizar as massas, recurso esse que se tratou de uma grande ideia cultural até sair de moda “[...] jazendo nos epitáfios e nos símbolos do cemitério da aldeia”, conforme HUIZINGA pontua:

... Nos fins da Idade Média a visão total da morte pode ser resumida na palavra *macabro*, no significado que atualmente lhe damos. Este significado é sem dúvida o resultado de um longo processo. Mas o sentimento que ele encarna, algo horrível e funesto, é precisamente a concepção da morte que surgiu durante os últimos séculos da Idade Média. Esta estranha palavra apareceu em França no século XIV sob a forma de *macabré* e, qualquer que seja a sua etimologia, como substantivo. Um verso do poeta Jean Le Fèvre, *Je Fist Macabréla Danse*, que podemos datar de 1376, continua a ser para nós a certidão do nascimento da palavra (HUIZINGA, 1975, p. 151).

O medo excessivo da morte marcou profundamente as crenças populares. Acreditava-se que Lázaro, depois de ressuscitar, vivia amedrontado em saber que um dia deveria transpor novamente o portal da morte. Por outro lado, um aspecto positivo da morte naquele período tem a ver com uma lição de igualdade: pobres e ricos eram sepultados sem distinção no cemitério dos Inocentes em Paris. Com isso, caveiras e ossos eram amontoados à vista para a edificação de milhares de pessoas, como sinal de igualdade da morte (HUIZINGA, 1975, p.155).

A mentalidade dominante daquele período, laica ou eclesiástica, também como na literatura, pôde “conhecer” a morte a partir de dois extremos: “a lamentação acerca da brevidade das glórias terrenas e o júbilo pela salvação da alma” (HUIZINGA, 1975, p.77). Já segundo Phillipe Ariès (2003), o homem do fim da Idade Média nutria uma paixão pela vida que influenciava a consciência que este tinha da morte. Diferente do homem moderno, para o qual a ideia da morte se dá de forma estranha ao pessimismo existencial, o homem em transição para o Renascimento concebia-a com muita familiaridade:

O homem desse tempo era profunda e imediatamente socializado. A família não intervinha para atrasar a socialização da criança. Por outro lado, a socialização não separava o homem da natureza, a qual só podia intervir por milagre. A familiaridade com a morte era uma forma de aceitação da ordem da natureza, aceitação ao mesmo tempo ingênua da vida quotidiana e sábia nas especulações astrológicas. Com a morte, o homem se sujeitava a uma das grandes leis da espécie e não cogitava em evitá-las e nem exaltá-las. Simplesmente a aceitava, apenas com a solenidade necessária para marcar a importância das grandes etapas que a vida devia sempre transpor (ARIÈS, 2003, p. 35).

Ariès (2003, p. 23) atribui à representação da morte na primeira metade da Idade Média o nome “morte domada”. Diferente da cosmovisão pagã, esta perspectiva da

morte está relacionada à ideia de familiaridade: “A morte é esperada no leito, ‘jazendo no leito...” (ARIÈS, 2003, p.23). Tratava-se de uma cerimônia pública, organizada pelo próprio moribundo; seu quarto era “transformado” em um local de livre acesso, onde parentes e amigos podiam visitá-lo livremente.

A simplicidade com que os ritos da morte eram aceitos e cumpridos naquele período nos revela um sentimento de conformidade em relação à mesma, que era entendida como uma inevitável força da natureza, parte imanente desta e de todas as coisas. A morte não tinha um caráter dramático naquele período, de modo que não havia gestos ou emoções excessivas:

[...] A antiga atitude segundo a qual a morte é ao mesmo tempo familiar e próxima, por um lado, e atenuada e indiferente, por outro, opõe-se acentuadamente à nossa, segundo a qual a morte amedronta a ponto de não mais ousarmos dizer seu nome. Por isso chamarei aqui esta morte familiar de morte domada. Não quero dizer com isso que anteriormente a morte tenha sido selvagem, e que tenha deixado de sê-lo. Pelo contrário, quero dizer que hoje ela se tornou selvagem (ARIÈS, 2003, p.36).

Sobre a coexistência de vivos e mortos, Ariès (2003, p.36) afirma tratar-se de um fenômeno desconhecido até então, já que os antigos temiam a aproximação dos “espíritos”. As cerimônias funerárias serviam, naquele contexto, para impedir o retorno dos mortos. Pela mesma razão, os cemitérios eram situados fora das cidades, próximos às estradas.

A partir do século XI, na segunda fase da Idade Média, o ritual da morte inicia um processo de modificação. A familiaridade com que a morte era compreendida não mudou, embora modificações expressivas tenham ocorrido gradativamente, a partir de quatro pontos: o Juízo Final; o “deslocamento” deste para o fim da vida; o interesse pela temática do macabro, das imagens e da decomposição física; e, o retorno à epígrafe funerária. A esse feito, atribuiu-se o termo “a morte de si mesmo” (ARIÈS, 2003, p. 46 - 47).

3.1. A morte de si: da Baixa Idade Média ao Renascimento

A partir do século XII, a visão do Apocalipse passa a ser o centro das representações nas Igrejas. De acordo com Jean Delumeau (2009), o teatro religioso

teria contribuído para disseminar o medo do Anticristo e do Juízo Final. As representações cênicas aconteciam para um grande número de pessoas, mobilizando atores importantes. Para o autor, o que caracteriza nesse período uma literatura deste gênero seria:

[...] a) à variedade e ao caráter apavorante das provas que se abaterão sobre a humanidade - os quinze sinais do fim do mundo que o Beda, o Venerável, dizia ter lido em São Jerônimo; à severidade do Deus justiceiro – ele provocava medo em Lutero e na maior parte dos cristãos conscientes de sua geração; em um Juízo Final de Lucas de Leiden, ele delega a Satã o cuidado de guardar o livro em que são inscritas as ações humanas (Musei de Leiden); c) à atrocidade dos tormentos infernais, ao passo que no século XIII os artistas, no mais das vezes, nos detinham no limiar do lugar dos suplícios (DELUMEAU, 2009, p. 307).

De acordo com Ariès (2003, p. 48), no século XIII, a ideia de juízo final se instaurou sendo representada uma corte de justiça, de modo que a inspiração apocalíptica já não era fundamental: “Cristo está sentado no trono do juiz, rodeado de sua corte (os apóstolos)”. O julgamento das almas e a intercessão da Virgem e de São João são de grande importância nesse período, pois todos os homens são julgados de acordo com a boa ou má conduta que tiveram ao longo da vida; esta que foi escrita em um livro que, no dia do Juízo Final, os franciscanos o levarão diante do juiz:

Este livro, o *liber vitae*, pôde ser inicialmente conhecido como um formidável inventário do universo, um livro cósmico. Mas, no fim da Idade Média, tornou-se o livro de contas individual. [...] Acreditava-se em uma vida além da morte que não ia necessariamente até a eternidade infinita, mas que promoveria uma conexão entre morte e o final dos tempos. Assim, a idéia do Juízo Final está ligada, em minha opinião, à da biografia individual, mas esta biografia só é concluída no final dos tempos (ÀRIES, 2013, p.49).

A evolução da ideia de Juízo Final para uma perspectiva mais individual concebeu um novo modelo de representação da morte. Trata-se da “Arte de bem morrer”: “Encontramos essa nova iconografia em gravuras, em madeira difundida pelas gráficas, em livros que são tratados sobre a maneira de bem morrer – as *artes moriendi*⁵⁴ dos séculos XV e XVI” (ARIÈS, 2003, p.50).

⁵⁴No anexo deste trabalho estão alguns modelos deste gênero.

3.1.1 *Artes Moriendi*: a arte de morrer.

Segundo Letícia Gonçalves de Almeida, a *Artes Moriendi* é um pequeno livro de piedade, cuja circulação na segunda metade do século XV chegou a grandes proporções:

Existiu em duas versões, uma longa e uma curta. A versão longa, a mais antiga, geralmente intitulada *Tractatus artes bene moriendi*, é composta de seis capítulos referentes às recomendações sobre a boa morte, as tentações que o diabo lança ao moribundo, as exortações que devem ser feitas ao doente, as orações que este deve pronunciar, as recomendações sobre as atitudes que devem manter aqueles que estão na presença do moribundo, as orações que se deve fazer. Esta versão é majoritariamente a dos manuscritos e de boa parte das edições tipográficas (ALMEIDA, 2003, p.38).

De acordo com Ana Luisa Haindl Ugarte (2009, p.103), as *Artes Moriendi* surgem em ocasião do Concílio de Constança, realizado entre 1414 e 1418. São tratados que fomentam uma atitude de “bem morrer”, sendo a chave para o alcance da salvação.

Al parecer, el manuscrito original Del Ars Moriendi fue escrito por un dominico del Priorato de Constanza, imprimiéndolos en 1456 en Renania, extendiéndose rápidamente por Europa. Sin embargo, recoge una tradición que se remonta a los orígenes de la Iglesia, ya que desde un principio se vio en la muerte el momento clave para la salvación de las almas (UGARTE, 2009, p.103)⁵⁵.

Nessas iconografias, o moribundo se encontra deitado e ao redor dele estão seus amigos e sua família. O que deveria ocorrer em circunstâncias normais, dentro do quarto, é que ao moribundo fosse dado o sacramento da unção dos enfermos, enquanto os convidados da casa lhe fizessem uma visita. Mas, “sucede algo que perturba a simplicidade da cerimônia e que os assistentes não veem, um espetáculo reservado unicamente ao moribundo” (ARIÈS, 2003, p.49). Seres sobrenaturais adentram pelo

⁵⁵Ao que parece, o manuscrito original da *Artes Moriendi* foi escrito por um dominicano do Priorado de Constância, sendo impresso em 1456, em Renânia, disseminando-se rapidamente pela Europa. Entretanto, retoma uma tradição que remonta às origens da Igreja, em quando a morte já era vista como momento chave para a salvação da alma (Tradução nossa).

quarto do enfermo; de um lado, a Santíssima Trindade e todos os representantes do Bem; do outro, Satanás e um exército de demônios (ÀRIES, 2003, p.50).

Esses textos eram bem ilustrados porque também serviam de tentativa para a conversão de pessoas analfabetas. Nas obras, a luta entre o Bem versus o Mal acontece em uma dimensão paralela, já que as pessoas presentes naquele espaço não podem interagir ou observar a encenação, que acontece em uma dimensão paralela. A *Artes Moriendi* teve muito sucesso em toda a Europa. Das obras do gênero “preparação para a morte”, foi a que alcançou maior visibilidade, sendo uma das mais difundidas no século XV. De acordo com Ana Cristina Araújo (1997), a importância desse conjunto de manuais da “Boa Morte” foi tão importante em Portugal que já na Idade Moderna ela continuava em circulação, influenciando outros gêneros, possivelmente devido à mentalidade conservadora de Portugal. A autora ainda pontua que:

Em Portugal, como em toda a parte, é a partir da lição imposta pela tradição quatrocentista das *artes moriendi* que se desenvolve o novo gênero (os manuais do bem morrer)⁵⁶. Porém, os textos que a tipografia moderna multiplica são já muito diferentes do modelo inicial. A mensagem altera-se. O texto perde o caráter de instantâneo da morte. O espaço reservado à iconografia diminui ou desaparece, ao mesmo tempo que proliferam os exercícios e métodos entre os títulos que recobrem o campo reservado à pedagogia tanatológica (ARAÚJO, 1997, p. 188).

Segundo Ariès, ao observarmos as iconografias, o primeiro que nos ocorreria é a encenação de uma luta cósmica entre o Bem e o Mal; essa interpretação é sugerida pela composição gráfica da obra, mas, levando em consideração as legendas que acompanham as gravuras, pode-se intuir que “Deus e sua corte estão presentes para constatar como o moribundo se comportará no decorrer da prova que lhe é proposta antes de seu último suspiro e que determinará sua sorte na eternidade” (ÀRIES, 2003, p.52).

A prova a que se refere o historiador seria uma última tentação. O moribundo assistirá a toda a sua vida passando por si, enquanto é tentado pelo desespero, pela glória e pela paixão. De acordo com sua atitude, o moribundo poderá ter todos os seus pecados apagados, de modo que a última prova é uma substituição do Juízo Final.

⁵⁶Nota inserida à citação.

Embora o “ritual” da *Artes Moriendi* ocorra no quarto do sujeito, ele tem um caráter coletivo, haja vista que todos os homens, independentemente de sua sorte, supostamente passariam por esse rito, no qual a salvação de cada um estaria em “jogo”. Com relação ao Juízo Final, ainda que haja uma dimensão coletiva nesta representação, o sujeito seria julgado individualmente.

3.1.2. O cadáver decomposto e as *danças da morte*

O terceiro fenômeno proposto pelo estudioso é o do surgimento de uma nova expressão: o cadáver decomposto. Do século XIV até o século XVI, a representação da morte com os traços de uma múmia ou de um cadáver semi-decomposto foi pouco difundida, mas pôde, no entanto, ser encontrada como ilustrações do *Ofício dos Mortos*, um manuscrito do século XV:

A substituição de um “cadáver decomposto” sobre a tumba do jacente, limita-se a algumas regiões como o leste da França e a Alemanha Ocidental, sendo excepcional na Itália e na Espanha. Esta representação nunca foi realmente admitida como um tema comum da arte funerária. Somente mais tarde, no século XII, o esqueleto ou os ossos – a morte secca, e não mais o cadáver em decomposição – difundiram-se sobre todas as tumbas, chegando mesmo a penetrar no interior das casas, sobre as chaminés e móveis. Mas a vulgarização dos objetos macabros sob a forma de crânios e ossos tem, a partir do século XVI, uma significação diversa daquela do cadáver putrefato (ARIÈS, 2003, p. 55).

Pode-se dizer que a decomposição simboliza o fracasso do homem. Para Ariès (2003), além da tentativa catequética, a temática da morte e do macabro exprime na vida do sujeito medieval o sentimento agudo de fracasso individual, a princípio de forma velada, para enfim converter-se em obsessão pungente durante os séculos XIV e XV. Em um universo marcado pela mortalidade, o homem do fim da Idade Média encontrou na morte a convicção de sua impotência e destruição física, entendendo-se como fracassado ante sua condição de mortal:

[...] O homem do fim da Idade Média, ao contrário, identificava sua impotência e destruição física, à sua morte. Via-se ao mesmo tempo fracassado e morto, fracassado porque mortal e portador da morte. As imagens da decomposição e da doença traduzem com convicção uma

aproximação nova entre as ameaças da decomposição e a fragilidade de nossas ambições e de nossas ligações (ÀRIES, 2003, p. 154).

Assim, o Homem da Baixa Idade Média tinha a consciência de que era um “morto em suspensão condicional, de que esta [a vida] era curta e de que a morte, sempre presente em seu âmago, despedaçava suas ambições e envenenava seus prazeres” (ARIÈS, 2003, p.154). Essa representação da morte está ligada a uma visão apaixonada da vida, a qual, de acordo com Huizinga (1985), dificilmente o homem moderno é capaz de apreender.

