

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO  
CENTRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS  
CURSO DE HISTÓRIA

**ANDREIA KARINE DUARTE**

**EM CENA A PEDAGOGIA VICENTINA PARA A SALVAÇÃO:  
REPRESENTAÇÕES DA SOCIEDADE PORTUGUESA DURANTE OS REINADOS  
DE D. MANUEL I E D. JOÃO III**

São Luís  
2018

**ANDREIA KARINE DUARTE**

**EM CENA A PEDAGOGIA VICENTINA PARA A SALVAÇÃO:  
REPRESENTAÇÕES DA SOCIEDADE PORTUGUESA DURANTE OS REINADOS  
DE D. MANUEL I E D. JOÃO III**

Monografia apresentada ao curso de História da Universidade Estadual do Maranhão para obtenção do grau de licenciatura em História.

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adriana Maria de Souza Zierer

São Luís  
2018

Duarte, Andreia Karine.

Em cena a pedagogia vicentina para a salvação: representações da sociedade portuguesa durante os reinados de D. Manuel I e D. João III / Andreia Karine Duarte. – São Luís, 2018.

130 f.

Monografia (Graduação) – Curso de História. Universidade Estadual do Maranhão, 2018.

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Maria de Sousa Zierer

1. Gil Vicente. 2. Salvação. 3. Modelos Ideais. 4. Sociedade. 5. Portugal  
Título. I. Portugal.

CDU 37.017:792(469)

**ANDREIA KARINE DUARTE**

**EM CENA A PEDAGOGIA VICENTINA PARA A SALVAÇÃO:  
REPRESENTAÇÕES DA SOCIEDADE PORTUGUESA DURANTE OS REINADOS  
DE D. MANUEL I E D. JOÃO III**

Monografia apresentada ao curso de História da  
Universidade Estadual do Maranhão para obtenção do  
grau de licenciatura em História.

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adriana Maria de Souza  
Zierer

APROVADA EM: 21 / 06 / 2018

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adriana Maria de Souza Zierer  
Universidade Estadual do Maranhão

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Livia Bomfim Vieira  
Universidade Estadual do Maranhão

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Júlia Constança Pereira Camelo  
Universidade Estadual do Maranhão

São Luís  
2018

Dedico este trabalho a Deus, por ser essencial em minha vida, autor do meu destino, meu guia e socorro presente na hora da angústia.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por esta conquista.

À minha mãe Cristina Duarte, por todo amor, carinho, empenho e proteção de todos esses anos comigo.

À minha tia Teresa Duarte, por todas as orações, conversas, incentivos e amor de todos esses anos comigo.

Às minhas irmãs Adriana Duarte e Karla Duarte, pela amizade, cumplicidade, conversas, aventuras e gargalhadas de todos esses anos.

A essas quatro mulheres dedico esta monografia. Obrigada por tudo. Amo infinitamente vocês.

Agradeço aos meus familiares pela força e incentivo nos meus estudos e sonhos, principalmente a vocês: Thalita Cardozo, Kamila Cardozo, Felipe Cardozo, Sheila Correia e João Duarte. Muito obrigada!

Agradeço ao meu pai Carlos Silva, por todo o amor e momentos bons.

Aos amigos do grupo de estudos Parceria 2014.1, meu muito obrigada por todos os momentos bons e ruins. Amo todos vocês. Não tenho palavras para expressar o quanto foi mais prazerosa a graduação ao lado de vocês: Renata Mendes, Rosivaldo Brito, Thainá Ribeiro, Yara Santos, Simone Alves, Leandro Moraes, Sara Costa, David Mendonça e Katyre Rosa.

Às minhas amigas de todos os momentos, que adoro de paixão: Renata Mendes e Manú Bonfim. Sou grata por todos os conselhos e conversas. Amo muito vocês. Obrigada por tudo.

Aos amigos do curso de História e também da vida, de muitas aventuras, conversas leves e gargalhadas. Quero vocês para sempre na minha vida: Manú Bonfim, Rodrigo Castro, Rafael Ramos, Rickeyson Marcones, Thainá Ribeiro, Yara Santos, Rosivaldo Brito e Admarine Helen.

Aos meus colegas da turma 2014.1. Foi um prazer passar esses quatro anos ao lado de vocês.

Aos amigos e colegas do Laboratório de Estudos Antiga e Medieval (Mnemosyne). Muito obrigada pelo companheirismo, conversas e trocas proporcionadas ao longo de todos os encontros. Entre os (as) integrantes do grupo, agradeço profundamente a Claudienne Ferreira, Renata Mendes e João Vitor.

Agradeço imensamente à minha orientadora Adriana Zierer. Muito obrigada por todos esses anos de aprendizagens, incentivo e generosidade comigo. Por ter acreditado na minha capacidade em desenvolver esta pesquisa. Muito obrigada por tudo!

A todos os professores do curso de História da Uema que colaboraram direta e indiretamente para a minha formação acadêmica e conclusão desta pesquisa: Henrique Borralho, Milena Galdez, Ana Livia, Júlia Constança, Carine Dalmás, Helidacy Corrêa, Fábio Henrique, Carlos A. Ximendes e Adriano Negreiros.

Aos funcionários do curso de História da Uema, pelo carinho e educação no trato comigo, em especial a Lauísa Sousa, Thamires Coutinho e Marcus Aurélio. A vocês, minha admiração e respeito.

A todas as pessoas maravilhosas que passaram por mim ao longo desses quatro anos na Uema-História.

Meus sinceros agradecimentos a todos!

Que vossos esforços desafiem as impossibilidades. Lembrai-vos de que as grandes coisas do homem foram conquistadas do que parecia impossível.

Charles Chaplin



## RESUMO

Em meio às nuances dos “novos” pensamentos da Renascença, efusão das grandes viagens comerciais náuticas e os surtos de pestes, Portugal se via sob os reinados de D. Manuel I e D. João III em pleno desenvolvimento político e intenso incentivo à atividade intelectual e cultural. Nesse cenário atuara Gil Vicente, poeta da corte lusa no início do século XVI. De biografia incerta, Gil Vicente produziu mais de quarenta peças com temáticas religiosas e cômicas. Suas obras foram reunidas em uma compilação publicadas por seus filhos em 1562. Nessa edição, as obras vicentinas foram divididas em obras de Devoção, Farsas, Tragicomédias e Obras Miúdas. Neste trabalho, analisaremos três peças do conjunto de obras de Devoção (o *Auto da Barca do Inferno*, o *Auto da Barca do Purgatório* e o *Auto da Barca da Glória*) e uma da categoria Tragicomédias (a *Romagem dos Agravados*). Esta última é uma crítica sobre as insatisfações da sociedade portuguesa e as outras peças, uma reflexão sobre o julgamento das almas (representantes dos indivíduos portugueses). A desmoralização das regras cristãs, o abandono da fé e a ambição social eram as principais críticas de Gil Vicente nessas peças, que cria seus personagens para servirem de exemplos aos comportamentos viciosos e virtuosos. Nesse sentido, a cênica vicentina tinha um compromisso pedagógico, pois ensinava as práticas corretas para a formação de um bom cristão. Nesta pesquisa, iremos verificar os modelos de comportamento ideais para a Salvação propostos por Gil Vicente à sociedade portuguesa do século XVI, assim como entender, por meio dos contramodelos, quais eram as críticas de Gil Vicente e sua percepção de uma sociedade ideal.

**Palavras-Chave:** Gil Vicente. Salvação. Modelos Ideais. Sociedade. Portugal. Comportamentos.

## ABSTRACT

Amid the nuances of the "new" thoughts of the Renaissance, effusion of the great commercial voyages nautical and the outbreaks of pestes, Portugal was under the reigns of D. Manuel I and D. João III in full political development and intense incentive to intellectual and cultural activity. In this scenario Gil Vicente, a Portuguese court poet in the early sixteenth century. Of uncertain biography, Gil Vicente produced more than forty pieces with religious and comic themes. His works were collected in a compilation published by his sons in 1562. In this edition the Vincentian works were divided into works of Devotion, Farsas, Tragicomédias and Obras Minutos. In this work we will analyze three pieces of the set of Devotion works (the *Auto da Barca do Inferno*, the *Auto da Barca do Purgatório* and the *Auto da Barca da Glória*) and one of the category Tragicomédias (the *Aggravated*), is a critical one on the dissatisfactions of Portuguese society and the other pieces are a reflection on the judgment of souls (representatives of Portuguese individuals). The demoralization of Christian rules, the abandonment of faith and social ambition were the main criticisms of Gil Vicente in these plays, which creates his characters, to serve as examples of vicious and virtuous behavior. Having in this sense, the scenic Vincentian pedagogical commitment, because it taught the correct practices for the formation of a good Christian. In this research we will verify the ideal behavioral models for Salvation, proposed by Gil Vicente the Portuguese society of the sixteenth century, as well as to understand through the countermodels what were the criticisms of Gil Vicente and his perception of an ideal society.

**Keywords:** Gil Vicente. Salvation. Ideal Models. Society. Portugal. Behaviors.

## LISTA DE QUADROS

Q	REFERÊNCIA	FONTE	Pág.
1	Contramodelos para a Salvação ( <i>Oratores</i> )	<i>Auto da Barca do Inferno</i> (1517) <i>Auto da Barca da Glória</i> (1519)	91
2	Contramodelos para a Salvação ( <i>Bellatores</i> )	<i>Auto da Barca do Inferno</i> (1517) <i>Auto da Barca da Glória</i> (1519)	96
3	Contramodelos de Comportamento para a Salvação ( <i>Laboratores</i> )	<i>Auto da Barca do Inferno</i> (1517) <i>Auto da Barca do Purgatório</i> (1518)	103
4	Os Modelos Vicentinos para a Salvação	<i>Auto da Barca do Inferno</i> (1517) <i>Auto da Barca do Purgatório</i> (1518) <i>Auto da Barca da Glória</i> (1519)	118

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>1 Capítulo: PORTUGAL NO CONTEXTO DOS SÉCULOS XV E XVI.....</b>	<b>23</b>
1.1 A Europa na Baixa Idade Média.....	23
1.2 A sociedade portuguesa da Baixa Idade Média .....	27
1.3 Os reinados de Dom Manuel I a Dom João III.....	31
1.4 As Letras e a Cênica na Baixa Idade Média portuguesa.....	38
1.5 Dona Leonor, Dona Maria e Dona Catarina: As musas de Gil Vicente .....	43
<b>2 Capítulo: GIL VICENTE E O TEATRO RELIGIOSO EM PORTUGAL.....</b>	<b>48</b>
2.1 Gil Vicente: Historiografia .....	48
2.2 Gil Vicente e o Teatro Religioso Medieval .....	51
2.3 A Cênica Pedagógica Vicentina: Autos de Moralidade e Sátiras Sociais .....	54
2.4 A Sociedade Portuguesa em Gil Vicente: A ambição como o grande mal dos tempos.....	64
<b>3 Capítulo: O ALÉM MEDIEVAL DE GIL VICENTE.....</b>	<b>75</b>
3.1 Os Anjos e o Diabo do Teatro Vicentino.....	81
3.2 A Sociedade Portuguesa no Além Vicentino.....	90
3.2.1 A representação dos religiosos nas barcas de Gil Vicente.....	91
3.2.2 A representação da nobreza nas barcas de Gil Vicente .....	96
3.2.3 As representações socioprofissionais nas barcas de Gil Vicente.....	102
3.2.4 Trabalhadores da Cidade .....	104
3.2.5 Trabalhadores do Campo .....	111
3.3 Os Modelos Ideais para a Salvação .....	116
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>123</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>126</b>

## INTRODUÇÃO

A presente monografia, *Em cena a pedagogia vicentina para a salvação: Representações da sociedade portuguesa durante os reinados de D. Manuel I e D. João III*, tem como fontes as seguintes obras: *o Auto da Barca do Inferno* (1517), *o Auto da Barca do Purgatório* (1518), *o Auto da Barca da Glória* (1519) e *a Romagem dos Agravados* (1533), peças que compõem o teatro de Gil Vicente.

As obras refletem, de modo geral, as percepções do teatrólogo sobre as alterações de comportamentos da sociedade portuguesa do século XVI. Com o objetivo de analisar os modelos comportamentais nessas peças, propomos identificar os vícios e virtudes dos personagens para entender as críticas de Gil Vicente aos segmentos sociais considerados contramodelos e as características dos modelos ideais para a salvação propostos pelo mestre Gil.

As obras aqui trabalhadas foram retiradas da coleção *As Obras de Gil Vicente*, sob a direção de José Camões (2002). A primeira organização das peças do teatrólogo se deu pela iniciativa de seus filhos em 1562. Contudo, essa compilação sofreu diversas críticas de pesquisadores, que alegaram subtrações de peças e interferências na escrita dos textos originais do teatrólogo. O que levou em 1586 à elaboração de uma segunda edição, que conseguiu se tornar ainda mais mutilada que a primeira, devido às ações do *Índex* português. De todo modo, os autos que utilizamos se baseiam na versão de 1562.

O teatro vicentino, para além do riso pelo riso, possui um caráter pedagógico. Entre diversos temas tratados, Gil Vicente faz, por meio de suas encenações, um alerta a seus contemporâneos sobre o perigo do desordenamento social e moral, que, entre outros males, poderia comprometer a salvação no fim de suas vidas.

A biografia de Gil Vicente é cercada de incertezas. No entanto, isso não põe em xeque a sutileza de suas reflexões sobre o comportamento humano no âmbito dos séculos XV e XVI em Portugal. Afinal, “o que sabemos da vida de Gil Vicente não nos informa do lugar de nascimento, nem dos anos em que nasceu e morreu: talvez em Guimarães, entre 1465 ou 66 e fins de 1536 ou 1537” (SPINA, 1991, p. 156).

De definitivo, sabemos que viveu durante “o reinado de Afonso V, sendo, portanto, da geração de D. João II e, como tal, testemunha da grande epopeia lusa das navegações e descobrimentos” (MALEVAL, 1992. p. 171-172). Funcionário dos monarcas, foi poeta atuante, consagrado por grandes pesquisadores como o mestre do teatro português.

As peças o *Auto da Barca do Inferno* (1517), o *Auto da Barca do Purgatório* (1518) e o *Auto da Barca da Glória* (1519) foram encenadas durante o reinado de D. Manuel I, que, ao lado de sua segunda esposa, D. Maria, foram grandes incentivadores das produções artísticas de Gil Vicente. Estímulo nada comparado ao de D. Leonor de Lencastre, irmã do rei, a quem o teatrólogo luso dedicara diversas peças em homenagem.

Embora alguns pesquisadores como Teysser (1982) defendam não considerar a encenação das *Barcas* uma trilogia, por certo estas possuem como tema-chave o julgamento das almas. Em tese, as obras narram o destino dos defuntos que chegam a um cais. De um em um, aparecem em cena e se apresentam aos julgadores, representados pelo Anjo e o Diabo, que estão em seus respectivos barcos, um com destino ao Paraíso e o outro para o Inferno. Todas as almas desejam ir para o céu, porém isto depende de suas ações em vida.

No *Auto da Barca do Inferno* (1517), encontra-se um conjunto diverso de representantes socioprofissionais, cuja maioria teve como destino a barca infernal, pois levou uma vida associada à luxúria e aos desejos mundanos, sendo apenas salvo o Joane, um rústico e ignorante camponês, a quem Gil Vicente atribuíra no auto não ter consciência de seus pecados. Além dos Cavaleiros Cruzados, que morreram em nome do reino, a serviço da Igreja, e por isso teriam garantido seus lugares no céu.

O *Auto da Barca do Purgatório* (1518) foi composto somente por representantes populares. Na peça, o Purgatório é uma praia, e a maioria dos personagens permaneceria expiando seus pecados. Para o Paraíso, nesta peça, foi somente um Menino, que morrera muito jovem e não tivera tempo de pecar. Já para o Inferno dirigiu-se um rapaz, a quem Gil Vicente denomina Tافل. Este tinha como vícios o jogo e o costume de blasfemar contra Deus e os santos.

O *Auto da Barca da Glória* (1519) compôs-se de personagens da alta categoria social portuguesa, pertencentes ao clero e à nobreza, público-alvo das encenações de Gil Vicente, e ao mesmo tempo cativo em suas críticas. Nesta peça, todos os personagens são condenados ao Inferno, por levarem uma vida baseada na arrogância de seus títulos e funções, quebra celibatária e depravações mundanas. Contudo, de forma milagrosa, estes condenados, em um momento de oração de arrependimento, são salvos, por intercessão de Cristo, que os leva para o Paraíso.

A *Romagem dos Agravados* (1533) foi encenada durante a regência de D. João III, primeiro filho de D. Manuel I e D. Maria. De característica fortemente devota, D. João III e sua rainha, D. Catarina, propuseram sobre as artes um olhar mais limitado ao campo da fé. Sob a tutela da Inquisição, Gil Vicente viveria pouco este reinado para ver as restrições sobre a

circulação de suas peças, mas o suficiente para saber que a época de ouro manuelina em que atuara não teria continuidade.

A *Romagem dos Agravados* conta a história de uma romaria de queixosos, insatisfeitos com a atual condição em que se encontravam, seja social, financeira e amorosa. Na peça, se encontra um conjunto variado de segmentos sociais (do clero, da nobreza e do povo). De dois em dois, aparecem os personagens, que se lamentam de suas questões para um frei palaciano que dá conselhos, dicas de etiqueta e sugestões e acolhe a romagem.

Nesse sentido, o teatrólogo português cria esses personagens alegóricos com a intenção de conscientizar a sociedade portuguesa sobre os princípios cristãos, visando moralizá-la em detrimento dos maus modelos. Para isso, o poeta de corte utiliza a sátira para camuflar suas mais profundas críticas, nos dando sua visão do século XVI, englobando os homens, as instituições, seus vícios e virtudes.

Ao verificar as camadas sociais e as motivações que levaram às condenações e absolvições dos personagens nas *Barcas*, percebe-se que as concepções ideológicas de Gil Vicente estavam arraigadas à medievalidade, uma vez que pouco menciona segmentos socioprofissionais contemporâneos seus (como médicos e mercadores, por exemplo). Enfatizava a configuração de uma camada tripla, estrutura consagrada pelo sistema feudal na Alta Idade Média.

Entre seus personagens estão: frades, bispos e suas variações (da primeira ordem), a saber, fidalgos, nobres e suas variações (da segunda ordem), como é o caso de camponeses, ambulantes, pastores, mestres de ofício, pequenos comerciantes e suas variações (da terceira ordem). Mas é claro que esse apanhado social possui suas exceções. No *Auto da Barca Inferno*, Gil Vicente traz aos cais dos mortos dois jurídicos, representantes das leis que são condenados por corrupção ao terem usado seus conhecimentos jurídicos em benefício próprio. Além desse, outro tipo profissional, o onzeneiro, uma espécie de agiota, também é lembrado na peça vicentina.

Desse modo, essa configuração tripla, estruturada nas peças vicentinas, reflete os anseios de um homem sobre a manutenção de uma ordem que, na prática, não mais existia, sendo seu campo de atuação somente no plano ideológico. Conforme defende Mattoso (1997, p. 304), a estrutura tripla era um referencial cômodo para teóricos e juristas, sendo apenas um modelo para que a sociedade se visse.

O historiador Georges Duby (1995) entende as *ideologias* para além de um conjunto globalizante, sendo ao mesmo tempo deformantes e concorrentes. As ideologias revelam-se também estabilizadoras, no que diz respeito à imagem que fornecem às organizações sociais,

que tendem a projetar a luz sobre uns e a sombra a outras articulações, a fim de melhor servir aos interesses particulares (DUBY, 1995, p. 132-133).

Na obra *As Três Ordens* ou *O Imaginário do Feudalismo*, Georges Duby (1994) trata das categorias sociais da Idade Média, numa análise do sistema trifuncional de ordens e funções sociais, estabelecidas do seguinte modo: uma voltada para o céu e as outras duas para a terra; uma com a função de guerrear e a outra de trabalhar, todas buscando manter o equilíbrio da sociedade e sua ordem.

A ideologia hierárquica da sociedade constitui-se de modo inabalável ao longo do *imaginário* da sociedade medieval. Sua naturalização se deu de modo mais fácil ante a ideia de que as relações hierárquicas da terra eram reflexos das disposições celestiais entre Deus e seus anjos. Por esse modo, conforme Duby (1994, p. 18), o modelo triplo se transfere do céu para a terra, do sonho para o vivido. Seus traços abundam em muitas biografias, reais ou fictícias, sendo configurado o corpo social sobre tal esquema.

Outra noção de imaginário que nos é muito válida foi construída por Bronislaw Baczko, em sua obra *A imaginação social* (1985), na qual o autor afirma que o imaginário, no que lhe condiz às representações, compete aos exercícios de poderes, em especial ao poder político, ao lhe possibilitar um lugar estratégico no domínio do simbólico e do imaginário da vida coletiva (BACZKO, 1985, p. 297). Nesse sentido, a adoção de símbolos pelas instituições religiosas e políticas na Idade Média garantiu a obediência, a hierarquia social de funções, pelos demais segmentos sociais excluídos e trabalhadores.

Nesta monografia, se trabalha com a linha teórica da história cultural, pois comporta da melhor forma o objeto estudado, ao se dedicar à compreensão dos diferentes debates, conflitos e tradições compartilhadas entre múltiplas culturas. Em paralelo, leva em consideração a história social, que proporciona a compreensão de um conjunto de percepções, englobando os indivíduos em todos os seus sentidos.

Em *História & História Cultural*, Sandra Pesavento (2012), ao analisar algumas importantes relações da história cultural, aponta o imaginário como uma representação, uma simulação dos sentidos e significados e um jogo de espelhos, em que o verdadeiro e o aparente se mesclam.

Desse modo, debruçar-se sobre o imaginário é proporcionar a designação de uma identidade e de uma representação sobre si próprio. Além de auxiliar na distribuição de funções, expressões e de crenças comuns. Possui, assim, um papel importante na expansão do próprio conceito de cultura e na produção do conhecimento sobre os comportamentos de uma sociedade.



Para Roger Chartier (1990, p. 20), em *A História Cultural entre Práticas e Representações*, a compreensão de representação deve partir de um conceito imediato sobre a ausência ou substituição de uma imagem, ao reconstruí-la em forma de memória. Por esse modo, o estudo do imaginário possibilita imergir para além das representações, abarcando os campos do simbólico, do ideológico e também das memórias de uma dada sociedade.

Utiliza-se neste trabalho o conceito de *memória social* para ajudar na compreensão da noção imaginária do baixo medievo. Conforme Patrick Geary (2006, p. 167-168), a memória social constitui-se em um processo aberto à renovação e reformulação da compreensão do passado, a fim de integrá-lo às identidades do presente. Na Idade Média, esse processo manifesta-se na tradição oral, na historiografia e memória litúrgica, sendo esta última expressa no contexto social, por meio de memoriais e celebrações nas igrejas.

Conforme as necessidades do presente, a memória monástica ativa-se ao ligar diversas reinterpretações entre o sagrado e o profano à memória dos homens. No caso de Portugal, a memória litúrgica expressou-se para além dos campos da Igreja. A cultura cênica, expressa nos espaços régios e populares, foi a forma ampliada e reformada de a memória litúrgica permanecer, aos moldes dos séculos XV e XVI, reafirmada entre as manifestações artísticas.

As peças de Gil Vicente, analisadas neste trabalho, são representações discursivas acerca da sociedade portuguesa da Baixa Idade Média. As sociedades são um complexo e múltiplo conjunto de indivíduos que agregam singularidades, no que diz respeito aos comportamentos, à cultura, à formação, ao pensamento e suas pretensões. Deste modo, essas encenações são construções de um homem católico, que percebia as inovações, a estrutura social, mental, política e econômica dos séculos XV e XVI em Portugal, como prejudiciais à concepção religiosa dos indivíduos.

Com isso, o dramaturgo caracteriza nessas peças três tipos de sociedades, em dilemas proporcionados pela difusão de novos pensamentos e interesses, que afastavam os indivíduos dos princípios moralizantes do cristianismo e, conseqüentemente, da salvação de suas almas.

Refletimos nas peças vicentinas sobre a liberdade a partir de Santo Agostinho. Apesar de sua função doutrinária, nas peças, Gil Vicente deixava explícito que a liberdade concedida por Deus ao homem, como consequência do Pecado Original, só era liberdade se vivida sobre a graça dos preceitos cristãos. Caso contrário, seria apenas o “servo-arbítrio”, a servidão do homem à libertinagem mundana. Caberia ao homem escolher entre o bem ou o mal, e a partir de sua escolha seria aplicada a justiça divina no dia do Juízo Final.

As encenações de Gil Vicente, o *Auto da Barca do Inferno* (1517), o *Auto da Barca do Purgatório* (1518), o *Auto da Barca da Glória* (1519) e a *Romagem dos Agravados* (1533),

possuem um caráter pedagógico, visando à moralização dos costumes católicos. Como a educação no medievo fora baseada, principalmente, pela cultura clerical, as Escrituras Sagradas eram consideradas fontes de todo o conhecimento e transmitidas de forma oral aos cristãos. Gil Vicente, ao defender a manutenção da hierarquia trifuncional da sociedade portuguesa do século XVI, apoiou-se nos discursos religiosos. Com isso, em algumas peças dialogou com passagens da Bíblia para fundamentar as suas concepções.

Nesse sentido, destacamos a passagem bíblica do *Livro de Jó* que trata da fé inabalável de um homem testado por Deus em diversos infortúnios. Analisamos a narrativa bíblica em comparação a um personagem do *Auto da Barca da Glória*. Além disso, usamos as passagens dos Evangelhos para fundamentar os discursos sobre as funções dos anjos e alguns vícios que Gil Vicente condenava em seus personagens.

Em relação ao contexto histórico europeu, em *O Nascimento do Ocidente* Hilário Franco Jr. (2001) propõe uma análise reconstrutiva em relação ao medievo, apontando para as sensibilidades, estruturas e religiosidade na Europa Ocidental entre os séculos IV ao XVI.

Este trabalho possibilita conhecer melhor o período contemporâneo ao de Gil Vicente (séculos XV-XVI), marcado, segundo Franco Jr. (2001), por intensas transformações em todos os âmbitos: a Igreja se encontrava em crise, um terço da população da Europa fora dizimada pela Peste Negra, a sociedade de ordens dava espaço à sociedade estamental e, entre outras coisas, as monarquias nacionais se firmavam.

Em Portugal, a sociedade entre os séculos XV-XVI se encontrava, no geral, na transição de um mundo rural para um urbano e comercial. A independência de Castela, a expulsão árabe, a centralização política e a administração do comércio náutico pela coroa de Avis possibilitaram o êxodo do campo, ocasionando a superlotação das cidades portuguesas, que, ao mesmo tempo em que desenvolveram novos setores de trabalho para acomodar a mão de obra barata, sofreram com o banditismo e a marginalidade, acentuados em tempos de fome, ocasionados pelas pestes e instabilidades climáticas.

Durante as cortes de D. Manuel I (1495-1521) e D. João III (1521-1557), a cultura teve um grande incentivo. As contratações de mestres italianos proporcionaram em Portugal o florescimento das ideias humanistas. A renovação das universidades, o desenvolvimento da imprensa, a modernização da escrita, o incentivo às artes fomentaram a formação de uma elite letrada e crítica.

O Cisma da Cristandade, a Reforma Protestante e a Contrarreforma embalarão a Baixa Idade Média em meio a concílios e ao *Índex*. De modo que a Igreja tentou se reparar, ao aumentar o rigor sobre a moral religiosa de eclesiásticos e fiéis. A salvação das almas sempre

foi uma preocupação dos homens, que encararam as calamidades e desastros humanos como prenúncios do fim dos tempos.

Em meio a essas mudanças, Gil Vicente entende que somente com a evangelização poderia salvar os homens que se aproveitavam dos momentos difíceis para acentuar a desordem: na religião estavam os eclesiásticos viciosos; na administração do reino, os nobres parasitas, e entre os trabalhadores gerais encontravam-se os insatisfeitos com sua condição de origem.

Utilizada durante encenações na corte, as peças de Gil Vicente tinham como um dos objetivos alertar a sociedade, principalmente os membros da corte portuguesa, sobre as transformações dos comportamentos e desvios de condutas como um perigo à salvação. A quebra da ordem social (modelo triplo estabelecido por Deus) e o descumprimento da moral cristã levariam o homem à danação no Inferno ou no Purgatório. Contudo, se privassem pela manutenção desses, seriam salvos no Paraíso.

As obras de Gil Vicente circularam, entre o final século XV e meados do XVI, em Portugal por meio de folhas volantes (folhetos soltos). A impressão dos textos do dramaturgo permitiu que suas peças, encenadas com frequência no espaço da corte, ampliassem seu público, estimando grande apreço entre os populares lusos.

Entre os personagens vicentinos, percebe-se um apanhado de “tipos” representantes particulares, de heróis ou profissões que podem, independentemente da condição social, ser determinados por certas constantes da natureza humana, como a idade ou o sexo (TEYSSIER, 1982, p. 119). Além desses, as peças compõem-se também de “alegorias” que são personificação de sentimentos ou conceitos abstratos.

Os mais notórios estudos sobre as obras de Gil Vicente estão entre Braamcamp Freire, Teófilo Braga, Paul Teyssier, Antônio José Saraiva, José Augusto Cardoso Bernardes e Maria do Amparo Tavares Maleval. Vale destacar, também, o trabalho da historiadora portuguesa Maria Leonor Garcia da Cruz, que, no livro *Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa dos Quinhentos* (1990), faz uma análise de temas frequentes nas peças de Gil Vicente, como: a Ambição Social, o Adultério, o Jogo, o Casamento, o Judeu e outras questões discutidas no livro a partir das ações dos personagens.

Destacamos ainda o livro *Gil Vicente e a Nostalgia da Ordem* (1984), da pesquisadora Maria Aparecida Ribeiro. A obra é uma proposta renovadora sobre as obras de Gil Vicente. Seu trabalho se divide entre “a Ordem, a Desordem e o Resgate da Ordem”, apontando a ordem da coroa portuguesa denegrada por vícios, como o parasitismo dos nobres ansiosos por cargos na corte e a luxúria dos clérigos, que disputavam com a corte régia os bens da Igreja e

a ambição dos que exploravam os inocentes. Indica como solução para a desordem o uso do humor.

Apontamos ainda o trabalho *Gil Vicente: autos* (2012), da historiadora brasileira Cleonice Berardinelli, que faz uma crítica sobre as principais nuances da produção literária vicentina entre seus dois séculos de formação (XV-XVI). Dividido em cinco capítulos, no livro Berardinelli analisa a produção vicentina categorizada em obras de devoção, tragicomédias, farsas e comédias, finalizando com rico ensaio sobre a trajetória artística do dramaturgo português.