As representações do cadáver decomposto também foram encontradas na decoração de Igrejas e nos cemitérios, sob a forma de Danças da Morte. Esse fenômeno medieval eclodiu na Europa, durante os séculos XV e XVI. A esse respeito, Victor Infantes define:

Por Danza de la Muerte entiendo una sucesión de texto e imágenes presididas por la Muerte como personaje central – generalmente representada por un esqueleto, un cadáver o un vivo en descomposición – y que, en actitud de danzar, dialoga y arrastra uno por uno a una relación de personajes habitualmente representativos de las diferentes clases sociales. Definida así, estaríamos ante una Danza de la Muerte que podríamos denominar *completa*, es decir, con texto literario y representación gráfica, nunca superpuestas o integradas, sino manteniendo su condición de universos estéticos particulares (INFANTES, 1997, p.21)⁵⁷.

De acordo com o estudioso, o suporte escolhido para a confecção das danças, seja pintura ou desenho, foi o pergaminho, a tela ou o papel. Representações da dança da morte foram encontradas em livros, conventos, cemitérios, igrejas, catedrais, pontes, entre outros lugares. A representação gráfica pode vir acompanhada de um texto literário, o que deve ser entendido como uma nota explicativa referente à dança, ou uma composição poética cujo número de rimas e versos chega a ser incalculável. O conjunto desses elementos resultaria em uma dança da morte completa, embora o mais comum seja um registro fragmentado: “[...] grabados en planchas para una tirada editorial o tallados sobre los lugares más sorprendentes como una campana o lavaina de un puñal,

⁵⁷Por Dança da Morte entendo uma sucessão de texto e imagem presididas pela Morte como personagem central – geralmente – representada por um esqueleto, um cadáver ou um vivo em decomposição – e que, em atitude de dançar, dialoga e convida um por um a uma relação de personagens representativas, habitualmente, das diferentes classes sociais. Assim definida, estaríamos diante de uma Dança da Morte a que poderíamos chamar *completa*, isto é, com texto literário e representação gráfica, nunca sobrepostas ou integradas, mas sim mantendo sua condição de universos estéticos particulares. (Tradução nossa).

frescos, relieves y bajo relieves en cementerios, iglesias, catedrales, puentes, etc” (INFANTES, 1997, p. 21)⁵⁸.

A morte é o elemento central que dialoga com personagens representantes de variadas classes sociais, convocando-as nominalmente ou por meio de seu ofício, cargo ou condição social. Seu discurso fará alusão a topos característicos do gênero, como o *ubi sunt?*⁵⁹, expressão latina que corresponde à pergunta “onde foram?”, “onde estão os que se foram antes de nós?”. De acordo com M. Morreale (1958, apud Infantes, 1997, p.82) a recorrência desse topos pode ter influenciado o nascimento das danças na medida em que serviu de base para a formulação das perguntas feitas pela morte a seus convocados.

Muitas são as lacunas a respeito da origem das danças da morte; pouco se sabe a respeito da sua nacionalidade ou sobre quem foram os primeiros autores do gênero. Mas, ao que parece, a diferença terminológica encontrada nas “danças” pode ser uma pista para responder a essas questões.

As danças da Morte também podem ser chamadas de Danças dos Mortos ou Danças Macabras. O fato do vocábulo *macabre* ter surgido na França, unido à palavra *dance*, é bastante significativo. Uma das teorias mais famosas é a de que o termo Macabré ou Macabre seria uma adaptação do nome do autor das danças. De acordo com G. Paris (1895, p.128-132, apud Infantes, 1997, p.23), é possível que Macabré fosse o autor ou pintor dos afrescos da *Danza de la Muerte* do Cemitério dos Inocentes em Paris. Nessa perspectiva, *Dance Macabré* é fruto da transformação do substantivo Macabré em adjetivo.

Essa teoria teve outros adeptos. G.Huet, por exemplo, ao provar a existência do sobrenome Macabre, de origem cristã sarracena, na França, acredita na relação entre vocábulo e autor dos afrescos parisienses. Porém, de acordo com Infantes (1997, p.23), não há um registro que evidencie esta proposição, além de haver outras terminologias referentes ao Macabro possivelmente do mesmo período: “Marcade, Marcabré, Marcabrus, Marcabrum, Marchabre, etc”. Além disso, segundo E. Mâle (1906, p.657-675, apud Infantes, 1997, p.24), esta teoria não leva em conta que muitos textos circulados na Idade Média eram anônimos.

⁵⁸Gravados em pranchas para uma tirada editorial ou talhados sobre os lugares mais surpreendentes, como um sino, ou a bainha de um punhal, afrescos, relevos e baixos-relevos em cemitérios, igrejas, catedrais, pontes, etc.(Tradução nossa).

⁵⁹A interrogação é um artifício obrigatório.

Outro grupo de estudiosos crê na existência de um vínculo entre o vocábulo e os *Macabeos*. As versões latinas das danças são conhecidas pelo nome *Maccabe arumchorea*, o que dá margem a uma investigação coerente, já que estas pesquisas também se baseiam em investigações de exegeses litúrgicas. Apesar dessa teoria ser mais condizente, em comparação com as vertentes filiadas à evolução do vocábulo Macabré, a origem das Danças da Morte ainda é um problema para a crítica medievalista. De acordo com Infantes, dentre os fatores que dificultam as investigações, está a dificuldade de unificação de um *corpus*:

En primer lugar, tratamos de un corpus considerable de textos de todos tipos, desde las obras específicas del género – prototipos literarios y artísticos repartidos en varias lenguas – hasta las obras más o menos emparentadas con el tratamiento literario del tema, pasando por fuentes paralelas o secundarias y textos y obras derivados en mayor o menor medida de los textos y obras principales. En según lugar, la diversidad de materiales empleados – algunos perdidos, otros supuestos y muchos en diferentes estados de fragmentación y cronología - , [...]. En último lugar, parece necesario abordar las Danzas de la Muerte desde una perspectiva interdisciplinar, porque la convivencia innegable de literatura, expresión gráfica, teatralidad, música, etc. es lo que a mi modo de ver, hace posible la constitución y nacimiento del género (INFANTES, 1997, p. 33) ⁶⁰.

Do século XIV até os primeiros anos do século XV, há testemunhos que comprovam a existência documentada ou intuída de uma série de textos identificados com o gênero. Mas é entre os séculos XV e XVI que o fenômeno é reconhecido na Europa, surgindo as obras mais importantes.

Para finalizar, Infantes (1997, p. 64) afirma que três textos literários constituem a tradição das danças da morte: As *Upper Quatrain* germânicas, A *Danse Macabre* francesa e a *Dança General de la Muerte* espanhola. É difícil compreender estas expressões dentro de um mesmo arcabouço teórico. As diferenças de nacionalidades,

⁶⁰Em primeiro lugar, trata-se de um corpus considerável de textos de todos os tipos, das obras específicas do gênero – protótipos literários e artísticos de várias línguas – até as obras mais ou menos semelhantes com o tratamento literário dado à temática, passando por fontes paralelas ou secundárias e textos ou obras derivados em maior ou menor medida dos textos e obras perdidos; sejam hipotéticos ou muitos, em diferentes estados de fragmentação e cronologia. Em último lugar, parece necessário abordar as danças da morte a partir de uma perspectiva interdisciplinar, haja vista uma inegável convivência entre literatura, da expressão gráfica, da teatralidade, da música, etc. Isso é o que consideramos como necessário para a constituição e surgimento de um gênero.

cronologias, além de questões linguísticas, inviabilizaram o estabelecimento de um paradigma comum de influências ou relações específicas.

Ao que parece, a temática do macabro é o elo unificador desses textos; mas, em cada um deles haverá uma distinta literariedade. A *Danse Macabre* francesa seria a mais influente entre as três, e a única cuja cronologia foi descoberta. Sobre as demais, não é possível identificá-la.

3.2. As sepulturas: individualização da “morte”.

Outro fenômeno representativo da Baixa Idade Média, isto é, da “morte de si”, é o da individualização das sepulturas. Em outras palavras, esse fenômeno diz respeito à tentativa do sujeito de “individualizar o lugar da sepultura e de perpetuar nesse local a lembrança do defunto”. (ARIÈS, 2003, p.62). Na Roma antiga, o indivíduo – até mesmo um escravo – tinha um local de sepultura o qual era marcado por uma inscrição. Com passar do tempo, aproximadamente por volta do século V, esses registros desapareceram, de acordo com a localidade onde se encontravam.

Assim, a partir do século XII, foram reencontradas inscrições funerárias desaparecidas durante 800 ou 900 anos. A princípio, reapareceram sobre túmulos de personagens ilustres, como os santos. No século XIII, tornou-se mais frequente esse tipo de ocorrência, o “encontro” de tais túmulos raros, antes desaparecidos. Nesse período, ao lado dos grandes túmulos monumentais, surgiram inscrições de pequenas placas, antes negligenciadas pelos historiadores. Foram, todavia, a forma mais difundida de monumentos funerários no século XVIII, tornando-se mais numerosas, demonstrando que o sujeito em transição empenhava-se em marcar a sua existência na terra, saindo do anonimato e conservando a sua identidade após a morte.

Concluindo, a primeira manifestação simbólica sobre a consciência da morte se deu com a chegada do Juízo Final. Tempos depois, também o “juízo individual” era tema iconográfico, cujo cenário – o quarto do agonizante – remetia à ideia de que a morte é um feito solitário e inescapável. Entre os séculos XII e XIV, um sentimento mais pessoal e interiorizado “traduziu o violento apego às coisas da vida [...] o gosto amargo do fracasso, confundido com a mortalidade: uma paixão de ser, uma inquietude de não ser bastante” (ARIÈS, 2003, p.102).

A partir do século XIV, essa dimensão psicológica se sobrepõe paulatinamente à morte ligada ao macabro. As representações perdem sua carga dramática, sofrendo modificações: a imagem do cadáver decomposto é substituída pela do esqueleto, dando um tom muitas vezes satírico ao que antes era trágico e doloroso. A dança da morte, por exemplo, a princípio representada por um cadáver em decomposição, passa a ser protagonizada por um esqueleto ou pela figura alegórica da morte.

Com o tempo, a morte adquiriu uma consistência intimista e psicológica, saindo da esfera comunitária e se tornando individual: “A morte tornou-se o lugar em que o homem melhor tomou consciência de si mesmo” (ARIÈS, 2003, p. 58)⁶¹.

⁶¹Com relação às outras representações compreendidas na obra de Ariès (2003), tem-se ainda a “Morte do Outro”, correspondente aos séculos XVI ao XVII. Basicamente, este período se caracteriza pela ruptura da familiaridade do homem com a morte, através do surgimento de imagens eróticas enquanto representação. A partir do século XIX, tem-se o período denominado de “Morte interdita”, o qual se caracteriza pelo desaparecimento das imagens da morte, estas que se tornam cada vez mais raras. De acordo com Ariès (2003, p. 159), esta nova tendência significa que a morte “rompeu seus grilhões e tornou-se uma força selvagem e incompreensível” (ARIÈS, 2003, p.159).

CAPÍTULO IV

MORTE E ALEGORIA NA MORALIDADE VICENTINA: AUTO DA ALMA E AUTO DA BARCA DA GLÓRIA

Quem longa vida deseja
deseja ver se enganar,
pois que lhe vejo chamar
vida, nam que vida seja,
senão a modo de falar;
e pois no triste acabar
se começa o desengano,
nam sey quem vai desejar
que dure a vida de engano.

Riqueza ou grande poder
ou muy alta senhoria
ou bonaça ou alegria,
pois logo deyx a de se ser
quando era e que seria;
oo vida vaã e vazia,
occupada em presunçam,
aprende com discriçam,
porque, cada ora do dia,
te daa o mundo liçam.
[...]

Velate, vida, na vida,
nam sejas morte na morte,
guiate per este norte
de tam supita partida
dehû Rey tam sam e tam forte:
deranlhe a terra por corte,
dos cortesãos apartado,
e hum lençol por reynado,
porque o mundo desta sorte
desengana o enganado.
(Gil Vicente)⁶²

4.1 *Auto da Alma*: o triunfo do bem

O *Auto da Alma* foi representado no ano de 1518 ao Rei Dom Manuel e à Rainha D. Lianor, em Lisboa. De acordo com a didascália⁶³ da obra, a peça foi encenada na noite de Endoenças, o que dá margem a algumas suposições. Fernando de Mello Moser (1962, p.108, *apud* CORRADIN, 2010), aponta a possibilidade de que *Auto da Alma*

⁶²VICENTE, Gil. **Pranto Vicentino à morte de D. Manuel I**, 1562 (*apud* MARTINS, 1969, p.105).

⁶³“Este auto presente foi feito à muito devota Rainha Dona Lianor, e representado ao muito 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 MDVIII” (VICENTE, 1518, *apud* BERADINELLI, 2012, p.123).

houvesse sido apresentado na noite de quinta-feira santa, sendo este o dia de “endoenças”. Uma das hipóteses que corrobora essa tese é a de que o desenvolvimento do próprio auto nos mostra indícios da cerimônia da *Reservatio*, celebração que, de acordo com Flávia Maria Corradin (2010, p.2), “[...] designa o direito reservado aos bispos ou papas de absolver certas almas que infringiram determinados dogmas da Igreja Católica”.

A *Reservatio* compreende duas cerimônias: a *In Coenia Domini* e a *Lava pés*. *In Coenia Domini* significa “A Ceia do Senhor”; essa missa é realizada nas horas vespertinas da Quinta-feira Santa, dando início ao tríduo pascal e rememorando a última ceia de Jesus Cristo. De acordo com a carta *Circular Paschalis Sollemnitatis* (1988)⁶⁴, nessa celebração “[...] toda a atenção da alma deve estar orientada para os mistérios, que sobretudo nesta missa são recordados: a saber, a instituição da Eucaristia, a instituição da Ordem sacerdotal e o mandamento do Senhor sobre a caridade fraterna...”. Com relação ao *Lava pés*, são escolhidos alguns homens e mulheres que têm os pés lavados pelo ministro da celebração, geralmente o sacerdote, simbolizando o princípio cristão da caridade.

Assim, o *Auto da Alma* representa, através de processos alegóricos, a importância da adesão à doutrina católica, como meio para adquirir a salvação. As figuras que dão vida a este auto são: Alma, Anjo Custódio, Igreja, Santo Agostinho, Santo Ambrósio, São Jerónimo, São Tomás e Dois Diabos. O argumento escrito por Gil Vicente diz o seguinte:

Assi como foi cousa muito necessária haver nos caminhos estalagens, pera repouso e refeição dos cansados caminhantes, assi foi cousa conveniente que nesta caminhante vida houvesse ùa estalajadeira pera refeição e descanso das almas que vão caminhantes para a eternal morada de Deos. Esta estalajadeira das almas é a Madre Santa Igreja, a mesa é o altar, os manjares as insígnias da paixão. E desta prefiguração trata a obra seguinte.(VICENTE, 1918, *apud* BERARDINELLI, 2012, p. 123)⁶⁵.

⁶⁴Disponível em: <<http://www.presbiteros.com.br/site/paschalis-sollemnitatis-a-preparacao-e-celebracao-das-festas-pascais/>> Acesso em: 27/02/2014.

⁶⁵Todas as citações referentes a *Auto da Alma* serão feitas segundo a edição da *Copilaçam* de 1562, a partir da organização feita pela professora Cleonice Berardinelli, em “Gil Vicente: Autos (2012).” Houve a modernização da grafia do texto pela organizadora, a fim de facilitar a compreensão. Por motivo de concisão, destacaremos ao lado das citações apenas o ano da edição e a página correspondente entre parênteses.

O discurso de Santo Agostinho é responsável pela abertura da representação dramática. De acordo com Bernardes (2006, p. 132), esse efeito pode ser lido como um “prolongamento da didascália” a fim de ilustrar as bases morais da Igreja Católica, a “santa estalajadeira”:

Necessário foi, amigos,
que nesta triste carreira
desta vida,
pera os mui perigosos perigos
dos inimigos,
houvesse algũa maneira
de guarida.
[...]
A sua moral empresa
foi santa estalajadeira,
Igreja Madre,
consolar à sua despesa,
nesta mesa,
qualquer alma caminheira... (VICENTE, 2012, p.123).

Em seguida, o Anjo Custódio intervém, apresentando a protagonista Alma. De modo bastante didático, ele é o responsável por situar o leitor acerca da qualidade “peregrina” dessa alma, alertando-nos de antemão que a lição moral a ser apreendida estará apoiada na trajetória por ela iniciada:

Alma humana, formada
de nenhũa cousa feita,
mui preciosa,
de corrupção separada,
e esmaltada
donde viestes,
vossa pátria verdadeira:
é ser herdeira
da glória que conseguis;
andai prestes (VICENTE, 2012, p. 125).

Neste momento é iniciada a peregrinação da Alma, que tem por objetivo alcançar a glória eterna. Guiada pelo Anjo Custódio, ela deverá encontrar a estalagem na qual receberá conforto e descanso para o prosseguimento da viagem . Durante um fastidioso percurso, o Diabo tentará desviá-la de seu propósito, porém em vão: A alma

chega à estalagem e é acolhida pelos quatro doutores da Igreja, que a recebem entoando o cântico *Vexilla Regis Prodeunt*⁶⁶:

Agostinho: Vós, senhora convidada,
nesta cea soberana
celestial,
haveis mister ser apartada
e transportada
de toda cousa mundana
terreal (VICENTE, 2012, p. 142)

Na segunda parte da moralidade, será servida a refeição mística, alegorizando o ritual memorialístico da comunhão. A mesa da estalagem se transforma em altar, revestido pela toalha de Verônica, sobre a qual são colocadas os açoutes, a coroa de espinhos e os cravos. Cada uma dessas iguarias simboliza a paixão de Cristo, delineando o ensinamento moral que se realiza em definitivo com a adoração do crucifixo, símbolo da ressurreição de Cristo⁶⁷: “E todos com a Alma, cantando TE DEUM LAUDAMUS⁶⁸, foram adorar o moimento” (VICENTE, 2012, p. 151).

De acordo com Bernardes (2006, p.132), o *Auto da Alma* é uma espécie de “moldura doutrinal de toda *Copilaçam*: expressamente ligada às questões que envolvem a concepção do homem e do seu destino, sua inscrição no tempo e sua vocação para a eternidade”. Trata-se de uma moralidade teológico-doutrinal, conforme elucida Bernardes (2006), fundamentada na alegoria e na doutrina agostiniana. O ensinamento moral, segundo a nossa leitura, é o de que a salvação será alcançada pelo livre arbítrio, mas a graça necessária para fazê-lo se dará por intermédio da doutrina cristã.

As alegorias de *Auto da Alma* podem ser entendidas como “imperfeitas”, tendo em vista os estudos de Hansen (1986), em função do caráter doutrinário que a aproxima da parábola. Nesse sentido, a primeira alegoria perceptível no auto é a da peregrinação da Alma. Essa viagem, ou travessia, transmite-nos as ideias de morte e de salvação ao configurar, em termos de espaço, o deslocamento do material para o imaterial (ou da vida para o *post mortem*).

⁶⁶“Os estandartes do Rei adiantam-se” (Tradução de Cleonice Berardinelli).

⁶⁷Segundo o dicionário de símbolos de Jean Chavalier (ano, p. 363), a cruz é adotada pela iconografia cristã para expressar o suplício do Messias ou a sua presença “Aonde está a cruz está o crucificado”. No texto, o símbolo do crucifixo atualiza a simbologia da cruz, significando a vitória de Cristo sobre a morte.

⁶⁸“A Ti, Deus, louvamos” (Tradução de Cleonice Berardinelli).

A Igreja Católica enquanto espaço de doutrina é alegorizada pela estalagem. Como espaço, sua função dentro da peça é a de ser o lugar de chegada, legitimando que a Igreja é uma intermediária entre Deus e os homens. Como doutrina, é só dentro da estalagem que a alma poderá se servir da refeição mística, alusão ao sacramento da comunhão, imprescindível, segundo a fé católica, para a remissão dos pecados e salvação.

A ceia também pode ser lida como uma alegoria, na medida em que através dela Gil Vicente instrui sobre o valor da eucaristia. Durante a refeição mística, a alma sela a sua união com Deus, comungando a refeição que simboliza, através das insígnias da paixão, o próprio Cristo ressuscitado. Assim como em *The Summoning of Everyman*, é através do recebimento do sacramento pelo peregrino, sendo em *Everyman*, a confissão, que os sujeitos se vêem finalmente livres de seus vícios:

En términos de la Vía Mística, la Comunión representa la Unión con Dios, [...] Es decir, al hombre además de beneficiar de la Purgación delegada que Cristo le ofrece en su propio sacrificio, ha recibido también una Iluminación igualmente gratuita al contemplar ese sacrificio a través de los instrumentos de la Pasión, o sea, alegoricamente, al consumir las tres primeras “iguarias” de la Cena (RECKERT, 1977, p. 133).⁶⁹

Com relação às personagens Anjo e Diabo, são figuras alegóricas do Bem e do Mal. Conforme visto nos capítulos anteriores, uma moralidade não se caracteriza apenas pela alegoria, mas também pela luta desses “princípios”, sobre os quais se articula toda a ação. Em *Alma*, os valores morais são construídos a partir das intervenções discursivas do Anjo e do Diabo; o primeiro que aconselha e instruí a alma; o segundo que busca persuadi-la a desistir do caminho do bem:

Anjo. [...] Não vos ocupem vaidades,
riquezas, nem seus debates,

⁶⁹No sentido proposto pela Via Sacra, A Comunhão representa a União com Deus, [...] Quer dizer, ao homem, além de se beneficiar da Expição de Cristo oferecida como próprio sacrifício, foi concebido também uma iluminação igualmente gratuita por contemplar esse sacrifício através dos instrumentos da Paixão, ou seja, alegoricamente por consumir as três primeiras iguarias da cena.

olhai por vós:
que pompas, honras, herdades
e vaidades
são embates e combates
pera vós
[...]
Continuai ter cuidado
na fim de vossa jornada
e a memória
que o espírito atalaiado
do pecado
caminha sem temer nada
pera a glória (VICENTE, 2012, p.126- 127).

O Anjo é compreendido pela tradição cristã como o guardião, criatura de Deus que tem a missão de zelar pela humanidade. Em *Alma*, Anjo Custódio é um verdadeiro “anjo da guarda”, porque é quem acompanha toda a peregrinação da “alma impura” até a sua chegada na estalagem. O discurso realizado carrega o tom de conselho e advertência; embora haja uma destreza na fala da personagem, perceptível pelo uso de imperativos como “olhai”, “continuai”, a figura do anjo é também dócil por compreender as limitações da alma, não desistindo de apoiá-la em sua importante missão.

O Diabo, por sua vez, foi também criatura de Deus, segundo a tradição cristã, que se deixou levar pela vaidade e presunção ao tentar equiparar-se à grandeza divina. Na moralidade vicentina, de modo geral, é através da fala desta personagem que se conceberão as principais críticas sociais e políticas. Esse recurso pode ser perceptível não só às moralidades aqui estudadas, mas também em todos os autos nos quais a figura do Diabo protagoniza um duelo de forças em que através do seu discurso são lançadas as principais críticas sociais e políticas contra a corrupção do homem quinhentista e também da corte régia.

Em *Alma*, o discurso do Anjo tem o objetivo exclusivo de perturbar a protagonista, representando os vícios que interpelam a vida do homem e dificultam o seu acesso à glória. Reckert (1977) e Bernardes (2006) chamam a atenção do leitor para os vocábulos empregados no discurso diabólico, que tenta convencer a peregrina a não seguir com tanta “pressa”, não abandonar os bens terrenos e não esquecer da sua identidade “feminina”, “delicada” e “lisonjeira”.

Diabo. Tão depressa, ó delicada,
Alva pomba, para onde is?

Quem vos engana
E vos leva tão cansada
Por estrada
Que somente não sentis
Se sois humana?
Não cureis de vos matar
Que ainda estais em idade
De crecer;
Tempo há i pera folgar
E caminhar:
Vivei à vossa vontade
E havei prazer (VICENTE, 2012, p. 128).

Tendo em vista o modelo de moralidade doutrinal que é o *Auto da Alma*, semelhante ao das primeiras moralidades, como *Everyman* e *The Castle of Perseverance*, a grande protagonista do texto será a figura do peregrino, a que sintetiza a condição humana e cria uma moralidade de caráter universal. Na moralidade de Gil Vicente, a figura da Alma tem a mesma função que a do peregrino da moralidade inglesa: servir de exemplo ao homem, conduzindo-o, através do arrependimento, ao alcance da salvação.

Após todas as peripécias da longa trajetória, a Alma chega à estalagem, onde, acompanhada pelos quatro doutores da Igreja, alcança finalmente o entendimento propiciado pelo longo trajeto que experimentou. Através do discurso do Diabo, percebemos características que remetem ao universo feminino, o que nos leva a considerar que possivelmente estamos diante de uma alma feminina: “senhora, vós sois senhora/ emperadora/ não deveis nada a ninguém, sede insenta” (VICENTE, 2012, p.129). Em outro momento, temos a seguinte descrição:

Diabo. [...] passei-vos mui pomposa
daqui pera ali, e de lá pera cá,
e fantasiái
Agora estais vós fermosa
como a rosa;
tudo vos mui bem está,
descansai (VICENTE, 2012, p. 129-130).

Uma grande valorização é dada à doutrina de Santo Agostinho, em *Auto da Alma*; talvez por isso a personagem de Agostinho seja a de maior destaque dentre os quatro doutores da Igreja. Do ponto de vista teológico, é possível entrever afinidades

ideológicas entre a moralidade e o conceito de livre arbítrio proposto pelo teólogo. De acordo com a leitura da professora Flávia Maria Corradin, sobre o *Tratado do Livre Arbítrio* de Agostinho (2010), a salvação de uma alma só pode ser alcançada através do livre arbítrio e da graça divina.

Por um lado, deixar-se cair em pecado é uma opção consciente do sujeito, devido à sua liberdade de escolha; por outro, a salvação da alma só é concedida através da graça divina, estabelecendo uma espécie de predestinação (CORRADIN, 2010). O livre arbítrio serve ao homem para que este entenda o que é certo e o que é errado; mas, nunca será suficiente, pois a salvação será sempre concedida pela “vontade” de Deus. Esse paradoxo é conciliável em Agostinho, se levarmos em conta uma “escala” das vontades; o livre arbítrio é um passo a ser dado pelo homem, mas não desautoriza a “ordem” de Deus, superior às escolhas de suas criaturas:

Santo Agostinho tudo fez para conciliar duas teses opostas: livre-arbítrio e predestinação. Por um lado, todos são livres para escolher o pecado, isto é, a ausência do bem e são responsáveis por tal escolha; por outro, a graça é sobremaneira eficaz, pois a vontade não é capaz de nenhum bem sem seu concurso. Ao fim e ao cabo, apenas um pequeno número de eleitos atingirá a *Cidade de Deus* (CORRADIN, 2010, p.165).

Dentro dessa perspectiva, *Alma* “escolhe” a salvação no momento em que renega o Mal, não se deixando levar pelo discurso do Diabo: “Leixai-me já, tentadores / neste convite prezado/ do Senhor,/ guisado aos pecadores/ com as dores/ de Cristo crucificado/ redentor (VICENTE, 2012, p. 142). Ao mesmo tempo, a presença do Anjo, enquanto conciliador, e a dos quatro doutores da Igreja que a convidam, a alma, para a “ceia”, são sinais de que a personagem é também predestinada, por ter perto de si tantos intercessores que a auxiliam.

Primeiramente, Santo Agostinho consagra na sua oração a figura de Cristo e de Nossa Senhora como os intermediários entre Homem e Deus. Ele “abre” a refeição mística, alertando à Alma para que se afaste dos pecados da carne:

Vós, senhora convidada
nesta cea soberana
celestial,
haveis mister ser apartada
e transportada
de toda a cousa mundana terreal.
Cerrai os olhos corporais,

deitai ferros aos danados
apetitos (VICENTE, 2012, p. 142).

Os discursos de São Jerônimo e de Santo Ambrósio servem para ilustrar o caráter divino da refeição que lhes é servida, também sob uma perspectiva doutrinal. De acordo com Bernardes,

A S. Jerónimo e a Santo Ambrósio são cometidos os discursos mais descritivos versando a refeição entretanto servida à Alma, apontando para a reconciliação do género humano com Deus, através do corpo místico de Cristo personificado na Igreja (BERNARDES, 2006, p. 142).

Já a presença de São Tomás de Aquino parece não fazer muito sentido nesse momento. Segundo Bernardes (2006), ela foi discutida por críticos como Révah e Moser, que apontaram a possibilidade de que o filho de Gil Vicente, organizador de sua *Copilaçam*, tivesse incluído-a somente para “agradar aos dominicanos”. De acordo com Bernardes, São Jerônimo e Santo Ambrósio “corroboram e explicitam, neste domínio particular, as teses de Santo Agostinho”; e a presença de São Tomás “poderia indicar algumas zonas de discordância” (BERNARDES, 2006, p. 142).

Outro elemento interessante da doutrina de Agostinho, e que dialoga com a moralidade de Gil Vicente, é a teoria das três potências da alma. De acordo com Corradin:

O homem, criatura privilegiada na ordem das coisas, porque feito à imagem e semelhança de Deus, desdobra-se nas três pessoas da trindade, que serão reveladas pelas três faculdades da alma: memória, que se caracteriza pela persistência de imagens produzidas pela percepção sensível, isto é, a essência — Deus Pai; entendimento: marcado pelo verbo, ou seja, razão e verdade — Filho; vontade: expressão humana do amor — Espírito Santo (CORRADIN, 2010, p. 164).