A coleção organizada pelo pesquisador Flavio Garcia, *O Universo Vicentino e Seus Problemas* (2006), elenca diversos desafios que se podem encontrar nos textos de Gil Vicente, que vão desde as incertezas de sua vida às lacunas, quanto à legitimidade de suas obras. A coleção, publicada pela Faculdade de Letras da UERJ, é um projeto virtual composto por diversas dissertações, dividida em seis partes, que tratam, entre outros pontos, do caráter ambíguo do cômico nas peças vicentinas.

Uma nova geração de pesquisadores brasileiros dedica-se ao aprofundamento dos estudos das especificidades nas obras vicentinas. Cita-se Márcio Ricardo Coelho Muniz e Amanda Lopes Freitas (2014), que, em sua dissertação de pós-graduação em Letras pela Universidade Federal de Viçosa-MG: *Gênero Moralidade: Uma Análise de Auto da Alma e Auto da Barca da Glória, de Gil Vicente*. A pesquisadora analisa a estética e a ideologia do gênero moralidade nas peças do dramaturgo português, destacando o papel das alegorias, da ideologia religiosa e da recepção e tratamento da morte nas obras trabalhadas.

No Maranhão, foi elaborada recentemente a monografia do historiador João Vitor Natali de Campos, *O Além e a Salvação na Obra Auto da Alma, de Gil Vicente*, defendida em 2018 pela Universidade Estadual do Maranhão. Analisa conforme os capítulos: “O Além como Elemento de Salvação na Idade Média – sobre o imaginário cristão medieval e a produção da literatura de viagens do Além”. Seguido de: “Gil Vicente, vida e produção cênica”, ao fazer contribuições à questão artística do dramaturgo, além da formação histórica e cultural de Portugal na Renascença. Conclui com as representações do Anjo, do Diabo e da Morte no *Auto da Alma*, detalhando sobre a viagem imaginária das alegorias da Alma e do Anjo Custódio, no Além vicentino.

Este trabalho se faz necessário, à medida que busca comprovar a ideia do teatro pedagógico vicentino, cujo fim seriam o ensinamento e a construção de modelos de comportamentos na sociedade portuguesa quinhentista. Diferenciamos-nos dos demais trabalhos realizados sobre a sociedade em Gil Vicente, a partir do momento em que baseamos

nossas fundamentações em conceitos religiosos das Escrituras Sagradas, base das percepções da medievalidade e também do reino luso, para comprovar as percepções sobre os contramodelos presentes no auto das *Barcas*. Além de contextualizarmos as oposições do teatrólogo português, as manifestações e acontecimentos de sua época e suas consequências na nova composição socioprofissional que se consolidava durante a Baixa Idade Média.

Por esse modo, reafirmamos a importância que se faz aos estudos do período medieval, à medida que se percebe diversos elementos religiosos e tradicionais do imaginário daquela época presentes na atual sociedade. Compreender esse período permite-nos conhecer um pouco os caminhos que nos trouxeram ao que somos hoje, estudar a organização desse período tão plural e ao mesmo tempo tão coeso, por uma instituição ou por ideologias que buscavam sanar seus dilemas. Além de ajudar-nos a situarmos no presente sobre nossas questões.

A monografia está organizada em três capítulos: “Portugal no contexto dos séculos XV e XVI”; “Gil Vicente e o Teatro Religioso em Portugal” e “O Além Medieval de Gil Vicente”.

No primeiro capítulo, apresentamos uma discussão historiográfica dos séculos XV e XVI na Europa e seus reflexos em Portugal. Observamos as principais questões políticas e culturais entre os reinados de D. Manuel I e D. João III e buscamos verificar, por meio de seus antecessores, de D. Fernando a D. João II, as mais significativas contribuições para a “felicidade” da regência manuelina e a criticidade do reinado de seu sucessor. Percebemos a configuração social da Idade Média e seus acréscimos ao longo da Baixa Idade portuguesa. Abordaremos o florescimento da cultura literária portuguesa e analisaremos as influências das rainhas (D. Leonor, D. Maria e D. Catarina) no reino e nas artes, sendo musas a quem Gil Vicente dedicara diversas obras. Utilizamos, para a confecção teórica deste capítulo, Jacques Le Goff (2013), Duby (1994) e Sandra Pesavento (2012), a fim de tratarmos o imaginário medieval relacionado à sociedade portuguesa. Com relação ao contexto histórico e cultural europeu, utilizaremos os estudos de Jérôme Baschet (2006), Jean Delumeau (2009) e Hilário Franco Jr. (2001). Em relação ao contexto historiográfico específico a Portugal, utilizaremos como textos de apoio as crônicas de D. Manuel I e D. João III, Saraiva e Lopes (1979), A. H. de Oliveira Marques (1977) e José Mattoso (1997).

No segundo capítulo, investigaremos a biografia de Gil Vicente, que, apesar de incerta, é contada em reflexos pelo legado de sua obra. Conheceremos a formação da cênica de Gil Vicente e seus aspectos pedagógicos religiosos. Pontuaremos sobre suas obras de moralidade e sátiras sociais. Discutiremos sobre a ambição social, condenável por Gil Vicente

e outras temáticas da *Romagem dos Agravados* (1533). Neste capítulo, utilizamos as contribuições de Maria do Amparo Tavares Maleval (1992), Tessyer (1982) e Cleonice Berardinelli (2012), para tratar da trajetória artística de Gil Vicente. Já para pontuar sobre a cultura e sociedade portuguesa utilizaremos as análises de Mikhail Bakhtin (1987) e A. H. de Oliveira Marques (1996).

No terceiro capítulo, contextualizamos os ordens e os espaços no *Auto da Barca do Inferno* (1517), *Auto da Barca do Purgatório* (1518) e o *Auto da Barca da Glória* (1519). Destacamos as principais singularidades do Além vicentino e seus posicionamentos a respeito dos segmentos sociais e os comportamentos, por meio dos destinos no pós-morte. No campo espiritual, enfatizamos as viagens imaginárias e a presença dos anjos e demônios no momento do julgamento. Destacamos também o papel moralizante das peças vicentinas por meio de seus personagens e a eleição dos modelos para a salvação, usados por Gil Vicente como exemplos para os medievos portugueses. Utilizaremos para tratar dos espaços no Além medieval os apontamentos de Adriana Zierer (2002, 2011, 2013), Jean Delumeau (2003) e Le Goff (1924, 2006, 2017). Para tratar das imagens do Anjo e Diabo na Idade Média, utilizaremos as análises de Jeffrey B. Russell (2003), Jérôme Baschet (2006) e a Bíblia de Jerusalém (2017), por entendermos que as concepções do medieval e de Gil Vicente são envoltas na sacralidade das Escrituras.

# 1 CAPÍTULO: PORTUGAL NO CONTEXTO DOS SÉCULOS XV E XVI

## 1.1 A Europa na Baixa Idade Média

Associada geralmente a um período de crise e insatisfação social/religiosa, a Baixa Idade Média, segundo a historiografia recente, tem início no final do século XIV. Pesquisadores como Jacques Le Goff (2013), Jérôme Baschet (2006) e Jean Delumeau (2009) consideram as pluralidades desse momento histórico ao estender seu alcance em toda a Europa Ocidental. Seus trabalhos contribuem de forma brilhante para que revisões a respeito da Baixa Idade Média sejam realizadas.

Enquanto Johan Huizinga (2013) descreve em *O outono da Idade Média* o final do século XIV de forma pessimista, Baschet (2006, p. 247), em uma análise mais otimista, defende ser a recessão desse período como processo necessário no desenvolver de uma nova etapa na história, para que uma nova Europa renascentista e moderna pudesse nascer.

Consideramos aqui a Baixa Idade Média um processo complexo de transformações em diversos níveis estruturais. Conforme defendido em *Uma longa Idade Média* por Le Goff (2013), a cultura medieval do Ocidente e seus valores perpassam as marcas da Idade Média definidas pelos manuais. O Renascimento, entendido como uma ruptura com o período anterior, deve ter sua noção limitada às artes. A ideia de renascer para o novo, voltando para trás, só enfatiza a caminhada do homem medieval firmado em terrenos do passado que teriam sido findados somente após a Revolução de 1789, com a Declaração dos Direitos do Homem (LE GOFF, 2013, p. 69- 72).

Antes de analisarmos os eventos ocorridos na Europa e em Portugal durante a Baixa Idade Média, deixaremos esclarecido que o nosso recorte comporta apenas os séculos XV e início do XVI, que correspondem ao período em que Gil Vicente viveu e apresentou seus autos às cortes portuguesas de D. Manuel I e D. João III.

De toda forma, o crescimento demográfico fomentado durante a chamada Idade Média Central acabou por se revelar excessivamente elevado para as condições europeias do período posterior. Para contornar a superpopulação das cidades, passou-se a ocupar terras marginais, de menor fertilidade, baixando a produtividade média e desestabilizando o frágil equilíbrio da produção-consumo. A derrubada extensiva de florestas para a construção civil e produção de combustível acarretou no desequilíbrio ecológico, provocando chuvas torrenciais, que em 1315-1317 atingiram a maior parte da Europa e afetaram a produção de grãos e cereais (FRANCO JR., 2001, p. 35). Como consequência de tais alterações climáticas, observou-se

um quadro de retração na produção agrícola, agravado pela falta de mão de obra, gerada pela fome.

A somar a baixa demográfica no tardio medieval, o ano de 1348 marca o reaparecimento da Peste Negra, doença transmitida pelas pulgas dos ratos, vinda dos navios genoveses, que se espalhou por toda a Europa. Os doentes morriam em alguns dias. Logo, cidades foram tomadas por cadáveres (BASCHET, 2006, p. 248).

Segundo Hilário Franco Jr. (2001, p. 36-37), a Peste Negra resultou da expansão desmedida do período anterior. A doença se disseminava mais rápido em áreas de alta densidade demográfica e indiscriminadamente atingiu ricos e pobres. Para evitá-la, a solução era se manter afastado dos locais afetados. Com isso, as zonas rurais, de populações esparsas, eram mais poupadas que os centros urbanos. As perdas humanas variaram, conforme as regiões. No conjunto, estima-se que a Europa Ocidental perdeu cerca de 30% de seus habitantes e só retomaria o nível populacional em meados do século XVI.

A Peste Negra ainda afetou a organização social. Segundo Baschet (2006, p. 248), as pessoas não visitavam mais seus mortos por medo do contágio. Um fugiam, abandonando parentes doentes, já outras se entregavam a atos desesperados de penitência.

A epidemia da peste, entendida como um castigo divino, teve sua responsabilidade relacionada a certos grupos, a exemplo dos pobres, por conta de suas precárias condições de higiene, e aos judeus, que chegaram a ser expulsos de algumas regiões europeias, assim como de Portugal. Em alguns momentos do reinado de D. João I (1385-1433), o fundador da Dinastia de Avis, a D. João III (1521-1557), ocorreu aos judeus episódios que envolveram não somente questões de intolerância religiosa, como também de interesses políticos. Abordaremos nos próximos tópicos a situação do reino luso durante a Baixa Idade Média.

Na Europa Ocidental, o medo camuflado ou manifesto está presente em toda parte. “O mar é o espaço onde abunda o medo” (DELUMEAU, 2009, p. 54). Durante os séculos XVI-XVII, ritos de sacrifício eram feitos para apaziguar o mar embravecido. As catástrofes ocorridas nos períodos anteriores provocaram o medo do outro, isto é, de tudo o que pertence a um universo diferente. Daí a hostilidade aos forasteiros, às rixas entre camponeses de localidades vizinhas e a propensão de atribuir aos judeus a responsabilidade pelas epidemias. O medo e a recusa do novo também são encontrados nas agitações e revoltas religiosas dos séculos XVI e XVII (DELUMEAU, 2009, p. 54 -78).

As epidemias de fome e doenças acentuaram o medo da morte, percebido nas artes por meio da Dança Macabra. Ao mesmo tempo, o pavor do desconhecido não foi suficiente para conter as viagens náuticas. Expedições exploradoras foram enviadas a mares nunca antes



navegados. Em busca de riquezas e mantimentos, visavam sanar a crise político-econômica e religiosa em que se encontrava grande parte da Europa.

O gosto do desconhecido e do mistério não podia deixar de atrair para fora da Europa os temperamentos aventureiros. Todo um conjunto de mitos e de fábulas reforçou nos mais audazes ocidentais o duplo desejo de enriquecer e alargar o domínio da Igreja de Cristo (DELUMEAU, 1994, p. 50).

Ao lado desse conjunto de acontecimentos, ocorre a crise do sistema feudal, que reverbera em disputas por cargos administrativos na corte. As guerras foram, por vezes, a solução mais frequente das elites dominantes. A Guerra dos Cem Anos foi o mais notável exemplo disso. O longo conflito envolveu dois reinos poderosos do Ocidente: a França e a Inglaterra.

Quando a coroa francesa se viu sem herdeiro direto ao trono, Filipe VI de Valois, primo distante da família real, passou a disputar o trono francês com o rei inglês, Eduardo III. Ao longo de mais de um século, os soberanos travaram breves batalhas por reivindicação ao poder real da França. A inovação na arte militar foi um marco notável do século XIV. A utilização de primitivas armas de fogo, da pólvora e de arcos tornou obsoletas algumas das técnicas da cavalaria medieval (BASCHET, 2006, p. 250).

Vale elencar a esses conjuntos de fatos do final do século XIV o Grande Cisma da Cristandade, que dividiu a Igreja romana entre 1378 a 1417. A partir desse momento, haveria dois papas, um estabelecido em Roma (Itália) e outro em Avinhão (França). Ambos disputavam o controle político e religioso nas regiões europeias.

Para completar a crise interna do catolicismo, ocorre durante o século XVI a Reforma Protestante, uma iniciativa de combate aos abusos financeiros e/ou judiciais do poder pontifical. O projeto, liderado pelo frei Martinho Lutero, teve a intenção de restaurar a conduta moral da Igreja. [...] “sem intenção de revoltar-se contra Roma – afixou, em 31 de outubro de 1517, as suas 95 teses na porta da Igreja de Wittenberg” (DELUMEAU, 1994, p. 126), sacramentando, depois de três séculos de instabilidades, a divisão do cristianismo.

A Contrarreforma da Igreja Católica foi uma forma de reparar as principais queixas apontadas nas 95 teses de Lutero. Nas palavras de Jean Delumeau (1994, p. 136, destaques do autor), “nas ordens religiosas < reforma > significava, em geral, < o regresso à observância > e aos usos antigos. Nesses casos, parecia ausente a ideia de adaptação a condições novas”. Esses reparos teriam se dado por meio da criação de concílios que, antes mesmo da fundação do protestantismo, já vinham sendo organizados pela Igreja, a exemplo do Concílio de

Constança (1414-1418), ocorrido com sucesso após algumas abdições papais e a definição de Martinho V como único papa.

A principal motivação do Concílio de Constança era pôr fim ao Cisma católico (1378). Além disso, [...] “tivera também o objetivo de condenar as doutrinas hussitas e, mais ainda, de realizar o desejo, já há tanto tempo expresso, de < reformar a Igreja na sua cabeça e nos seus membros >” (DELUMEAU, 1994, p. 122, destaque do autor). No entanto, esses últimos objetivos só foram postos em prática com o Concílio de Trento (1545-1563), após a reforma luterana. Entre as restaurações realizadas pelo Concílio de Trento, citamos:

Clarificou a doutrina, conservou as boas obras - ou seja, a liberdade - na obra da salvação, conservou os sete sacramentos, afirmou com força a presença real na eucaristia, iniciou a redação de catecismo, obrigou os bispos a residir e os padres a pregar e decidiu a criação de seminários (DELUMEAU, 1994, p. 129).

Para Jean Delumeau (1994, p. 85), “o Renascimento definiu-se a si próprio como movimento em direção ao passado [...]”. O regresso ao passado desse movimento no século XVI já havia sido denominado de igual modo, porém com efeitos menores, por volta do século XII, na chamada Idade Média Central. “A revolução não foi total, nem no que se refere à inteligência, nem noutro campo qualquer [...]. Mais do que nunca, ela baseava-se na imitação dos modelos antigos, talvez não mais venerados, mas melhor conhecidos [...]” (BLOCH, 1982, p. 127, 128). Esse renascimento do século XII teria dado as bases para o que ocorrera no século XVI, fazendo novamente esse movimento de resgate.

[...] o Renascimento dos séculos XV-XVI recorreu a modelos culturais clássicos, que a Idade Média também conhecera e amara. Aliás, foi em grande parte por meio dela que os renascentistas tomaram contato com a Antiguidade (FRANCO JR., 2001, p. 216).

A história se põe a todo tempo em movimento. A concepção de longa Idade Média sugere a percepção de que as manifestações renascentistas promoveram, sim, iluminações espetaculares, mas que se “[...] deve limitar o mais possível esse termo consagrado à arte e à estética” (LE GOFF, 2013, p. 70). Sua ramificação, o Humanismo, “adoptou como modelos as regras, os géneros, as formas métricas, os recursos estilísticos, a disciplina gramatical dos antigos autores gregos e romanos” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 177).

Desse modo, como afirma Delumeau, (1994, p. 98), o Humanismo estivera lado a lado com a imprensa. Esse entrosamento com a escrita, proporcionado por diversos fatores [sócio-econômico-políticos], incentivou a intelectualidade durante a Baixa Idade Média. “Na

realidade, durante esse período, reputado como decadente, multiplicaram-se as escolas [...], mas, principalmente, universidades<sup>1</sup> [...]. O Humanismo só vingou porque o terreno lhe tinha sido preparado” (DELUMEAU, 1994, p. 99).

Nesse sentido, os artistas do século XV foram grandes promotores da cultura nova humanista. Entre suas temáticas, “o homem do dia a dia aparece, de uma a outra ponta da Europa, nas obras dos pintores e dos escultores” (DELUMEAU, 1994, p. 93). No que diz respeito à questão religiosa, muitos humanistas defendiam o regresso ao cristianismo primitivo. O humanista Erasmo de Roterdã preconizava uma fé baseada nas Escrituras, contudo voltada para uma interpretação mais aberta e progressista (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 176).

A Inquisição se desenvolveu dentro do projeto de Contrarreforma do catolicismo, “que consiste, sob seu aspecto negativo, numa repressão por meios coativos de todas as manifestações culturais suspeitas [...]. Torna-se o principal instrumento de repressão ideológica” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 171- 172).

Por se tratar de um resgate ao passado, essas manifestações, promovidas pela Renascença, foram insuficientes a ponto de alterar o germe social de valores praticados durante o medievo. De acordo com Le Goff (2013, p. 14), prevaleceu a mesma estrutura econômica rural dependente e frágil. A mesma estrutura política em que a burguesia não chegava a dominar o poder. A mesma base com forte presença da Igreja e as mesmas mentalidades feudais, crenças e ritos monárquicos que prolongaram a Idade Média para além do Renascimento.

Neste contexto europeu ocidental de maturação política e econômica e conflitos sobre o estigma da religião e de efusão de ideias, trataremos da hierarquia tripartida da sociedade medieval.

## **1.2 A sociedade portuguesa da Baixa Idade Média**

A divisão em três ordens constituiu-se, ao longo do imaginário da sociedade medieval, de modo inabalável. A sua aceitação esteve sobre o apoio do Antigo Regime na “[...] tentativa global de salvar a civilização greco-latina. Acreditou-se que um dos caminhos seria um

---

<sup>1</sup> Desde o século XII, assiste-se à fundação e ao desenvolvimento de escolas urbanas, o que prosseguiu no século XIII. Nas cidades, e especialmente nas que tinham uma catedral ao lado da qual se abre uma escola – [...], a alfabetização das crianças conhece amplo progresso, sem exclusão das meninas, ainda que esse progresso não alcance mais do que uma pequena parte da população. Principalmente, surge um ensino superior, com o nascimento de um novo tipo de escolas, a que chamamos “universidades”, e que a Idade Média designava pela expressão “*studium generale*” (LE GOFF, 2013, p. 57, grifo do autor).

rearranjo das camadas sociais e sua posterior petrificação [...]” (FRANCO JR., 2001, p. 112-113). A naturalização das hierarquias no corpo social compõe-se de um conjunto real e fictício de construções defendidas pelo cristianismo mediano, no qual essas disposições seriam reflexos imperfeitos “[...] de uma sociedade mais perfeita [...] a sociedade dos anjos” (DUBY, 1994, p. 15 - 16).

Essas expressões faziam apelo às formas de pensar sobre o mundo e os homens de modo triangular, o “[...] Triângulo: uma base, um vértice e, sobretudo, essa ternaridade que, misteriosamente, procura o sentido do equilíbrio” (DUBY, 1994, p. 13). Sendo essa estrutura tripartida aplicada à sociedade, várias foram as elaborações religiosas destinadas a prová-la, “[...] a mais famosa delas a do bispo Adalberon de Laon, realizada provavelmente entre 1025 e 1027” (FRANCO JR., 2001, p. 121). Sobre as considerações do bispo de Laon, destacamos:

Servindo-se de um material antigo (textos bíblicos, autoridades eclesiásticas, cronistas, etc.), ele chegou à seguinte formulação: [...] A lei humana impõe duas condições: o nobre e o servo não estão submetidos ao mesmo regime. Os guerreiros [...] defendem os poderosos e os fracos, protegem todo mundo, inclusive a si próprios. Os servos, por sua vez, têm outra condição. [...] Fornecer a todos alimentos e vestimenta [...]. A casa de Deus, que parece una, é portanto tripla [...] (FRANCO JR., 2001, p. 121).

Quanto à ideia de uma sociedade tripartida, quando esta deve ser associada à ordem ou à função? A primeira, ordem ou ardo, termo mais carolíngio que propriamente feudal, refere-se ao caráter ideológico e normativo das distribuições, em concordância com as “realidades” sociais. Para tanto, relacionada à questão socioprofissional, a tripartição funcional corresponde à função religiosa, à função militar e à função econômica, sendo característica de um determinado estágio de evolução das sociedades (LE GOFF, 2005, p. 259-262).

A divisão social da Idade Média entre “[...] os que oram (*oratores*), os que combatem (*bellatores*) e os que trabalham (*laboratores*)” (LE GOFF, 2005, p. 258, grifos do autor) comporta-se, em tese, do seguinte modo:

Os que Rezam (*oratores*), formados por monges, bispos, arcebispos, padres e outros, foram responsáveis, entre outras atividades, por difundir os ensinamentos de Jesus de forma simples, com o objetivo de guiar o povo à salvação (ZIERER; MESSIAS, 2011, p. 71).

Os guerreiros (*bellatores*) foram inicialmente um conjunto formado por uma pequena elite de indivíduos pertencente a antigas linhagens, de servidores carolíngios que, diante da necessidade de defender suas terras das invasões dos séculos IX-X, se armaram com auxílio das técnicas militares. Conhecido e aclamado como guerreiros, esse grupo foi, com o passar dos tempos, cristianizado, com o título de cavaleiro (FRANCO JR., 2001, p. 123).

Os Trabalhadores (*laboratores*) foram um vasto conjunto de indivíduos que, conforme os locais e os momentos, apresentaram condições diferentes. No clássico sistema feudal, esses trabalhadores eram a mão de obra servil que recebia do “[...] senhor lotes de terra, os mansos, de cujo cultivo dependia sua sobrevivência e em troca da qual realizavam o pagamento de determinadas taxas àquele senhor” (FRANCO JR., 2001, p. 123).

Para além do discurso religioso ou de distribuição de funções e comportamentos, a estrutura tripla medieval constitui-se na ideologia em pleno exercício. Com isso, utiliza-se na pesquisa tal noção pelo fato de ser a manutenção social uma das principais preocupações de Gil Vicente. Entender como se fundamentaram tais concepções ao longo do medievo nos permite compreender os temores do teatrólogo português em relação ao que poderia pôr em perigo o equilíbrio das divisões sociais.

Mesmo em seu período de maior auge, segundo Hilário Franco Jr. (2001, p. 126-133), a estrutura tripla da sociedade de funções e de ordens da Idade Média era apenas um modelo ideal, cuja vigência nunca foi completa nem total. Durante a Baixa Idade Média na Europa, com a aceleração da dinâmica social fomentada pelas instabilidades da época, a tendência ao imobilismo social foi sendo substituída pela aceitação da possibilidade de mudanças.

Neste mesmo período em Portugal, essa concepção tripla das ordens e ou funções se tornou cada vez mais restrita ao plano social do pensado, em lugar do vivenciado e obedecido. “Era mais um referencial cómodo de juristas e teóricos do que uma grelha exacta, em que a sociedade se revisse” (MATTOSO, 1997, p. 304).

Em relação às transformações na sociedade tripartida durante a Baixa Idade Média e à complexidade do terceiro estado, Jacques Le Goff (2005) comenta:

O equívoco que existe desde a Idade Média sobre a natureza desta terceira classe, que em teoria é o conjunto de todos aqueles que não figuram nas duas primeiras e que na realidade limita-se à parte mais rica ou mais instruída deste resto, desembocará nos conflitos da Revolução Francesa entre os homens de 1789, entre os que queriam interromper a Revolução após a vitória da elite do Terceiro Estado e aqueles que queriam fazer dela o triunfo de todo o povo (LE GOFF, 2005, p. 261-262).

Com isso, essa didática classificação da sociedade medieval apresenta limites fluidos, em suas especificidades e relações pessoais, características que a acompanharão até o fim da Idade Média. Esse modelo, surgido “[...] na época de Carlos Magno como justificativa da ordem feudal, vigorará durante 1.000 anos, até a Revolução Francesa” (MATTOSO, 1997, p. 304).

Partindo do ponto de que “[...] havia uma igualdade na desigualdade, uma multiplicidade na unidade [...]” (FRANCO JR., 2001, p. 121), ao longo da Baixa Idade Média em Portugal as subdivisões no interior de cada uma das três camadas sociais começaram a desempenhar cada vez mais papel de maior relevo (MARQUES, 1977, 259).

Segundo Ligia Bellini (1997), a formação do reino de Portugal serve de entendimento a algumas questões relacionadas à sua composição no baixo medievo.

Portugal se formou no processo de reconquista do território ibérico [...]. O reino se estabeleceu inicialmente em torno da cidade do Porto, tornando-se independente de Castela em 1140. A expulsão dos árabes completou-se na segunda metade do século XIII. O rei João I (que reinou de 1385 a 1433) e seus filhos [...] foram os primeiros de uma sucessão de governantes profundamente devotados à continuidade da expansão [...] (BELLINI, 1997, p. 3).

Nesse meio de legitimação religiosa do território cristão, pela expulsão ou repressão a outras etnias e reafirmação política pelos dinastas de Avis - principais incentivadores do expansionismo comercial -, se consolida a sociedade portuguesa. Por volta do século XVI “[...], a maior parte da população consistia numa classe média de proprietários de terras livres. Também faziam parte da sociedade portuguesa grupos de mouros e judeus, que viviam em relativo isolamento em relação aos cristãos” (BELLINI, 1997, p. 6).

Com as expedições náuticas, percebe-se também o crescimento no número da população de escravos africanos, além do estabelecimento do comércio colonial, que fortalecera a burguesia no reino. “[...] pelo menos nos primeiros tempos, ela não chegava a representar um novo ordo, mas apenas uma mobilidade horizontal no interior do grupo dos *laboratores*” (FRANCO JR., 2001, p. 129, grifo do autor).

A centralização política fora intensificada por volta do final do XV e início do XVI. Por meio da administração do comércio náutico pela coroa de Avis, membros da nobreza passam a ocupar postos mais elevados na hierarquia do reino, por meio de incorporações à Corte e postos de comando no exército ou na administração além-mar (BELLINI, 1997, p. 6).

Ao visar à manutenção de seu *status*, a nobreza contribuiu para a mobilidade social do período. De modo que os casamentos, realizados inicialmente somente com outros fidalgos e depois com muitas famílias nobres, dilapidaram seu patrimônio. Nessa perspectiva, para que participassem das Cruzadas, os casamentos passaram a ser realizados com famílias ricas, porém sem linhagem, possibilitando os muitos casos de enobrecimento de famílias burguesas ávidas por títulos e o aburguesamento de nobres em falência (FRANCO JR., 2001, p. 128 - 133).

A sociedade lusa dos séculos XV-XVI, no geral, se encontrava na transição de um mundo rural, que, devido às novas circunstâncias da época, estava em crise (sobre esse tema, iremos detalhar no próximo tópico), o que atraía um grande número de pessoas para os centros urbanos e comerciais (BELLINI, 1997, p.6). Uma vez nesses grandes centros, esses grupos populares tomavam contato com a rotina da vida cortesã, da qual também se tornavam aspirantes.

Contudo, a pressão da Igreja para o não rompimento da ordem social e religiosa perdurou ao longo do baixo medievo, levando a campo o imaginário social correspondente a cada estrato. Por mais que “[...] a própria estratificação social parecia mais de configuração vertical, em pilares, do que horizontal, em pirâmide [...] quando se tornava útil um apelo ao sentido do social, o velho modelo surgia como o ideal da ordem” (MATTOSO, 1997, p. 305).

Desse modo, por mais que a estrutura ideológica tripartida não fosse respeitada, era a ela que se recorria quando se queria estabelecer uma organização na desordem. E aos indivíduos recaíam modelos de comportamento, conforme trataremos nas peças analisadas de Gil Vicente.

### **1.3 Os reinados de Dom Manuel I a Dom João III**

Os acontecimentos que acometiam a Europa Ocidental durante a Baixa Idade Média tiveram seus reflexos, em parte, no reino português. Assim, antes de analisarmos os autos de Gil Vicente, é importante apontar a chegada desses eventos em terras lusas. Já a história dos monarcas portugueses da Baixa Idade Média é um universo que não podemos pretender resumir aqui. Tudo isso exige espaço que ultrapassa o que temos disponível. Por isso, modestamente iremos apenas indicar alguns feitos importantes, nomes memoráveis, até abarcamos os reinados de D. Manuel I e D. João III.

Nos séculos XIV e XV, qualquer homem que atingisse a idade madura havia escapado mais de uma vez a um surto de peste. Antes da peste negra, poder-se-á admitir que houve em Portugal «fome biológica» — [...] devido à expansão da floresta e dos incultos e da caça, [...] a falta e carestia de alimentos culturalmente consagrados conduziu à desnutrição das gentes e a um estado geral de angústia, pois não se muda de mentalidade colectiva de um dia para o outro (MATTOSO, 1997, p. 286, grifo do autor )

As epidemias de pestes que devastaram diversas áreas de Portugal, assim como a Europa, desde meados do século XIV, e a angústia de morte iminente, trouxeram consigo consequências econômico-sociais de enorme alcance (MARQUES 1977, p. 161). As

consequências da epidemia foram sentidas não só na evidente baixa populacional, mas também na moral dos comportamentos do período, no aumento da vadiagem, da mendicância, na alta dos preços e na desenvoltura de crimes com frequência testemunhados.