Essa teoria é uma interpretação teológica da Santíssima Trindade e sua relação com a essência da alma. Reckert (1977, p.127) utiliza a terminologia estruturalista *póiemā*, *páthēma* e *máthēma* (objetivo, paixão e entendimento, respectivamente) para elucidar uma possível relação entre as potências da alma de Agostinho e a essência da alma de Gil Vicente. Segundo o pesquisador, o objetivo da Alma é o de chegar à

estalagem, o que significa alcançar a glória eterna; para tal, ela passa por uma árdua peregrinação, experimentada por meio da paixão e do sofrimento, o que faz com que ela finalmente alcance o entendimento e a consciência de si, aceitando a aprendizagem moral e alcançando seu objetivo inicial.

Somente através do resgate propiciado pela memória, seja dos pecados cometidos ou da “lembrança” de Deus, é que a Alma é capaz de se dar conta da sua condição de pecadora, rendendo-se, despindo-se metaforicamente, entrando em um estado de pureza absoluta.

O *Auto da Alma* é, portanto, a encenação do triunfo do Bem. A ceia final comprova, segundo a perspectiva doutrinal, que a vontade do homem é o que lhe concebe enquanto ser humano, em sua dimensão divina e secular. Através da sua relação com Deus (sempre intermediada pela Igreja), a experiência da Via Sacra pessoal se tece por meio da longa peregrinação da alma, experiência de paixão e sofrimento que posteriormente é recompensada para os justos.

4.2. *Auto da Barca da Glória: uma apologia à oração*

De acordo com Maria Idalina Resina Rodrigues (1997, p. 25), *Auto da Barca da Glória* é uma moralidade escrita à luz da liturgia de Aleluia. Concebe-se como parte de uma trilogia pascal, iniciada em *Alma* e finalizada em *Breve Sumário da História de Deus*. Possivelmente, o fato de Anjo Custódio evocar, em *Alma*, a imagem da *Glória eterna* diversas vezes seja um sinal de que Gil Vicente tinha planos de uma continuidade temática.

Segundo Reckert (1977, p. 92), *Barca da Glória* é uma “anomalia” em comparação com o *Auto da Barca do Inferno* e o *Auto da Barca do Purgatório*; isto porque, de acordo com o crítico, a peça se desenvolve em dois planos distintos; ela faz, ao mesmo tempo, uma retomada dos argumentos anteriores das *Barcas*, mas, com igual medida, avança por desenrolar-se sob um lirismo até então não presente nas demais *Barcas*. A peça foi representada no Palácio de Almeirim, possivelmente no domingo de Ressurreição do ano de 1519, conforme a didascália que acompanha o texto:

Segue-se a terceira cena, que é endereçada à Embarcação da Glória.
Trata se per divindades altas. Foi representada ao mui nobre Rei D.

Manuel, o primeiro em Portugal deste nome, em Almeirim, era do Redentor de 1519 (VICENTE, 1959, p.125)⁷⁰.

As figuras que protagonizam este auto são o Diabo, Arrais do Inferno; o Anjo, Arrais do Céu; a Morte, o Companheiro do Diabo, o Conde, o Duque, o Rei, o Imperador, o Bispo, o Arcebispo, o Cardeal e o Papa. Dois elementos importantes já são perceptíveis de início; primeiramente, Gil Vicente opta por representar em *Glória* - diferentemente dos autos anteriores, *Inferno e Purgatório* – a nobreza e o alto clero português, escolhendo para tal o idioma castelhano como forma de conferir maior prestígio à encenação; em segundo lugar, tem-se a curiosa presença da Morte enquanto figura alegórica, a que presidirá a convocação dos condenados a caminho da salvação⁷¹.

No espaço cênico inicial, temos a presença de quatro anjos cantando, que trazem cinco remos marcados por cinco chagas, outra simbologia referente à paixão de Cristo. A moralidade é iniciada pelo diálogo entre o Diabo e seu companheiro. O primeiro pede ao diabrete que lhe chame a Morte, a fim de fazer “acerto de contas”, a respeito dos condenados que se encaminham para julgamento. Com a chegada da personagem, o Diabo a questiona sobre o porquê dos escolhidos para o juízo serem sempre do “pueblo grosero”, de modo que os ricos e poderosos nunca comparecem à ribeira.

A Morte se defende: “Tienen mas guarida esos, que lagartos de arenal” (VICENTE, 1959, p.125). Não obstante, insiste o Diabo: “De carne son y de huesos/ Vengan, vengan, que son nuevos / Nuestro derecho real” (Idem, p. 127)⁷². Assim, a Morte vai buscar condenados hierarquicamente superiores e inicia seu propósito através do Conde, que é trazido pela anfitriã até os batéis da Glória e do Inferno, ante a presença dos respectivos Arrais:

[...]
Con. Tú no das nunca Consuelo.
O Muerte escura,
Pues me díste sepultura,
No me des nuevas de mi.

⁷⁰Para a análise de *Auto da Barca da Glória*, utilizamos a terceira edição de “Obras Completas de Gil Vicente”, com prefácio e notas do professor Marques Braga, publicada em 1959.

⁷¹Devido à inexistência de traduções oficiais de *Auto da Barca da Glória*, pelo menos no território brasileiro, realizamos uma tradução literal da peça, a fim de auxiliar a compreensão desta pelo leitor. Esta tradução não tem, entretanto, um caráter literário e tampouco visa uma publicação posterior na sua íntegra, sendo apenas a nossa interpretação. Acreditamos que esta tarefa compete a especialistas, de modo que nossa tentativa é apenas de facilitar a leitura do texto, nos aspectos que concernem à análise proposta.

⁷²“Estes têm mais guarida que os lagartos de arenal” (p. 125); “De carne e osso são; venham, venham que são nossos; nosso direito real (p. 127).

Ya undiste la figura
De mi carne sin ventura,
Tirana, déjame aqui (VICENTE, 1959, p.129)⁷³.

Após queixar-se com a Morte, o Conde inicia diálogo com o Diabo que o culpa por ter levado uma vida de deslumbres, cercada de vícios e sem respeito a Deus. Embora sua condenação seja “evidente” até este momento, a personagem Conde implora ao Diabo que mude de ideia, afirmando que sua fé e esperança – aprendidas desde o berço – são o que não de salvá-lo. O Diabo, ironicamente, diz que uma fé sem obras só faz fortuna no Batel infernal, e pede ao Conde que embarque logo. Nesse momento, uma espécie de “lição” é inserida na peça, estabelecendo intertexto com o *Ofício dos Defuntos*. Esta lição é uma reflexão sobre a chegada da morte, e é baseada no Livro de Jó do Antigo Testamento:

[...] *O parce mihi*, Dios mio,
Quia nihil son mis dias:
porque ensalza tu poderio
al hombre, y das señorío,
y luego del te desvias? (VICENTE, 1959, p.131)⁷⁴.

Em seguida, a Morte ressurge trazendo consigo o Duque. Conforme a cena anterior, Morte e Duque travam uma discussão; o Diabo interceptará as duas personagens, “ressaltando” ironicamente as qualidades “nobres” do Duque. Este, da mesma forma, entoará outra “lição”, cuja fonte será o Salmo 118, que marca o início da terceira lição do *Ofício dos Defuntos*?⁷⁵:

Duque: [...] *Manus tuae, Domine*
Fecerunt me, y me criaste,
et plasmaverunt me;
decidme, Señor, porque
tan presto me derrocaste
de cabeza? (VICENTE, 1959, p.135)⁷⁶.

⁷³[...] Con. Tu não dás consolo nunca/ O Morte escura/ Pois me deste sepultura/ Não dê novas de mim/ Já fundiste a figura/ Da minha carne sem ventura/ Tirana, deixai-me aqui (p.129).

⁷⁴*O parce mihi*, Deus meu / *Quia nihil* são os meus dias / porque teu poderio engradece o homem e o da senhorio/ e depois dele te desvias? (p. 131).

⁷⁵“Formaram-me e plasmaram-me vossas mãos; dai-me a sabedoria para aprender os vossos mandamentos”. (Salmo, 118:73). Bíblia Ave Maria, p.756.

⁷⁶*Manus tuae, Domine/ Fecerunt me, e me criaste/ et plasmaverunt* me / digais-me, Senhor, por que / tão rápido me derrubaste / de cabeça. (p. 135).

A estrutura processional da peça se repete com a chegada de cada personagem trazida pela Morte, criando uma simetria perfeita; o réu sempre será o falecido que chega ao cais, mostrando-se surpreendido com o novo que o espera. Só a partir do Rei haverá a introdução de um responso, dito em coro por todas as almas presentes: “O mi Dios, *ne recorderis/ peccata mea*, te ruego./ Naquel tiempo *dum veneris*,/ cuando el siglo destruyeres,/ con tu gran saña, per fuego./ Dirige a mi/ *Vias meas* pera ti, que aparesca en tu presencia” (VICENTE, 1959, p.140)^{77 78}.

Após o Rei, as personagens Imperador, Bispo, Arcebispo, Cardeal e Papa são convidadas ao bailado fúnebre com a Morte e trazidas até os Batéis do Anjo e do Diabo. Quanto mais alta a posição e poder de cada um desses “convidados” da Morte, maior será a acusação feita e a pena a ser cumprida: “O Arcebispo ver-se-á ‘en cien mil pedaços hecho’, o Cardeal acabará ‘comido de carnes y de dragones’, ao Papa alguém virá ‘açoiar con vergas de hierro ardiendo y después atazanar’” (RODRIGUES, 1997, p. 7).

Após todo o encadeamento processional, Anjos desferirão a vela em que está pintado um crucifixo. Cada uma das personagens entoará uma oração de joelhos, iniciada pelo Papa e finalizada pelo Bispo:

Pap. Ó Pastor crucificado,
Como dejas tus ovejas,
y tu tan caro ganado!
y pues tanto te ha costado,
inclina á él tus orejas.
[...]
Bisp. Ó flor divina
In adjuvandum me festina,
y no te vayas sin nos;
tu clemencia á nos inclina,
sácanos de foz malina,
benigno hijo de Dios (VICENTE, 1959, p.167)⁷⁹.

⁷⁷Esta prece faz parte do Responso VI do Ofício dos Defuntos. O Rei faz aqui uma adaptação do versículo 16 do capítulo 7 do Livro de Jó: “Isso já será minha salvação, que o ímpio não seja admitido em sua presença”. (VICENTE, 1959, p.140).

⁷⁸Oh Deus meu, *ne recorderis / peccata mea*, rogo-te/ Naquele tempo *dum veneris /* quando o século destruíres / com tua ira, por fogo/ Guiai-me/ *Vias meas* para ti/ Que eu apareça em tua presença.

⁷⁹“Pap. Ó Pastor crucificado/ como abandona vossas ovelhas/ e vosso rebanho tão caro/ e pelo qual tanto lutou/ inclinai os vossos ouvidos a ele.”[...]Ó flor divina/ *In adjuvandum me festina /* e não ide sem nós; / Inclinaí a nós vossa clemência/ Afasta-nos da foíce maligna/ benigno filho de Deus (p.167).

Após as orações de cada condenado, Gil Vicente lança mão de um recurso cênico e textual nunca antes visto nas *Barcas*: “As personagens que fizeram em roda ùa música a modo de pranto, com grandes admirações de dor” (VICENTE, 1959, p.169). Neste momento, todos são surpreendidos pela aparição do Cristo ressuscitado, que repartiu com eles os remos com as chagas, levando-os consigo.

Sob inspiração do hino litúrgico *Te Deum laudamus*, a apoteose de felicidade se dá com o perdão dos pecados de cada condenado. A lição moral, transmitida pela moralidade, é a de que o arrependimento sincero, através da fé, é capaz de salvar até o “pior” dos pecadores. Dessa forma, *Auto da Barca da Glória* ratifica o eixo central da moralidade em Gil Vicente: a salvação pela adesão aos princípios cristãos.

O *Auto da Barca da Glória* é uma moralidade político-social, conforme a teoria proposta neste trabalho. Ela compõe um quadro representativo do clero e da nobreza portuguesa, ao mesmo tempo em que tece uma crítica contra esses constituintes, apresentados através de personagens simbólicas do ponto de vista da hierarquia social. Dessa maneira, compreendemos que *Barca da Glória* é uma representação do juízo particular, porque ocorre antes do veredicto que implicará na salvação ou danação das oito personagens.

O espaço em que se dá a ação é a ribeira que simboliza o Purgatório. O cenário constituído pelas duas barcas, a da Glória e a do Inferno, assim como em *Auto da Barca do Inferno* e *Auto da Barca do Purgatório*, são alegorias que nos remetem a ideia de um juízo prévio, feito de modo individual, que podemos chamar de Juízo particular. De acordo com o Catecismo da Igreja Católica, o juízo particular “é o julgamento de retribuição imediata, que cada um, a partir da morte, recebe de Deus na sua alma imortal, em relação à sua fé e às suas obras”⁸⁰.

Entende-se o Juízo individual como um “pré-juízo”, anterior ao juízo final. Nas Sagradas Escrituras existem poucas alusões ao juízo imediato, sendo uma delas encontrada na Epístola aos Hebreus: “Como está determinado que os homens morram uma só vez, e logo em seguida vem o juízo, assim Cristo se ofereceu uma só vez para tomar sobre si os pecados da multidão... (9, 26:27)⁸¹.

A ideia de Juízo Individual se relaciona à criação do dogma do Purgatório, como lugar fictício de purificação que antecede à chegada da “glória”. De acordo com Daniel

⁸⁰Retirado de: http://www.vatican.va/archive/compendium_ccc/documents/archive_2005_compendium-ccc_po.html. Acesso em 27/02/ 2014.

⁸¹Bíblia Ave Maria, página 1533.

Sapia (2000), a ideia de Purgatório foi criada pelo Papa Gregório, o Grande, no ano de 593, mas a promulgação dessa doutrina se deu sobretudo no Concílio de Florência, em 1304. Um alicerce importante para a construção desse dogma foi a prática religiosa da oração aos mortos, já descrita no Antigo Testamento: “era esse um bom e religioso pensamento; eis porque ele pediu um sacrifício expiatório para que os mortos fossem livres de suas faltas” (IIM, 12:46)⁸².

Tendo em vista essas considerações, cria-se o seguinte dilema moral dentro da peça: de que lado se posicionava Gil Vicente? Se por um lado, no fim da moralidade ocorre a salvação de todos os condenados, enfatizando pelo ponto de vista doutrinal a importância da fé e dos sacramentos católicos, por outro, o discurso judicial do Anjo e do Diabo - as figuras alegóricas representantes do Bem e o Mal - orientam o desenvolvimento de toda a ação sob o contexto do juízo particular, de modo que as acusações proferidas por esses não são relativizadas pelo ponto de vista ideológico.