Em busca de sanar a crise geral [político, econômica e social] que se estendia ao longo dos reinados lusos da Baixa Idade Média, a nobreza durante o reinado de Dom Fernando (1367-1383) se lança às aventuras, na qual tem o comércio marítimo como “[...] uma das principais fontes do enriquecimento e fortalecimento da Coroa” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 107).

O reinado de D. Fernando foi associado à instabilidade. Os confrontos bélicos e as alianças com o reino de Castela, da qual o monarca almejava o trono, desgastavam o reino português. Batalhas e acordos de paz ocorreram entre 1369-71, 1372-73, 1381-82. “Estas três guerras tiveram por motivo directo a sucessão da coroa castelhana, após o assassinio de Pedro I pelo seu meio-irmão Henrique de Trastâmara” (MATTOSO, 1997, p. 413).

Durante esse período, o reino luso também se envolvia como comparsa menor na Guerra dos Cem Anos. Refletida na religião, a impulsividade fernandina fizera com que os lusos ora tivessem que apoiar o papa de Roma, ora o de Avinhão (MARQUES, 1977, p. 182-184).

A crise lusa se segue com a morte de D. Fernando e serve de combustível para rebeliões em várias cidades portuguesas “[...] e a uma insurreição de camponeses, constituindo no conjunto uma coligação contra o poder senhorial (1383)” (SARAIVA; LOPES 1979, p. 107). O cenário de insatisfação política e social do período proporcionou disputas bélicas pelo trono da monarquia portuguesa, conforme relata Zierer (2015).

Com a morte de [...] D. Fernando (1367-1383) sem herdeiros masculinos, abriu-se a possibilidade para que D. João, então Mestre de Avis, assumisse o reino [...]. Outros candidatos principais ao trono eram a viúva do rei, D. Leonor, identificada com os interesses castelhanos, e o rei de Castela, D. Juan, que era casado com a filha de D. Fernando, a qual era ainda muito jovem e, por isso, ainda não havia descende de ambos (ZIERER, 2015, p. 110).

Com o fim das disputas pelo trono, D. João, meio-irmão do rei D. Fernando, se consagra como soberano de uma nova dinastia em Portugal, a Dinastia de Avis. Durante seu reinado, “D. João I (1385-1433) rodeou-se de legistas experimentados e de burocratas, procurando também apoio entre os mercadores, tanto portugueses quanto estrangeiros. Promoveu a posições importantes, política e socialmente, gente de < baixa condição > [...]” (MARQUES, 1977, p. 189, destaque do autor).



Devido a algumas tentativas de invasão a Portugal do rei de Castela, que reivindicava seu direito ao trono, D. João I envolveu-se numa intensa campanha militar em 1386. Em estratégia de guerra, o monarca luso exercera certa proteção aos judeus, visando obter, em troca, apoio material.

Em cartas enviadas ao conselho português, D. João I solicita a edificação de uma judiaria que visava à defesa dos recursos logísticos judaicos, durante os conflitos contra os castelhanos. Apesar de muitos israelitas possuírem recursos financeiros importantes para a administração do reino, a atitude de D. João I de garantir proteção aos judeus não fora vista com bons olhos pela população lusa, a qual manifestou algumas reticências contra aqueles que não aceitavam a conversão ao cristianismo (MORENO, [s/d], p. 25-26).

Após a vitória improvável contra Castela, a jovem monarquia de Avis enfrenta outras dificuldades: “A nobreza que havia apoiado D. João I sentia-se no direito de exigir suas compensações, o que causava um nítido embaraço [...]” (MORENO, [s/d], p. 28). Por volta de 1441, D. João I, associado ao seu primogênito e herdeiro D. Duarte, organizaram um plano de expansão militar do trono ao norte da África, que pretendia conseguir proventos para si e para a burguesia queixosa (MARQUES, 1977, p. 190).

Todavia, os resultados dessas investidas somente surgem a partir de D. João II, cujo “[...] o tráfego do ouro na costa de África [...] vem fortalecer a posição da Coroa, sob cuja direcção passava a realizar-se a exploração geográfica e económica das novas terras descobertas” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 107). Cada vez mais lucrativo, o comércio marítimo português culmina “[...] em 1498, quando uma expedição comandada por Vasco da Gama (?-1524) chegou até Calecute, na Índia [...]” (BELLINI, 1997, p. 3).

Em relação ao desenvolvimento das técnicas náuticas portuguesas e o pioneirismo ultramarino, A. H. de Oliveira Marques afirma:

[...] não resta dúvida de que a sua posição geográfica e as suas características culturais favoreciam o encontro de processos novos, vindos do Atlântico, do Mediterrâneo cristão e do Mediterrâneo muçulmano. Sabemos também que o sul de Portugal, com sua longa tradição islâmica e moçárabe, teve importância decisiva no surto da navegação à distância [...] (MARQUES, 1977, p. 197).

Com isso, as relações culturais e comerciais estabelecidas pelo reino português, somados à sua posição privilegiada e à tradição náutica, formaram suas bases à partida singular das navegações. Com a Dinastia de Avis, intensifica-se em Portugal o processo de concentração política e econômica que “[...] acarreta uma numerosa classe de funcionários mais ou menos letrados [...]” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 106).

A escrita e a cultura literária tornam-se necessárias, principalmente para os habitantes da corte, sendo este espaço o principal centro da cultura literária. Em meio ao desenvolvimento das corporações, os “[...] conventos acabam por perder o exclusivo da produção do livro, ultrapassados por instituições laicas, principalmente pelas universidades e pelas cortes reais ou senhoriais, o que incentiva a produção de obras literárias [...]” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 108).

Os principais “[...] exemplos típicos de novas formas literárias encontram-se antes nas produções puramente religiosas [...]” (MARQUES, 1977, p. 169). Além dessa, outra vertente literária, frequente na Baixa Idade Média portuguesa, foram as crônicas. Na primeira metade do século XV, as crônicas de D. Pedro, D. Fernando e D. João I, produzidas por Fernão Lopes<sup>2</sup>, a partir do reinado de D. Duarte (1433-1438) – filho e sucessor deste último monarca e fundador da Dinastia de Avis –, possuíam o papel de registrar as principais atividades políticas ocorridas durante o reinado desses soberanos (ZIERER, 2015, p. 108-109).

Segundo Manuel Augusto Rodrigues (1981, p. 4), o “[...] aparecimento e avanço do Humanismo está em correspondência com o avanço da sociedade civil”. A corrente humanista italiana (séculos XIV e XV) influenciou as principais linhas de produção artística e literárias da elite lusa: “O prestígio das universidades itálicas e dos seus mestres chamavam estudantes a [...] Bolonha, Siena, Florença [...] e outros centros afamados” (MARQUES, 1977, p. 271-272).

D. Manuel I (1495-1521) e sua corte foram envolvidos pelas principais ideias do movimento humanista. O monarca português privava pela pompa e grandiosidade. Queria “[...] figurar entre os primeiros soberanos da Europa, intervir de um modo conspícuo na política internacional” (MARTINS, [s/d], p. 194).

Apesar de administrar um reino que respirava as doutrinas do catolicismo, isso não impedira que D. Manuel I se posicionasse, assim como outros monarcas europeus, a favor de uma reforma nas bases da Igreja de Roma, em tempos de escândalos. É válido expor as considerações de Manuel Augusto Rodrigues quanto a estas questões:

Acentuou-se, porém, durante o séc. XV e a primeira metade do séc. XVI. A Igreja hierárquica, a despeito dos protestos e apelos que subiam de vários

---

<sup>2</sup> A personalidade oficial de Fernão Lopes é bastante conhecida. Vários documentos publicados por João Ribeiro e por Anselmo Braamcamp Freire dão-no-lo como escrivão de D. João e de D. Duarte e como escrivão da puridade do Infante Santo, D. Fernando, até a partida deste para a África, em 1437. Além destes cargos junto da família real, desempenhou Fernão Lopes um cargo público: o de guarda das escrituras do Tombo, ou, em linguagem dos nossos dias, do Arquivo-Geral do Estado, de 1419 a 1454. Utilizamos por base as informações contidas em: SARAIVA, António José. **Para a História da Cultura em Portugal**. Lisboa: Gradiva, [s/d]. v. II, parte II.

países e quadrantes, a despeito do que se disse e votou nos concílios de Constança e V de Latrão, não assumiu a crise nem dinamizou as lutas para a superar (RODRIGUES, 1981, p. 139).

De todo modo, em Portugal D. Manuel I, por meio da arte, ou melhor, do teatro moralizador, fez circular na corte as ideias humanistas. Nesse sentido, o monarca luso “[...] pedia, ou afetava exigir, que se reformassem os abusos da clerezia, que se moralizassem os costumes, e intimava com Gil Vicente” (MARTINS, [s/d], p. 197). Em relação à historiografia e ao teatro de Gil Vicente, trabalharemos nos próximos tópicos.

A crônica de D. Manuel I escrita por Damião de Góis (1502-1574), dirigida ao príncipe e cardeal D. Henrique (1512-1580), conta a trajetória política do reinado manuelino. Góis o descreve de modo otimista, “O Rei Felicíssimo”, assim como designou no livro “Chronica do Felicissimo Rey D. Emanuel [...]” (CDM, I: P, cap. I, p. 1)<sup>3</sup>.

Tendo, pois, uma sequência de acontecimentos, eliminados os herdeiros naturais ao trono de D. João II (1455- 1495), D. Manuel, duque de Beja, irmão da viúva do rei, D. Leonor de Lencastre, se consagra soberano de Portugal. Na crônica, Góis exalta o caráter divino de D. Manuel: “[...] Do tempo em que el Rei dom Emanuel nasceo, e do milagre que Deus então por ele fez” (CDM, I: P, cap. IV, p. 05). Da mesma forma, legitima ao trono sua descendência direta de sangue.

[...] el Rei dom Emanuel, filho do Infante dom Fernando, **era neto del Rei dom Duarte, & bisneto del Rei dom João primeiro, & sobrinho del Rei dom Afonso quinto, & primo com irmão del Rei dom João segundo, a quem succedeo, per rezão da qual progenta ele era direito, & legitimo herdeiro del Rei dom João**, falecendo sem filhos de legitimo matrimonio, quomo faleceo, & pois tenho dicto de sua real progenia, & direita sucessão nestes Regnos aquillo que abasta pera se saber quão licitamente era esta herança sua [...] (CDM, I: P, cap. III, p. 05, grifos nossos).

A improvável herança ao trono português, recebida por D. Manuel I, duplamente justificada na crônica de Góis, pelo caráter divino e legitimidade de sangue, conforme mostramos, descreve um reinado em breves tempos de felicidade, proporcionada não só pela figura do rei (líder nato), mas também pelas riquezas coloniais usufruídas na época pelo reino. “O Brasil e a África ainda rendiam pouco ou nada para o Tesouro, mas a Índia estava em plena razão de receitas. [...] afora isto, havia os rendimentos do Estado, e para a nação os lucros de um comércio opulento” (MARTINS, [s/d], p. 201).

<sup>3</sup> Para fundamentar as análises desde trabalho, utilizamos como complemento a trajetória dos reinados de D. Manuel I e D. João III e suas respectivas crônicas. Para melhor identificação, optamos por referenciá-las da seguinte maneira: Obra (como suas primeiras iniciais); Parte (indicando localização do trecho retirado); Capítulo (localizando-o dentro da parte retirada) e a Página da citação feita.

Em momentos de epidemias, o rei e sua corte migravam, para assim evitar contágios. Contudo, apesar das ondas de pestes, o reino luso contava com uma intensa imigração, principalmente em torno da cidade de Lisboa. Para os lusos, os surtos da doença foram castigos ocasionados pela proteção concedida aos judeus: batizados, mas não convertidos. (MARTINS, [s/d], p. 198-201).

A expulsão semita de terras lusas fora pedida pelos reis da Espanha (Dom Fernando de Castela e Aragão e Dona Isabel) como condição para o casamento de D. Manuel I com a princesa Isabel de Castela, “[...] então viúva do príncipe dom Afonso, único filho del rey D. João o segundo [...]” (CDJIII, I: P, cap. I, p. 01). O Rei D. Manuel I, “[...] casando com a viúva do príncipe Afonso, esperou herdar um império então colossal, porque as duas nações da Península dominavam em todos os territórios descobertos” (MARTINS, [s/d], p. 215).

Desta maneira, foi comum nesse contexto o ódio aos judeus, tanto pelo reino espanhol, quanto pelo português (MARTINS, [s/d], p. 197). A intolerância dos castelhanos era baseada na ideia de que deveria existir uma única religião no reino. Já em Portugal, apesar da existência de políticas protecionistas, efetivadas desde D. João I, não existe a menor dúvida de que o antijudaísmo se emitia com intensidade, também em algumas cidades portuguesas, em 1490.

A corte manuelina conteve as aparências. “Na embriaguez de tamanhas riquezas, quem podia ouvir o grito lancinante do judeu queimado? Quem se atreveria a afirmar que a nação se arruinava? Que os campos se despovoavam? Que a miséria crescia? [...]” (MARTINS, [s/d], p. 203). A instabilidade do governo manuelino só se tornou evidente ao longo do reinado de D. João III (1521-1557), cujas rendas do tesouro não chegavam mais a custear as despesas públicas, passando D. João III a tomar altos empréstimos sucessivos.

A temer a crise econômica, a nobreza portuguesa procura “[...] proteção régia para melhor alcançar o acesso a lugares lucrativos do Paço e da Administração Pública e aos bens das ordens ou corporações religiosas [...]” (RODRIGUES, 1981, p. 165). A inconformidade com o estado natural passara a ser regra. As categorias sociais se mesclavam ao ponto dos camponeses olharem com desdém as profissões mecânicas, ambicionando com isso outras funções.

Dessa forma, diante destes perigos de inconformidade social, D. João III (1521-1557) “[...] sentia a urgência de realizar a fusão da cultura e da sociedade no quadro único de um Estado forte e de uma estrutura social hierárquica” (RODRIGUES, 1981, p. 165). Com isso, seu reinado fora marcado por um vasto esforço do monarca em renovar a base espiritual e

moral do reino luso, principalmente no que diz respeito ao controle da vida dos eclesiásticos e à cultura e fé dos fiéis.

Em relação à biografia de D. João III (1521-1557): “Naceo este desejado príncipe na cidade de Lisboa nos Paços da Alcaçova [...]” (CDJIII, I: P, cap. I, p. 1). Sendo este filho do segundo matrimônio de D. Manuel I, que se casara com D. Maria de Castela, após a morte de sua primeira esposa e filho. Consagrado ao trono, D. João III se casa, em um satisfatório acordo firmado com o reino de Castela, com D. Catarina.

Em relação aos feitos realizados ao longo do reinado joanino, Oliveira Martins ressalta: “Foi ele o fundador da colonização do Brasil, foi ele o reformador da Universidade, foi ele o que por todos os modos buscou em vão enfrear a orgia da Índia [...]” (MARTINS, [s/d], p. 214).

Desse modo, o rei D. João III (1521-1557), obedecendo à tradição humanista iniciada pelos filhos de D. João I e querendo emparelhar-se aos estudos de outras nações da Europa, reformara a Universidade de Coimbra: “E para apurar as letras humanas [...] mādou fazer na mesma cidade de Coimbra hu collegio particular para ellas, para o qual mādou trazer de Paris mestres eminentíssimos [...]” (CDJIII, IV: P, cap. CXXVIII, p. 155). Nesse sentido, D. João III procurou incentivar a cultura intelectual portuguesa, reestruturando-a em valores de âmbito humanística e renascentista.

Por volta de “[...] 1547, é definitivamente estabelecida a Inquisição em Portugal [...]” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 183). Em torno dos objetivos da Inquisição estavam o compromisso de D. João III com a fé cristã, além de interesses do âmbito econômico, como de confiscar os bens acumulados pelos judeus em Portugal. Era a principal finalidade do Tribunal do Santo Ofício pôr fim, à prática clandestina da fé israelita pelos cristãos-novos (BELLINI, 1997, p. 15).

Além disso, se estabelecera em Portugal a religião da Companhia de Jesus, que logo nos seus primeiros anos favoreceu muitos religiosos por meio da edificação de colégios em diversas partes do reino. Entre outros feitos encarregados à Companhia de Jesus durante o reinado joanino, Manuel Augusto Rodrigues ressalta:

A Companhia de Jesus **tornara-se instrumento importante de vigilância religiosa e dominava em todos os centros do ensino preparatório, no Colégio das Artes**, por exemplo, que em 1555 passou para as suas mãos, depois de terem sido **processados pela Inquisição vários** dos seus **mestres** (RODRIGUES, 1981, p. 167, grifos nossos).

No mesmo ano da promulgação da Inquisição, sai em Portugal o primeiro rol de livros proibidos. Gil Vicente se encontrava em meio aos autores vetados pela censura. A partir

daquele momento, nenhum livro poderia sair sem as respectivas licenças: do Santo Ofício, do Ordinário eclesiástico na diocese e Paço. Em 1557, com a morte de D. João III, essas sentenças inquisitórias se extremizam, com a regência do cardeal e inquisidor-geral D. Henrique e a rainha-viúva, D. Catarina (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 183-184).

Neste momento, no reino luso se manifestou abertamente o classicismo literário, associado às aspirações cristãs e ao espírito da Contrarreforma. Neste contexto de transformações, se fundamenta a Literatura vicentina, que, por meio da tutela de reis e rainhas do reino português, manifestou no plano cultural os principais ideais de um homem religioso a serviço da corte.

#### 1.4 As Letras e a Cênica na Baixa Idade Média portuguesa

*A palavra escripta, quando por ella se dá expressão ás emoções e concepções subjectivas, ou se representam actos e aspectos da natureza objectivamente, torna-se pelos recursos estyilisticos a mais elevada fôrma da Arte, a que na série esthetica se chama **Litteratura*** (BRAGA, 1909, p. 3, grifo do autor).

O período quinhentista que analisamos anteriormente, das grandes navegações e descobrimentos, corresponde também em Portugal ao momento de maior produção literária. Constitui-se, entre outras coisas, para Braga (1909), pela elaboração da gramática da Língua portuguesa por Fernão de Oliveira e João de Barros; a fundação do teatro nacional por Gil Vicente; as poesias de Sá de Miranda e Camões. Nesse sentido, Berardinelli (2012) define um espaço temporal de aproximadamente cem anos, entre os séculos XV e XVI, o que se poderia nomear de século de ouro português.

A trajetória da Literatura portuguesa está “[...] compreendida dentro deste contexto histórico-cultural, pois assimila aportações milenárias (hebraicas e gregas, por exemplo) e influências fundamentais das grandes Literaturas do Ocidente europeu [...]” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 10). Com isso, enfatiza-se nesta monografia o uso de obras literárias como ferramenta de fundamental importância para o campo de trabalho do historiador que deseja refletir sobre o funcionamento de uma determinada sociedade ou cultura.

No que diz respeito ao uso da Literatura como fonte: “É importante destacar a Literatura como testemunho ou documento histórico, no sentido de valorizar a riqueza do texto ficcional como fonte que, de forma indireta, fala do mundo, através de uma linguagem metafórica e alegórica” (GRECCO, 2014, p. 46).

O movimento dos *Annales* (século XX), liderado por Marc Bloch e Lucien Febvre, propôs combater e renovar a historiografia positivista até então em curso (o Historicismo), corrente de caráter político, narrativo e oficial, o qual tinha por figura de destaque, na versão alemã, Leopold Von Ranke. Este último e seu grupo relegavam à História o papel de ser real, verdadeira e concreta, sendo a Literatura considerada apenas flutuações subjetivas do historiador.

Com a ampliação do campo do historiador a outras fontes culturais, como ritos religiosos, memória, sensibilidades, lutas simbólicas, etc., consolida-se o movimento História Nova e História Cultural, que promoveu diversas revisões na historiografia. Essas mudanças acabaram por aproximar o historiador à ideia de representação que passou a designar as formas do mundo no seio dos grupos humanos, redimensionando dentro da História o papel da Literatura como fonte de análise das diferentes visões de mundo que o homem apresentou no tempo e no espaço (GRECCO, 2014, p. 41-42).

As obras da Literatura são produções privilegiadas do imaginário (LE GOFF, 1994, p. 13). A análise aqui realizada procura, por meio do imaginário medieval, compreender os elementos subjetivos que constituem a produção vicentina. Para Sandra Pesavento (2012, p. 23), o imaginário se entende como um sistema de ideias e representações coletivas, construído pelos homens em busca de dar sentido às realidades do mundo, numa construção social e histórica dessas representações.

De acordo com o historiador Jacques Le Goff (1994), apesar de fazer parte de um pequeno campo das representações, o imaginário vai além deste, pois as representações se manifestam de forma apenas intelectual ou abstrata em torno de uma questão. O imaginário não se ocupa apenas da questão reprodutora. Leva em consideração a imagem, a poética, a Literatura ou as artes para evocar algo.

Associadas a diversos campos (Fantasias, Sonhos, Símbolos, Ideologias e outros), as representações do imaginário exorbitam os limites da experiência, o que faz a historiadora Evelyne Patlagean apontar que “[...] cada cultura, portanto cada sociedade, e até mesmo cada nível de sociedade complexa, tem seu imaginário” (LE GOFF, 2001, p. 291).

Dito isso, Saraiva e Lopes (1979) apontam para a necessidade de entender nas peças as concepções que circulam os apontamentos de Gil Vicente sobre os comportamentos humanos.

Nesta contiguidade do real concreto e do real imaginado, que é a expressão mais completa do teatro vicentino, o realismo sensorial aparece-nos como uma faceta apenas de um todo que o transcende, articulando-se, por contraste ou por outras formas, com a alegoria. [...]. Gil Vicente não procura apenas no homem e nos grupos humanos a mola que desencadeia os conflitos e suas

resoluções. As suas peças alegóricas corporizam uma visão religiosa, em que a realidade observável entra como um elemento (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 213).

Diante disso, enfatiza-se que as obras literárias verificadas nesta pesquisa são frutos da visão de um homem do século XVI, que, apesar de cristão convicto e fervoroso, se posiciona contra os clérigos viciosos e, embora fosse funcionário da corte, criticava a nobreza. Em suas peças, Gil Vicente mescla posicionamentos pessoais aos preceitos religiosos e os utiliza como ponto de ligação em meio ao imaginário cristão da Baixa Idade Média, a fim de alcançar seus objetivos moralizantes e pedagógicos às diferentes ordens da sociedade em que vivera.

Segundo Le Goff (1994, p. 17), “estudar o imaginário de uma sociedade é ir ao fundo da sua consciência e da sua evolução histórica”. Partindo dessa concepção, seguiremos a análise da Literatura lusa medieval, que fomentou as bases para a produção cênica de fundo doutrinador de Gil Vicente.

De acordo com Segismundo Spina (1991), se existisse e um esquema que designasse a criação literária portuguesa durante a Idade Média, esta estaria dividida entre dois grandes movimentos literários<sup>4</sup>: a produção trovadoresca (séculos XII-XIV) e a poesia palaciana (séculos XV-XVI), representada pelo Cancioneiro Geral de Garcia de Resende (1516), e a dramaturgia de Gil Vicente.

Nesta monografia, daremos ênfase ao segundo movimento, a poesia palaciana, conforme a divisão de Spina, por se tratar da categoria a que pertence Gil Vicente, “[...] um dos maiores poetas líricos da Península” (SPINA, 1991, p. 11), criador dos objetos desta pesquisa.

O lirismo provincial se define na Itália no século XV, com pequenos grupos de trovadores cujas canções amorosas eram elaboradas a partir da idealização sobre a vida doméstica. Burgueses afortunados, tomados de gosto por essas poesias, passaram a convidá-los a se apresentar em festas e palácios. Esta nova poesia, pela sua base erudita, era também simpática aos que seguiam a corrente do humanismo. Dada a sua irradiação, na Espanha, o lirismo italiano fora incorporado muito cedo à Literatura. Com isso, o influxo crescente da corrente fez com que a poesia castelhana prevalecesse sobre as outras literaturas peninsulares, no século XV, principalmente a portuguesa (BRAGA, 1909, p. 384 -387).

<sup>4</sup> Segismundo Spina ainda destaca no Portugal Medieval outras três formas literárias, que a seu ver seriam secundárias: a prosa doutrinal de caráter religioso em fins do século XIV e princípios do século XV, cujas obras mais representativas são o *Orto do Espôso*, *Boosco Deleitoso* e o *Livro da Corte Imperial*, a prosa didática da corte (literatura cinegética e moral da geração de Avis), expressa no *Livro da Montaria de D. João I*, [...]. A novela de cavalaria não constitui uma forma literária cronologicamente definida, de vez que a sua presença se fez sentir, com certa descontinuidade desde fins do século XIV - com a Demanda do Santo Graal e talvez com a novela do Amadis de Gaula - até do século XVI [...] (SPINA, 1991, p. 11-12).



A produção literária dessa primeira época em Portugal possui um caráter peninsular, com predominância da língua galego-portuguesa. Esta se inicia por volta de 1198 (data da poesia lírica mais antiga), sendo a segunda fase iniciada em 1527 (marcada pela fundamentação das ideias renascentistas). O desenvolvimento do movimento poético à custa do mecenato régio atribuiu à atividade trovadoresca um caráter institucional. Enriquecida ao longo dos séculos pelas escolas e estilos italianos, petrarquistas e mediações ibéricas, se tornou a raiz da lírica amorosa do século XVI (SPINA, 1991, p. 12-18).

No que diz respeito ao marco significativo que foi a Revolução de Avis para a Literatura, Segismundo Spina (1991) e Saraiva e Lopes (1979) concordam que o movimento representara a emancipação, na primeira metade do século XV, da mentalidade literária lusa, sendo a contratação do cronista Fernão Lopes em 1434 um marco para a historiografia portuguesa. Conforme destaca Spina (1991):

[...] a data [...] (1434) torna-se um marco de certa importância na vida mental do país, com significado não apenas político (início da consolidação dos castelhanos), como também linguístico e literário, pois, no início do século, a língua portuguesa adquire características nacionais, e a prosa literária inicia a sua fixação com as crônicas de Fernão Lopes (SPINA, 1991, p. 12).

De toda forma, o *castelhanismo*, conforme designou Theófilo Braga (1909), determinou as relações fomentadas pelas ligações tradicionais e casamentos reais entre as nações Ibéricas. Promoveu, como chamou Tessyer (1982), os *lusismos*, adaptações da língua espanhola ao modo do entendimento português. Com isso, essa mescla linguística possibilita até o século XVIII relações intensas entre a Literatura espanhola e a lusa, na qual alguns dos mais notáveis escritores portugueses tiveram suas influências prolongadas por ambos os lados das fronteiras, pertencendo, assim, a ambas as literaturas” (SARAIVA ; LOPES, 1979, p. 42).

A poesia palaciana teve grande prestígio nas cortes humanistas de D. Afonso V, D. João II e D. Manuel. A produção poética desses três reinados se apresenta compilada no *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende (1516). A obra lusa, do período de baixa produção poética, teve inspirações das poesias do galego-castelhano. O *Cancioneiro Geral* foi uma coletânea singular de poesias de temas banais, porém de grande riqueza estética (musicalidade e imagética) e métrica, de alargamento de temas e preciosismo de formas. Representou, com isso, um lírico documento daqueles reinados (SPINA, 1991, p. 81-82).

Em Portugal, desde o *Cancioneiro Geral* a inícios do século XVI, é visível uma latinização que se principia na grafia e acaba por afetar também a fonética. Com isso, ocorre a efusão do latim, que atinge, sobretudo o vocabulário mais culto, operando-se principalmente

com o Humanismo e com o ensino jesuíta posterior (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 25). Os autores ainda destacam que numerosos estudos da língua<sup>5</sup> foram publicados na época no reino:

Data de 1536 a primeira gramática portuguesa, de Fernão de Oliveira, que é sobretudo uma fonética com grande senso linguístico. Segue-se-lhe a pouca distância a de João de Barros (1540), onde se evidencia a preocupação de moldar o Português pelas regras do Latim (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 25).

Nesse período de transição (séculos XV-XVI), de retomada às antigas concepções culturais (grega e romana), descobrimentos (científicos e intelectuais) e irradiação de ideias questionadoras das concepções religiosas e sociais, é que, em reação, os dois segmentos sociais (*oratores* e *bellatores*), “[...] para resistirem à corrente de renovação, tornaram-se ainda mais retrógrados [...]” (BRAGA, 1909, p. 105).

Conforme analisamos anteriormente, durante os reinados de D. Manuel I e D. João III, a Igreja de Roma, “[...] pela organização da Companhia de Jesus, tentou restaurar a *Theocracia*; e a Realeza, tendo reduzido a aristocracia feudal a sequito do aparato da sua Corte, conseguia [...] sustentar-se em um *imperialismo* absoluto” (BRAGA, 1909, p. 106, grifos do autor).

Com base nessa estrutura, apesar das diferenças, “[...] os reinados de Manuel I e João III podem ser considerados aqui como parte de um mesmo quadro geral, uma vez que pode-se observar uma série de similaridades e continuidades entre eles” (BELLINI, 1997, p. 7).

De toda forma, “[...] o interesse dos monarcas portugueses em transformar o reino num centro cultural [...]” (BELLINI, 1997, p. 10) fomentou desde D. Afonso V a ida de artistas portugueses à Itália, e a contratação de artistas italianos possibilitou a entrada dos primeiros ventos do movimento humanista no reino. Nessa época, viveu e atuou na corte Gil Vicente, que, conforme defende Spina (1991, p. 77-78), além de ter vivido em cheio a época renascentista, deixou-nos também uma interpretação cristã do homem, configurada em uma cênica tradicionalista e doutrinadora.

---

<sup>5</sup> O primeiro dicionário Português-Latim e Latim-Português, da autoria de Jerónimo Cardoso, falecido em 1569, foi editado em 1570. A preocupação de exaltar e cultivar o idioma acentua-se desde meados do século XVI (Barros, Camões, A. Ferreira, J. Ferreira de Vasconcelos, Fernão Álvares do Oriente, Rodrigues Lobo), numa reacção de fundo popular contra a tendência de unificação dinástica castelhanizante, atingindo o auge sob a dinastia filipina, no século XVI (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 25).