As denúncias lançadas contra os quatro representantes do clero, através da tríade Diabo, Anjo e Morte, constituem a crítica tecida por Gil Vicente contra a situação da Igreja Católica naquele período. O Bispo é acusado pelo Diabo por pecar contra a castidade, usufruir da luxúria e da vida mundana, e, até mesmo, por ter tido durante a vida, esposa e filhos: “O bispo honrado/ porque fuiste desposado/ siempre desde juventud/ de vuestros hijos amado/ santo bien aventurado / tal sea vuestra salud”⁸³ (VICENTE, 1959, p. 150). Já a figura do Arcebispo é acusada pela sua ambição e sede de poder: “Vos, Arzobispo alterado/ teneis acá que sudar: / mosristes muy desatado / y en la vida ahogado/ con deseos de papar” (Idem, p.154)⁸⁴.

De igual modo, o Cardeal é julgado e condenado pelo Diabo a gozar das penas Infernais, devido ao desejo sôfrego por poder e riqueza cultivado durante a vida. No trecho abaixo, pode-se notar o caráter judicial do discurso do Diabo, marcado pelo tom acusador e inquisidor, mimetizando um verdadeiro tribunal de acusação:

*Dia. Domine Cardinalis,
entre vuestra Preeminencia,
ireis ver vuessos iguales
á las penas infernales,
hazinedo su penitencia:*

⁸²A passagem se refere à ordem de Deus a Judas Macabeu (p. 608).

⁸³Bispo honrado/ porque foste desposado/ sempre desde a juventude/ amado por vossos filhos/ santo bem aventurado/ tal seja vossa saúde (p.150).

⁸⁴Vos, Arcebispo perturbado/ aqui tens que suar/ morreste muito desmesurado/ e na vida sufocado/ com desejos de papar (p.154).

pues moristeis
llorando porque no futeis
siquiera dos dias papa.
Y á Dios no agradecisteis,
viendo cuan bajo os visteis,
e en despues os dió tal capa (VICENTE, 1959, p.159)⁸⁵.

Também o Papa não sai ileso da crítica vicentina, intermediada pela voz do Diabo. A personagem é acusada, junto dos demais clérigos, por ter tido em vida os vícios da luxúria e da soberba, ter explorado e humilhado os “pequenos”, além de ter praticado o pecado da simonia:

Lujuria os desconsagro,
soberbia os hizo daño;
y los mas que os condeno,
simonía com engano.
Venid embarcar.
Veis aquellos azotar
con vergas de hierro ardiendo,
y despues atazanar?
pues allí hábeis de andar
para siempre padecendo (VICENTE, 1959, p.164) ⁸⁶.

Como se pôde perceber, o Diabo será, na maioria das vezes, o porta-voz da crítica e da sátira nesta moralidade (e também nas demais *Barcas* preexistentes). Contudo, também o discurso do Anjo estabelece a crítica contra a corrupção da nobreza e do clero. O excerto abaixo pode ser lido como uma síntese moral da peça, na medida em que enfatiza a importância do cumprimento das leis divinas, único meio de se alcançar a salvação:

Son las leis divinales
tan fundadas en derecho,
tan primas y tan iguales,
que Dios os quiere, mortales
remediar vueso hecho (VICENTE, 1959, p.137)⁸⁷.

⁸⁵Domine Cardinalis/ entre vossa peeminência/ Vereis vossos iguais/ ás penas infernais/ fazendo sua penitência:/ pois morreste/ chorando porque não foste/ nem sequer dois dias papa./ E a Deus não agradeceste/ Vendo quanto baixo os viste/ e depois os deu tal capa (p.159).

⁸⁶Luxuria te profanou/ Soberba te maculou/ E o resto que te condenou / simonia com engano./Veais aqueles açoitar/ com varas de fogo ardente?/ E depois atazanar? / pois lá deveis andar/ para sempre padecendo (p.164).

⁸⁷São as leis divinais/ tão fundadas em direito/ tão primas e tão iguais/ que Deus os quer, mortais/ remediar vosso feito (p.137).

De acordo com Bernardes (2006), o lirismo em *Auto da Barca da Glória* atinge o auge, em detrimento da sátira denunciativa. Segundo o estudioso, a mescla entre sátira e lirismo, que também ocorre nas *Barcas* anteriores, é proeminente neste momento em função do nível de consciência adquirido pelas personagens que são cientes da sua condição de pecadores. Assim, há a ausência de longos antagonismos verbais entre os condenados e seus “juízes”, de modo que o lirismo da obra, presente nos versos de Gil Vicente, nas lições doutriniais, nos responsos e nas orações, dão vida a um texto de extrema beleza:

La belleza de la *Barca de la Gloria* reside sobre todo no en la innegable perfección de su estructura dramática, sino en la poesía verbal de la oración colectiva con que termina, y de las Lecciones y Responsos sacados de la Sagrada Escritura (RECKERT, 1977, p.100)⁸⁸.

Este lirismo também é resultado da presença de minuciosos símbolos que remontam os passos da Via Sacra, através das chagas de Cristo, do crucifixo, da Ressurreição que finaliza o auto; dito de outro modo: “[...] pelo aprendizado afetivo da doutrina pela morte do Salvador” (RODRIGUES, 1997, p. 27).

Dessa maneira, é difícil compreender o posicionamento de Gil Vicente dentro da peça. Conforme visto no segundo capítulo desta dissertação, não podemos afirmar que Gil Vicente foi um católico “convicto”, porque no período em que o dramaturgo escreveu a maioria de suas moralidades, o Concílio de Trento – divisor de águas para a Igreja Católica – ainda não havia ocorrido. Nesse sentido, muitas das ideias religiosas de Gil Vicente, concebidas nos seus autos, estão mais para a vertente lulista e franciscana, expressivas na Península Ibérica quinhentista, que para uma “cega” submissão do dramaturgo ante os crimes cometidos pelo clero na Idade Média.

Assim, levando em conta que a peça foi escrita em ocasião das festividades pascais, é possível que o autor se visse obrigado a “atenuar” o corretivo moral proposto, até porque boa parte do seu teatro, senão todo, foi escrito para o entretenimento da corte portuguesa. Concluimos assim, que a crítica elaborada por Gil Vicente é feroz na medida em que propõe a denúncia contra aqueles de quem era um serviçal; mas, de

⁸⁸A beleza da *Barca da Glória* reside, sobretudo, não na inegável perfeição de sua estrutura dramática, mas sim na poesia verbal da oração coletiva com a qual termina, e nas Lições e Responsos retirados das Sagradas Escrituras (Tradução nossa).

modo claramente intencionado, a Ressurreição de Cristo e salvação dos condenados, fato presente apenas nesta peça, foi, possivelmente, uma solução encontrada para não criar conflitos com aqueles de quem dependia. Dessa forma, o lirismo se sobressai em detrimento da crítica; porém, tal efeito não desqualifica o caráter político da sua moralidade:

E é por isso que, independente de constituir uma moralidade vinculada à delimitação opositiva dos pressupostos que conduzem à Salvação e à Condenação, a *Barca da Glória* representa, no cômputo do intertexto vicentino, uma verdadeira apologia da Oração, funcionando, por essa via, como uma verdadeira consagração do Lirismo (BERNARDES, 2006, p.168).

4.3. Representação da Morte em *Auto da Alma* e *Auto da Barca da Glória*

O sol...há de brilhar mais uma vez
A luz...há de chegar aos corações
Do mal...será queimada a semente
O amor...será eterno novamente

É o Juízo Final, a história do bem e do mal
Quero ter olhos pra ver, a maldade desaparecer

(Juízo Final – Nelson do Cavaquinho)

Conforme visto no terceiro capítulo desta dissertação, de acordo com a teoria proposta por Ariès (2003), até o século XII a experiência da morte é entendida pelo homem medieval como um fenômeno familiar e corriqueiro. Esta morte “domesticada”, termo criado por Ariès para se referenciar à morte daquele período, era não só esperada pelo sujeito, como também “desfrutada” dentro de sua comunidade: a cerimônia pública era organizada pelo moribundo, ainda em vida; os ritos eram simples e sem excessos dramáticos, em sintonia com a ideia de naturalidade que cercava a morte. De acordo com Rodrigo Feliciano Caputo (1980, p. 75): “Era comum o moribundo, pressentindo a chegada de sua morte, realizar o ritual final, despedir-se e quando necessário reconciliar-se com a família e com os amigos”.

Esta “cotidianidade” da morte sofre algumas mudanças a partir do século XII, configurando na teoria de Ariès o período da “morte de si mesmo”. A princípio, a Igreja se torna intermediária entre o homem e a morte, através da doutrina do Juízo Final, cujo período áureo se deu entre os séculos XII e XIII. A partir do século XV, no entanto, o

juízo final adquire uma nova feição, individual e psicológica, sendo o quarto do moribundo o local onde ocorre um novo tipo de julgamento.

Embora na teoria proposta por Ariès não seja mencionado em momento algum o termo juízo particular, é a partir da evolução do processo de morte, enquanto algo subjetivo, que o homem da Baixa Idade Média sentirá a necessidade de criar novas configurações para a morte. Nesse sentido, o cristão daquele período passa a nomear como julgamento particular a ação divisora que marcará o período compreendido entre os transpasse até o julgamento final da alma. Essa noção de julgamento individual incide tanto em *Auto da Alma* quanto em *Auto da Barca da Glória*, embora mais visível nesta última, conforme já destacamos.

A concretização da ideia de juízo particular se dá quase concomitantemente à delimitação do espaço do purgatório, que até o século XIII não existia. De acordo com a professora Eliane Moura da Silva (1993, p. 129), na Alta Idade Média, o termo a que se referia a ideia de “purificação” da alma logo após a morte, era chamado de “pena purgatória”. De acordo com Le Goff (1981, p.178-204, apud SILVA, 1993, p.132): “É apenas entre 1170 e 1200 que surge a palavra purgatório, num esforço de localizar o lugar e o processo onde aconteciam as penas e purificações após a morte”.

Analisando as duas moralidades vicentinas, notamos que o espaço onde se passa a ação de ambas as moralidades é o cenário escatológico do Purgatório, a partir de uma noção de morte subjetiva:

O desenvolvimento do Purgatório Cristão articulou-se com o julgamento dos mortos, impondo aos cristãos um duplo tribunal: no dia da sua morte e no Final dos Tempos. Ficou estabelecida uma estreita ligação entre o além intermediário, o Purgatório e a ideia de responsabilidade individual e livre arbítrio. A organização escolástica do saber teológico foi estruturado aperfeiçoando e defendendo o caráter devocional e dogmático do Purgatório, das penas, dos direitos e deveres do pecador (SILVA, 1993, p. 134).

A princípio, o purgatório se caracterizava como um lugar onde reinava a dúvida. As almas, para se purificarem, expunham-se ao fogo purgatorial e “a uma disputa entre anjo e demônio”. Com o passar do tempo, as representações se modificaram, mas o sentido original permaneceu, estabelecendo-se como cenário da peregrinação do homem. É dentro desta perspectiva que serão elaboradas as representações da morte na moralidade vicentina.

Em o *Auto da Alma*, a ideia de morte será representada através da peregrinação da alma. A alegoria da viagem, ou da travessia, protagonizada pela alegoria do peregrino, confere à moralidade a presença da morte enquanto contexto (peregrinação).

De acordo com Rodrigo Feliciano Caputo (1980, p.75), para os cristãos e os judeus que acreditavam na ressurreição, “a morte era vista como passagem para outra dimensão, a transposição ao eterno sofrimento e expiação (inferno), ou o acesso ao eterno gozo, reservado aos bem-aventurados (o paraíso)”. Assim, a morte será, em *Auto da Alma* não um objeto “final”, mas sim um “processo” construído pela viagem a que se submete. Segundo Júlia Dias Ferreira:

[...] o sentido de viagem implicado na peregrinação e as dificuldades, penas e sofrimentos a ela subjacentes, apõem ao significante o traço semântico de ‘acese’ e concedem aos que partem a possibilidade de purificação da alma, através da expiação dos pecados próprios ou alheios (FERREIRA, s/d, p.168).

Desse modo, a morte em *Auto da Alma* é uma morte individual, experimentada na solidão da alma ao longo do percurso travado até a glória. A *Alma* de Gil Vicente escolhe por rechaçar as tentações, focando-se solitariamente no caminho que lhe é exigido seguir. As forças do Bem e do Mal, assim como a doutrina católica representada na alegoria da ceia e no discurso dos doutores da igreja, são fatores externos que não intervêm diretamente no processo de morte, que deve ser experimentado solitariamente.

Do ponto de vista literário, muitas moralidades dialogam com essa noção de morte. Em *Everyman* esse processo se repetirá; embora tenhamos uma figura alegórica que representa a morte, enquanto personagem, a peregrinação de *Todomundo* marcará a ideia de transpasse, sendo mais valorizada dentro da peça. Assim, a peregrinação é uma ideia que, embora não alegorize a morte enquanto fenômeno objetivamente, de acordo com a nossa leitura, é a primeira imagem da noção de morte elaborada pela inventividade humana.

As representações da morte no *Auto da Barca da Glória* serão mais concretas que em *Auto da Alma*. Isto porque, em *Glória*, a temática do juízo particular é primordial para o desenvolvimento da peça, tecendo afinidades entre esta moralidade e as expressões de morte que predominaram a partir do século XV, a *Artes Moriendi* e a *Dança dos mortos*. Além disso, temos a presença da figura alegórica da Morte que,

somada a outros fatores estético-ideológicos do texto, permite-nos conjecturar a influência do fenômeno das danças macabras na moralidade de Gil Vicente.

Começando pela figura alegórica da morte, como já foi dito, é a primeira vez em que uma moralidade vicentina se valerá deste recurso, o que se repetirá em *Breve Sumário da História de Deus*. A Morte é concebida como figura alegórica porque é a partir da sua existência que a ideia que se faz da mesma se materializa no texto. Conforme vimos na análise anterior, na primeira cena da moralidade, o Diabo exige a seu companheiro que lhe chame a Morte, e, após a chegada desta, pede-lhe explicações a respeito do porquê apenas as classes sociais mais pobres são convocadas por ela para “el viaje” (outra designação que remete à ideia de morte, como em *Alma*).

Após a explicação dada pela personagem, ela passa a atuar junto do Anjo e do Diabo como juiz que, além de convocar as personagens conduzidas ao Batel infernal ou angelical, também sentencia em certa medida as penas que deverão ser pagas pelos condenados, como podemos notar neste fragmento em que ela estabelece diálogo com o frade: “Señor Conde prosperado/ sobre todos mas ufano/ yapasastes por mi vado.”(VICENTE, 1959, p.128)⁸⁹. Neste fragmento a morte realiza um discurso de crítica contra o conde, chamando a atenção para sua condição de soberba e ufania. Nessa medida, Gil Vicente também usa essa figura como instrumento para a sátira moralizante. Apesar disso, a função da Morte na obra ficará pormenorizada diante da ação do Diabo e do Anjo, personagens de maior destaque: “Hablad com esse barquero/ que yo voy hacer mi oficio” (p.129)⁹⁰. Portanto, a personagem Morte é principalmente responsável por intimar as almas que se aproximem da ribeira para a realização do julgamento final, embora vez ou outra desenvolva também um discurso judicial ou demonstrativo.