### 1.5 Dona Leonor, Dona Maria e Dona Catarina: As musas de Gil Vicente

Apesar de termos pouca informação a respeito da vida destas rainhas, se sabe, certamente, que D. Leonor, D. Maria e D. Catarina viveram entre os séculos XV e XVI, e por certo vivenciaram as transformações de âmbito político, econômico, social e religioso no Portugal dos Quinhentos.

Ao longo do período em que Gil Vicente (trataremos de sua biografia no próximo capítulo) ocupou-se nas cortes de D. Manuel I (1495-1521) e D. João III (1521-1557), teve o teatrólogo grande incentivo e reconhecimento, não somente desses soberanos, mas também de suas rainhas, a quem em agradecimento lhes foram dedicadas algumas peças.

A partir das peças analisadas nesta pesquisa, a dizer, o *Auto da Barca do Inferno* - 1517 (ABD); o *Auto da Barca do Purgatório* - 1518 (ABP); o *Auto da Barca da Glória* - 1519 (ABG) e a *Romagem dos Agravados* -1533 (RA), destacaremos brevemente a participação na corte portuguesa das rainhas, Dona Leonor (1458-1525); Dona Maria (1482-1517) e Dona Catarina (1507-1578).

Viúva de D. João II e irmã do D. Manuel I, a Rainha Velha, D. Leonor de Lencastre (1458-1525), conforme ficou identificada na vigência manuelina, viveu durante o período de maior esplendor do reino de Portugal, em meio às conquistas do vasto Império ultramarino.

Uma das maiores mecenas da atividade intelectual em Portugal (séc. XV-XVI), protegeu a imprensa nascente e fomentou a publicação de obras, sobretudo as de teor religioso. D. Leonor influenciou no reino ao longo dos governos de D. João II, D. Manuel I e D. João III (MALEVAL, 2015, p. 87-88).

Do casamento em 1471, com seu primo D. João II, D. Leonor teve um único filho, D. Afonso, que viria a morrer aos 16 anos, devido a uma queda de cavalo na margem do Tejo, interrompendo os sonhos imperialistas do rei de união com a coroa de Castela e Aragão, por meio do casamento do infante com a princesa espanhola Isabel de Castela.

Com a morte de D. Afonso, entrou “[...] a rainha na mais profunda tristeza [...]” (MALEVAL, 2015, p. 90). Sem o herdeiro legítimo, a “[...] vontade e desejo do Rey dom João foi sempre de deixar no Reino a Dom George, seu filho bastardo, e vivendo houve entre ele e a rainha sobre este assunto muitos desgostos [...]” (CDM, I: P, cap. II, p. 4, tradução nossa). Contudo, os posicionamentos político e a religiosidade da Rainha Velha se acentuaram ainda mais, após a tragédia com seu único filho. Graças ao empenho irredutível de D. Leonor, D. Manuel herdou o reino de Portugal e D. João II curvou-se diante da legitimidade desta sucessão (MALEVAL, 2015, p. 87- 88).

Logo após morte de D. João II (1495), a viúva “[...] D. Leonor, como irmã de D. Manuel, foi por vezes regente do reino, [...]” (MALEVAL, 2015, p. 90). Atuou também como conselheira pessoal do rei e na organização de diversas obras de caridade:

[...] **fundação da Misericórdia de Lisboa** [...]. Essa obra assistencial expandiu-se em irmandades ou confrarias por todo o reino de Portugal. Também digna de nota foi a criação do **Hospital das Caldas** [...]. Além disso, **promoveu a edificação de igrejas e mosteiros**, como **os conventos da Madre de Deus e da Anunciada**, a **Igreja de Nossa Senhora da Merceana** e **as Capelas Imperfeitas do Mosteiro da Batalha**, destinadas ao jazigo perpétuo de seu esposo e do seu filho precoce e tragicamente falecido (MALEVAL, 2015, p. 88, grifos nossos).

As obras assistencialistas da rainha corroboram a sua imagem muito religiosa, conforme Gil Vicente enfatiza em algumas dedicatórias de suas peças. Defensora e membro da Ordem Terceira de São Francisco, D. Leonor encomendou muitos autos de devoção a Gil Vicente, considerado o criador do teatro português. A trilogia das *Barcas*, por exemplo, reflete sobre a existência do indivíduo peregrino rumo ao eterno e veicula os ensinamentos do franciscanismo, norteador da Rainha Velha (MALEVAL, 2015, p. 91). Consumidora e musa vicentina, a quem foram dedicadas algumas peças<sup>6</sup>:

Auto de moralidade composto per Gil Vicente. Por contemplação da **sereníssima e muito católica rainha dona Lionor**, nossa senhora e representada per seu mandado ao poderoso príncipe e mui alto rei dom Manuel primeiro de Portugal deste nome [...] (ABI, II, 1, p. 527, grifo nosso)<sup>7</sup>.

Conforme esta citação, Gil Vicente destaca em sua dedicatória a devoção de D. Leonor. Encenado em 1517, o *Auto da Barca do Inferno* (ABI) constitui-se o primeiro de um conjunto de mais dois autos (de mesma temática), representados na corte do Rei D. Manuel I, sob a encomenda de sua irmã, D. Leonor de Lencastre, na câmara da rainha D. Maria (BERNARDES, 2001, p. 14). Esta última, também musa vicentina, irá falecer em 1517, no

<sup>6</sup> Encontrava-se Dona Leonor presente em [...] 1502, quando foi ali recitado o *Monólogo do Vaqueiro*, [...]. 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 das 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 à cena na sua presença em 1513. Sabe se também, pela rubrica da edição de Madrid, que a *Barca do Inferno* (1517) [...] o *Auto da Alma* (1 de Abril de 1518), a *Barca do Purgatório* (Natal do mesmo ano) e o *Auto dos Quatro Tempos* (data incerta, mas anterior a 1521). [...] *Dom Duardos* (1522?) (TESSYER, 1982, p. 10-11).

<sup>7</sup> As peças aqui trabalhadas são retiradas da compilação de todas *As Obras de Gil Vicente*, com direção de José Camões (2002). Para melhor identificação, optamos por referenciá-las da seguinte maneira: a Obra (como suas primeiras iniciais); o Volume (indicando em qual dos cinco volumes da coleção está localizada o auto); o Verso (em que está localizada a citação) e a Página da citação feita.

mesmo ano da encenação desta peça, devido a complicações em seu último parto “[...] sem em toda a medicina auer cousa que lhe podesse dar saúde, [...] faleceu em Lisboa nos Paços da Ribeira [...]” (CDM, IV: P, cap. XIX, p. 491).

De toda forma, D. Maria de Castela (1482-1517), filha mais nova dos reis católicos, fora a segunda rainha de D. Manuel I. Casou-se com o soberano português após a morte de sua irmã, Isabel de Castela, e também de seu filho, o príncipe D. Miguel da Paz (1500). Com esse novo casório, D. Manuel I dera continuidade aos planos políticos do campo ibérico iniciados com D. João II.

Mãe da maioria dos filhos do rei, as imagens dadas à rainha, D. Maria, estão marcadas por grandes pinceladas em torno da sua vida moral e práticas devotas. Sobre as características da musa vicentina, D. Maria, o cronista Damião Góis (1502-1574), que escreveu sobre o reinado manuelino, destaca que a rainha era “[...] **mui honesta** em todas as suas práticas [...] **muito caridosa**, & dada a **emparar órfãos, & veuvas** [...] **mui continua em suas orações, & devoções** [...]” (CDM, IV: P, cap. XIX, p. 492, grifos nossos).

Ao descrever D. Maria, Damião Góis destaca seus traços religiosos. Associando a imagem da rainha a um modelo de mulher virtuosa, o cronista enfatiza ainda sua caridade, honestidade e devoção como característica – registro - da soberana. Em relação a suas obras assistencialistas no reino, D. Maria “[...] muito imiga de passar os tempos ociosamente fundou [...] o **Mosteiro das Berlengas da ordem de sam Hieronymo** [...]” (CDM, IV: P, cap. XIX, p. 492, grifo nosso).

Com isso, percebe-se que, assim como D. Leonor, a rainha D. Maria, também muito religiosa, dedicou-se às obras de caridade no reino. Apesar da sua morte prematura, esta rainha ganhou grande feição de Gil Vicente, que parece admirar, em ambas as rainhas, suas discrições e religiosidade. Nos autos aqui analisados, percebemos que Gil Vicente critica nas mulheres os comportamentos indiscretos e a desobediência. Condena diversas personagens femininas ao Inferno ou ao Purgatório, em correspondência aos seus comportamentos viciosos.

Por conta de seu forte registro, recatado e religioso, muito se especula sobre a participação da rainha D. Maria nas variadas iniciativas culturais que existiram na corte, principalmente no que diz respeito ao estímulo à atividade artística de Gil Vicente. No decurso da regência manuelina, estiveram em ápice as manifestações culturais. Em relação às influências de D. Maria no teatro vicentino, pouco se pode dizer, já que as informações que nos chegam desta se encontram nos registros do rei, D. Manuel I. O cronista régio Damião Góis construiu uma imagem da rainha D. Maria que pouco nos revela sobre estas questões.

Para tanto, se percebe em alguns autos de Gil Vicente temáticas e até influências castelhanas. O *Auto da Barca da Glória* (1519), por exemplo (peça que analisaremos mais à frente), foi escrito todo em língua espanhola<sup>8</sup>. Entretanto, foi encenado após a morte de D. Maria.

A peça *O Monólogo do Vaqueiro* (1502), contemporânea à rainha e introdutória do teatro vicentino na corte manuelina, foi redigida com versos em espanhol dedicados também à rainha, D. Maria, em comemoração ao nascimento do futuro rei D. João III. Traços que indicariam as tentativas de Gil Vicente de agradar à soberana.

No tocante a este assunto, Cleonice Berardinelli (2012) e Paul Teyssier (1982) concordam que ter uma rainha castelhana é apenas uma das motivações do por que escrever em espanhol. Afinal, as relações entre os reinos ibéricos ocorriam indiscutivelmente há cerca de duzentos anos. Os contatos e alianças matrimoniais fomentaram uma simbiose cultural que contribuirá para a hispanização da corte lusa. Quanto mais se subia de nível social, mais se falava castelhano. Gil Vicente, como fez em toda a sua carreira na corte, estava em meio a uma sociedade que praticava diariamente o bilinguismo (BERARDINELLI, 2012, p. 13; TEYSSIER, 1982, p. 124).

Mas voltando à rainha D. Maria e sua morte em 1517, como já mencionado, viúvo novamente D. Manuel I contrai casamento com mais uma das filhas de Castela “[...] desta vez com uma sobrinha das suas anteriores mulheres, Leonor, filha mais velha de Filipe, o Belo, e Joana, a Louca [...]” (RAMOS, 2009, p. 208). Por sua vez, esta era irmã de Carlos V (futuro rei da Espanha) e de D. Catarina (outra musa de Gil Vicente). Desta feita, o terceiro matrimônio “[...] gerou mal-estar na corte, uma vez que a noiva estava prometida ao filho, o príncipe D. João (futuro D. João III) [...]” (RAMOS, 2009, p. 208).

Passado este episódio em “[...] 1521, quando, contaminado por uma epidemia, D. Manuel faleceu em Lisboa no Paço da Ribeira [...]” (RAMOS, 2009, p. 209). O príncipe D. João III, agora corado rei de Portugal, se casa com D. Catarina, princesa castelhana. Com esta rainha, D. João III teve nove filhos, com apenas dois chegando à adolescência. Acerca disto, a peça vicentina *Romagem dos Agravados* (1533) foi apresentada em contexto de comemoração ao nascimento de mais um infante dos reis católicos de Portugal.

---

<sup>8</sup> Na sociedade em que Gil Vicente vivia, o castelhano era o meio de expressão das esferas elevadas da corte: das rainhas, dos príncipes, dos embaixadores. Era uma língua «de prestígio». Foi essa a razão, sem dúvida, pela qual a *Barca da Glória*, que põe em cena «dignidades altas», foi escrita em espanhol, ao passo que as duas primeiras *Barcas* são integralmente portuguesas (TEYSSIER, 1982, p. 126).

Esta tragicomédia seguinte é uma sátira, seu nome é *Romagem d'Agravados*. **Foi representada ao muito excelente príncipe e nobre rei dom João, o terceiro em Portugal desde nome, na cidade de Évora ao parto da muito esclarecida e cristianíssima rainha dona Caterina nossa senhora e nascimento do ilustríssimo infante dom Felipe.** Era do Senhor de 1533 (RA, II, 183v, p. 119, grifos nossos).

Neste trecho, Gil Vicente dedica a *Romagem dos Agravados* (1533) aos reis portugueses, que comemoravam o nascimento de mais um infante real. Assim como fica evidente a ênfase do dramaturgo, a imagem religiosa da rainha D. Catarina, a descrevendo como “cristianíssima”. Na *Romagem*, Gil Vicente homenageia o nascimento do príncipe, no último ato da peça. Todos os personagens saem de cena em cantoria, saudando o infante D. Felipe numa mescla entre o real e o fictício feita pelo dramaturgo. “Por mayo era por mayo/ ocho días por andar/ **el ifante don Felipe/ nació em Évora** ciudad/ ua ua/ **viva el ifante el rey la reina/ como las aguas del mar**[...]” (RA, II,1061-1067, p. 150, grifos nossos).

D. Catarina, após a morte do rei, D. Joao III, foi nomeada regente de todo o reino e colônias, assim como tutora do príncipe D. Sebastião, seu neto, até que este completasse a idade de vinte anos. Para ajudar no complemento de seu encargo, a rainha contou com o apoio do cardeal infante D. Henrique (1512-1540), filho de D. Manuel I e D. Maria.

Durante a regência de D. Catarina (1557-1562), acentuou-se o progresso do Estado e das instituições, que fomentou as bases para a Contrarreforma. Neste momento, no reino luso, “[...] fizeram-se cercar de uma atmosfera solene e severa, impondo regras de conduta mais rígidas do que no tempo de D. Manuel [...]” (BELLINI, 1997, p. 8).

Menos apegadas ao divertimento e ao convívio social, as regências joanina e de D. Catarina privaram pela criação de uma corte culta, interessada na composição e leitura de poesias, imitando tanto as formas já desenvolvidas na Itália, quanto criando outras (BELLINI, 1997, p.08). Essas novas correntes de inspiração religiosa afetam os trabalhos de Gil Vicente, que já no fim de sua carreira, como poeta de corte, dedica-se a novos temas, como o amor e a natureza. No próximo capítulo, explanaremos sobre a trajetória do mestre Vicente na corte portuguesa.

## 2 CAPÍTULO: GIL VICENTE E O TEATRO RELIGIOSO EM PORTUGAL

### 2.1 Gil Vicente: Historiografia

Apesar das possíveis mudanças que os textos de Gil Vicente tenham sofrido, seja pela interferência bibliográfica de seus filhos, pela reescrita de suas obras ou ações da Inquisição, os autos vicentinos continuam a ser ótimas fontes de estudo para o pesquisador que deseja entender como se constituía o imaginário português entre os séculos XV-XVI, ainda bastante atrelado à religiosidade medieval e a inovadores traços humanistas descritos por meio da visão de um homem sobre a sua sociedade.

A trajetória biográfica do mestre português é cercada de incertezas, que vão desde o seu nascimento<sup>9</sup> à publicação de suas obras. Contudo, acredita-se que tenha nascido durante a regência de Afonso V, sendo, com isso, da geração de D. João II e testemunha das grandes investidas portuguesas com as navegações e descobrimentos (MALEVAL, 1992. p. 171).

Como funcionário da corte portuguesa, Gil Vicente vivenciou o “[...] regresso das frotas de Vasco da Gama e Cabral, já sob o reinado de D. Manuel I, e os primeiros quinze anos do reinado da Inquisição em seu país, a pedido de D. João III, por bula papal de 23 de maio de 1536 [...]” (BERARDINELLI, 2012, p. 10, grifo nosso). Ao exercício de suas funções na corte, indagações prevalecem sobre se “[...] o poeta dos autos é ou não o ourives do mesmo nome e da mesma época que lavrou a custódia de Belém [...]” (SARAIVA, [s/d], p. 241). Anselmo Braamcamp Freire<sup>10</sup> e Paul Teyssier (1982) concordam ao afirmar que se trata da mesma pessoa, pois:

O ourives Gil Vicente [...] figura em documentos como protegido da «Rainha Velha», Dona Leonor [...] nomeado «vedor de todas as obras que mandarmos fazer ou se fizerem d’ouro e prata para o nosso convento [...] e mosteiro de Nossa Senhora de Belém” (BRAAMCAMP, [s/d], p. 517, *apud* TESSYER, 1982, p.07).

Por terem tanto o ourives como o poeta proteção da rainha Leonor, atribui-se que fossem a mesma pessoa. Contudo, por ser comum, na época o “[...] nome Gil Vicente aparece, com efeito, em vários documentos entre 1509 e 1522” (SARAIVA, [s/d], p. 241). Mediante

<sup>9</sup> Acredita-se que Gil Vicente seria “[...] de origem humilde como este, teria nascido à roda de 1465, talvez em Guimarães, e falecido por volta de 1536, ano em que foi apresentada a sua última peça, *Floresta de Enganos*” (MALEVAL, 1992, p. 171).

<sup>10</sup> Em relação aos posicionamentos de Braamcamp sobre Gil Vicente ver; FREIRE, Anselmo Braamcamp. Vida e obras de Gil Vicente, trovador e mestre da balança. 2. ed. corrigida, Lisboa, 1994.



isso, atribuíram-se ao autor outras funções registradas na corte. Teria sido também “[...] mestre da balança e representante da Casa dos 24 na Câmara de Lisboa” (MALEVAL, 1992, p. 171).

De acordo com Paul Tessyer (1982, p. 7-8), um documento escrito à mão por um funcionário da Chancelaria Real, intitulado “Gil Vicente trovador mestre da balança”, seria a prova de que Vicente fora na corte designado como poeta (trovador) e ourives (mestre da balança). Em desacordo, Saraiva ([s/d], p. 242) destaca que “[...] a letra de quem escreveu a nota não é a letra de quem escreveu o registro. Embora aproximadamente contemporâneos, segundo os paleógrafos [...]”. Contudo, não iremos mais nos ocupar sobre estas suposições.

De concreto, se sabe que Gil Vicente fez sua carreira a serviço da corte portuguesa. Encarregado de organizar festas para celebrar determinados acontecimentos importantes: nascimentos, casamentos, entradas solenes ou para acompanhar certas festas religiosas ao longo dos reinados de D. Manuel I e D. João III. Sob a tutela das rainhas, principalmente de Dona Leonor, gozou de apoio e confiança, recebendo valiosas concessões financeiras por seus trabalhos (TESSYER, 1982, p. 11).

A carreira de Gil Vicente começa na corte de D. Manuel I, com a encenação do *Monólogo da Visitação ou do Vaqueiro* (1502), em comemoração ao nascimento do príncipe D. João (futuro rei D. João III). Ao todo, sua produção “[...] compõe-se de cerca de 50 peças, e pelo menos três delas se encontram desaparecidas [...]” (MALEVAL, 1992, p. 172). Por motivação da censura inquisitorial, estabelecida no governo de D. João III, são elas: *Auto da Aderência do Paço*, *Auto da Vida do Paço* e *Jubileu de Amores*.

Com a instalação da repressão religiosa em Portugal em 1536, não somente o “[...] *Índex* português de 1581 manda vigiar, como proíbe expressamente toda a crítica a pessoas eclesiásticas - isto é, ao poderoso e numerosíssimo estrato social de que se alimenta, mais do que qualquer outro, a sátira vicentina” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 215-216).

Mesmo sendo defensor de um catolicismo tradicional, Gil Vicente “[...] se coloca em sintonia com o Humanismo religioso da época” (MALEVAL, 1992, p. 180). Não se calou, expondo em suas peças, os desvios dos representantes eclesiásticos. Suas influências derivam dos poemas espanhóis, de Juan del Encina e Lucas Fernández (de quem suas primeiras peças eram imitações), além de referências a textos religiosos: do Antigo ao Novo Testamento, o Breviário e as Horas Canônicas). Inspirou-se também nas tradições populares e na Literatura oral portuguesa.

Em meio aos elementos doutrinários e estéticos da época, a produção vicentina também se restitui de uma incipiente atmosfera humanista e renascentista. Mas, apesar da

intelectualidade do artista, que permitira fazer boa figura no espaço em que viveu, Gil Vicente não foi um humanista (TESSYER, 1982, p. 14-15).

As críticas de Gil Vicente, as indulgências e orações mecânicas, destaques da Reforma Luterana, não coloca o autor como partidário do humanismo, luteranismo ou erasmismo. O cristianismo vicentino se aparenta de inspiração heterodoxa franciscana, com alguns traços do lírico-religioso. A influência de Erasmo, que Gil Vicente leu, e até imitou, pelo menos numa parte da *Romagem de Agravados* (outra fonte deste trabalho), só eram válidas se com a intenção de fortalecer as raízes tradicionais da religião (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 207-208). Em relação às defesas religiosas de Gil Vicente, Maria do Amparo Tavares Maleval (1992) aponta:

É fácil surpreender na obra vicentina a nostalgia do Cristianismo das origens. Daí a apologia da pobreza e da fé, das orações sentidas, da sincera contrição [...]. Daí a condenação das rezas mecânicas, do comércio de indulgências e outras formas de perdão [...] da ganância, permissividade e hipocrisia, sobretudo do clero da vaidade e suntuosidade das autoridades eclesiásticas (MALEVAL, 1992, p. 180).

Desse modo, em defesa de um cristianismo puro, sob a legenda dos preceitos franciscanos, Gil Vicente não poupou nem o seu principal público (nobres e religiosos) diante das contravenções de seus comportamentos morais, expondo para, além disso, modelos de comportamentos para que a sociedade se inspirasse.

Contudo, não podemos esquecer que o nosso poeta estava a serviço régio. Como tal, seus autos eram concebidos por petição da Corte. Sendo assim, provavelmente corresponderiam ao ideário político dos reis [D. Manuel I e D. João III] e suas rainhas. Desse modo, conforme Garcia (2006, p. 30), é difícil admitir que estes soberanos católicos tenham agido “frouxamente” em relação ao dramaturgo, permitindo e financiando críticas, sem que estas de algum modo interessassem ao Estado. Para tanto, esses apontamentos nos levam a diversas suposições, que só evidenciam o quão grande era a moral de Gil Vicente como poeta da corte da Avis.

De toda forma, ao longo de sua existência Gil Vicente contraiu duas vezes o matrimônio. Sua primeira esposa, “[...] a quem se atribui, numa hipótese [...], o nome de Branca Bezerra, teve dois filhos: Gaspar e Belchior Vicente [...] Viúvo, Gil Vicente voltou a casar-se com Melícia Rodrigues, de quem teve três filhos: Paula Vicente, Luís Vicente e

Valéria Borges” (TESSYER, 1982, p. 10). A *Compilação de Todas as Obras*<sup>11</sup> foi um projeto de Gil Vicente e seus filhos Paula Vicente e Luís Vicente, de organização e reescrita dos autos do dramaturgo, que não viveu para vê-los a tempo de serem publicadas em 1562. Sobre os pormenores das peças vicentinas, analisaremos a seguir.

## 2.2 Gil Vicente e o Teatro Religioso Medieval

O teatro medieval, assim como tudo na Idade Média, estava atrelado às concepções religiosas. Os primeiros gêneros teriam sido desenvolvidos na França por volta do século XII. As manifestações cênicas ocorriam nos espaços das igrejas e mosteiros. Seus temas giravam em torno das liturgias bíblicas e eram encenados em dias santos, como Páscoa e Natal.

Por conta das constantes restrições causadas pelos Concílios e Constituições, as encenações profanas apresentadas nos pátios das igrejas logo se estenderam aos espaços públicos. “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” (FREITAS, 2014, p. 8).

Em relação às modalidades do teatro religioso medieval - *Mistérios, Moralidades e Milagres* -, Maleval (1992, p. 167) aponta-as como gêneros baseados em passagens bíblicas. Os *Mistérios* eram grandes encenações, que buscavam o realismo e tinham por tema prefigurações messiânicas do Antigo Testamento. As *Moralidades* eram mais breves, com finalidades doutrinárias. Personificavam abstrações de vícios e virtudes, colocando em cena tipos psicológicos. E os *Milagres* encenavam situações-limite de intervenções miraculosas.

Por conta de uma introdução tardia da ritualista, percebem-se poucas representações litúrgicas em Portugal antes dos séculos XV-XVI. Segundo Saraiva e Lopes (1979, p. 195), são raros os documentos que atestam a existência das modalidades do teatro religioso (*Mistérios, Moralidades, Milagres*) em Portugal. Sabe-se, no entanto, que se representavam sermões burlescos e pequenas farsas sobre histórias de clérigos e freiras nas igrejas e abadias, por ocasião do Natal, da Páscoa e da procissão de Corpus Christi. Além da realização de jogos, autos e encenações de figuras alegóricas, como anjos e demônios.

Em relação ao título de Gil Vicente de fundador do teatro português, Paul Teyssier (1982); Maleval (1992) e Saraiva e Lopes (1975) questionam a existência, em Portugal, de alguma forma anterior ao dramaturgo de representações teatrais. Aponta-se para os *momos*,

<sup>11</sup> Segundo Paul Teyssier (1982, p. 22), a Copilação. 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 e datado de 22 de Setembro de 1562 (cólófon).

que seriam de certo modo “a gênese do teatro vicentino” (TEYSSIER, 1982, p. 27-29). De acordo com Maleval (1992, p. 169), os *momos* eram grandes festividades destinadas à distração da corte. Realizadas em ocasiões solenes, contavam também com personagens vestidos com trajes especiais e mascarados.

No que diz respeito ao caráter cênico desse gênero, Teyssier (1982, p. 29) afirma que os *momos* estavam mais para quadro vivo do que para o teatro, embora pudessem conter certas passagens faladas. Em conformidade a isso, Saraiva e Lopes (1979) afirmam: “Os ‘momos’ da corte de D. João II e de D. Manuel não passam de pantomimas alegóricas muito espectaculares, com escasso diálogo em verso. Limitam-se a vistosos desfiles” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 195, destaque dos autores).

Enquanto isso, Maleval (1992) entende os *momos* e outras manifestações de entretenimento ocorridas na corte como as primeiras espécies da dramaturgia portuguesa. Com isso, a autora não considera Vicente como o criador do teatro luso, embora reconheça “[...] a grandeza e singularidade da obra de Gil Vicente quando posta em paralelo com os festejos palacianos [...]” (MALEVAL, 1992, p. 169-170).

De toda forma, o teatro em Portugal teria nascido da necessidade da Igreja de estender seus ensinamentos bíblicos às camadas iletradas da época, que não dominavam o latim. Contudo, se levarmos em conta o contexto reformista da instituição na Baixa Idade Média, “[...] o teatro surge como um instrumento facilitador da disseminação de ideologias, de obediência e submissão aos valores da época [...]” (SILVA, 2010, p. 89).

O repertório teatral de Gil Vicente carrega influências da literatura espanhola do século XV, com temas religiosos, além de integrar também em seus autos formas teatrais das moralidades e mistérios franceses e ingleses. Por conta desse conjunto variado que constitui seus textos dramáticos, torna-se difícil reduzi-los a gêneros do teatro medieval. Nesse sentido, conforme Saraiva e Lopes (1979), “[...] primeira classificação metódica das peças de Gil Vicente deve-se ao filho e editor do Poeta, que as dividiu em autos de devoção, farsas, comédias, tragicomédias e obras menores [...]” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 198).

No entanto, conforme destaca a maioria dos pesquisadores das obras vicentinas, esta classificação, repartida pelos filhos do dramaturgo na Compilação de 1562, apresenta muitos equívocos no que diz respeito às datas, locais das representações e principalmente no que se refere ao enquadramento dos autos de mesmo teor em gêneros diferentes. Sobre isso, Paul Teyssier (1982) pontua:

É sobretudo a distribuição dos autos entre «comédias», «tragicomédias» e «farsas» o aspecto que suscita mais numerosas dificuldades. A categoria das «tragicomédias» afigura-se particularmente artificial e pode-se apostar que este gênero de peças não tinha existência própria como tal para Gil Vicente - e que até o termo que as designa não existia no seu vocabulário (TEYSSIER, 1982, p. 29, grifo do autor).

No que diz respeito ao alcance das peças no reino, a dramaturgia vicentina não ficou restrita ao ambiente da corte. Em vida, Gil Vicente teria publicado seus autos em folhas volantes<sup>12</sup> (folhas soltas), que contavam de forma impressa suas peças. Isso teria contribuído para a popularização de seus trabalhos.

Ainda que representado nos salões do Paço, Gil Vicente fez sentir a sua influência num círculo muito mais amplo que o da corte. As suas peças, como vimos, corriam impressas pelo autor, em folhetos "de cordel", e a sua Compilação de 1562 contava sem dúvida com um grande apreço público. É certo, portanto, que se popularizaram, e não se deve excluir a hipótese de terem sido representadas também fora do Paço (hipótese perfeitamente viável, visto que o texto impresso estava ao alcance de muitos) (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 220).

As peças de Gil Vicente, do ponto de vista linguístico e estilístico, não foram de todo modo inovadoras. Sua retórica foi composta de formas simples. Entretanto, por conta da diversidade linguística do seu meio (a corte), o dramaturgo consegue variar de acordo com a origem social e as expressões fonéticas de seus personagens alegóricos.

Nos textos vicentinos, se verifica também a presença do latim. Após analisar todas as citações latinas realizadas por Gil Vicente em seus autos, Carolina Michaelis de Vasconcelos concluiu que o latim de Gil Vicente é com frequência incorreto. É latim (medieval) de igreja (VASCONCELOS *apud* TEYSSIER, 1982, p. 13). Esse estudo também confirmaria o desligamento de Vicente da estética humanista. Ideia vista com desconfiança por Saraiva ([s/d], p. 248) e Teyssier (1982, p. 14), que entendem a deformação do latim vicentino<sup>13</sup> realizada de modo consciente, para obter efeitos cômicos.

No tocante à *Copilação de todas as obras de Gil Vicente*: “[...] Em 1586, foi publicada em Lisboa, por André Lobato, uma segunda edição [...]. O texto da primeira foi nesta edição

<sup>12</sup> De acordo com Paul Teyssier (1982, p. 28-29). Com Gil Vicente em vida, apenas uma só dessas «folhas» foi conservada até aos dias de hoje e num só exemplar: a primeira das três *Barcas*, tradicionalmente designada por *Barca do Inferno*. Já a *Farsa de Inês Pereira* e *Breve Sumário da História de Deus* (seguido do *Diálogo sobre a Ressurreição*) teriam sido impressas depois da morte de Gil Vicente, pois se reportam a autos que figuram na *Copilação* de 1562, mas apresentam textos um pouco diferentes. Provieram, certamente, duma «folha volante» primitiva que foi publicada a seguir à representação.