Além da figura da Morte, dois outros fatores nos levam a imaginar uma possível relação de intertextualidade entre *Auto da Barca da Glória* e alguma Dança Macabra: o teor processional das peças, em que os convidados são julgados praticamente de modo individual, como se o auto se configurasse em múltiplos *sketches*, tal qual acontece em todas as danças do gênero; e, por fim, a ideia de morte enquanto niveladora social, já que ninguém é capaz de escapar da sua convocação; até mesmo a nobreza e o clero de *Auto da Barca da Glória* – noções herdadas do antigo teatro medieval.

⁸⁹Senhor conde prosperado, dentre todos o mais ufano, já passastes pelo meu vau (p. 128).

⁹⁰Falai com o barqueiro, vou fazer o meu oficio (p. 129).

Para Martins (1969), existem mais prós que contras com relação às afinidades entre a temática do macabro que dá origem às danças da morte, e o teatro de Gil Vicente, embora, segundo o mesmo estudioso, *La Dança General de la Muerte* de fato não foi uma influência direta para a moralidade vicentina:

Quando se representaram as *Barcas*, estava *La Dança General de la Muerte* ainda por imprimir e os manuscritos deviam ser poucos. De contrário, parece-nos, teria escapado e chegado aos nossos dias mais do que um único apógrafo. Ela (*La Dança General*) não andava nas habituais coletâneas poéticas do tempo. [...] Outro ponto importante é o seguinte: *La Dança General de la Muerte* exclui totalmente as personagens femininas, ao contrário das *Barcas* e das *Danças Macabras* já impressas no tempo de Gil Vicente, quer em obrinhas autônomas, quer nos *Livros das Horas* (MARTINS, 1969, p. 242).

Martins (1969) acredita na recepção do texto de Danças da Morte por Gil Vicente através do Livro das Horas: “É nas gravuras da Dança Macabra, reproduzidas nos Livros de Horas do tempo de Gil Vicente, que devemos procurar a fonte das *Barcas*”. (MARTINS, 1969, p.248).

De acordo com Paulo Quintela (apud Bernardes, 2008), a adesão da morte macabra por Gil Vicente, como se pode ver em *Glória* e nas demais barcas, deve-se mais “em função do horizonte de uma dita ‘poesia da Morte’, perfeitamente reconstituível a partir de muitas outras fontes, que não obrigatoriamente a *Danza de la Muerte*”.

Já Bernardes (2008), acredita na relação entre as *Barcas* de Gil Vicente e as Danças da Morte europeias. Para o estudioso, no caso de *Glória*, tem-se uma coincidência de “atitudes e até expressões”, mas estas não se limitam à última barca mas sim também às duas anteriores:

Por isso, e em síntese, acho muito provável que o dramaturgo (Gil Vicente) tenha tido conhecimento directo de uma das muitas versões da Dança da Morte e que circularam pela Europa desde meados do século XV, impressa ou manuscrita, dela retirando proveito estético em vários níveis. Não o admitir sequer no campo das hipóteses significaria ignorar que os bens simbólicos (e sobretudo os que detinham conteúdo doutrinal ortodoxo) circulavam de forma franca e expedita (BERNARDES, 2008, p.140).

Embora de acordo com os críticos acima citados dificilmente Gil Vicente houvesse tido contato com o texto de *Danza General de la Muerte*, é interessante notar outra característica que esse texto traz em comum com o *Auto da Glória*, especialmente. Segundo Bernardes (2006), o nível de consciência dos condenados da Barca da Glória é de tal modo alto que todos na última cena são perdoados por Cristo após se prostrarem de joelhos e pedirem perdão, entoando orações e cânticos litúrgicos. Este recurso introduzido por Gil Vicente, o da memória e entendimento dos pecados cometidos, não ocorre da mesma maneira em *Auto da Barca do Inferno* e *Auto da Barcado Purgatório*; mas somente em *Auto da Alma*.

Em *Danza General de la Muerte*, as personagens do monge e do ermitão têm esse mesmo entendimento, em oposição às demais personagens que “fogem” da morte como as figuras vicentinas das moralidades anteriores: “*de carçel escura vengo a claridad/ donde avré alegria synotratristura/ por poço trabajo avre grand folgura/.muerte, non me espanto de tu fealdad*”⁹¹. (La Danza General de la Muerte, 1576, *apud* HAINDL U, 2009, s/p).

Ainda que *Danza General* não seja provavelmente um subtexto de *Glória* (e das demais *Barcas*), essa coincidência nos leva a considerar a hipótese de que, em alguma medida, o fenômeno da Dança da Morte tenha chegado a Gil Vicente, ou através e manuscritos, ou do próprio Livro das Horas.

Desse modo, podemos concluir que uma das representações da ideia de morte em *Glória* é concebida por meio da figura alegórica da Morte, que, no nosso entender, pode estar relacionada à influência da tradição da Dança da Morte a que se submeteu toda a Europa medieval. Sobre a *Artes Moriendi*, sabe-se que este nome foi dado a diferentes obras do gênero no século XV, que se disseminou por toda a Europa. O que todas têm em comum será a relação dicotômica entre o Bem e Mal, construída através da figura dos vícios e do Diabo que tentam persuadir o moribundo a render a sua alma ao mal; em oposição, tem-se o anjo e as virtudes concedidas por intermédio de Deus para que o sujeito alcance a salvação. De acordo com Ugarte,

Sin embargo, el *Ars Moriendi*, más que tratar acerca de llevar una buena vida, nos habla de prepararse para la muerte. No importa tanto que tan santo o pecador fue el moribundo, lo importante es su actitud frente a la muerte: que se confiese, que haga limosnas, que rece, etc.

⁹¹Do cárcere escuro venho para a claridade/ onde terei alegria sem outra tristeza/ por pouco trabalho terei grande folga/ morte, não me espanto de tua feiúra.

Obviamente, haber llevado una buena vida es importante. Pero para quienes no la llevaron, la Buena Muerte se presenta como la posibilidad de no caérsela en condena eterna, sino en el Purgatorio (UGARTE, 2009, p.168)⁹².

Se Gil Vicente teve ou não contato com uma *Artes Moriendi* nunca saberemos; o que podemos dizer é que a representação da Morte proposta pela *Arte de morrer*, enquanto contexto (juízo particular) e objetivo (ensinar o homem medieval a alcançar uma boa morte), em muito nos lembra o gênero moralidade em sua luta entre o bem e o mal na alma do homem. Estabelece, a moralidade de Gil Vicente, uma íntima relação com a ideia de Morte na Baixa Idade Média, em sua dimensão social, psicológica e doutrinal, como se pode ver em *Auto da Barca da Glória* e *Auto da Alma*.

⁹²Entretanto, a *Arte Moriendi* mais do que tratar de levar uma boa vida, nos fala da preparação da morte. Não importa quão santo ou pecador foi o moribundo, o importante é a sua atitude diante da morte: que se confesse, que faça doações, que reze, etc. Obviamente, ter levado uma vida decente é importante. Mas, para os que não a levaram, a Boa Morte se configura como a possibilidade de não cair na condenação eterna, mas sim no Purgatório.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O que eu considero injurioso para com a obra de Gil Vicente não é a minha tentativa de a entender em termos contemporâneos - é a necessidade inútil de justificar essa tentativa”.
(Sttau Monteiro)

Como já tratado no segundo capítulo deste trabalho, a valorização moderna da obra de Gil Vicente se deveu ao Romantismo Português. A partir de 1834, graças à publicação de suas obras por José Gomes Monteiro em Hamburgo, Gil Vicente se tornou conhecido e estudado por filólogos de todo o mundo. Almeida Garret, em seu *Um Auto de Gil Vicente* (1841), construiu um rosto para o poeta português desencadeando um processo de lendarização. Até então desconhecido do grande público, Gil Vicente é elevado a patrono do teatro lusitano, “espécie de génio sem suporte nem explicação racionais” (BERNARDES, 2008, p.155).

Tendo isso em vista, será possível afirmar que Gil Vicente foi o “pai” do teatro em Portugal? Segundo Berardinelli,

o teatro português anterior a Gil Vicente se restringia à representação de momos e entremesses de grande aparato cênico, mas sem valor literário, a certos esboços dramáticos de Anrique da Mota, incluídos no Cancioneiro Geral de García de Resende (BERARDINELLI, 2012, p. 10).

Entendemos que Gil Vicente é “pai” ou “patrono” da dramaturgia portuguesa na medida que seu teatro ultrapassou as fronteiras nacionais, instaurando-se como referência dentro do quadro das dramaturgias europeias do século XVI. Mais do que fundar o teatro nacional, haja vista que outros nomes já existiam na corte portuguesa, sua contribuição enquanto artista está na originalidade de sua obra.

Nesse sentido, o teatro de Gil Vicente foi engenhosamente estruturado a partir de diversas matrizes luso-espanholas e dialogou, ao mesmo tempo, com o teatro transpirenaico francês e inglês. Esta diversidade dialógica em muito contribuiu para a gênese e evolução da moralidade vicentina, gênero a que nos propomos estudar nesta dissertação.

Partimos da hipótese de que o surgimento e a consolidação da moralidade na Baixa Idade Média teria ligação com o imaginário da morte deste período. Esta reflexão

é corroborada pela importância da Igreja católica na época, como espaço onde se formaram as primeiras expressões de teatro e, ao mesmo tempo, espaço doutrinal em que surgem as primeiras representações da morte cristã.

A partir disso, no primeiro capítulo desta dissertação, discutimos os conceitos de moralidade: obra dramática medieval surgida no século XV e marcada pelo uso da alegoria. Este gênero tinha como objetivo a transmissão de uma lição moralizadora, articulada pela dicotomia Bem *versus* Mal. Podemos considerar os países França e Inglaterra como berços da moralidade; pois, ainda que tenham existido em outros países, como Alemanha e Holanda, é na França e na Inglaterra dos séculos XV e XVI que o gênero toma forma e visibilidade, inserindo-se na tradição da dramaturgia universal.

Não se pode determinar com exatidão se Gil Vicente teve ou não contato com o teatro inglês e francês. O que sabemos é que a corte Portuguesa foi um espaço cosmopolita onde provavelmente o “poeta da corte” pode conhecer o teatro e a literatura de outros países, além da Espanha - influência óbvia sobretudo nas églogas pastoris.

No segundo capítulo, revisitamos a crítica vicentina enfatizando pontos importantes do processo de elaboração e publicação de sua compilação. Em seguida, discutimos as características da moralidade vicentina e sua possível classificação conforme apontado por Bernardes (2006). Concluimos que o *Auto da Alma* foi o único modelo de moralidade teológico doutrinal. Já *Auto da Barca do Inferno*, *Auto da Barca do Purgatório*, *Auto da Barca da Glória* e *Auto da Feira* seriam exemplos de moralidades político-sociais, haja vista a presença da temática social e do crivo satírico que lhes foi conferido pelo teatrólogo.

A fim de agrupar outros textos do dramaturgo com características da moralidade, estabelecemos para fins classificativos o termo “moralidade híbrida”, sobre o qual agrupamos as obras *Auto da Fé*, *Auto de Mofina Mendes*, *Auto da Sibila Cassandra*, *Breve Sumário da História de Deus* e a cena *Todo Mundo e Ninguém* do *Auto da Lusitânia*. Nestas peças predominam as formas mistério, égloga e fantasia alegórica, mas podemos perceber traços da moralidade em relação ao uso da alegoria e da lição didática para fins doutriniais.

No terceiro capítulo, com base na teoria de Ariès (2003), discutimos as representações da morte mais expressivas na Baixa Idade Média, contexto em que se produziu o teatro vicentino. O período denominado pelo historiador de “morte de si

mesmo”, a partir do século XII, correspondeu ao início de mudanças com relação à postura do homem medieval sobre a sua própria morte. De uma perspectiva coletiva e familiar, a morte nesse período passa a ser vista de modo subjetivo, conforme ilustram as *Artes Moriendi*, manuais para uma “boa morte”. Outra representação importante nesse momento foi a das *Danças Macabras*, em que o cadáver decomposto, esqueleto ou morte figurada convocam para o bailado fúnebre da morte toda a humanidade.

No quarto e último capítulo analisamos as obras *Auto da Alma* e *Auto da Barca da Glória* com base nas teorias mencionadas nos capítulos anteriores. Sendo o *Auto da Alma* uma moralidade doutrinal, demonstramos o seu caráter alegórico, a sua relação com a doutrina de Santo Agostinho e o protagonismo da figura da Alma, a que alcança a salvação através do livre arbítrio e da graça. Em *Glória*, enfatizamos a relação entre crítica social e lirismo, concebido pelo diálogo com a liturgia cristã, sobretudo com o *Ofício dos Mortos*. A noção de juízo particular é o eixo que norteará toda a ação da peça, principalmente no discurso acusador do Anjo e do Diabo.

Sobre as representações da Morte, destacamos a importância do Purgatório como espaço onde transcorrem as moralidades. Com isso, o juízo particular se estabelece como contexto ideológico, que fundamenta tanto a peregrinação da *Alma* quanto o julgamento das *Barcas*. Partindo dessa premissa, em *Alma* teremos a valorização da peregrinação como processo figurativo da morte, diferente de *Glória*, em que a figura alegórica da morte se faz presente. A esta personagem é dada a missão de convocar os condenados para o juízo das *Barcas*, em sintonia com as representações da morte na tradição das *danças macabras*.

À luz deste contexto, a moralidade pode ser lida como um fenômeno estético-ideológico que respondeu às inquietudes do homem medieval, transmitindo lições morais orientadas para o alcance da salvação. Ao mesmo tempo, o gênero desempenhou a importante função de entretenimento, unindo à vocação didática o universo de cores do teatro medieval.

Assim, o tema da morte foi tratado nas moralidades com a leveza necessária para o alcance do público. Embora “leveza” e “morte” não sejam termos “afins” na cultura contemporânea, tendo em conta a familiaridade com que foi, a morte, experimentada pelo homem medieval, representá-la através da arte nada mais foi que um processo natural. Nesse sentido, a linguagem alegórica serviu à moralidade como a tradução de conceitos tão complexos – morte, salvação, doutrina – para a representação artística.

Com a chegada do século XVI, o gênero moralidade passa a abarcar outras discussões morais, estabelecendo-se como mediadora entre o homem e os valores sociais. O tema da morte passa a ser relativizado, deslocando-se para a figuração das personagens - do contexto e do cenário - isso quando abordado.