<sup>13</sup> De acordo com Saraiva [s/d], 248, grifo nosso), [...] o latim de Gil Vicente consiste em frases simples, na maioria litúrgicas, [a isto] provém muito simplesmente de ele se querer fazer entender de um público não latinista, familiarizado, todavia, com algumas fórmulas muito repetidas no culto religioso.

profundamente mutilado pela censura inquisitorial” (TEYSSIER, 1982, p. 23). O *Índex* de 1551 proibiu e restringiu mais de cinco peças, sem com isso essa segunda edição nos trazer grandes novidades.

Diante do exposto, encerramos esse panorama geral, no qual se insere a cênica vicentina em Portugal para tratar de dois estilos específicos: as obras de Devoção e as Tragicomédias, categorias em que se enquadram as fontes analisadas neste trabalho.

### 2.3 A Cênica Pedagógica Vicentina: Autos de Moralidade e Sátiras Sociais

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 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 *Apud* FREITAS, 2014, p. 8-9).

As peças *O Auto da Barca do Inferno* (1517), *O Auto da Barca do Purgatório* (1518) e *O Auto da Barca da Glória* (1519), analisadas aqui, compõem o teatro de devoção de Gil Vicente, conforme a divisão da primeira edição da Compilação de 1562, organizada por seus filhos, como já mencionado anteriormente. Estes autos possuem como marca a religiosidade, a crítica aos vícios, à comicidade e a sátira social.

Se considerarmos as divisões do teatro medieval - *Mistérios, Moralidades e Milagres* - as *Barcas* vicentinas se enquadrariam dentro do gênero *Obras de Moralidade*. Conforme Freitas (2014, p. 11), esse estilo teria surgido a partir da segunda metade do século XV e alcançado grande expressividade na Baixa Idade Média. Foi utilizado pela Igreja como forma de “[...] moralizar a sociedade, fazendo-a refletir sobre os ensinamentos cristãos” (SILVA, 2010, p. 114). Segundo Amada L. Freitas (2014, p. 10):

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.

Nesse sentido, as *alegorias* teatrais seriam “[...] um recurso da narrativa literária que consiste em personificar ou concretizar qualidades, vícios, conceitos ou valores abstratos” (SILVA, 2010, p. 104). Para Saraiva e Lopes (1979), o teatro de moralidade pode ser distinguido de dois modos, entre as peças de Redenção em que eram anunciados (o

nascimento ou ressurreição) de Cristo para redimir os pecados carnis. O outro tipo seriam os textos com um ensino final: religioso ou moral. Neste último estariam inseridas as três *Barcas*, de Gil Vicente.

Ao longo da criação da *Trilogia das Barcas*<sup>14</sup>, Vicente denunciou as consequências dos comportamentos maliciosos por meio do destino de suas alegorias. Os autos tratam em tese do destino das almas que chegam a uma parte do mar onde estão ancorados dois barcos, um em direção ao Paraíso e o outro ao Inferno. A primeira tripulada por um Anjo ou Anjos e outra pelo Diabo e o seu companheiro.

O *Auto da Barca do Inferno* (ABI) foi apresentado no ano de 1517. A obra é considerada, dos três autos, a mais rica, por trazer à cena personagens das variadas camadas sociais da época do autor português, tendo representantes populares, do jurídico, da corte e até mesmo do clero. Na encenação, todos os tipos sociais (*Fidalgo, Onzeneiro, Parvo, Sapateiro, Frade, Alcoviteira, Judeu, Corregedor, Procurador, Enforcado e os Cavaleiros*) desejavam entrar na barca do Paraíso. Porém, excluindo o Parvo (por sua simplicidade e ingenuidade) e os quatro Cavaleiros (por morrerem em nome de Cristo e pelo bem da coroa), a maioria dos tipos foi condenada ao Inferno por conta de seus vícios em vida.

Vale ressaltar que alguns personagens retratados por Gil Vicente na *Trilogia das Barcas* trazem referências do que foram quando vivos. Mostra, com isso, o quanto ainda estavam apagados com suas profissões e estilos de vida. No caso do Fidalgo: “Chega com um Paje que lhe **leva um rabo mui comprido e ãa cadeira d’espaldar**” (ABI, II, 1c, p. 527).

Neste trecho, se faz referência à roupa longa e a cadeira luxuosa do fidalgo. Gil Vicente critica o modo ostensivo e arrogante da nobreza de Portugal, representando em suas obras essa categoria social como parasita, numerosa e desnecessária.

O Onzeneiro traz consigo um bolsão vazio, objeto bastante utilizado em vida para guardar o dinheiro roubado de suas vítimas. ANJO: “Porque esse bolsão/tomara todo o navio./ONZENEIRO: Juro Deus que vai vazio” (ABI, II, 217-219, p. 534).

O Sapateiro chega “[...] com seu **avental** e carregado de **formas** [...]” (ABI, II, p. 538, grifos nossos).

Ambos os personagens, Onzeneiro e Sapateiro, são representados como “escórias” da sociedade, pois elegeram a ganância pelo lucro como objetivo de vida. Gil Vicente, como

<sup>14</sup> A respeito disso, Paul Teysser (1982, p. 44) defende o termo «*Trilogia das Barcas*» como uma designação imprópria. Quando Gil Vicente compôs a primeira destas três peças, não previa que duas outras se seguiriam, que depois do Inferno viriam o Purgatório e o Paraíso.

cristão convicto, prezava por modelos sociais que defendessem a caridade e o desapego aos bens materiais. Com isso, ambas as alegorias são retratadas como contramodelos na peça.

O Frade é descrito do seguinte modo no auto: “**Vem um frade com ãa Moça pela mão** e um **broquel** e ãa **espada** na outra e um casco debaixo do **capelo**, e ele mesmo fazendo a baixa começou de dançar [...]” (ABI, II, 370, p. 540, grifos nossos).

Com frequência, Gil Vicente faz críticas em suas peças a respeito dos comportamentos mundanos dos religiosos. Este Frade, além de saber lutar e cantar, ainda aparece no dia do julgamento da sua alma com uma namorada a braços dados.

Brísida Vaz, a Alcoviteira, leva joias e apetrechos de feitiços: “[...] **Seiscentos virgos postiços/e três arcas de feitiços/que nom podem mais levar./Três almários de mentir/ e cinco cofres de enleos/ e alguns furtos alheos/assi em joias de vestir [...]**” (ABI, II, 490-496, p. 545, grifos nossos).

Essa personagem do auto (ABI) é sinalizada por Gil Vicente como contramodelo social, pois na peça a mesma é condenada ao Inferno por ser feiticeira e cafetina: “aliciava moças para dar aos cônegos”, como bem assume ao longo da encenação. Com isso, é novamente manifestado o repúdio do dramaturgo, dessa vez por meio das ações da Alcoviteira, sobre os desvios dos religiosos, sendo esta uma das grandes preocupações de Gil Vicente: a desmoralização da religião.

O Judeu leva “[...] um **bode às costas** [...]” (ABI, II, p. 547, grifos nossos). Nesta citação, se faz referência ao animal símbolo desse personagem na peça. Contra o Judeu, pesaram suas ações em vida e sua religião. Gil Vicente, neste auto, o expõe como um representante dos infieis e gananciosos.

A hostilização em Portugal, conforme já mencionado no primeiro capítulo, aos judeus e mouros, foi uma constante que se agravava ao longo do reinado de D. João III. As “fogueiras santas” e as ordenações impuseram aos não cristãos que desejam viver em Portugal a conversão forçada, sob pena de expulsão e ou condenação à morte. Gil Vicente, envolvido nas concepções de seu meio, refletiu, em seu *Judeu do Auto da Barca do Inferno*, suas percepções de “indesejado” por todos.

O Corregedor chega “[...] carregados de **feitos** [...]” (ABI, II, p. 549, grifo nosso).

O Procurador chega “[...] carregado de **livros** [...]” (ABI, II, p. 551, grifo nosso).

Nesta citação, se fazem referências aos livros e papéis utilizados por esses profissionais jurídicos para enganar seus clientes. Gil Vicente critica por meio desses personagens a utilização dos meios jurídicos em benefício próprio.



O Enforcado, um ladrão a quem a Justiça condenou à força, transportava uma corda ao redor do pescoço (simbolizando o atentado contra a própria vida). “Com o **baraço no pescoço**/mui mal presta a pregação [...]” (ABI, II, p. 547, grifo nosso).

O *Auto da Barca do Purgatório* (ABP) foi encenado na data natalina de 1518. A peça, de acordo com a Compilação realizada pelos filhos de Gil Vicente, foi representada um ano depois da *Barca do Inferno*. Em relação ao seu antecessor, este auto se mostra de forma modesta no que diz respeito à quantidade e variedade de personagens.

Nessa encenação, Gil Vicente traz uma praia purgatória como um terceiro espaço, para além do Paraíso e do Inferno. Entre as alegorias que permaneceram na praia refletindo suas pequenas faltas até merecer o céu estava o Lavrador, um trabalhador que, apesar de explorado, cometeu algumas faltas por intermédio de seu ofício. Marta Gil, uma vendedora ambulante que alterava seus produtos, como colocar água no leite para aumentar seu rendimento. O Pastor, que cedeu às tentações da carne. A Moça, que também cometeu pequenas faltas. Já o Tافل, um jogador e blasfemador, fora o único deste auto que teve como destino a danação infernal. Já o Menino ganhou a salvação, pois carregava consigo a pureza da pouca idade.

Assim como no primeiro auto das *Barcas*, nesta peça algumas alegorias sociais carregavam objetos/símbolos. O personagem do Lavrador, muito cansado da labuta, carrega o “[...] seu **arado às costas** [...]” (ABP, I, p. 246, grifo nosso).

Nessa citação, se faz referência ao arado, objeto utilizado pelo personagem Lavrador no trabalho, que pode significar também na peça a representação de sua exploração como trabalhador, base e sustento das demais ordens da sociedade portuguesa.

Marta Gil, uma ambulante, leva para o seu julgamento um “canistrel”, uma espécie de cesto em que colocava suas vendas. Assim ocorre também como o Pastor, que leva um “cajado”, “com meu cacheiro na mão” (ABP, I, 452, p. 256), símbolo de seu ofício.

Esses personagens, ao levarem objetos que caracterizam suas funções em vida, funcionam ao público como facilitadores ao entendimento, uma vez que esses utensílios representam, na maioria das vezes, não apenas suas funções, mas também seus vícios ou virtudes.

No caso dos Cavaleiros do *Auto da Barca do Inferno*, “a cruz de Cristo” (ABI, II, p. 556), que cada um carregava na peça, simbolizava seu sacrifício pela fé na Igreja. Esses objetos foram ressignificados por Gil Vicente como marcos das virtudes dos nobres, cristãos-modelos, dos tempos passados. Em detrimento aos nobres gananciosos e tiranos do seu

tempo, como o Fidalgo, já mencionado, representado na peça por seus trajes finos e pomposos.

O *Auto da Barca da Glória* (ABG), representado no ano de 1519, foi dedicado a D. Manuel I, na cidade de Almeirim. Na peça, as alegorias são representantes das categorias mais altas da sociedade portuguesa. O auto se apresenta em ordem crescente de poder dos membros da nobreza e da classe eclesiástica. São eles: o Conde, o Duque, o Rei, o Imperador, o Bispo, o Arcebispo, o Cardeal e o Papa. Na história, Gil Vicente continua a tratar do julgamento das almas, analisando os comportamentos de tipos sociais que, apesar de terem todos razões para serem condenados, foram no último momento salvos.

Esta peça segue em contexto dramático. Numa sequência hierárquica, membros da coroa e do clero se apresentam primeiro ao Diabo e depois ao Anjo. Mas antes essas personagens são trazidos ao cais das almas pela Morte, uma alegoria que não aparece nos autos das *Barcas* do Inferno e do Purgatório. A Morte se compromete com o Diabo, no *Auto da Glória*, a trazer apenas indivíduos do “alto estado”, uma vez que o Diabo reclama de que esses lhes são poupados.

DIABO: Que me digas por qué eres  
tanto de los pobrecicos  
baxos hombres y mujeres  
déstos matas cuantos  
quires y tardan grandes y ricos.  
[...]  
**A pesar de mi linaje  
los grandes de alto estado  
como tardan em mi pesaje** (ABG, I, 10-15, p. 269).

Essa citação do *Auto da Barca do Glória* (1519) refere-se à contestação do Diabo à Morte sobre o motivo dela trazer ao cais os pobres e humildes, esquecendo-se dos grandes estados (Nobres e Religiosos).

Outro ponto diferenciado do *Auto da Barca do Glória*, em relação às *Barcas* anteriores (1517 e 1518), foi a escrita da peça, toda em espanhol, conforme já mencionado no capítulo anterior, o que ressalta ainda mais a versatilidade linguística e genialidade de Gil Vicente.

As três peças (*Auto da Barca Inferno*, *Auto do Purgatório* e *Auto da Glória*) prosseguem em uma estrutura repetitiva, onde os personagens se apresentam primeiro ao Diabo. Ao saber o destino da barca, vão em direção ao Anjo. Rejeitados por ele, retornam à embarcação do Inferno. Sobre essa repetição, Paul Teyssier (1982) aponta:

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 um dos pecadores começa por dirigir-se para a barca do anjo, mas é repellido e inexoravelmente obrigado a entrar na do diabo[...]” ( TEYSSIER, 1982, p. 46, grifo do autor).

O modo como se estruturam as três peças de moralidade evidencia “[...] 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” (FREITAS, 2014, p. 11). Sobre as alegorias do Bem (Anjo) e do Mal (Diabo) do teatro vicentino, abordaremos no capítulo final desta monografia.

O recurso alegórico é o que melhor representa as concepções dramaturgias de Gil Vicente, pois, diferente do teatro clássico, o teatro vicentino não tem o propósito de apresentar conflitos psicológicos. É um teatro de sátira social, de ideias e polêmicas que não perpassam caracteres individuais, mas tipos sociais (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 203).

O sucesso das peças de Gil Vicente, prestigiadas pela corte e pelo povo, se deve possivelmente por sua linguagem simples e seus temas de caráter profano e religioso que traziam à tona os paradigmas do homem. Como a maior parte das encenações do dramaturgo foram de financiamento régio, Flavio García (2006, p. 30) acredita que “o teatro vicentino estava inscrito no projeto “espetacular” do expansionismo luso, pensado e executado pelos dinastas de Avis, [...] buscando espelhar a grandiosidade do reino, que passava a ser império”.

Contudo, compreendemos o teatro de moralidade de Gil Vicente como um instrumento de crítica aos maus costumes e reforma aos valores morais, por meio de personagens que alegorizam em sua maioria vícios e virtudes. Concordamos com Cruz (1990, p. 13) ao definir sobre o teatro vicentino que “[...] toda a obra ressalta o espírito de um homem imbuído de pensamentos e reflexões de tipo espiritual, cuja essência se fundamenta na tradição cultural e ideológica, alicerçada nos valores cristãos”.

Por meio de sua linguagem alegórica de tons por vezes ácidos, Gil Vicente alcançava diversos segmentos sociais da sua época. A tragicomédia *Romagem dos Agravados* (1533), outra peça analisada nesta pesquisa, faz uma sátira à sociedade portuguesa da Baixa Idade Média, como já mencionado no primeiro capítulo. A peça compõe-se de personagens representantes das três ordens sociais, que são retratados de modo caricato ao longo do espetáculo. Na encenação, todos os tipos sociais se reuniam rumo à romaria dos injustiçados. Lá, são recebidos por um clérigo palaciano, que escuta suas queixas, dá conselhos e os acolhe na romagem. Entre seus personagens estão:

Interlocutores: Frei Paço, João Mortinheira e Bastião, seu filho, Bereniso e Colopêndio, fidalgos, Marta do Prado e Branca do Rego, regateiras, Cerro Ventoso, Frei Narciso, ApariçÉanes e sua filha Giralda, Domicília e Dorosia, freiras, Hilária e Juliana, pastoras (RA, II, p. 119).

Vale ressaltar que, assim como as alegorias das *Barcas*, o Frei Paço, personagem retratado por Gil Vicente nessa tragicomédia, faz uso de objetos que se referem à sua condição social e profissional: “Entra logo Frei Paço com seu **hábito e capelo e gorra de veludo e luvas e espada dourada**, fazendo meneos de muito doce cortesão” (RA, II, 183cII, p. 119, grifos nossos).

Nessa citação, se destacam as características do Frei Paço que são mais próximas às de um nobre opulento que de um religioso desapegado. Com isso, Gil Vicente chama a atenção ao modo luxuoso em que vivem os cônegos da corte portuguesa, criticando seus modos mundanos e soberbos, que se faziam maiores que a vocação a Cristo.

Para alcançar a conscientização social por meio da crítica, Gil Vicente utiliza o riso como sua principal ferramenta. O resultado desse método foi a popularização de seus textos. De acordo com Maleval (1992, p. 177), a “[...] presença insistente do cômico popular em obras de “devoção” [...] parece ligar-se à busca de compatibilização do riso, da alegria e da naturalidade com a fé”. Desse modo, Gil Vicente se posiciona contra a reprovação do riso pela Igreja. Sobre esse assunto e sua constituição na Idade Média, Le Goff e Truong (2006, p. 76) apontam:

O corpo é separado entre as partes nobres (a cabeça, o coração) e ignóbeis (o ventre, as mãos, o sexo). Ele dispõe de filtros que podem servir para distinguir o bem do mal: olhos, orelhas e boca. A cabeça está do lado do espírito; o ventre, do lado da carne. Ora, o riso vem do ventre, isto é, de uma parte má do corpo. [...] Pois o riso é uma "desonra da boca". O corpo deve ser aqui um escudo diante dessa caverna do Diabo.

Contudo, “[...] perto do século XII, o riso será pouco a pouco reabilitado [...]. Sobretudo porque a Bíblia também fornece razões tanto para recomendá-lo (*riso alegre*) quanto para condená-lo (*riso zombeteiro*)” (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 78, grifos nossos).

O Antigo Testamento conta que Sara, companheira do velho Abraão, pôs-se a rir quando Deus anunciou-lhe que ela e seu marido iam ter um filho. Esse anúncio, feito a uma mulher idosa, de oitenta e seis anos, e a um homem centenário, provocou sua hilaridade. No nascimento do filho prometido, um nome lhe será dado: Isaac, que significa "riso", segundo um vocábulo herdado do termo *sâkhaq*, isto é, do riso alegre e não zombeteiro (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 78).

Com isso, a Igreja passa a não mais proibir, mas controlar e diferenciar os risos, entre o riso bom de felicidade e o mau de escárnio. “O século XVI marca o apogeu da história do

riso, cujo ponto culminante é o livro de Rabelais” (BAKHTIN, 1987, p. 87). Mikhail Bakhtin (1987), em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*, aponta as “[...] manifestações *carnavalizantes* como uma reação da contracultura popular, a fim de destronar o poder estatuído e entronizar um novo contrapoder, instituído pelas manifestações não-oficiais da cultura na Idade Média” (BAKHTIN, 1987 *apud* GARCÍA, 2006, p. 22).

Conforme destaca Bakhtin (1987), embora houvesse restrições ao riso que perdurariam até o século XVII, era costume, quando se tratava de defendê-lo, invocar autoridades dos antigos eclesiásticos e teólogos da Idade Média que o haviam consagrado. Ao lado das festas populares, o riso se sancionou na medievalidade. As festas dos Loucos e do Asno<sup>15</sup> são os exemplos mais representativos do riso associado à Igreja medieval. Passando por fim o riso a ser tolerado nos ambientes domésticos e de festividades públicas.

A tradição antiga que definimos tem uma importância considerável para a *teoria* do riso no Renascimento, que faz apologia da tradição literária cômica, inserindo-a na corrente das ideias humanistas. A prática artística do riso no Renascimento é antes de mais nada determinada pelas tradições da cultura cômica popular da Idade Média (BAKHTIN, 1987, p. 61).

Assim como utilizado por Gil Vicente em seus autos, o riso permitiria o dizer e o fazer, possibilitando a sociedade portuguesa de quinhentos “[...] a cura e o renascimento, estritamente relacionado aos problemas filosóficos mais importantes, isto é, à maneira de “aprender a bem morrer e bem viver”” (BAKHTIN, 1987, p. 60).

[...] o riso tem um profundo valor de concepção de mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que o percebe de forma diferente [...] somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo (BAKHTIN, 1987, p. 57).

Em relação a isso, se percebe nos autos aqui analisados uma forte intenção pedagógica em alguns personagens caricatos de Gil Vicente. Essas alegorias também eram responsáveis por causar o riso, a fim de aliviar um possível mal-estar a aqueles segmentos sociais a quem criticava nas peças - os clérigos ambiciosos, por exemplo.

<sup>15</sup> De acordo com Bakhtin (1987, p. 67), “[...] a “Festa do Asno” evoca a fuga de Maria levando o menino Jesus para o Egito. Mas o centro dessa festa não é Maria nem Jesus (embora se vejam ali uma jovem e um menino), mas o asno e seu “hinham!” Celebravam-se “missas do asno”. Possuímos um ofício desse gênero redigido pelo austero eclesiástico Pierre de Corbeil. Cada uma das partes acompanhava-se de um cômico “Hin-Ham!”. No fim da cerimônia, o padre, à guisa de benção, zurrava três vezes e os fiéis, em vez de responderem “amém”, zurravam outras três vezes.

No *Auto da Barca do Inferno* (ABI), um personagem de grande representatividade, Joane (o Parvo), é “[...], um tipo tradicional europeu, às vezes vazado nos moldes de certos pastores bobos [...]”(SARAIVA; LOPES, 1979, p. 204). A esse tipo social, caberá em alguns momentos do auto, por meio da comicidade, o papel de denunciador das imoralidades.

O espalhafatoso Joane, representante popular vicentino no auto (ABI), se limitou a ficar à entrada da barca do Paraíso para poder acusar todos que apareciam no cais, almas com a pretensão de se passar por inocentes diante do Anjo. Assim foi com o Frade (namorado), em referência popular sobre a quebra da castidade do religioso:

PARVO: Andar muit´ieramá.

**Furaste o trinchão frade** (ABI, II, 465, p. 544, grifo nosso).

Com o Judeu (Infiel), em referência rústica aos vícios do personagem israelita que desrespeitou diversas datas santas da Igreja, note-se que o Parvo utiliza em seus xingamentos diversas referências a animais.

PARVO: **Furtaste a chiba cabrão**

Parecês-me vós a mim

**gafanhoto** d´ Almeirim

chacinado em seirão. [...]

E se **ele mijou nos finados**

**n´egueja de sam Gião.**

**E comia carne da panela**

**no dia de nosso senhor** [...] (ABI, II, 590-600, p. 548, grifos nossos).

Com o Corregedor e o Procurador, em referência à corrupção da Justiça:

PARVO: Parecês-me vós a mi

como **cagado nebri**

**mandado no Sardoal.**

**Embarquetis in zambuquis** (ABI, II, 735, p. 553, grifos nossos).

As críticas do personagem Parvo no *Auto da Barca do Inferno* (1517) refletem os anseios de Gil Vicente ditos na voz de um representante rústico. Por meio dos personagens criticados pelo Parvo - Frade, Judeu, Corregedor e Procurador -, se percebem os problemas que na visão vicentina afetavam as bases da sociedade lusa, desde a corrupção da Justiça, utilizada pelos legistas em benefício próprio; a presença incômoda dos “estrangeiros” em Portugal, até a desmoralização cristã dos costumes pelos religiosos.

No *Auto da Barca do Purgatório* (ABP), coube ao personagem do Lavrador fazer a reflexão vicentina. Acusado de desonestidade pelo Diabo, o trabalhador justifica seu desvio apontando a sua condição de explorado pelas duas outras ordens.

LAVRADOR: Bofá senhor mal pecado/sempe é morto quem do arado/ há de viver./Nos somos vida das gentes/ e morte de nossas vidas/ a tiramos pacientes/ que à unhas e à dentes/ nos tem as alma roídas./ Pera que é parouvelar?/ Que queria ser pecador/o lavrador/nam tem tempo nem logar/nem somente d'alimpar/as gotas do seu suor./ N'ergueija bradam co ele/ porque assoviou a um cão/ e logo a excomunhão na pele/ o fidalgo maçar nele/ até o mais triste rascão [...] (ABP, I, 191-209, p. 248-249).

Nessa citação, Gil Vicente chama atenção à condição de exploração dos camponeses, mão de obra base do sistema trifuncional. A preocupação do autor com estes segmentos torna-se evidente em diversos momentos da trilogia das *barcas*, seja por meio do Parvo, único representante popular a ser salvo no *Auto da Barca do Inferno*, seja na sentença ao Purgatório para a maioria dos personagens populares do *Auto da Barca do Purgatório*. Gil Vicente defende e salva os pobres em seus autos, como reflexo de suas angústias a esse mesmo segmento em Portugal, que sofria com as Pestes e a fome, vendo-se obrigados a abandonar suas terras em busca de uma melhor condição nas cidades.

No *Auto da Barca da Glória* (ABG), Gil Vicente critica “os grandes” após fazer uma reflexão geral no *Auto da Barca do Inferno* a vários segmentos socioprofissionais e uma crítica mais restrita às camadas populares no *Auto do Purgatório* sobre as ambições e pecados leves. Neste novo auto, último a compor a *Trilogia das Barcas*, Gil Vicente condena todos os personagens para depois salvá-los.

Segundo Saraiva e Lopes (1979, p. 220), o *Auto da Glória* “[...] predomina sobre a edificação religiosa”. A obra é uma mensagem direta de Gil Vicente às “altas dignidades” que formam a corte portuguesa sobre suas atitudes mundanas e desvios morais. Trata da brevidade da vida e as causas da danação dos homens, representadas pela ganância dos nobres e a luxúria dos eclesiásticos.

Na *Romagem dos Agravados* (RA), os pastores e outras personagens rústicas que são utilizados por Gil Vicente para fazer a corte rir e/ou refletir sobre os paradoxos que se põem à ordem. Utilizaremos como exemplo, de efeito reflexivo, a fala da freira Domicília, que justifica a grande quantidade de queixosos na romaria como resultado dos novos tempos de insatisfações e “fantasias sociais”.

DOROSIA: Por que há i tantos agravados/ mais agora que soía?/

DOMICÍLIA: Porque nos tempos passados/ todos erma compassados/ e ninguém se desmedia./ Mas **a presunção isenta/ que cresceu em demasia/ criou tanta fantasia/ que ninguém nam se contenta/** da maneira que soía./Tudo vai fora de termos/deu o ar na recovagem” (RA, II, 862-873, p. 144,145, grifos nossos).

Deste modo, Gil Vicente chama a atenção por meio da reflexão dessa personagem (a Freira Domicília), da *Romagem dos Agravados* (1533), para aquilo que o dramaturgo considerava como o marco negativo do seu tempo: o desejo de ascensão social. A vivência do mestre Vicente como funcionário da corte durante os reinados de D. Manuel I e D. João III lhe permitiu perceber o jogo de interesses e relações que este meio nutria.

Como defensor da ordem moral e religiosa, Gil Vicente se posicionava contra o desordenamento social por entender que este era o início de todos os males que abalavam a fé cristã, uma vez que o descumprimento dessa mesma estrutura ia de encontro aos preceitos estabelecidos pela ordem tripla de Deus.

#### **2.4 A Sociedade Portuguesa em Gil Vicente: A ambição como o grande mal dos tempos**

A *Romagem dos Agravados* (1533) se passa em um contexto de procissão. Os personagens apareciam em duplas, faziam suas queixas a Frei Paço e esperavam a romaria sair. Como um reino eminentemente cristão, as manifestações religiosas em Portugal foram práticas frequentes, ao longo do medievo, nos grupos sociais. As romarias ou procissões eram movimentos de grande adesão social, que, segundo José Rivair Macedo (2011, p. 25), poderia ter como finalidade a devoção espiritual (a Cristo e aos santos) ou aclamação personalizada (a reis e nobres). Delas todos os corpos sociais participavam. Contudo, cada qual no lugar que lhe competia na hierarquia trifuncional.

A *Romagem* se passa num ambiente citadino e seus personagens têm como origem a corte e o campo. Colopêndio e Cerro Ventoso representam na peça a nobreza portuguesa falida. Em tempos de crises, os nobres lusos tiveram que usar diversos “rearranjos” para manter seu padrão de vida pomposo. O personagem Colopêndio é um fidalgo queixoso que aparece na romagem acompanhado de outro amigo fidalgo. A causa que motivara a ida do nobre à romaria deu-se por uma decepção amorosa.

COLOPÊNDIO: [...]  
 digo que amo a ãa donzela  
 mais bela que frol de lis  
 por que tanto mal me quis  
 pois naci cativo dela? (RA, II, 370, p. 130).

Nota-se que o fidalgo sofre por conta do seu acordo matrimonial desfeito. Contudo, a desilusão de Colopêndio não se dá apenas pela não realização do casório, mas pela não



consumação de um ambicioso projeto de casamento que lhe permitiria uma vida mais folgada na corte, conforme fica evidente nas falas dos personagens Frei Paço e Bereniso (o amigo fidalgo).

Frei Paço insinua que a tristeza do Fidalgo não seja originada pelo rompimento do casório com a moça bela, mas sim pela perda da união afortunada. “Porque foi nacer co ela/ [...] /**nam no estima por ser bela/ nem quanto lhe referis**” (RA, II, 374-378, p. 130, grifos nossos). Já Bereniso reprime o amigo Colopêndio após este lhe confessar já ser casado, em segredo, com outra moça. “**Se fosses bem namorado/ ante os teus termos mortais/ terias vivo o cuidado/ mas amor desacordo e nô mais**” (RA, II, 279-283, p. 127, grifos nossos), confirmando desse modo que a tristeza de Colopêndio não se tratava de uma decepção amorosa e sim financeira.

Uma das críticas de Gil Vicente na peça foi a ambição social, que, em sua concepção, se tornou na época “sem limites”. Encenada durante a corte de D. João III, a *Romagem dos Agravados* (1533) foi contemporânea de algumas instabilidades do governo, ocasionadas em parte pela ostentativa administração do reinado manuelino. Diante da crise, famílias nobres recorreram à corte régia para pedir proteção, assumir cargos públicos ou ainda se associar a ordens religiosas.