Releituras da moralidade vicentina

A crítica especializada vê no teatro de Gil Vicente, especificamente em *Auto da Alma*, uma possível influência para autores como Lope de Vega e Calderón de la Barca, autores que deram vida ao Auto Sacramental, gênero definido também pelo uso da alegoria. Valbuena Prat (1956, *apud*, LÓPEZ, 1990, p.362), define este novo gênero religioso como “una pieza dramática en un acto referente al misterio de la Eucaristía. [...] una composición dramática (en una jornada), alegórica y relativa, generalmente, a la Comunion”⁹³

No universo de língua portuguesa a influência exercida pelas moralidades político-sociais de Gil Vicente é mais nítida. Entre os anos de 1954 a 1955, foram produzidas no cenário brasileiro as obras *Morte e Vida Severina* (1954-1955), por João Cabral de Melo Neto e o *Auto da Compadecida* (1955), por Ariano Suassuna. A primeira traz como temática a dura trajetória do retirante nordestino em busca de uma qualidade de vida melhor. A peça segue uma estrutura de auto, com dezoito partes de variadas extensões; a alegoria se tece enquanto ilustração da batalha travada entre vida e morte através da personagem de Severino.

O *Auto da Compadecida*, por sua vez, é uma peça teatral que retrata em forma de auto a experiência religiosa do sujeito nordestino e também a sua relação com o contexto de privações provocados pela pobreza, pela seca, pelos desafios do “ser” nordestino, permeado por uma riquíssima cultura que lhe é peculiar. A inventividade de Suassuna se aproxima em muito do ideário vicentino, por ser capaz de unir o espontâneo ao elaborado, o popular ao erudito, o universal a partir do regional; além, obviamente, da temática religiosa tratada com esmero e sensibilidade.

Nos anos de 1966 a 1968, outras releituras do teatro vicentino surgem com o *Auto do Motor Fora de Borda* (1966), do português Sttau Monteiro, e *Auto da Barca do Camiri* (1968), da poetisa e dramaturga Hilda Hilst.

⁹³“Uma peça dramática em um ato referente ao mistério da Eucaristia. [...] uma composição dramática (em uma jornada) alegórica e relativa, geralmente, à comunhão” (Tradução nossa).

Auto do Motor Fora de Borda é uma crítica ao regime salazarista, ocorrido em Portugal nos anos 1933-1975. Sttau Monteiro constrói um texto bastante pessimista que representa a sociedade portuguesa em sua letargia e crise econômica e social. De acordo com Valéria Ferreira (2011, p. 50), “a Barca no auto de Sttau Monteiro encontrava-se estagnada assim como o processo de crescimento industrial em Portugal; emperrada por uma série de condicionamentos políticos e religiosos”.

Também sob um contexto de crise política e social foi escrito o *Auto da Barca do Camiri*, enquanto crítica ao regime ditatorial brasileiro, entre 1968 a 1985. A peça encena um julgamento em que testemunhas afirmam terem visto um homem capaz de ressuscitar um pássaro. O julgamento se baseia na comprovação se de fato este sujeito teria ou não existido, e se seria irmão de Jesus Cristo.

O cenário se apresenta com símbolos da justiça; uma porta aberta por onde entram as testemunhas e outra fechada, de onde saem os juízes. Através da noção de Bem versus Mal, o texto se concebe como crítica ao contexto da década de sessenta, mas é observável, através do título e da disposição textual uma influência menos direta (em comparação com a obra de Sttau Moneiro) da moralidade vicentina.

Com relação à adaptação para os palcos, *Barcas e Alma* são as fontes mais comuns de releitura cênica, principalmente *Auto da Barca do Inferno*. No contexto escolar, devido à maneira lúdica como a peça vem sendo adaptada para a literatura infanto-juvenil, são maiores os números de releituras, embora não tenhamos dados concretos nesse sentido para serem apresentados.

Imaginamos, porém, que a releitura da moralidade para os palcos ainda é mais frequente nas companhias que trabalham com o público escolar, conforme afirma José Russo, ator profissional e diretor: “bem mais do que os palcos, a fortuna de Gil Vicente advém de sua presença nas escolas, enquanto figura literária”⁹⁴.

Desse modo, esta dissertação não se conclui como ponto final; muito há o que ser pesquisado no teatro de Gil Vicente, não só pela perspectiva da moralidade, embora essa - coração do teatro vicentino - configure-se como inesgotável fonte de leituras, releituras e representações.

⁹⁴Em entrevista concedida a Bernardes (2008, p.149).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Letícia Gonçalves Alfeu. **O papel da memória na pedagogia da morte** (século XV). Dissertação. (Mestrado em História). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Franca, 2013.

ALVES, Hélio J. S. **Tempo para Entender: História Comparada da Literatura Portuguesa**. Casa de Cambra (Sintra): Editora Caleidoscópio, 2006.

ARAÚJO, Ana Cristina. **A morte em Lisboa – Atitudes e Representações**. Lisboa: Editorial Notícias, 1997.

ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente: Da Idade Média aos Nossos dias**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

ARISTÓTELES. Retórica. IN: **Obras Completas. Revista**. 2. ed. Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 2005. Disponível em: <http://sumateologica.files.wordpress.com/2009/07/aristoteles_-_retorica2.pdf> Acesso em: 27 fev. 2014.

ARELLANO, Ignacio. **Historia del Teatro Español del Siglo XVII**. 4. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

ARRÁIZ, José Miguel. **El purgatorio, la iglesia primitiva y los padres de la iglesia**. Disponível em: <www.apologeticatolica.org/massala/massala28.html> Acesso em: 27 fev. 2014.

AUERBACH, Erich. **Figura**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. 6 ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2008.

_____. **Problemas na poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

BATAILLE, Georges. **A Literatura e o Mal**. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. O HIPOCENTAURO DE ZEUXIS: a poética da diferença em Luciano de Samósata. **HVMANITAS**. vol. LXLVII. 1995. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiro/humanitas47/28_Lins_B_randao.pdf> Acesso em: 27 fev.2014.

BERARDINELLI, Cleonice (org). **Gil Vicente: Autos**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

_____. **Antologia do Teatro de Gil Vicente**. Rio de Janeiro: Grifo Edições, 1971

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERNARDES, José Augusto. **Sátira e Lirismo no Teatro de Gil Vicente**. Volume I e II. 2 ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2006.

_____. **Revisões de Gil Vicente**. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

_____. **Gil Vicente**. Coimbra: Angelus Novus, 2008.

_____. **História Crítica da Literatura Portuguesa**. Vol II. Lisboa: Verbo, 2003, p.77-153.

BERTROLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 4 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

Bíblia Ave Maria. Tradução feita pelos Monges de Maredsous (Bélgica). 64.ed. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2007.

BLANCO, Elena García Gonzales. La disputa de Alma y del cuerpo: múltiples versiones de um tema panorâmico y unidad cultural em el medievo
CORRADINE, Limena Gambá; PÉREZ, Francisco Bautista (org). IN: **Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la Temprana Modernidad**. Salamanca: Instituto Biblioteca Hispanica del Cilengua, 2010.

BRUSTER, Douglas; RASMUSSEN, Eric.(ed.). **Every man and Man Kind**. London: Methuen drama, 2009.

CANETTI, Elias. **Sobre a morte**. Tradução e notas de Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

CAPUTO, Rodrigo Feliciano. O homem e suas representações sobre a morte e o morrer: um proceso histórico. **Revista Multidisciplinar da Uniesp: Saber Acadêmico**. n.6, 2008. Disponível em: <<http://www.uniesp.edu.br/revista/revista6/pdf/8.pdf>>Acessoem: 27 fev. 2014.

Carta Circular Paschalis Sollemantis: A preparação e celebração de festas pascais. In: **Presbíteros**: um site de referência para o clero católico. 1988. Disponível em: <<http://http://www.presbiteros.com.br/site/paschalis-sollemnitatis-a-preparacao-e-celebracao-das-festas-pascais/>>Acessoem: 27 fev. 2014.

Catecismo da Igreja Católica. Librería Editrice Vaticana, 2005. Disponível em: <http://www.vatican.va/archive/compendium_ccc/documents/archive_2005_compendium-ccc_po.html>Acessoem: 27 fev.2014.

CARPEAUX, Otto M. **A Idade Média por Carpeaux**. São Paulo: Leya, 2012.

CAWLEY, A. C. **Everyman and medieval miracle ways**. New York: E.P. Dutton, 1959. p. 205 – 234.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Memória e Sociedade, 1988.

CHEVALIER., J. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Herder, 1986.

COSTA, Dalila Pereira da. **Gil Vicente e sua época**. Lisboa: GuimarãesEditores, 1989.

COELHO, Antônio Borges. Os Argonautas portugueses e o seu velo de ouro (séc. XV-XVI).TENGARRINHA, José (org).IN: **História de Portugal**. Santa Catarina: EDUSC, 2000.

CORRADIN, Flávia Maria. Auto da Alma: Santo Agostinho mestre de cerimônia do libre-arbítrio? **Revista eletrônica Todas as musas**. Ano 01. n.02. janeiro-julho, 2010. Disponível: <www.todasasmusas.org>Acesso em 27 fev. 2014.

COSER, Miriam Cabral. Modelo Mariano e Discurso Político: o exemplo de Felipa de Lancaster (1360-1415). **Revista Seropédica**. v.31, n. 2. julho-dezembro, p. 73-96, 2009. Disponível em: <http://www.editora.ufrj.br/revistas/humanasesociais/rch/rch31_n2/chsr_v31_n2_06_Dossie_3_modelo%20mariano.pdf> Acesso em 28 jun. 2014

CRAIG, Hardin. **Morality Plays and Elizabethan Drama**. London: Folger Shakespeare. vol.1, n. 2, p. 64-72, 1950.

DACANAL, Débora Cristina. **O Parvo em Gil Vicente e o Gracioso em Antônio José da Silva: Expressões do Cômico no Teatro Português**. Dissertação (Mestrado em Letras).- Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Araraquara, 2011.

DELUMEAU, Jean. **História do Medo no Ocidente**. Tradução de Maria Lúcia Machado São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

DICIONÁRIO AURÉLIO. Disponível em< <http://www.dicionariodoaurelio.com>>. Acesso em 17 jun. 2014.

DULL, Olga Anna. **Folie et rhétorique dans la sottie**. Genève: Droz, 1994.

ENCINA, Juan de. **Teatro Completo**. 4 ed. Edición de Miguel Ángel Pérez Priego. Catedra: Letras Hispánicas, 2008.

FARIA, Paulo Manuel Miranda. **Gil Vicente**: o mestre da Corte de D. Manuel e D. João III. Dissertação. (Mestrado em História e Cultura Medievais). Universidade de Minho. Braga, 2005.

FERREIRA, Júlia Dias. **O modelo de peregrinação**: Exemplos literários e artísticos de peregrinações na Idade Média. Universidade de Lisboa, 2005? Disponível em: <<http://www.ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/11530.pdf>> Acesso em: 27 fev. 2014.

FERREIRA, Valéria Marcelino. **Os Autos da Barca do Inferno, da Barca do Motor Fora de Borda, e da Compadecida sob a Optica da Moralidade**. Dissertação. (Mestrado em Letras). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

FRYE, Northrop. **Código dos Códigos**. A Bíblia e a Literatura. São Paulo: Boitempo, 2004.

GASSNER, John. **Mestres do Teatro I**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

GOMES, André Luís; MACIEL; Diógenes André Vieira. (Org.). **Dramaturgia e Teatro**: intersecções. Maceió: EDUFAL, 2008.

GONÇALVES, Ana Teresa Marques. Cânones Retóricos Cristãos e Pagãos: Prudência e as Batalhas entre vícios e virtudes na alma humana. IN: **Revista Territórios e**

Fronteiras. v. 6, n. 1, janeiro/julho, 2013. Disponível em: <<http://www.ppghis.com/territorios&fronteiras/index.php/v03n02/article/viewFile/189/143>> .Acesso em: 27 fev.2014.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria.** Construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Atual, 1986.

HELMICH, Werner. (ed.), **Moralités Française.** Réimpression fac-similé de vingtdeux pièces allégoriques imprime esau XV et XVI siècles, avec une introduction, Genève, 1980.

HELIODORA, Bárbara. **O teatro:** explicando aos meus filhos. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

HUIZINGA, Johan. **O declínio da Idade Média.** 2.ed. Tradução de Augusto Abelaira. Lisboa: Editora Ulisseia, 1985.

INFANTES, Victor. **Las Danzas de la Muerte.** Génesis y Desarolo de un Género Medieval. (Siglos VIII – XVII). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.

JANEIRO, Armando Martins. **O Teatro de Gil Vicente e o Teatro Clássico Português.** Lisboa: Portugáditora, 1967.

JESUS, André Luiz Gomes. **As Representações da Morte e do Morrerna obra de Caio Fernando Abreu.** Dissertação. Mestrado em Letras. Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho. São José do Rio Preto, 2010.

JUNIOR, Licino Nascimento Almeida. **Conjecturas para uma Retórica do Design.** [Gráfico]. Tese de Doutorado (Pós Graduação em Design do Departamento de Artes. PUC RIO, 2003.

KEATES, Laurence. **O teatro de Gil Vicente na corte.** Lisboa: Ed. Teorema, 1962.

LÁFER, Cesar. **O Judeu em Gil Vicente**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1963.

LE GOFF, Jacques. **O imaginário medieval**. Portugal: Editorial Estampa, 1994.

LEWICA, H. **Bibliographie Du théâtre profane français des XV et XVI siècles**. E ed. Paris: Éditions du CNRS, 1980.

LOPÈZ, José García. **História de la Literatura Española**. 20 ed. Barcelona: Vicens Vives, 1990.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao Teatro**. 7 ed. São Paulo: ABDR, 2002.

MAIA, João Domingues. (org). Gil Vicente: **Auto da Barca do Inferno, Farsa de Inês Pereira, Auto da Índia**. Série Bom Teatro. São Paulo: Editora Ática, 2001.

MARTINS, Brunno Silva. **Diálogo dos Mortos**: Um estudo sobre alguns aspectos da obra de Luciano Samosata. XVIII Encontro Regional ANPUH, 2012. Disponível em: <http://www.encontro2012.mg.anpuh.org/resources/anais/24/1340745160_ARQUIVO_SR_TrabalhoCompleto-ANPUH.pdf> Acesso em: 28 fev.2014.

MARTINS, Mário. **Introdução histórica à vidência do tempo e da morte**. Da destemporlização medieval até ao cancionero geral e a Gil Vicente. Vol. 1. Braga: Livraria Cruz, 1969.

MIRANDA, José Carlos de. **A Memória em Santo Agostinho**. Memória Rerum. Memória Sui. Memória Dei. Humanitas – Vol LIII, 2001. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas53/11_miranda.pdf>. Acesso em 27 fev. 2014.

MOISES, Massaud. O teatro popular Gil Vicente. **A Literatura Portuguesa**. 13. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

MOTA, Thiago Eustáquio Araújo. **A Ceifadeira Bailarina:** a Dança General e a Pedagogia da Boa Morte no Baixo Medieval Catelhano. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás. Disponível em: <http://blogdurmbf.blogspot.com.br/2013/02/publication-roda-da-fortuna-electronic.html>

MUCHEMBLED, Robert. **Uma História do Diabo.** Séculos XII-XX. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. **De Castela...Casamentos:** Festa e política no teatro de Gil Vicente. IN: BRADENBERGER, Tobias; THORAU, Henry (Org). **Portugal und Spanien: Probleme(k) einer Beziehung** (Portugal e Espanha: Encontros e Reencontros). Frankfurt: Peterlang, 2005, v.45, p.79-91.