Em *Breve História de Portugal*, A. H. de Oliveira Marques (1996, p. 166) classifica como fidalgo um conjunto de vassallos afortunados que, ao lado dos escudeiros, não possuíam a nobreza titular. Estes fidalgos constituíam uma camada, ínfima e numerosa, da aristocracia portuguesa (menos rica e menos importante), que buscava na corte a detenção de cargos administrativos e militares.

Cerro Ventoso e Frei Paço são dois personagens que refletem na *Romagem* a insatisfação e a apropriação da nobreza pelo poder. Cerro Ventoso, insatisfeito em ser fidalgo, pois as rendas recebidas não lhe permitiam custear seu nível de vida, ambicionava ser conde. Mas, por não ter o reconhecimento do rei, este se sentia injustiçado. CERRO VENTOSO: “Eu do paço me agravo/ que o servi como escravo” (RA, II, 638-639, p. 138).

Enquanto isso, Frei Paço, apropriado ao cargo de religioso da corte, atuava como tal, porém sem despertar qualquer vocação. Na *Romagem*, este ouve os agravados, dá conselho, dicas de comportamentos e moda. Mostrando-se a todo o momento mais preocupado com seu bem-estar social que realmente com as questões dos fiéis. Frei Paço aparece em cena vestido de modo luxuoso e ostensivo, “com seu hábito e capelo e gorra de veludo, luvas e espada dourada” (II, 183cII, p. 119).

As características e atitudes palacianas do frei na peça mostram ao público o quanto este personagem se afastou dos princípios de austeridade e da humildade cristã. Desse modo o aproximando, entre um perfil de nobre “convertido”, a religioso desviado.

A. H. de Oliveira Marques (1996, p. 166-167) pontua que, antes da Reforma católica em fins do século XVI, a estrutura do clero viu-se ligada à Coroa por meio de relações de ordem religiosa-militar. Em que membros da família real e nobreza foram condecorados com bispados ricos e títulos de cardeais. O príncipe D. Afonso, filho de D. Manuel I, foi feito cardeal aos oito anos de idade, assim com seu irmão e futuro rei (após D. João III), D. Henrique, recebeu o prelado aos trinta e três anos.

Essa centralização do poder político sobre a instituição religiosa causou no século XVI um desfalque dos fundos eclesiásticos em benefícios pessoais. Boa parte das rendas de igrejas e mosteiros caiu nas mãos de clientes papais e régios, convertendo-se em fonte de luxo e vida despreocupada para a nobreza e o alto clero (MARQUES, 1996, p. 169).

Frei Narciso representa na *Romagem* a vaidade e a ambição da “boa vida da corte”. O religioso se sentia injustiçado, pois, apesar de se dedicar aos estudos e mortificações, não conseguiu nenhum bispado.

FREI NARCISO: Já fizessem-me ora **bispo**  
**siquer do ilhéu de Peniche**  
 pois sam frade pera isso.  
 Que sem saber ler nem rezar  
**vi eu já bispos que pasmo**  
 e nam sei conjecturar  
 como se pode assentar  
**mítara em cabeça d’asno** (RA, II, 604-611, p. 137, grifos nossos).

Na peça, Frei Narciso denuncia o despreparo intelectual dos bispos portugueses, queixando-se de que aceitaria qualquer bispado pequeno, citando o “ilhéu de Peniche” (II, 605). Contudo, o não reconhecimento da capacidade e “privações” não foram as únicas aflições do frei. O desejo ao bispado conduziu o religioso a um conjunto de artimanhas, que fingia uma aparência muito devota e desapegada, ao passar cinzas no rosto para aparentar palidez de jejuns.

Ao longo da peça, Frei Narciso revela que almejava o cargo para conquistar bens e uma vida folgada: “**Por isso peço bispado/ que possa ter dez rascões/ e um escravo ocupado/ que sempre tenha cuidado/ dos cavalos e falcões**” (II, 622-626, p. 137, grifos nossos). Feito bispo, pretendia se presentear com uma mula, um escravo, cavalos e falcões, o que determina esse personagem como falso e ambicioso.

Conforme destaca Moreno (1998, p. 10-11), assim como os nobres, o clero era uma estrutura privilegiada da hierarquia social na Idade Média. Os eclesiásticos possuíam sua própria hierarquia, dividida entre os clérigos seculares (de maior posição), os regulares e o clero do campo que era subordinado aos demais e viviam sob as piores condições. Os abades, bispos, cônegos eram alguns dos religiosos que tinham foro privativo, isenção de impostos e também de serviço militar, mas participavam de guerras se assim lhes fosse conveniente.

Ao longo da peça, Gil Vicente se posiciona de modo crítico a respeito da inconformidade dos personagens fidalgos com seu estado natural e dos religiosos com seus comportamentos mundanos. Colopêndio e Cerro Ventoso são usados pelo teatrólogo para mostrar ao público a ganância e o oportunismo desse segmento social, que usava de suas influências e poder para continuar sob a tutela da “boa vida da corte”. Frei Paço e Frei Narciso são as representações da ordem religiosa, que se desmoralizava e se afastava das regras cristãs, apegando-se ao extremo aos modos de vida da corte. Sob a voz de Frei Paço, Gil Vicente se posiciona a respeito do ambiente cortesino.

FREI PAÇO: Irmãos haveis de notar  
que o paço é flor das flores/ pasto de grandes senhores  
e mais é uma grande mar/ com soma de pescadores.  
Õa grandeza somaria/de virtudes e nobrezas  
floresta mui necessária/ linda escola sebilária  
onde se aprendem grandezas (RA, II, 330-339, p. 129, grifos nossos).

Ao elogiar de modo irônico o ambiente da corte, Gil Vicente denuncia a falsidade, o oportunismo e a hipocrisia de seus membros. Nesse sentido, os versos “O paço é flor das flores/ pasto de grandes senhores” (II, 331-332) se refere à beleza, à luxuosidade e ao conforto da vida na corte, aspiração de nobres e religiosos. “É uma grande mar/ com soma de pescadores” (II, 333-334) faz menção à cobiça das riquezas do paço.

Em meio às críticas, Gil Vicente reafirma a necessidade do meio cortesão: “Floresta mui necessária” (II, 337), em referência aos perigos “esperados” do lugar. Nos versos “Linda escola sebilária/ onde se aprendem grandezas” (II, 338-339), faz menção a esses perigos, que fazem do ambiente da corte uma escola de espertezas e intrigas políticas.

A ambição social também fora destacada por Gil Vicente no Campo. Na *Romagem dos Agravados* (1533), os personagens: João Mortinheira, ApariçEanes, Marta e Branca foram os representantes de tal vício. Por meio desses tipos sociais, o dramaturgo português proporcionou um painel geral de insatisfações em Portugal.

Conforme Maria Leonor Garcia da Cruz (1990), em seu livro *Sociedade Portuguesa dos Quinhentos*, durante o século XVI em Portugal o desejo de ascender socialmente e economicamente se fez presente em todas as camadas sociais. Desde o clérigo que aspirava ser bispo, do escudeiro que desejava ser cavaleiro ao pastor que sonhava ser um grande comerciante.

O desenvolvimento comercial, proporcionado pelas grandes navegações em Portugal, tornou aos olhos do homem do campo centros urbanos como Lisboa, Porto e Évora objeto de ambição e desejo de uma vida melhor.

Ao criticar a ambição estamental entre os camponeses, Gil Vicente revela seus temores em relação à desordenação das hierarquias sociais. Nesse sentido, para o dramaturgo seria melhor para a sociedade portuguesa do século XVI a manutenção estrutural das três ordens em relação aos conjuntos sociais, a fim de manter o controle, evitando assim as inconformidades que levariam aos desvios de comportamento e pondo em perigo a salvação dos homens.

Na peça, João Mortinheira representa um lavrador rústico, que afirmava ter sido esquecido e por isso se queixava contra Deus. Cansado da árdua vida de trabalhos no campo, o camponês não queria mais rezar e culpava Deus pela morte de sua mulher, pela falta ou excesso das chuvas e a escassez de alimentos, sem com isso conseguir pagar os dízimos à Igreja.

**JOÃO MORTINHEIRA: esta é forte canseira/ que me tira a devação de rezar inda que queira./ Ca nam vou pera rezar/ [...].**

**Porque pessoa agravada nam lhe rege a devação [...]**

Que chove quando não quero/ e faz um sol das estrelas quando chuva alguma espero. / Ora alaga o semeado

ora seca quant'í há/ ora venta sem recado/ ora neva e mata o gado

[...]/ eu **trabalho atás que caio/ [...]** (RA, II, 80-113, p. 121-123, grifos nossos).

Por meio das queixas do rústico lavrador, Gil Vicente deseja chamar atenção para as duras condições de vida dos camponeses do reino luso. A falta de um acompanhamento religioso, por meio de orações e doações, somada ao esquecimento administrativo e exploração de eclesiásticos e nobres, tornava o camponês vulnerável, acarretando no abandono da fé e na insatisfação da sua condição original (de trabalhador), levando-o ao desejo de ascender socialmente.

Mediante sua condição de vida, João Mortinheira oferece à carreira eclesiástica seu filho Bastião e alerta que não era por motivações religiosas e sim por necessidade, a fim de

seu filho ter uma vida melhor que a sua. “Por isso quero fazer/ este meu rapaz d’irgueija/ nam com devação soberja/ mas por que possa viver/ com mais folgado seja” (II, 152-155, p. 124).

A associação às ordens religiosas foi uma das poucas exceções que permitia a “elevação” de Ordem, de lavradores e trabalhadores pobres. Essa concessão fez em Portugal aumentar o número de eclesiásticos, que, conforme dá a entender Gil Vicente, por meio dos personagens João Mortinheira e Bastião, eram sem vocação, mal-instruídos e mal-intencionados.

Ao longo da encenação, Mortinheira pragueja diversas vezes contra as orações dadas a Deus: “Nam me presta nemigalha/ oferta nem oração/ [...] / senam enfinda opressão” (II, 146-150, p. 123). Desesperançado da fé, o camponês ambiciona uma vida melhor para seu filho Bastião e garante a Frei Paço que já o havia preparado para seguir o ordenado religioso. Contudo, como fica evidente nos versos seguintes, Bastião era um moço rústico que não sabia fazer as tarefas mais simples solicitadas pelo frei, como saber ler um simples bilhete com versinhos, acreditando que utilidade do papel seria embrulhar açafião ou especiarias.

FREI PAÇO: Toma este papel na mão  
e lê esses versozinhos.

BASTIÃO: Isto é pera caminhos  
ou hei d’ir por açafião? (RA, II, 163-164, p. 124)

A inconformidade social se fez sentida também no personagem Aparic’eanes, que fora à romaria acompanhado de sua filha Giralda. Com esse outro camponês, Gil Vicente mostra que, independentemente da condição (de penúria ou não), a insatisfação com a ordem natural estava por toda parte, como um grande mal na sociedade. Aparic’eanes era um camponês que se encontrava em situação melhor de vida, em relação ao primeiro (João Mortinheira). Por isso, a referência a seu nome Aparic’eanes no sentido de “se aparecer”, ser metido.

Ao fazer jus ao seu nome, Aparic’eanes se enaltecia de sua condição e bens. Reflexo disso no auto está em sua filha, na qual o lavrador investiu em instruções aos moldes da corte, a fim da mesma se tornar uma dama da alta sociedade.

Em relação às motivações que o levaram à romagem, Aparic’eanes se sentia de todos o mais injustiçado, pois havia sido por frades denunciado aos tribunais por ter duas casas. Apesar da acusação, o metido camponês dizia não sentir rancor, mas desejava em seu íntimo apedrejá-los e, por isso, queria orar em romaria para perder a mágoa e não levar seu desejo ao fim.

APARIÇ’EANES: Nam lhes rogo mal nem nada  
porque são santas pessoas/ mas pra à paixão sagrada  
que lhes dem tanta seixada/ que lhes quebrem as coroaas.

Quero ora perder rancor/ e nam ir com isto ao cabo  
perdoe-lhes polo amor/ [...] (RA, II, 713-721, p. 140).

Ao saber que Frei Paço atuava na corte, Aparicéanes, solicita-lhe que examine sua filha, pois desejava saber se tinha porte das damas do paço. Ao fazer isso, Frei Paço fica tentado pela beleza da filha do camponês e afirma que a moça não serviria para o campo: “[...] isto nam é pera a sega (= trabalhar)” (II, 741, p. 141).

Nem para a cidade: “Nam tem pera isso ar” (II, 750, p. 141), mas teria “ocupação” no paço: “E pera o paço há mister” (II, 742, p. 141). Dá a entender que funcionalidade da jovem no meio cortesino se estenderia a “outros fins” diferentes do que Aparicéanes pretendia para a filha. FREI PAÇO: “Nam lhe vejo bôs caminhos” (II, 748, p. 141).

Com as falas carregadas de Frei Paço, Gil Vicente chama a atenção para o aliciamento de moças, geralmente do campo, que atuavam como meretrizes nos grandes centros de Portugal, sob a ilusão de vida fácil, longe do trabalho braçal. Estas mulheres eram retratadas por Gil Vicente como contramodelos, pois atuavam sobre a desmoralização dos costumes virtuosos e preceitos cristãos.

A crítica de Gil Vicente ao personagem Aparicéanes se motiva por conta de sua ambição fantasiosa por uma posição no espaço da corte ao ponto de sujeitar sua filha, Giralda, a diversas situações que poderiam levá-la a praticar atos considerados viciosos. Sem perceber, o camponês induzia sua filha a ser na corte “dama dos nobres”. Ao entender as intenções das falas de Frei Paço, Aparicéanes interrompe a conversa e segue agravado na romaria. APARICÉANES: “Frei Paço já bem está/ escusada é mais linguagem/ quero ir minha romagem/ qu’isto mui bem se fará [...]” (II, 843-847, p. 144).

A inconformidade social e a idealização por uma vida na corte também foi sentida entre as personagens Marta e Branca, duas vendedoras de pescado. As vendedoras se queixavam de um casamento que organizaram, mas não saíra como planejado. Tratava-se de um matrimônio muito sabido de uma sobrinha das vendedoras com um rapaz que dizia trabalhar na câmara do rei.

BRANCA: Tínhamos uma sobrinha  
que tinha um conto aosadas/e tud se tornou tinha.  
**Sai-nos um casamento/ c’o um moç da câmara del rei**  
casarei nam casarei [...]/ e alvalá de filhamento  
**fazemo-lo casamento/ c’o carrapato d’Ourém**  
**moço da câmara do vento** (RA, II, 427-434, p. 132, grifos nossos).

Com essa união, as regateiras do pescado almejavam viver em condições melhores no Paço. Contudo, não passava de uma farsa, e o rapaz nem da câmara fazia parte: “Moço da câmara do vento” (II, 434). Sem posses, só restava à sobrinha das vendedoras se casar com o rapaz, de boa casta, porém sem riquezas.

Ao serem repreendidas por Frei Paço sobre suas intenções de vida folgada por meio do casamento da sobrinha - “Porque os casamentos/ todos são porque hão de ser/e com quem desd’o nacer / e que horas e momentos/ assi há d’acontecer” (II, 500-504, p. 134) -, Marta e Branca entendem o sermão do padre palaciano, em negativa aos casamentos de indivíduos de estamento social diferente, como ultrapassado.

MARTA: E vós mano frei trogalho/ em que pernete naceste?/[...].  
O que as prantas fazem/é porque nós o causamos  
**e se fortunas nos trazem/ é porque nós as buscamos**  
**que erros de nós nagem”** (RA, II, 510-524, p. 134).

Conforme este trecho, ao justificar sua resposta, Marta afirma que todos buscavam fortuna. Então, com isso todos eram errados. A frase da vendedora reflete o pensamento da época em que estão envolvidos religiosos nobres e camponeses. Ambição pelo dinheiro posta como objetivo principal era vista como um grave desvio para Gil Vicente, ao levar os cristãos a praticar atos piores e os levando à condenação no julgamento final.

Os posicionamentos de Gil Vicente sobre a ambição social são refletidos na peça por meio das fala de Frei Paço às vendedoras. Ao condenar o uso do casamento como “escada” social, Gil Vicente defende a manutenção da ordem trifuncional.

FREI PAÇO: Porque os casamentos  
todos são porque hão de ser/ e com quem desd’o nacer  
e a que horas e momentos/assi há d’acontecer.  
E assi as religiosas/ naceram pera ser freiras  
e vós pera regateiras/ outras pera ser viçosas  
e outras pera canseiras (RA, II, 500-509, p. 134).

Como se vê, Vicente defende os casamentos arranjados ao nascer: “Porque os casamentos/ [...] /e com quem desd’o nacer” (II, 500-504), por acreditar que estes são mais sinceros e duradouros, em comparação com as relações baseadas em interesses estéticos, econômicos ou políticos. Além disso, o dramaturgo se opõe à desordem social: “E assi as religiosas/ naceram pera ser freiras/ e vós pera regateiras” (II, 505-507), em defesa da manutenção das funções sociais de origem, conforme estabelecido pela Igreja, à hierarquia dos anjos seria refletida na hierarquia dos homens. Para Gil Vicente, ir de encontro ao modelo

da Igreja seria ir contra o modelo determinado por Deus, o que caracterizaria como uma grave falta.

O direito de escolha e a liberdade dos indivíduos foi outra questão tratada na *Romagem*. As personagens Domicília e Dorosia (freiras) e Juliana e Hilária (pastoras) queixam-se na romaria de seu poder de escolha negado. Por meio dessas personagens, Gil Vicente reflete sobre o livre-arbítrio, mostrando até que ponto pode ser prejudicial para as escolhas corretas do homem.

Conforme Santo Agostinho (1995), o livre-arbítrio, ou seja, a liberdade de escolha, é um dom, um bem que Deus concedeu aos homens, mas não deve ser usado com abusos ou a intenção de pecar, sob pena de castigos o abaterem.

No medievo, a questão do livre-arbítrio desempenharia uma importante função ideológica nas sociedades. Este existiria para os homens fazerem seu destino, podendo ser usado tanto para o bem como para o mal. Para Gil Vicente, essa escolha entre o certo e o errado é acentuada pela capacidade individual, sendo do homem sua total responsabilidade e consequências. O resultado dessa concepção vicentina será mostrado no último capítulo, por meio do julgamento das almas na *Trilogia das Barcas*, em que o dramaturgo condena homens de todas as ordens sociais que optaram por escolhas erradas, aproveitando-se de seu poder de escolha para serem servos da liberdade concedida por Deus.

Para Santo Agostinho (1995, p. 292- 293), sendo uma penalidade do pecado original, o livre-arbítrio somente assume o sentido de liberdade, à medida que fora usado com boa intenção de graça e práticas que exaltem a justiça e a virtude, sendo este o sentido de sua eficácia.

Na peça de Gil Vicente, Domicília e Dorosia são duas freiras que se sentiam injustiçadas por não terem liberdade de sair do convento, nem de receber visitas. O posicionamento do dramaturgo em relação a essas personagens é refletido por Frei Paço, que anuncia as freiras como mal aconselhadas e destaca a ignorância como um de seus vícios, pois não entendiam a importância da reclusão religiosa.

FREI PAÇO: Ûas freiras que cá vem  
são naturais da Secília/ Dorosia e Domicília/ [...].  
E de mal **aconselhadas/ e tocadas da ignorância**  
vão queixosas agravadas/ porque as fazem encerradas  
e viver em observância (RA, II, 848-856, p. 144, grifo nosso).

A reclusão religiosa é defendida por Gil Vicente por entender que esta garantia à purificação de clérigos e freiras ao privá-los do contato direto com as fantasias viciosas do



mundo dos homens. Na peça, Frei Narciso, o ambicioso religioso que se fingia de flagelado para alcançar um cargo de bispo, confessa às freiras que foi o meio social que o corrompeu - “Pois eu senhoras me fundo/[...]/das tempestades do mundo”(II, 919-922, p. 146) - e destaca a reclusão como um meio de proteção ao afirmar que o conhecimento em abundância traz males que as conduziriam a desvios: “Ca sempre os sábios dixeram/ pois do falar vem os perigos/ conversação afastá-la” (II, 923-925, p. 146).

No entanto, as religiosas não entendem os perigos que uma visita e conversa com parentes e amigos as proporcionariam. DOMICÍLIA: “Dizei que mal nos fizeram/ os parentes e amigos/para lhes tolher de falar” (II, 926-928, p. 146). Mostrando, com isso, que a mesma não entenderá a fala anterior de Frei Narciso, que parte do pressuposto de que o contato com as coisas mundanas alimenta o desejo de pecar dos eclesiásticos.

Gil Vicente chama atenção, durante a passagem das religiosas, para a quantidade de pessoas inconformadas com o seu estado atual, seja em relação à posição social, economia ou sentimental, atribuindo a isto por meio das falas da freira Domicília “aos novos tempos”: “Porque nos tempos passados/ todos erma compassados/ [...]” (II, 864-865, p. 144). Como se vê, o dramaturgo atribui aos desvios de conduta e as inconformidades sociais como consequências do abandono do moral cristã tradicional pela sociedade, que se refletem na romagem no grande número de queixosos.

Em relação, às personagens Juliana e Hilária, Gil Vicente faz uma crítica às relações matrimoniais baseadas em acordos compensatórios e chama atenção para as antigas uniões prometidas conforme o nascimento, baseadas na pureza dos sentimentos sem fins outros que não fossem o amoroso.

As pastoras Juliana e Hilária, em meio a uma passarela de indivíduos que se diziam injustiçados pela atual condição em que se encontravam, contrastavam-lhes com sua inocência e sinceridade. Ambas queixavam-se a Frei Paço sobre suas vidas amorosas, em que não possuíam poder de escolha, desejavam se casar por amor com seus respectivos namorados, que eram de condição social inferior, mas por imposição de seus pais já estavam prometidas a outros desde o nascimento. Com isso, as pastoras pretendiam inventar desculpas para descumprir o acordo matrimonial.

HILÁRIA: [...] direi que andando a de parte  
c’o meu gado em Alqueidão /m’apareceu ua visão  
que me disse: moça guar-te /[...]

JULIANA: Eu direi que um escolar/ me tirou o nascimento  
e disse: o teu casamento/ se no Porto há de casar

amara vida te santo./Ca erás demoninhada  
esses dias que viveres (RA, II, 950-970, p. 147 e 148).

Gil Vicente se posiciona de forma negativa às relações amorosas entre membros de diferentes categorias sociais, conforme já mencionamos por intermédio das vendedoras Marta e Branca. São perigos para o dramaturgo, à medida que contribuem para a desorganização da estrutura da sociedade. Assim como critica as relações baseadas em interesses que não o sentimental. Apesar das personagens Juliana e Hilária se dizerem apaixonadas, Gil Vicente, por meio do rústico camponês, João Mortinheira, aconselha as pastoras a obedecer à escolha de seus pais.

João Mortinheira: [...] / Casi earamá com siso  
e dai ò demo a afeição/ que se seca logo isso  
e quem casa com aviso/ acha em a descrição (RA, II, 1032-1036 , p. 149).

Como se percebe, o camponês incentiva as moças ao casamento por conveniência e não por sentimento, pois, segundo o mesmo os sentimentos se acabam: “E dai ò demo a afeição/ que se seca logo isso” (II, 1033-1034). Nesse sentido, Gil Vicente entende que as paixões da juventude são frágeis e passageiras, sendo as relações tradicionais afirmadas ao nascimento duráveis e discretas: “E quem casa com aviso/ acha em a descrição” (II, 1035-1036).

Ao encenar os agravos dos personagens da *Romagem*, Gil Vicente expõe as transformações mentais, políticas, econômicas e sociais que estavam acometendo a sociedade portuguesa do século XVI. A sátira aos costumes foi a forma encontrada pelo dramaturgo de expor suas aflições sobre um meio social novo, que se reformulava a partir da desmoralização dos preceitos cristãos.

Conforme Ribeiro (1984, p. 49), a observação do dramaturgo “[...] é uma visão moralizante, não no sentido do certo / errado, mas no do que aponta para a falta de uma ordem [...]”. Suas encenações são frutos de uma percepção do real, do que estava acontecendo em seu meio, a corte.

Como um homem medieval, Gil Vicente, dotado de uma concepção extremamente religiosa, defende a ordem tripla, a preservação dos valores cristãos tradicionais e critica a ambição em todas as suas ramificações (religiosa, social, financeira e política). O dramaturgo, com isso, cria em suas peças personagens-espelhos, que refletem a imagem do que os portugueses estavam se tornando e quais seriam as consequências desses comportamentos a médio e longo prazo.

### 3 CAPÍTULO: O ALÉM MEDIEVAL DE GIL VICENTE

Os autos analisados neste trabalho tratam como tema-chave **dos maus e bons exemplos de comportamento** realizados por diversos tipos da sociedade portuguesa do século XVI. Nestas peças (os *Autos das Barcas do Inferno, do Purgatório e da Glória* e a *Romagem dos Agravados*), Gil Vicente denuncia algumas situações que presenciou na corte portuguesa e mostra ao público o quanto a realização desses comportamentos viciosos poderia afetar a salvação no fim de suas vidas.

Ao longo do medievo, a salvação foi uma constante preocupação entre os cristãos. Durante Baixa Idade Média, a presença das pestes e calamidades fez com que o homem se encontrasse em desespero, a respeito do fim dos tempos, da condenação ao Inferno e de sua própria existência. “Desamparado diante de uma natureza frequentemente hostil, o homem encontrava as origens disso e as possíveis escapatórias num mundo do Além” (FRANCO JR., 2001, p. 192).

Segundo Zierer (2013, p. 105), o Além seria o espaço no qual ocorreria a justiça divina. O primeiro julgamento do mundo se teria dado com Adão e Eva, que, devido ao Pecado Original, foram expulsos do Éden. Outra noção de Além seria a concepção de Paraíso Terrestre, que seria um “[...] recanto inacessível da terra [...]” (LE GOFF, 2006, p. 23). Esta última noção teve enorme alcance no medievo, pois alicerçava o dualismo entre “cidade do Diabo e a cidade de Deus”, já presente no cristianismo primitivo professado entre a linearidade da Criação ao Apocalipse (FRANCO JR., 2001, p. 146, grifo do autor).

Nas *Barcas*, a delimitação dos espaços do Além, representada por meio da concepção católica de Gil Vicente, é um tanto quanto escassa e ao mesmo tempo nada original no que diz respeito ao senso comum medieval que se têm sobre esses lugares, principalmente em relação ao Paraíso e ao Inferno.

Representado como a morada de Deus e seus Anjos, “o Paraíso era um símbolo, um elemento que ligava os homens a Deus, cuja descrição sempre era plena de alegorias e tinha, acima de tudo, um sentido moral e edificante” (DEUS, 2005, p. 142). Nas *Barcas*, as referências vicentinas a respeito do Paraíso e do Inferno são percebidas por meio das falas dos Anjos e do Diabo.

Começamos pelo Paraíso, mencionado nas *Barcas* como um lugar altivo, terra do Redentor e dos justos cristãos. Isso fica evidente no conselho do Anjo ao condenado Rei do *Auto da Barca da Glória* (1519), peça que na *Trilogia das Barcas* comporta a maioria das

poucas descrições sobre o Além vicentino. Nesta fala, o Anjo recomenda ao Rei rezar para entrar na morada divina do Redentor, que abriga os cristões de coração nobre.

**ANJO: Plega a nuestro redentor  
nuestro Dios y criador  
que os dé segundas vidas.  
Porque es tal  
la morada divinal  
y de glória tanto alta  
que ell ánima humanal  
si no viene oro tal  
em ella nunca se esmalta** (ABG, I, 309-317, p. 278, grifos nossos).

Desse modo, Gil Vicente pontua as características gloriosas de viver na morada de Deus. Os adjetivos usados pelo Anjo para caracterizar o Paraíso ressaltam a honra de servir ao Redentor. Simbolizado como um lugar bom aos sentidos, Le Goff (2006, p. 28) aponta o Paraíso como “[...] flores e luz aos olhos, cânticos para os ouvidos, odores suaves para o nariz, gosto de frutos deliciosos para a boca, panos aveludados para os dedos [...]”.

Ao lado da ideológica sobre o Paraíso, se construiu a do Inferno, destinado para os maus ou os danados. Conforme pontua Le Goff (2006, p. 22-29), no imaginário medieval este espaço foi representado por um fogo ininterrupto que queima os condenados, emitindo um fedor e gritos apavorantes. Ilustrado geralmente pelas cores vermelha ou preta, no Inferno se sofrem os piores e mais perpétuos suplícios. Assim como o Paraíso, este pode conter divisões que atendam a castigos especializados ou são representados apenas como um espaço de sofrimentos.

Enquanto as geografias sobre o Paraíso reportam a paisagens lindas com “[...] fontes, anjos e árvores frondosas, no Inferno a geografia pressupõe alguns obstáculos, como caminhos com pontes estreitas, rios ferventes, montanhas, lagos de gelo e monstros” (ZIERER, 2002, p. 151).

No *Auto da Glória*, o Diabo descreve o Inferno como um lugar quente, que cospe rodas de fogo e navalhas cortantes, de trabalhos exaustivos e sofrimento dos condenados ao demônio. Diante de um Duque, o Diabo delimita o espaço infernal pelo qual o nobre deveria seguir.

**DIABO: Veis aquella puente ardendo  
muy lexos allén del mar  
y unas ruedas volvendo  
de navajas y hiriendo?  
Pues allí habéis d’ andar  
siempre jamás** (ABG, I, 176-181, p. 274, grifos nossos).

Para alcançar o Inferno, o Duque deveria passar por uma ponte, ou seja, deveria enfrentar uma pequena viagem até o seu destino sentenciado, na qual o nobre provavelmente passaria por tormentas e súplicas. Essa concepção vicentina corrobora o pensamento medieval em relação às viagens imaginárias.

Relatos de grande circulação na Idade Média, essas viagens reais ou imaginárias são testemunhos de viajantes que tiveram experiência em relação aos espaços do Além, seja no plano terreno ou transcendental.

Os clérigos difundiam a ideia de que o ser humano era um *homo viator* caminhando para o verdadeiro mundo, o mundo celeste, e que durante o seu tempo no século, isto é na vida terrestre, deveriam ser capazes de manter o corpo puro, para que na outra vida pudessem ascender ao Paraíso (ZIERER; MESSIAS, 2011, p. 72, grifo dos autores).