_____. Sobre a Arte de Bem morrer no Outrono Medieval. **Revista Outros Tempos.** v. 4. Ano 4. 2007, p.1-15. Disponível em <www.outrostempos.com.br>. Acesso em: 27 fev.2014.

_____. Pera a Consolaçãodos Moribundos: Fontes Sentidos do Auto da Barca do Inferno. IN: QUEJIGO, Francisco Javier (Org). **Medievalismo en Extremadura.** Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicos de La Edad Media. v.1 Cáceres: Servicio de Publicaciones de La Universidad de Extremadura, 2010, p.1191-1199.

MUTRAN, Munira H; STEVENS, Kera. **O Teatro Inglês da Idade Média até Shakespeare.** São Paulo: Global, 1988.

NAVES, María del Carmen. **Semiotica de la escena.** Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo. Madrid: Arco/Libros, S.L., 2001.

OLIVEIRA, Esther Gomes. A Argumentação na Antiguidade. **SIGNUM:** Estudos Linguísticos, Londrina, n.5. p.213-225, dez 2012. Disponível em:

<<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/viewFile/3671/2962>> Acesso: 27 fev. 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PAGEAUX, Daniel-Henri. **Musas na Encruzilhada**: Ensaios de Literatura Comparada. Santa Maria: Editora UFSM, 2011.

PICCHIO, Luciana Stegano. Trayectoria de Gil Vicente. IN: **Historia y Critica de La Literatura Española**. RICO, Francisco (org). Barcelona: Editorial Critica, 2004.

PIMENTEL, Danúbia Tupinambá. **Morte e Vida em Gil Vicente e João Cabral de Melo Neto**. Dissertação. (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2005.

PINEAS, Rainer. The English Morality Play as a Weapon of Religious Controversy. IN: **Studies in English Literature, 1500-1900**: Elizabethan and Jacobean Drama. v.2. n.2, 1962, p.157-180. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/449497>> Acesso em: 26 ago. 2013.

PITILLO, Silvana Assis Freitas. **A Personagem Vicentina**: uma representação de Portugal dos Quinhentos. Dissertação. (Pós-graduação em História). – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2012.

POTTER, Robert. *The English Morality Play: Origins, History, and Influence of a Dramatic Tradition* (Review). IN: KELLY, Ellin M. **The Journal of English and Germanic Philology**. v.76. n.3. Julho, 1977, p. 448-450.

PREMINGER, Alex. (edt). **The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro de Anchieta e Alencar**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

QUEJIGO, Francisco Javier Grande. **La Representación de la Liturgia de la Pasión y Resurrección en el teatro de Gil Vicente**. Anuario de Estudios Filológicos. vol. XXVI, p.171-188. Disponível em: <<http://www.dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/798521.pdf>> Acesso em: 27 fev. 2014.

RECKRET, Stephen. **Espíritu y Letra**. Madrid: Biblioteca Romanica Hispánica, 1977.

REIS, Carlos (org). Discursos: **Estudos de Língua e Cultura Portuguesa**. Teatralidade e Discurso Dramático. Coimbra: Universidade Aberta, 1997.

RODRIGUES, Maria Idalina Resina. A Barca gloriosa do quarto novíssimo. Revista Faculdade de Letras, Língua e Literaturas. Porto, 1997, p.7-41. IN: **De Gil Vicente a Lope de Vega: Vozes Cruzadas no Teatro Ibérico**. Teorema: Lisboa, 2009

RODRIGUES, Maria Idalina Resina. A Barca gloriosa do quarto novíssimo. Revista Faculdade de Letras, Língua e Literaturas. Porto, 1997, p.7-41. IN: **De Gil Vicente a Lope de Vega: Vozes Cruzadas no Teatro Ibérico**. Teorema: Lisboa, 2009.

ROSA, Maria de Lurdes. A morte e o Além, 2000, p. 402 -415. In: MATOSO, José. (org). **História da Vida Privada em Portugal**. Lisboa: Circulo de Leitores de Temas e Debates, 2010.

ROSENFELD, Anatol. **A Arte do Teatro**. São Paulo: Publifolha, 2009.

ROUBINE, Jean-Jaques; Tradução, André Telles. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

RUST, Leandro Duart. **Jacques Le Goff e as Representações do Tempo na Idade Média**. Revista de História e Estudos Culturais. Vol5. Ano V. n°2, 2008.

SAPIA, Daniel. **El purgatorio: ¿Verdad de Dios?**IN: Conoceisla verdade. Disponível em: <<http://www.conocereislaverdad.org/purgatorio.htm>> Acesso em 27 fev. 2014.

SARAIVA, Antônio José. **História da Cultura em Portugal**. Gil Vicente: Reflexo da Crise. Lisboa: Gradiva, 2000.

_____. **Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval**. 2. ed. Lisboa: Europa-América, 1965.

_____. LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**: 16 ed. Porto: Porto Editora, 1996, p. 189-213.

_____. **O crepúsculo da Idade Média em Portugal**. 4. ed. Lisboa: Gradiva, 1995.

SILVA, Elaine Moura. **Vida e Morte: O homem no labirinto da eternidade**. Tese (Doutorado de História). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1993.

SILVEIRA, Francisco Maciel. Gil Vicente, o Curinga de Reis. IN: FERNANDES, Annie Gisele; SILVEIRA, Francisco Maciel. (org). **A Literatura Portuguesa: Visões e Revisões**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

SOUZA, Adriana Vieira de. Muito além do que se vê: A alegoria em ensaio sobre a cegueira, de José Saramago. Dissertação (Mestrado em Letras). Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2011.

STEVES, Kera; MUTRAN, Munira H. **O Teatro Inglês da Idade Média até Shakespeare**. São Paulo: Global, 1988.

SPINA, Segismundo. **Presença da Literatura Portuguesa. Idade Média (vol. 1)**. 11ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.

TEYSSIER, Paul. Gil Vicente – **O Autor e a Obra**. Portugal: Biblioteca Breve, 1982.

TRUSSLER, Simon. **British Theatre**. London: Cambridge Illustrated History, 1994.

UGARTE, Ana Luisa Haindl. La asistencia a los difuntos: el Arte del Bien Morir. IN: **La Muerte en la edad media**. Revista Electronica Historias del OrbisTerrarum. N.1, 2009. Disponível em: <<http://www.orbisterraum.cl>>. Acesso em: 27 fev.2014.

_____.La Danza de La Muerte. Disponível em:<[www.edadmedia.cl/docs/danza de la muerte.pdf](http://www.edadmedia.cl/docs/danza_de_la_muerte.pdf)>. Acesso em: 27 fev.2014.

VAINFAS, Ronaldo; CARDOSO, Ciro Flamarion. **Novos Domínios da História: Ensaios de Teoria e Metodologia**. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora Campos, 1997.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. 6 ed. Porto Alegre: L&PM POCKET , 2009.

VAILATI, Luiz Lima. Representações da Morte Infantil durante o século XIX no Rio de Janeiro e na Inglaterra: um esboço comparativo preliminar. **Revista de História**. n.167, julho/dezembro. São Paulo. 2012, p.261-294.

VANZETO, Judinei Jose. Doutrina Escatológica do Juízo Particular. **Revista eletrônica Theologa**. Faculdade Palotina – FHAPAS. v 1, n. 1. 2008. Disponível em: <www.fapas.edu.br/theologia/artigos/200811-20.pdf> Acesso em: 27 fev. 2014.

VICENTE, Gil. **Obras Completas**. Com prefácio e notas do prof. Marques Braga. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1959.

VILLALVA, Cardeira. **Inferno**. Lisboa: Quimera,1993.

VILLENEUVE, Roland. Satã. In: BRUNEL, Pierre (Org.) **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 2000. p. 813-825.

WARNKE, Franc J.; JUNIOR, O. B. Madison; MINER, Earl. **The New Princeton, Encyclopedia of poetry and poetics.** New Jersey: Princeton, 1993.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena.** Tradução: Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ANEXO I MORALIDADES “HÍBRIDAS”

Auto da Fé

Peça encomendada para o Natal e representada na capela do palácio de Almeirim. Influenciada pelos autos pastoris de Juan del Encina, esta peça apresenta-nos dois pastores que se maravilham ante a Festividade Natalina; neste momento, a alegoria da Fé entra em cena explicando-os o sentido da Festa de Natal; leva-os até o Presépio e os mostra o menino de Deus. Escrita em português no ano de 1510, foi a primeira peça de cunho doutrinal feita por Gil Vicente.

Auto da Sibila Cassandra

Peça de Natal que foi representada em 1513, abordando dois temas comuns aos salmaltinos: a anunciação pelo profeta da vinda do Redentor e a cena final da adoração de Jesus no presépio. A originalidade de Gil Vicente nesta obra se deve à introdução das Sibilas, profetizas pagãs que também teriam previsto o nascimento de Cristo.

Erutes (Erythrea), Peresica (Pérsica), e Cimeia (Cumeia) e Cassandra, a que possuía o dom da profecia, são sibilas; a última é apresentada como protagonista da obra, caracterizando-se como camponesa. Os profetas Salomão, Isaias, Moises e Abraão também são apresentados como camponeses. Salomão pede a mão de Cassandra, que se recusa por acreditar estar predestinar a dar a luz ao filho de Deus. Em seguida, o tema pastoril ressurgue, pois todos os pastores anunciam a chegada do Messias. Cassandra se dá conta de que cometeu o pecado do orgulho e, por isso, percebe que não poderá ser a escolhida para a mãe do filho de Deus. A peça é encerrada com a adoração do menino Deus no presépio.

Segundo Teyssier (1982, p.44): “[...] A história não foi inventada por Gil Vicente: encontrou-a em Guerino in Meschino, romance de cavalaria italiano composto no começo do século XV...”.

O Breve Sumário da História de Deus e o Diálogo da Ressurreição

Escritas em datas imprecisas, mas provavelmente entre 1527-1528, trata-se de um conjunto, trazendo à tona o tema da Salvação, da Queda à Ressurreição. Algumas personagens do *Breve Sumário* participam do conjunto da ação, sendo elas os diabos Lúcifer, Satan e Belial e as alegorias do Mundo, do Tempo e da Morte. A peça está dividida em três partes: Lei da Natureza, Lei da Escritura e Lei da Graça.

A primeira delas narra a trajetória da expulsão de Adão e Eva do paraíso, também Abel e Jacob; a segunda, fala dos profetas Abraão, Moisés, David e Isaias; a última, São João Baptista e Cristo. Todas as personagens estão destinadas à morte, até o momento em que Cristo surge como personagem salvando a todos e levando-os ao Paraíso. Após desta peça, nascida de textos bíblicos e “marcada por uma espécie de solenidade intemporal realçada pelos versos em ‘arte maior’, o *Diálogo sobre a Ressurreição* foi concebido como obra chocarreira” (TEYSSIER, 1982, p. 59). Apresentam-se nelas três rabinos, descritos como Judeus Portugueses, que se recusam a crer nos centuriões encarregados de guardar o túmulo de Cristo quando estes, assimilados também a Judeus da época, vêm anunciar-lhes que Jesus Ressuscitou.

Auto de Mofina Mendes

Não se sabe exatamente a data de composição, possivelmente sendo composta em duas partes: a primeira em 1515 e a segunda em 1534. (Reváh, apud Teyssier, 1982). É uma peça de Natal em que predomina a temática religiosa. Inicialmente foi intitulado de *Mistérios da Virgem*.

Depois de uma introdução constituída por um sermão, a moralidade se organiza em duas partes, separadas por uma cena pastoril. A primeira parte é a Anunciação em que a Virgem, cercada por damas alegorizadas pela Pobreza, Humildade, Fé e Prudência, é visitada pelo anjo que lhe diz que será a mãe do Salvador. A segunda parte é uma Natividade que termina também com a adoração ao Presépio. Entre uma e outra cena, tem-se a cena pastoril de Mofina Mendes.

Mofina significa infelicidade; Mendes, sobrenome típico de cristãos novos tem a ver com “mesmo”, de modo a significar infelicidade mesma. (Teyssier, 1982 ,p.61).

Mofina é uma jovem desatenta a que sempre perde os animais que são a ela confiados. Seu patrão, com o intuito de lhe pagar, dá-lhe um pote de azeite. A jovem fica tão feliz ao imaginar as delícias que poderia fazer com o regalo que, sem querer, deixa-o cair. De acordo com Teyssier (1982,p.61): “a pastora incorrigível, com o seu apelido de Mendes, tão frequente em cristãos – novos, não será a imagem do povo judaico, votado à infelicidade por se ter mantido fiel à antiga lei e recusado a Redenção?”

Auto da Lusitânia

Embora seja uma comédia, esta peça traz uma “micro” moralidade entrelaçada a seu enredo. Representada no dia 1º de novembro de 1531, em ocasião do nascimento do infante D. Manuel, no castelo de Alvito, Alentejo (e só representada no ano seguinte em Lisboa). Trata-se de uma farsa e comédia acopladas, tendo como protagonistas uma família judaica em Lisboa. Entra em cena um cortesão que faz galanteios à filha Leidiça, mas o “namoro” é interrompido pela chegada do pai e de um amigo, Jacob. “A mãe desce e assiste-se à conversa entre as personagens. Toda esta cena de judeus é tratada com sorridente realismo” (TEYSSIER, 1982, p. 92). Já a comédia tem como argumento a origem “fabulosa” de Portugal. Em uma época muito remota existia uma ninfa de nome Lisibeia que, ao ser amada pelo Sol, deu à luz à Lusitânia, a filha da Luz. Esta jovem se casa com um caçador vindo da Grécia, sendo o seu nome Portugal. Lusitânia e sua mãe têm uma série de embates devido ao ciúme sentido da mãe pela filha, aquela já velha e rabugenta.

O que nos importa neste momento é o diálogo entre *Todo Mundo e Ninguém*, alegorias de caráter universal tal qual *Everyman*, ou *Auto da Alma*. Um rico mercador, Todo Mundo, e um homem pobre, Ninguém, iniciam uma conversa sobre aquilo que desejam no mundo. Dois demônios, Belzebu e Dinato, achincalham-nos, fazem comentários impróprios, trocadilhos e brincadeiras que, por outro lado, dão espaço para uma fala moralizante sobre cobiça, vaidade, virtude e honra.

ANEXO II
ARTES MORIENDI E DANÇAS DA MORTE



FIGURA 4 - Artes Moriendi. Tentação da Impaciência (1450)



FIGURA 5 – Artes Moriendi. Tentação diabólica de desespero (1435)



FIGURA 6 - Dança Macabra (Bernt Notke, 1435)



FIGURA 7 - Gravura da edição francesa do poema Danse Macabre (Guyot Marchant, 1486)



FIGURA 8 - Dança da Morte do filme *O Sétimo Selo* (Ingmar Bergman, 1957)