Desse modo, tais viagens eram realizadas das mais diversas formas: a pé, a cavalo, de barco, quase sempre havendo a presença de um guia: um anjo, um animal ou uma alma com a funcionalidade de guiar o personagem ao Inferno ou ao Paraíso (FRANCO JR., 2001, p. 193). Esses relatos dos viajantes do Além possuíam em sua maioria o objetivo de fornecer modelos de comportamento para obtenção da salvação, assim como as *Barcas* de Gil Vicente, que possuem um grande teor pedagógico/moralizante e proporcionam por meio de vários personagens viciosos modelos de comportamento para a salvação.

De toda forma, por volta do início do século XIII, mudam-se algumas concepções a respeito dos pecados considerados graves e das penitências. Os primeiros passam a ser medidos pela intenção do pecador, enquanto as últimas se interiorizam ainda mais a espiritualidade. Tornaram-se obrigatórias, a partir do quarto Concílio de Latrão (1215), penitências e confissões pelo menos uma vez ao ano (LE GOFF, 1924, p. 7).

Com isso, se estabeleceu que aqueles que morressem carregados por pecados veniais, ou seja, pecados perdoáveis, teriam que passar um tempo de duração incerto num novo lugar, denominado Purgatório, do qual sairiam purificados para a vida no Paraíso. Este terceiro espaço se trata de um Além intermediário, onde os mortos passam por provações que podem ser abreviadas com a ajuda espiritual de seus entes vivos (LE GOFF, 1924, p. 8-9).

A grande surpresa, certamente, do Além de Gil Vicente se deu pela delimitação do espaço do Purgatório, representado na peça pela orla de uma praia. Nesse lugar, caberia aos personagens refletir sobre seus pecados e esperar o resgate de Deus. No *Auto da Barca do Purgatório* (1518), a única das *Barcas* a delimitar esse espaço, o Anjo diz à mentirosa Moça,

que enganava a todos de sua vila, com suas falsas visões sobre Deus, que permaneça na praia para purgar seus desvios.

**ANJO: Vai ao longo desse mar  
que é praia purgatória**  
e quando a Deus ordenar  
nós te viremos passar  
da pena à eterna glória (ABP, I, 693- 697, p. 263, grifos nossos).

Em relação às punições das almas que foram sentenciadas à praia purgatória, Gil Vicente não evidencia os castigos, nem as características específicas desse lugar. Contudo, deixa claro, conforme a fala do Anjo ao Pastor, do *Auto da Barca do Purgatório*, que estes existem. ANJO: “[...] Purga ao longo do rio/ **em gão fogo merecendo**” (ABP, I, 588-589, p. 260, grifo nosso).

Neste auto, o Pastor é sentenciado ao Purgatório, logo após confessar ao Anjo seu crime de assédio a uma moça, que fugiu, sem o ato do rapaz se completar. Apesar da gravidade de seu ato, o Pastor terá, ao fim da purgação, sua salvação. Desse modo, o Purgatório representou para muitos religiosos viciosos, comerciantes e usuários arrependidos no leito de morte uma saída para o “pecar sem culpa”: “O essencial acontece quando o morto é enviado ao Purgatório. Ele sabe que finalmente será salvo, o mais tardar no momento do Juízo Final” (LE GOFF, 1924, p. 76).

Essa sentença não esvaziou o Inferno, mas transformou a imagem do Purgatório de um espaço de reflexão dos pecadores que esperavam o julgamento final a um lugar de danças. Nessa perspectiva, criam-se por volta do século XII os limbos, que seriam lugares que “suavizariam” a condição de sofrimento de certos homens. Entre os mais conhecidos estão o limbo das crianças que morreram sem ser batizadas e o seio de Adão, destinado aos patriarcas (LE GOFF, 2017, p. 383).

A perspectiva vicentina ignora totalmente este quarto lugar, enfatizando principalmente a percepção dualista do mundo, Paraíso *versus* Inferno, representado pelas alegorias julgadoras do Anjo e do Diabo.

Por sua vez, a morte é uma das temáticas centrais nas *Barcas*. Ao analisar o conceito da morte na Idade Média, nos deparamos, conseqüentemente, com o “medo” da “morte”, numa referência quase sinônima das duas palavras.

Segundo Jean Delumeau (vol. I, 2003, p. 103), “diante da morte, é preciso ter medo, e todas as evocações – cinza e podridão, agonia, trombetas do julgamento e visões do inferno – são úteis para impedir que esse medo fraqueje”. O medo da morte no medievo liga-se à

história social, trazendo consigo uma complexidade de valores específicos, de um processo formulado a partir da experiência dos indivíduos (CAETANO, 2012, p. 17).

A Morte da encenação de Gil Vicente foi representada de modo alegorizado, sem características físicas ou sensoriais. O *Auto da Barca da Glória* (1519) foi a única, entre a *Trilogia das Barcas*, a ter essa personagem representada propriamente.

Na peça, após um acordo com o Diabo, a Morte se compromete a trazer ao cais defuntos das categorias sociais mais altas de Portugal. Contudo, não promete ao Diabo que as almas permanecerão em sua barca.

**MORTE: Ya lo hiciera/ su deuda paga me fuera/ mas el tempo le da Dios/ y preces le dan espera/** pera deuda es verdadeira/yo los porné ante vos./ Voyme allá de sotica/a mi estrada seguida/ verás como no m'escapa/ desde el Conde hasta el Papa (ABG, I, 29-37, p. 270, grifos nossos).

Conforme a fala da Morte, o Diabo não possui poder sobre as almas, cabendo somente a Deus o papel decisivo sobre estas no momento do julgamento. Outro ponto de destaque na conversa se trata da Morte refletir a concepção medieval do “tempo de Deus”. Para o Diabo, afirma que as orações são grandes subterfúgios dos “altos estados”, atrasando com isso a prestação de contas com Deus.

Na peça, a Morte consegue cumprir seu acordo, comprovando ao Diabo que ninguém lhe escapa, nem mesmo os poderosos. Ressalta-se na obra vicentina que, independentemente da ordem social, a morte chegaria para todos. Com isso, Vicente mostra que uma vida baseada em títulos e bens materiais supérfluos era uma ilusão, pois nada disso valeria no momento do julgamento.

No *Auto da Barca da Glória*, após chegar ao cais, as almas condenadas se dão conta da brevidade da vida, arrependendo-se de terem esquecido os princípios cristãos e morais. Na fala do Imperador sobre a morte, ele expõe a tristeza e o arrependimento da breve vida desregrada que levava. **IMPERADOR: “Cuán estraños/ males das vida d’ engañs/corta ciega triste amara/contigo dexo los años [...]**”

Como se vê, o Imperador se lamenta sobre ter vivido uma vida de enganos, curta e cega. A intenção de Gil Vicente foi ocasionar uma reflexão nesses segmentos sociais ao mostrar que os prazeres, a juventude e a vida são um engano passageiro. Não alimentam o espírito e não levam à salvação.

A intenção vicentina evidencia-se nos seguintes versos do discurso da Morte ao Papa:

**MORTE: Vos padre santo pensastes ser inmortal.** Tal os vistes.  
Nunca me considerastes

Nunca me vos os elevastes  
que nunca me conocistes (ABG, I, 704-708, p. 290).

A resposta do Papa à Morte revela a derrota e o sofrimento da chegada da hora de morrer.

PAPA: Ya **venciste**  
mi poder **me destruístes**  
com **dolor descompassado** [...] (ABG, I, 709-711, p. 290, grifos nossos).

Com isso, Gil Vicente trata da temporalidade da vida como sendo apenas um estado breve da condição humana. Nesse curto estágio na terra, o homem esquecido de se sujeitar a Cristo cede às tentações. A fala do personagem Papa, do *Auto da Barca Glória*, reflete esse sentimento de decepção ao se dar conta da fugacidade da vida.

Em relação ao sofrimento ocasionado pelo medo da chegada da morte, Huizinga, em *O Declínio da Idade Média*, relata:

Nada trai mais claramente o medo excessivo da morte sentido na Idade Média do que a crença popular, então largamente espalhada, segundo a qual Lázaro, depois de ressuscitar, vive em permanente aflição e horror ante o pensamento de que teria de voltar a transpor o portal da morte. Se o justo tinha de sofrer assim tanto, como poderia o pecador sossegar? (HUIZINGA, [s/d], p. 110).

Ao longo do século XII, monges e mestres se interrogavam sobre a natureza do *Pecado*, este entendido como *cerne do problema moral assentido na vontade humana*. Essa definição está na obra *Ética*, de Aberlado, que define pecado o diferenciando dos *vícios*, que seriam *corrupções involuntárias da alma*, realizadas em consequência do pecado de Adão e Eva. Esta distinção de pecado e vício se contrapõe à defendida pela tradição monástica na Alta Idade Média, que coincidia pecado e vício como uma inata corrupção do corpo e da alma, oriunda do Pecado Original (CASAGRANDE; VECCHIO, 2006, p. 342, grifos nossos).

Os enigmas da morte e do pós-morte foram uma das inquietações das sociedades do medievo, que produziu uma rica e vasta Literatura sobre essas temáticas. Não iremos abordá-las, para dar espaço a nossas discussões produzidas nas peças vicentinas. Por meio da moralidade das *Barcas*, analisaremos como Gil Vicente encenou o julgamento das almas durante seu ofício como funcionário da corte manuelina. Nessas peças, como ficará evidente no próximo tópico, caberia às alegorias do(s) Anjo(s) e do Diabo anunciar as sentenças aos tipos sociais.



### 3.1 Os Anjos e o Diabo do Teatro Vicentino

Os anjos e os demônios eram figuras constantes no imaginário medieval. A dualidade do bem *versus* mal, da luz *versus* trevas, ganhou essa significação por meio da Igreja, que teve papel fundamental na difusão dessa visão. Até meados do século XV, era a principal responsável por interpretar as Escrituras Sagradas.

Durante a Idade Média, a questão da doutrina dos Anjos teve seu tempo áureo. “Por anjos, entendiam-se os espíritos supraterestrres, sem, contudo, exprimir a sua natureza, mas somente a sua função ao serviço de Deus ou do demônio (como entendia Agostinho)” (GASQUES, 2013, p. 11). Em relação aos Anjos de Deus, guardiões celestiais e de humanos nas Sagradas Escrituras, destacamos:

Eis que vou enviar um anjo diante de ti para que te guarde pelo caminho e te conduza ao lugar que tenha preparado para ti. Respeita a sua presença e observa a sua voz, e não sejas rebelde, porque não perdoará a vossa transgressão, pois nele está o meu Nome (Êxodo, 23: 20-21) (BÍBLIA, 2017, p. 135).

Essa passagem se refere aos Anjos guardiões e protetores. Sobre esta questão, também corroboram textos dos livros (Dt. 32, 8; Tb. 5,4; Dn. 10,13) (Bíblia, 2017, p. 2.196). Conforme isso, os Anjos detinham grande autoridade sob seus guardados, podendo castigar seus inimigos quando necessário, sob a ordem de Deus.

Do alto dos céus, as estrelas lutaram, de seus caminhos, lutaram contra Sísara. A torrente de Quison os arrastou, os recobriu a torrente de Quison: Marcha, minh'alma, ousadamente! Então, os cascos dos cavalos martelaram o chão: galopam, galopam os seus corcéis. Maldito seja Meroz, diz o Anjo de Iahweh, amaldiçoai, amaldiçoai os seus habitantes: pois não vieram em auxílio de Iahweh, entre os heróis, em auxílio de Iahweh (Juízes 5: 20-23) (BÍBLIA, 2017, p. 357).

Este trecho referido se trata do cântico de Débora, um canto de vitória, em celebração ao ato de uma guerra, no qual o anjo de Iahweh lutou contra os inimigos de seu povo (Bíblia, 2017, p. 355). “Em muitas religiões, os anjos são entendidos como seres parareligiosos, estando entre a divindade e os homens, como semideuses ou demônios” (GASQUES, 2013, p. 11). Destaca-se na Bíblia o papel dos Anjos mediadores, que intercedem junto a Deus a favor dos homens.

Sua alma aproxima-se da sepultura, e sua vida do jazigo dos mortos, a não ser que encontre um Anjo perto de si, um Mediador entre mil, que reclame ao homem seu dever, que tenha compaixão dele e diga; “Livra-o de baixar à

sepultura, pois encontrei resgate; e sua carne reencontrará a força juvenil e voltará aos dias de sua juventude” (Jó 33: 22-25) (BÍBLIA, 2017, p. 843).

A citação faz parte de um conjunto de declarações do Livro de Jó pelo qual se questiona a razão das provações de Deus ao personagem. Corroboram também a mediação angélica revelações proféticas de Ezequiel, Daniel e Zacarias (Bíblia, 2017, p. 843). As escrituras bíblicas descrevem ainda a participação dos Anjos no dia do Juízo Final “[...] Assim será no fim do mundo: virão os anjos e separarão os maus dos justos e os lançarão na fornalha ardente” (Mateus 13: 49-50) (BÍBLIA, 2017, p. 1.729).

Em relação ao julgamento coletivo ou individual dos homens, as Escrituras Sagradas trazem em diversas passagens descrições sobre essas duas concepções de juízo, que abriram na Idade Média espaço para diversos posicionamentos a respeito desse momento. Conforme Le Goff (2017, p. 16), a crença do duplo julgamento corresponde à ideia no momento da morte de um julgamento primeiro (de caráter coletivo), e a outro no fim dos tempos, onde pesaria a responsabilidade individual do homem sobre o seu livre-arbítrio, consequência do Pecado Original.

Essa concepção de julgamento final coloca sobre o Paraíso o reflexo de “um lugar de espera” fomentando no final do século XII a criação de um novo espaço (o Purgatório) e os limbos para acomodar essas almas, conforme já mencionado no tópico anterior. Contudo, no que diz respeito às *Barcas*, percebe-se a mescla dessas duas concepções no julgamento vicentino. À primeira vista, as associamos a um julgamento individual, pois pesam sobre as alegorias suas ações realizadas em vida, independentemente da condição do Pecado Original.

Nas *Barcas*, são levadas em conta as questões do livre-arbítrio e sua condição moral, na qual Gil Vicente entendia estar em perigo, devido ao desordenamento social e cristão. Vale mencionar também a representação de Deus como juiz e que não aparece em nenhum dos autos, sendo sua interferência “subentendida” apenas no *Auto da Barca da Glória* (1519), em que Deus resgatou todos os personagens que se encontravam em condições de arrependimento e súplicas, o que caracterizaria no auto um julgamento coletivo.

Todavia, Gil Vicente em nenhum momento da obra menciona ou dá a entender a questão do fim do mundo. Ademais, a questão da aparição divina se caracteriza mais como fruto de um sincero arrependimento dos personagens condenados do que Deus como um “agente salvador do Apocalipse”. Com isso, entende-se que ocorre no *Auto da Glória* um julgamento individual, pois, apesar da obra conter uma mescla dessas duas concepções de Juízo, sua atenção centra-se no julgamento pessoal dessas alegorias sob a tutela dos Anjos e do Diabo.

Defendemos o julgamento individual também nas *Barcas* do Inferno e do Purgatório. Uma vez que nessas encenações não aparece e nem subentende a presença Redentora, seus personagens foram julgados cada um, a partir de seus comportamentos morais e fé cristã. Sentenciados a ficar numa praia purgatória ou, a seguir, com o Anjo e o Diabo para seus respectivos espaços no Além.

De todo modo, os representantes de Deus no *Auto das Barcas* de Gil Vicente são os Anjos. Nessas peças, essas alegorias assumiram características: ora acusadores, ora benevolentes, de acordo com a alegoria julgada. Para o Fidalgo do *Auto da Barca do Inferno*, o Anjo, de forma irônica, demonstra desprezo pela arrogância e oportunismo com que viveu o nobre. Com isso, o aconselha a ir à barca do Inferno, pois teria lá mais espaço para a sua cadeira confortável e sua roupa muito comprida e elegante.

ANJO: Nam vindes vós de maneira/pera ir neste navio/essoutro vai mais vazio a cadeira entrará/e o rabo caberá/e todo vosso senhorio./ Vós irês mais espaçoso/ com fumaça senhoria/cuidando na tirania/do pobre povo queixoso./ E porque de generoso/desprezastes os pequenos/ achar-vos-ês tanto menos/ quanto mais fostes fumoso (ABPI, 92-105, p. 530-531).

Como uma criação vicentina, a fala do Anjo reflete - “Nam vindes vós de maneira/pera ir neste navio” (v. 92-93) - a percepção do dramaturgo em relação aos fidalgos portugueses de seu tempo. Ressalta de modo irônico a humildade do barco do Paraíso diante da luxuosidade do nobre indigno.

Para a Moça no *Auto da Barca do Purgatório*, que dizia a todos de sua vila que conhecera Deus. MOÇA: “Muito bem. Era redondo [...]. Mais alvinho qu’estes véus/ o vi eu vezes avondo [...]”. O Anjo, de modo piedoso, a sentencia ao Purgatório pelas travessas mentiras contatadas. ANJO: “Nam podes ainda ir lá. [...] Vai ao longo desse mar/[...] /e quando a Deus ordenar/nós te viremos passar/da pena à eterna glória” (ABP, I, 690- 697, p. 263).

No *Auto da Barca do Inferno* (1517), foi anunciado apenas um Anjo, sem características físicas ou alegóricas. Nas *Barcas do Purgatório* (1518) e da *Glória* (1519), são anunciados no plural e representados cantando.

Remando **vão remadores/ barca de grande alegria/** o patrão que a guiava/ filho de Deus se dezia./ **Anjos eram os remeiros/**que remavam a profia/estandarte d’esperança/oh quam bem que parecia./O masto de fortaleza/como cristal relozia/a vela com fé cosida/todo mundo esclarecia. Aribeira mui serena/que nenhum vento bolia (ABP, I, 1-14, p. 243, grifos nossos).

Vale ressaltar que essas *Barcas* foram encenadas: a barca purgatória “[...] nas matinas do Natal” (ABP, I, 49v, p. 243) e da glória fora na: “[...] Era do Redentor de 1519” (ABG, I, 55, p. 269). Enquanto o ABI foi representado para a rainha doente D. Maria como mencionado no primeiro capítulo.

Por ter sido encenada durante a noite de Natal, as simbologias em volta das figuras celestiais no *Auto da Barca do Purgatório* se tornaram ainda mais carregadas. Na cena inicial, aparecem os três Anjos cantando, enquanto o barco do Diabo se encontra encalhado e de remos quebrados, em simbologia ao nascimento de Cristo. Os Anjos anunciam ser aquele o melhor momento para ir ao Paraíso. “[...] Quem quer ir ò paraíso?/À glória à Glória senhores/oh que noite pera isso/quam prestes quam prestes quam improviso sois celestes moradores [...]” (ABP, I, 46-50, p. 244).

De mesmo modo, os Anjos do *Auto da Barca da Glória* carregam-se de símbolos. Aparecem no primeiro ato “[...] quatro Anjos cantando e trazem cinco remos com as cinco chagas e entram em seu batel” (ABG, I, 55, p. 269). No auto, as marcas nos remos, referências às chagas de Jesus, e a simbologia desse momento religioso se traduzem na peça na intercepção de Cristo ressuscitado sobre os condenados.

É importante destacar o momento do julgamento das almas. Na encenação das *Barcas* de Gil Vicente participa o representante do mal, o Diabo, uma criação do cristianismo de grande relevância na Idade Média. A figura diabólica foi constantemente reforçada, tanto nos textos como nas imagens, mas somente por volta do ano mil se desenvolve uma representação específica de monstruosidade e animalidade ao maligno (BASCHET, 2006, p. 381).

De acordo com Jeffrey B. Russell (2003, p. 87-88), a cultura religiosa do Ocidente medieval utilizou a diabolologia como forma de advertência com o propósito do bom comportamento. Ao longo do século IX, esses estudos aumentaram, com vários estudiosos importantes. Entre todos, se destaca Gregório, o Grande Papa, de 590 a 604, e escritor. Em seus trabalhos, acusa o Diabo como o primeiro dos seres a ser feito, sendo este o mais alto dos querubins e teria continuado se não optasse por pecar.

Contudo, a visão de Gregório se contrapunha ao discurso dualista do século VI, que considera o Diabo como uma figura autônoma a Deus. Se Deus era bom, como poderia ter criado o Diabo, que era mau? A resposta encontrada por Gregório foi a mutação ou o livre-arbítrio, o mesmo que acomete os homens também predominaria entre os Anjos. Entre a escolha de servir o bem ou ao mal, o Diabo escolheu seguir do lado oposto e independente de Deus (RUSSELL, 2003, p. 89-91).

De acordo com Jérôme Baschet, “sob seus diversos nomes e com suas aparências multiformes, o Diabo – Satã e seus demônios – é seguramente uma das figuras mais importantes do universo do Ocidente medieval” (BASCHET, 2006, p. 319). De acordo com Russell (2003, p. 240), das inúmeras denominações referidas a demônios na Literatura medieval, só algumas são concedidas ao próprio Diabo. Os nomes do maligno se associam a sete vícios: Lúcifer (orgulho), Belzebu (inveja), Satanás (ira), Abaddon (indolência), Mammon (avareza), Belphegor (gluttonia) e Asmodeus (luxúria).

Nas *Barcas* vicentinas, diversas nomenclaturas são usadas para se referir ao Diabo. Utilizaremos como exemplo a fala do personagem Joane, o Parvo do *Auto da Barca do Inferno* (1517), ao Diabo quando este último lhe convida a entrar em sua barca infernal e o rústico homem o desata em engraçados xingamentos.

PARVO: Ò inferno? Eramá./ Hiu Hiu barca do **cornudo/Pero Vinagre beijudo/ rachador d’Alverca** hu ha./**Capateiro da Candosa/antrecosto de carrapato**/hiu caga no sapato/**filho da grande aleivosa/ [...]/burrela cornudo** sejas/toma o pão que te caiu/[...]/ Hiu hiu lanço-te ùa pulha/de de pica aquela/ hump hump caga na vela/ hio **cabeça de grulha/Perna de cigarra velha [...]** (ABI, II, 268-292, p. 537, grifos nossos).

Como se vê, as acusações do Parvo ao Diabo fazem referências a elementos do seu meio, o campo. Com isso, fazem menções a bichos: carrapato, cigarra; ao corpo: beijudo rachador, cabeça de grulha, perna de cigarra velha, todas ditas, de modo popular, com a intenção causar a comicidade na peça.

Neste trecho, o Parvo, personagem rústico, ressalta a imagem do Diabo medieval elegendo a esta figura diversas características animais e de cunho popular, provavelmente utilizadas por Gil Vicente para ocasionar o riso no público.

No *Auto da Barca do Purgatório* (1518), destaca-se a fala do Lavrador, que dizia ao Anjo de suas boas ações em vida: fazer caridades e rezar. No entanto, como fica claro na fala do Diabo, as ações do Lavrador eram de má vontade e de cunho duvidoso, pois o camponês doava aos caridosos animais doentes e produtos velhos. DIABO: “Depois tomavas a lã/ da mais e a mais sã/ e davas ò dízimo a do rabo/ temporã./ E o mais fraco cabrito e o frangão ofegoso/ com repetenado esprito” (ABP, I, 233-239, p. 250). Desmascarado, o Lavrador maldiz o demônio.

LAVRADOR: **Ó fi de puta maldito**  
triste **avezimau tinhoso**  
**lano pecador e errado**  
nam, vai, não me dezimei?

Dize **sabujo pelado** (ABP, I, 240-243, p. 250, grifos nossos).

Do mesmo modo, no *Auto da Barca da Glória* (1519) encontra-se uma menção diferente relacionada à figura diabólica. Como se trata na peça de alegorias representantes da alta hierarquia social: da primeira e segunda ordem, Gil Vicente expõe em uma referência mais refinada. Após chegar ao cais das almas, o Imperador foi sentenciado pelo Diabo a partir rumo ao Inferno. DIABO: “Es verdade/ huesa sacra majestade entrará neste navio/ de muy buena voluntad/ porque usastes crueldade/e infinito desvarío” (ABG, I, 536-361, p. 280).

De maneira sutil, o Imperador afirma ao Diabo que este não fará dele o que fez a si mesmo, em referência à queda do anjo bom Lúcifer, que se oporá a Deus para ser o representante do mal no mundo.

IMPERADOR: Oh **maldito querubín**  
 así como descendiste  
 de ángel **a beleguín**  
 querías hacer a mí  
 lo que a ti mismo heciste (ABG, I, 362-366, p. 280, grifos nossos).

Os xingamentos ao Diabo, feitos pelos personagens vicentinos, promovem, para além do efeito cômico nas peças, a composição da personalidade da figura diabólica durante a Baixa Idade Média, por meio da visão das diferentes ordens de indivíduos que constitui a sociedade portuguesa.

Conforme defendido pela Igreja na Idade Média, entre os Anjos existiam hierarquias que teriam seus reflexos nas ordenações do mundo humano. Por conta da essência celestial comum, uma vez que eram Anjos caídos, também haveria essas hierarquias no mundo diabólico. Contudo, Jérôme Baschet (2006) considera um paradoxo agrupar as diversas identidades do Diabo, devido à capacidade de metamorfose de tal figura.

De toda forma, no teatro religioso do fim da Idade Média o Lúcifer representa o senhor das profundezas, que, por sua vez, estaria aprisionado neste lugar. Satã seria o primeiro de seus servidores, com a função de realizar missões na terra. Além deste, Satã teria outros nomes, os quais enfatizam a diversidade do mundo infernal no século XV, entre Lúcifer e seus demônios (BASCHET, 2006, p. 321).

No que diz respeito às *Barcas* de Gil Vicente, o demo juiz deixa claro em diversas situações e falas, em que interage com os defuntos, que é apenas um subalterno de uma espécie de “Diabo maior”. Com isso, cabia ao Diabo das *Barcas* apenas a função de acusar e receber as almas pecadoras, cuja prestação de contas deveria ser feita ao “demônio líder”, no Inferno.

No *Auto da Barca do Inferno*, o Diabo dá ordens ao seu Companheiro (um demônio menor) para que este último prepare o barco para receber os condenados de Berzabu, que iriam com destino à danação.

DIABO: [...] À barca à barca u u  
asinha que se que ir.

**Oh que tempo de partir  
louvores a Berzabuu.**

Ora sus que fazes tu?

Despeja todo esse leito (ABI, II, 9-14, p. 528, grifos nossos).

Ainda no *Auto da Barca do Inferno*, diante do Diabo o Frade, namorado, se questiona, após ser anunciada sua condenação se seu hábito e atitudes religiosas de nada valeriam. Conciso, o barqueiro do inferno recomenda ao padre pecador trabalhar para o seu superior (o Berzabu). DIABO: “**Gentil padre mundanal/ a Berzabu vos encomendo**” (ABI, II, 391-392, p. 541, grifos nossos).

No *Auto da Barca do Purgatório*, após receber diversas acusações, o Pastor diz ao Diabo que este nada poderia lhe fazer, pois era noite de Natal e os remos de sua barca estavam quebrados. Com isso, nenhum pecador poderia seguir para o Inferno. Sentindo-se humilhado, o capeta afirma que, se tivesse autorização, iria se vingar do Pastor, confirmando sua condição de subalterno a um “diabo maior”.

PASTOR: Senhor em tua memória/ e nam fales em passar/ e conta lá outra  
história/ **porque em festa de tal glória/ nam hás ninguém de levar./ [...]/**  
DIABO: **Nam estou em meu poder/ pera me vingar de ti./ PASTOR:**  
**Nam podes nada fazer/ na noite que quis nacer/ Cristo filho de Davi**  
(ABP, I, 495-512, p. 257-258, grifos nossos).

No *Auto da Barca Glória*, ao recepcionar o Duque, convidando-o para entrar em sua barca, o Diabo é questionado pelo nobre sobre sua profissão. Reiterando na peça, ao público, o seu papel de funcionário do Inferno. CONDE: “**Há mucho que eres barqueiro?/** DIABO: **Dos mil años há y más/ y no passo por dinero./** Entrad señor pasajero” (ABG, I, 77-80, p. 271, grifos nossos).

Desse modo, a figura diabólica encenada na *Trilogia das Barcas* é um funcionário de um diabo superior, a quem deve prestar obediência e servidão. O Diabo julgador das almas do cais aparece, por sua vez, acompanhado de um personagem (talvez um demônio menor) que Gil Vicente se limitou a denominar de “Companheiro”, que tem poucas intervenções nas peças e não foi caracterizado ao público. A este caberia, no auto, receber ordens do Diabo, na preparação da barca para acomodar as almas condenadas.

A maior participação do Companheiro está no *Auto da Barca do Purgatório* (1518), em que o ajudante diz a seu mestre o Diabo que ambos trabalhavam em vão, pois, por conta da simbologia da noite de Natal, nenhuma alma seguiria com eles para a danação.

COMPANHEIRO: Eu só botara ãa nau  
com este dedo sem ti.  
Mas sabe que este serão  
é pera no's grande praga  
**e trabalhamos em vão**  
**porque a promessa d'Abraão**  
**hoje é a paga** (ABP, I, 116-122, p. 246, grifos nossos).

No que diz respeito à desconstrução da imagem aterrorizante do Diabo na Baixa Idade Média, Russell (2003, p. 59) pontua que o folclore tendeu a domesticar o Diabo, aliviando a tensão e o medo, da figura feroz e onipresente difundida por padres do século XII. Por volta dos séculos XV e XVII em meio às perseguições às bruxas, a popularização diabólica apresentou ao público um Diabo, impotente e ridículo por vezes assemelhado a um palhaço.

Na Literatura medieval, Satanás aparece atraído pelos vícios dos pecadores. Seus principais cúmplices na terra seriam as bruxas e os judeus. As primeiras, aliadas de forma consciente ao maligno, oferecem-lhe oferendas e sacrifícios. Já os últimos, junto aos hereges, serviam ao Diabo de forma desavisada. Outro aspecto interessante do Diabo nessas histórias são os modos do demônio: jogando baralho e fofocando, Satanás se diverte ao mesmo tempo em que castigava os mortais (RUSSELL, 2003, p. 68-75).

No *Auto da Barca do Purgatório*, o Tافل (um jogador) se apresenta muito íntimo do Diabo, que o convida a jogar uma partida de cartas em sua barca. Alegria o barqueiro do mal de que quando jogava o Tافل desonrava a Deus, aos santos e a virgem santíssima.

DIABO: **Baralha o jogo e partamos./ [...] / Lá na frete descontamos/ quer ganhemos quer percamos/ tudo nos fica na mão./ [...] / Mas tornemos a jogar/porque tenho saudade/ de te ouvir arrenegar/ e descrever e blasfemar/ do mistério da trindade./[...] oh quanto glória me davas quando à hóstia blasfemas e desonravas os santos** (ABP, I, 741-765, p. 265, grifos nossos).

Diversas interferências religiosas foram realizadas ao longo da regência de D. João III, em combate às heresias. A Inquisição e a fogueira santa foram as mais convencionais. Como se percebe, as falas do Diabo vicentino mostram ao público o quanto a blasfêmia e outras desonras o agradavam. Com isso, Gil Vicente ensina que tais atitudes mundanais têm sua



razão de serem condenadas pela Igreja e pelo monarca, uma vez que comprometeriam a Salvação.

Nas *Barcas*, o Diabo sabe de todos os vícios dos personagens, não se deixa enganar e convida a todos, virtuosos ou pecadores, para entrar em seu barco. Sua característica física não foi mencionada por Gil Vicente nos autos das *Barcas*, mas suas falas são carregadas de tons debochados e acusadores que ajudam a construir sua personalidade.

Ao ver o Onzeneiro, o Diabo do *Auto da Barca do Inferno* diz em tom irônico o porquê da demora do ganancioso rapaz, que responde tristemente que por ele teria demorado mais. Porém, seu tempo havia acabado.

DIABO: Oh que màora venhais

**Onzeneiro meu parente.**

**Como tardastes vós tanto?**

ONZENEIRO: **Mais quisera eu lá tardar.**

Na safra do apanhar

me deu Saturno quebranto (ABI, II, 181-185, p. 533, grifos nossos).

De mesmo modo, o Diabo debocha do esnobe Fidalgo, do ABI, que, após ser rejeitado pelo Anjo, embarca reflexivo, na nau dos condenados. DIABO: **“Embarqu’a vossa doçura/ que cá nos entenderemos./ Tomarês um par de remos/ veremos como remais/ e chegando ao nosso cais/ todos bem vos serviremos”** (ABI, II, 122-127, p. 531, grifos nossos).

Diante do Duque, o barqueiro infernal no *Auto da Barca da Glória* anuncia a condenação do nobre. Ao afirmar de modo sarcástico que já o esperava e que estava à disposição do nobre cavaleiro para seguirem cantando rumo à danação.

DIABO: **Senhor Conde y caballero**

**días há que os espero**

**y estoy a vueso servicio**

todavía/ **entre vuesa senhoria**

**que bien larga está la prancha**

**y partamos com de día**

**cantaremos a porfia**

Los hijos de dona Sancha (ABG, I, 68-76, p. 271, grifos nossos).

Como se vê, o Diabo é um julgador implacável. Sabe de todos os desvios dos personagens, é irônico diante do Onzeneiro ao se reportar como “meu parente” (ABI, II, 182, p. 533), e é debochado ao tripudiar da condenação do Fidalgo: “Embarqu’a vossa doçura” (ABI, II, 122, p. 531) e do Conde do *Auto da Barca da Glória*: “Senhor Conde y caballero/

días há que os espero” (I, 68- 69, p. 271). Desse modo, se configura ao público a imagem do juiz da barca infernal pela percepção vicentina.

Segundo Jérôme Baschet (2006, p. 323-324), entre os diversos atos de responsabilidade dos Diabos estão as catástrofes naturais, as tormentas, as doenças do homem e dos animais. Os demônios também eram responsabilizados pela derrubada das construções, pela corrupção do coração dos homens, pela incitação aos maus pensamentos, por incentivar as tentações da carne, do dinheiro, do poder e das honras. Por fim, o Diabo pode ainda se insinuar no corpo dos homens e “possuí-los” a ponto de fazê-los perder a autonomia.

Por meio da encenação das *Barcas*, Gil Vicente apresenta a seus contemporâneos uma imagem satirizada das alegorias do Anjo e do Diabo, representantes da tradicional dualidade cristã (Paraíso e Inferno). Uma vez que, em toda a trilogia das *Barcas*, não existe nenhum “chefe” para o espaço do Purgatório.

Nesse sentido, as alegorias do Anjo e do Diabo do mestre Vicente se moldam a partir de características humanizadas, como: a ironia, o escarno, a piedade, o que os aproxima do público, levando-os a consumir ensinamentos moralizantes tratados geralmente nas rodas dos sermões ásperos da Igreja, de forma mais simples e “lúdica”.

A dualidade presente nas *Barcas* de Gil Vicente traduz-se no seu desejo de permanência da ideologia cristã tradicional, que, durante o século XII, abriu-se em novos espaços além do Paraíso e do Inferno, o que tornou obsoletas algumas regras morais que deveriam ser realizadas para alcançar a salvação. Diminuiu com isso o medo da condenação.

Mediante um mundo social em plena transformação, em que os valores cristãos se perdiam, Gil Vicente resgata o medo da condenação para o Inferno, lembrando a sociedade portuguesa o caráter fugaz da existência humana. A verdadeira felicidade do homem, como reflete em toda a obra o dramaturgo, seria encontrada no Paraíso e para alcançá-la se deveria manter uma vida justa e cristã.

### **3.2 A Sociedade Portuguesa no Além Vicentino**

Em pleno momento de efusões de ideias e emancipações sociais, o século XVI significou para Gil Vicente um momento próximo ao fim da existência humana. Os desvios de conduta, a desordem social, a desmoralização dos religiosos seriam apenas pré-anúncios do fim do mundo. O homem, com isso, precisaria se preparar espiritualmente se quisesse ser salvo. O julgamento seria o momento em que pesaria todas as escolhas terrenas do homem. Caberia a ele fazer de sua liberdade, concedida por Deus pelo livre-arbítrio, um bom uso.

### 3.2.1 A representação dos religiosos nas barcas de Gil Vicente

As peças vicentinas apresentam em sua maioria os religiosos como personagens garantidos, sem esse fato, contudo, ser honroso para esse segmento, que com frequência foi criticado por Gil Vicente. Como cristão ferrenho, o dramaturgo português ressaltava por meio de suas encenações o papel moral dos religiosos como representantes de Deus na terra. Nesse sentido, cabia aos eclesiásticos o compromisso de passar à sociedade as práticas corretas que levariam à salvação.

Os próximos personagens são representantes do alto e baixo clero. Por meio deles, Gil Vicente critica os desvios de conduta observados em Portugal. Uma vez que, sendo os religiosos exemplos para a sociedade, o desrespeito da moral cristã por eles punham em perigo as bases da fé católica, em tempos de contestações e reformas.

Neste quadro, se destacam as acusações e destinos no Além das representações religiosas no *Auto da Barca do Inferno* (1517) e no *Auto da Barca da Glória* (1519): Quadro 1.

Quadro 1: Contramodelos para a Salvação (*Oratores*)

ACUSAÇÕES		DESTINO
<i>Bispo</i>	“Ter mulher e Prole” (ABG, I, p. 283)	Paraíso
<i>Arcebispo</i>	“Ambição e Exploração dos Fiéis” (ABG, I, p. 283)	Paraíso
<i>Cardeal</i>	“Luxúria e Desonestidade” (ABG, I, p. 288)	Paraíso
<i>Papa</i>	“Venda de Simonias e Comportamento Mundano” (ABG, I, p. 291)	Paraíso
<i>Frade</i>	“Ter Mulher e Comportamento Mundano” (ABI, II, p. 542)	Inferno

Fonte: A autora (2018)

Na peça o *Auto da Barca da Glória* (1519), Gil Vicente traz à cena alegorias pertencentes às categorias mais altas do clero. São eles, em ordem hierárquica: o Bispo, o Arcebispo, o Cardeal e o Papa, todos religiosos, acusados pelo Diabo e a Morte de viver uma vida mundana de luxúrias. Todos os altos eclesiásticos do (ABG) foram salvos. Contudo, a questão da salvação fora tratada com suspense até o fim da peça.

Para Berardinelli (2012), a intenção de Gil Vicente ao criar esse auto foi a ridicularização, visando à correção dos comportamentos.

Estes personagens serão castigados pelo riso irônico ou sarcástico do autor por meio de outros personagens, especialmente dos espartísimos e sempre

bem informados diabos que, com a onisciência do mais íntimo de cada ser humano, desvendam-lhe os segredos mais cultos e despem-no em público, sem dó nem piedade. Acreditando na ação corretiva do riso, usa o ridículo como arma infalível (BERARDINELLI, 2012, p. 444).

No auto, todos os personagens se reconheceram como viciosos – o que indica “[...] a dissolução de costumes do clero [...]” (RIBEIRO, 1984, p. 48). O *Auto da Glória* se passa entre lições doutrinárias, trechos de responso e orações, finalizando com a intervenção salvadora de Cristo sobre todos os personagens (religiosos e nobres), que de joelhos rezavam.

Em relação às alegorias religiosas do *Auto da Glória*, pesavam sobre elas diversas acusações comprometedoras. O Bispo foi acusado de viver em pecado, de ter mulher e prole. DIABO: “O bispo honrado/ porque **fuistes desposado/ siempre desde juventude/** de vuestros hijos amado [...]” (ABG, I, 476-479, p. 283, grifos nossos).

No que diz respeito à quebra de castidade dos religiosos, Maria Aparecida Ribeiro (1984, p. 59) destaca, durante as cortes de Afonso V e D. João II, inúmeras cartas que foram registradas relatando sobre os casos de paternidade ilegítima de frades, sacerdotes e membros do alto clero, com maior incidência nas zonas rurais. Corrobora desse modo para as preocupações de Gil Vicente expostas na maioria de seus autos sobre desmoralização dos representantes da Igreja de Portugal.

De toda forma, ao se dirigir aos Anjos o Bispo mostra remorso por seus atos e medo do Inferno.

BISPO: oh barqueiros gloriosos  
em vos está la ventura. /He dexado  
**mintriste cuerpo cuitado/** del vano mundo partido  
de todas fuerzas robado [...]/ **pasadme esta alma por Dios**  
**porque el infierno m’espanta** (ABG, I, 505-515, p. 284).

Neste trecho, o Bispo aponta arrependimento e medo do Inferno. Contudo, os Anjos dizem que nada poderiam fazer pelo religioso, que, por seus desvios, se encontrava de corpo impuro e, portanto, não teria salvação. Em seguida, aparece o Arcebispo. Seus vícios foram a ambição exacerbada ao papado e vida folgada sem grandes trabalhos, às custas da exploração dos fiéis. DIABO: “**Vós Arzobispo alterado/anéis acá que sudar/moristes muy desatado/**y em la vida ahagado/com **deseos de papar./[...]**” (ABG, I, 555-559, p. 286, grifos nossos).

Para os Anjos, o Arcebispo se mostra arrependido e diz acreditar que Cristo o salvará, devido à sua fé e vida dedicada às coisas da Igreja. Julgava que isso foi maior que os vícios. Com isso, o Arcebispo se mantém esperançoso de entrar na barca da glória.

ARCEBISPO: **Mas porque es mi salvador  
yo em él me salvaré. / Dios verdadero**  
en el día postrimero/ de terra surrecturus sum  
et in carne mea enterro/ videbo **Deum cordero**  
**Christun salvatorem** meum (ABG, I, 605-610, p. 287, grifos nossos).

Desse modo, o religioso aguarda o milagre de redenção, pois acredita que, sendo Deus, o salvador não condenará, manifestando com isso sua convicta crença no cristianismo. O próximo clérigo vicioso a aparecer no cais foi um Cardeal.

Muito dado a ambições, o Cardeal é levado pela Morte ao cais das almas para ser condenado pelo barqueiro do Inferno, que menciona a tristeza do eclesiástico, que morreu sem alcançar o papado. DIABO: “Domine Cardenalis/ entre vuesa perminencia/ **ireis ver vuestos iguales/ a las penas infernales/ [...]/ Pues moristes llorando porque no fuistes/ siquiera dos dias papa/ y a Dios no agradecistes [...]**” (ABG, I, 640, p. 288, grifos nossos).

Após ouvir suas faltas pelo Diabo, o Cardeal se arrepende ao se reconhecer como pecador. Ao se dirigir ao barco dos Anjos, pedi ajuda, mas os barqueiros do céu nada podem fazer pelo religioso. Entretanto, aconselham ao religioso fazer uma oração para a virgem, e assim é feito:

CARDEAL: Oh reina celestial/ abogada general  
delante del redentor. Por el día/ señora virgem María  
em que lo viste llevar/ tal que no seconocía  
y vuesa vida moría /nos queráis resocitar (ABG, I, 700, p. 290).

O último personagem da hierarquia religiosa a aparecer no cais dos condenados foi o Papa, figura de maior representatividade da Igreja. Sua condenação se deu por conta de sua vida mundana. Representante da soberba e da luxúria, o pontífice é acusado pelo Diabo de vender simonias e de se comportar de modo incondizente com seu cargo. Por isso, não seria um bom exemplo aos demais religiosos.

DIABO: Cuanto más de alto estado  
tanto más es obligado/dar a todos buen exemplo. [...]  
**Luxuria os desconsagro/soberbia os hizo daño**  
**y lo más que os condeno/ simonía com engano.**  
**Veni embarcar** (ABG, I, 750-755, p. 291, grifos nossos).

A fala do Diabo ao Papa - “Quanto mais alto o estado maior é a obrigação” (I, 750, p. 291 tradução nossa) - corresponde a uma crítica de Gil Vicente à representação de um Papa, que não usou de seu estado em benefício e sujeição a Deus. Ao tentar se equiparar ao poder

divino, o pontífice tornou-se tirano e cada vez mais desejoso de dinheiro e poder. Envolvido em esquemas de simonias, o religioso se desvia dos preceitos corretos, se tornando um contramodelo para a sociedade.

Nesta peça, o *Auto da Barca da Glória* (1519), os Anjos, com piedade do Papa e dos demais defuntos eclesiásticos, ordenam a eles que rezem, para que por intercessão divina sejam salvos e não padeçam no Inferno por seus desvios. Com isso, após fazerem suas orações, todos os personagens foram atendidos pela intercessão de Cristo.

Por meio dos desvios de conduta das altas categorias religiosas, Gil Vicente, no *Auto da Barca da Glória*, critica, assim como nas outras *Barcas* - (ABI -1517) e (ABP – 1518), os maus exemplos. Apesar de todos os personagens no *Auto da Glória* se constituírem em contramodelos de comportamento, o teatrólogo não os condena ao Inferno. Uma vez que eram membros do alto e a condenação desses tipos sociais na peça (Religiosos e Nobres como destacaremos no próximo tópico) poderia afetar o seu mecenato profissional na corte de Avis, além de sua plenitude como cristão.

Em relação ao desfecho do *Auto da Barca da Glória*, para Cleonice Berardinelli (2012, p. 437-438) não há grande surpresa na situação final (o salvamento de todas as almas) no *Auto da Glória*. Entretanto, a autora acredita que não é certo considerar esse resultado apenas “adulação” da parte de Gil Vicente aos altos de condição e sim como a exposição de um propósito satírico-moral maior, por tudo que essas almas representam (espiritual e politicamente) à sociedade portuguesa. Com isso, a salvação das mesmas significaria a salvação de toda uma ordem da qual Gil Vicente tanto defende a manutenção.

Segundo Amando Lopes Freitas (2014, p. 86), é difícil traçar ideias sobre os posicionamentos do Gil Vicente nesta peça (ABG), pois pouco se conhece sobre o dramaturgo, nem podemos ao menos afirmar que era católico convicto a ponto de fechar os olhos diante dos crimes do clero.

Para Maria Aparecida Ribeiro (1984, p. 47), predominam nas peças vicentinas do alto ao baixo clero, entre frades e freiras, a falsidade, a luxúria e o desejo pelo poder. Corroborando esse pensamento, Berardinelli (2012, p. 442) aponta num levantamento da obra completa de Gil Vicente numa mídia digital que em “[...] 67% dos autos vicentinos [...] há presença de membros do clero, personagens ou não. Os personagens são vinte e um. Os não personagens [...] são muito mais numerosos [...]”. De igual modo, sobre a insistência dos clérigos nas obras vicentinas Saraiva e Lopes (1979, p. 205), pontuam:

O tipo mais insistentemente observado e satirizado por Gil Vicente é sem dúvida o clérigo, e especialmente o frade, presente em todos os sectores da sociedade portuguesa, na corte e no povo, na cidade e na aldeia. Gil Vicente censura nele a desconformidade entre os actos e os ideais, pois, em lugar de praticar a austeridade, a pobreza e a renúncia ao mundo, busca a riqueza e os prazeres [...].

A intenção de Gil Vicente, ao encenar a desmoralização dos religiosos portugueses, não está em apontar sujeitos individuais, mas indicar comportamentos viciosos presentes em todas as hierarquias (do alto ao baixo clero). A corrupção na Igreja se refletia na desordem social, pois os religiosos, como “pastores” de Deus, responsáveis pela catequização das “ovelhas”, eram exemplos para os demais segmentos portugueses. Uma vez manchada a imagem dos eclesiásticos de austeridade e desapego, afetava-se também a imagem de Deus, resultando nos desvios morais e na incredulidade, sendo estas últimas as grandes preocupações de Gil Vicente nas *Barcas*.

No *Auto da Barca do Inferno* (1517), Gil Vicente encena um Frade como um representante dos maus religiosos. Ao se apresentar ao barqueiro de satanáas, o Frade cortesão chega ao cais com uma namorada e se revela conhecedor de diversas danças e cânticos populares. O Diabo o convida alegremente a entrar em seu barco. Após se dar conta de sua condenação, o Frade se questiona se tal destino seria possível para um religioso:

FRADE: Corpo de Deos consagrado  
pela fé de Jesu Cristo/ que eu nam posso entender isto  
**eu hei de ser condenado?/ Um padre tam namorado**  
**e tanto dado a virtude** (ABI, II, 395, p. 541, grifos nossos).

A reflexão do Frade vicentino de que um religioso como ele, tão bem afamado pela fé em Cristo e dado a virtude, seria condenado ao Inferno somente por namorar. Demonstra que este costume era comum entre os eclesiásticos da época, pois não há estranhamento na fala do personagem. O Frade namorador até tenta mudar-se para o batel do Paraíso, mas o Anjo, em um silêncio reprovador, não o atente. Assim, o Frade foi condenado por falso moralismo a partir rumo à danação infernal.

Com frequência, Gil Vicente associa em suas peças a falsidade aos religiosos na *Romagem dos Agravados* (1533), por exemplo, para alcançar o bispado frei Narciso fingia uma aparência muito devota e desapegada queimava palha amarela para passar no rosto e aparentar palidez de jejuns e privações. FREI NARCISO: “E por parecer miselo/ e toda a corte em mi crea/ **defumo-me c’o este zelo/ e faço o rosto amarelo/com palha centea./ E**

**tido isto padeci/ por haver haver algum bispado”** (RA, II, 597-601, p. 137). Sem com isso obter seu cargo, frei Narciso segue numa romaria de indivíduos queixosos.

Por meio do discurso de aparências da moral e virtude religiosa, Gil Vicente expôs as mazelas que incorporaram os representantes da Igreja. Seu local de observação e fala foi a corte portuguesa do século XVI e seu instrumento de ampliação o seu teatro de ideias, atrelado a interesses políticos dos reis portugueses e a suas concepções de uma religião eminentemente tradicional.

### 3.2.2 A representação da nobreza nas barcas de Gil Vicente

Geralmente associada a cavaleiros ou a guerreiros, a nobreza lusa ao longo da Baixa Idade Média deixou cada vez mais o exercício restrito àquela função. A centralização política intensificada ao longo da dinastia de Avis promoveu a subordinação dos nobres ao regimento absoluto. Uma vez dependente, a nobreza passou a migrar para terras próximas da corte régia para exercer cargos públicos, jurídicos e administrativos que garantissem sua subsistência. Sem, contudo, perder seus privilégios, ostentava seus rendimentos em bens não produtivos e artigos de luxo.

Uma das críticas de Gil Vicente à nobreza se dava em relação à sua desocupação no reino, que se aproveitava de seus privilégios e títulos para práticas ostensivas das rendas públicas. A ganância e tirania tornam-se com isso referências a este segmento nas peças, que exploram os menores, em decorrência de suas condições de servidão e obediência. Gil Vicente, por meio de seus tipos, reclama o retorno de uma nobreza devota, honrada e virtuosa, ao modelo concorde, aos cavaleiros (únicos representantes da nobreza, entre toda a trilogia das *Barcas*, salvos por suas atitudes em vida e não por interferência divina).

Neste quadro, se destacam as acusações e destinos no Além das representações da nobreza no *Auto da Barca do Inferno* (1517) e no *Auto da Barca da Glória* (1519): Quadro 2.

Quadro 2: Contramodelos para a Salvação (*Bellatores*).

ACUSAÇÕES		DESTINO
<i>Conde</i>	“Luxúria e a Preguiça” (ABG, I, p. 273)	Paraíso
<i>Duque</i>	“Vaidade e Arrogância” (ABG, I, p. 27)	Paraíso
<i>Rei</i>	“Egoísmo e Guerras injustas” (ABG, I, p. 278)	Paraíso
<i>Imperador</i>	“Crueldade e Arrogância” (ABG, I, p. 279)	Paraíso



<i>Fidalgo</i>	“Luxúria e Tirania” (ABI, II, p. 531)	Inferno
----------------	---------------------------------------	---------

Fonte: A autora (2018)

No *Auto da Barca da Glória* (1519), Gil Vicente põe em cena alegorias de vários membros pertencentes às camadas mais altas da nobreza. São eles o Conde, o Duque, o Rei e o Imperador. Todos, apesar de religiosos, são acusados pelo Diabo e a Morte de viver uma vida entre luxúrias e vícios. Todavia, os altos nobres do ABG tiveram sua salvação, que até o fim da peça é tratada em suspense entre o público.

O personagem do Conde (o mais baixo dessa hierarquia de nobres do *Auto da Barca da Glória*) é o primeiro a aparecer no cais das almas. Diante do Diabo, confia que sua religiosidade e posição social o salvariam.

CONDE: **Tengo muy firme esperanza**  
y tuve dende la cuna  
y fe sin tener mudanza (ABG, I, 100, p. 272, grifos nossos).

A religiosidade do personagem nobre se faz convicta nessa citação. Contudo, Gil Vicente mostra que a crença precisa ser alimentada por práticas e não somente por palavras. Conforme fica evidente na fala do Diabo: “Sin obras la confianza/hace cá mucha fortuna” (I, 99-101, p. 272). Esses versos nos sugerem que a altivez em vida fez o Conde esquecer-se das orações e costumes cristãos, sendo essas faltas qualidades ou “fortunas” aos olhos do Diabo.

DIABO: Vos señor Conde agorero  
**fuistes a Dios perezoso**  
**a lo vano muy ligero** (ABG, I, 138-139, p. 273, grifos nossos).

As acusações do Diabo ao Conde de ser “preguiçoso” para as obras de Deus e “ligeiro” para os prazeres do mundo denotam o incômodo de Gil Vicente com a ociosidade religiosa dos nobres portugueses. Como defensor de um cristianismo tradicional, o dramaturgo defende a austeridade, caridade e a servidão a Deus como pré-condições para se conquistar a salvação.

Em relação à fé sem obras, as Escrituras condenam a preguiça para Deus, partindo do entendimento de que o cristão não deve somente ouvir a palavra, mas pô-la em prática e com isso glorificam a caridade, conforme esta passagem de 1 Cor 13:2: “[...] Ainda que tivesse o dom da profecia, o conhecimento de todos os mistérios de toda a ciência, **ainda que tivesse toda fé, a ponto de transportar montanhas, se não tivesse a caridade, nada seria**” (Bíblia,

2017, p. 2009-2010, grifo nosso). Corrobora as críticas de Gil Vicente à nobreza por meio da condenação do Conde na peça.

Após ouvir as acusações do barqueiro do inferno, o Conde clama pela intercessão de Maria. Porém, o Diabo diz que o nobre em vida nada fez pela virgem santa. Sem ser atendido pelo Anjo, o Conde parece aceitar sua condenação, nesse primeiro momento. Porém, ainda não entra na barca do Diabo.

As lições doutriniais e resposos não aparecem nas demais peças analisadas neste trabalho, sendo uma exclusividade do *Auto da Barca do Glória* (1519). Esses pequenos textos aparecem entre as condenações ou falas de todos os personagens da peça. No que se refere ao Duque, surge uma lição doutrinal de lamúrias e clamor a Deus.

Lição primeira:

Oh parece mihi Dios mío/ quia nihil sonmis días/por qué enxalza tu poderio/ al hombre y das señorio/y luuego d'el te desvías?/ Com favor/visitas eum al albor/y súpito lo pruebas luego/por qué consientes señor/que tu obra y tu hechor/sea dshecha nel fuego?/ Ajuadadme remadores e las altas hieraquias/favoreced mis temores pues sabéis cuantos dolores/por mpi sufrió el mesías./Sabed certo/como fue preso em el huerto/y escopida su hermosura/ y dendê allí fue médio muerto/al juicio sin ventura (ABG, I, 110-130, p. 272-273).

Segundo Freitas (2014, p. 81), essa lição I teria sido baseada no Livro de Jó, do Antigo Testamento.

O Livro de Jó (BÍBLIA, 2017, p. 800) se trata da história de um rico homem muito devoto, que, com a permissão de Deus, foi testado pelo Diabo a diversos infortúnios que atingiram suas riquezas e família. Em meio às tormentas, Jó se mantém conformado e ciente de que não pecou contra o Senhor. Num dos diálogos da obra, Jó conversa com Deus e o questiona a motivação que causara suas aflições, pondo em xeque a ponderação divina.

Desse modo, ambas as personagens (Conde e Jó) se questionam sobre as razões de Deus para seus infortúnios e, apesar dos diferentes contextos e motivações para suas aflições, ambos mantiveram a fé e foram agraciados pela misericórdia divina. O Jó com a formação de uma nova família e a recuperação de seus bens e o Conde com a sua salvação.

No *Auto da Barca da Glória*, se faz uma apologia à fé cristã. Gil Vicente sentencia ao Inferno altas dignidades representantes da corte portuguesa para poder salvá-las por meio do arrependimento e da fé no Cristo Redentor. Nessa peça, o dramaturgo condena os indivíduos viciosos que constituem a nobreza e a ordem eclesiástica, não as instituições a que serviam.

Mostra com isso que a devassidão e a desordem se encontravam no homem que se deixava corromper por ilusões mundanas e não nas estruturas estabelecidas por Deus.

O Duque foi o próximo “alto nobre” condenado. Muito dado aos luxos e guerras, o Duque é tratado com cortesia pelo Diabo, que oferece sua barca como pousada. DIABO: “Oh mi Duque y mi castillo/ mi alma desesperada/ siempre fuistes amarillo/ hecho oro de martillo/ ésta es huesa posada” (I, 165-170, p. 274). Em sua fala, o Diabo ressalta a cor “amarela” para relacionar a ganância por riquezas do nobre, que ao saber de sua condenação tenta se defender afirmando que Cristo já havia em terra sofrido pelos pecados da humanidade e que, portanto, ele acreditava já estar salvo.

**DUQUE: Em vano hubo Dolores/ Cristo por los pecadores?  
Muy imposible será./** Pues es cierto que por nos  
fue llevado ante Pilato/ y acusado siendo Dios señores **no penséis vos  
que le custamos barato.** [...] (ABG, I, 224-234, p. 276, grifos nossos).

Por acreditar que o sacrifício de Cristo teria libertado o homem de qualquer castigo no Além, o Duque desviou-se dos caminhos corretos esperados por sua condição social de nobre “alto”. Diante da barca da glória, o Anjo afirma que nada podem fazer pelo Duque, pois assim funcionam as leis divinas. ANJO: “Son las leyes divinales/ tan fundadas em derecho/ tan primas y tan iguales/ [...]” (I, 220, p. 276). Com isso, o Duque clama a por Deus e acompanha a chegada da Morte, trazendo mais um finado remador da nobreza alta. Do mesmo modo, da passagem anterior, entoa em cena uma lição, desta vez questionando as decisões de Deus.

Lição:

Manus tue domine/fecrunt me y creaste/ et plasmaverunt me/ dícame señor por qué/ tan presto me derrocaste/de Cabeza./ Ruégote que no escaeza/ quod sicut lutum me heciste/ no permitas que padezca/y si quieres que padezca/para qué me redemiste?/ Pelle et carne me vestite/ossibus nervis et vita/ misericórdia atribuiste/al hombre que tú heciste/pues ahaora me visita (ABG,I, 186-196, p. 275).

Nesta lição, o Duque reclama a Deus as motivações de tê-lo criado cheio de vida: “Manus tue domine/fecrunt me y creaste” (v.186-187), se seu destino final era padecer: “Y si quieres que padezca / para qué me redemiste?” (v.195-196). A lição se estrutura fazendo menção ao momento da criação homem por Deus: “Pelle et carne me vestite/ossibus nervis et vita” (v.197-198). De modo geral, esta fora feita em um momento de ira e sofrimento do nobre condenado, que não entrou na barca infernal, à espera de suas respostas.

A Morte leva ainda para o cais das almas um Rei, que, apesar de temente a Deus, sua ganância foi maior que seus princípios cristãos. Desejava ser o mais poderoso e adorado dos

reis. Contudo: “Porque fuistes adorado/ sin pensar erdes de tierra/ com los grandes alterado/ de los chicos descuidado/ fluminando injusta guerra” (I, 305, p. 278). Como fica evidente na fala do Diabo, o Rei tornou-se egoísta e arrogante, envolvera-se em guerras injustas, esquecendo-se das carências e apelos de seus súditos.

De modo processional, as lições e resposos doutriniais aparecem durante o ato de todos os personagens do *Auto da Barca da Glória*, como já mencionado. Destacamos aqui um Responso:

Oh mo Dios ne recorderis/ peccata mea te ruego  
naquel tempo dum veneris/ cuando el siglo  
destruyeres/ com tu gran saña per fuego.  
Dirige a mí/ vias meas pera ti  
que aparesca em tu presencia (ABG, I, 285-292, p. 278).

Neste Responso, de modo geral, predomina o arrependimento aos pecados mundanos: “Oh mo Dios ne recorderis/ peccata mea te ruego” (v. 285-286) e o clamor pela misericórdia divina no momento do julgamento dos homens: “Naquel tempo dum veneris/ cuando el siglo destruyeres [...] Dirige a mí/ vias meas pera ti”(v. 287-291). Dessa forma, o personagem do Rei se arrepende de seus desvios ao assumir-se como alma errante aguarda o julgamento de Deus sobre seu destino, sem com isso embarcar com o demo.

A alegoria da Morte aparece com mais um remador celestial. O Imperador, diante da Morte, é acusado por seus maus feitos e crueldade. Antes de ter seu destino aguardado pelos Anjos que dizem nada poder fazer pelo nobre, o Imperador suplica perdão a Deus por seus atos: “Oh libera me domine/ da morte eterna contenda/ [...]” (I, 395-405, p. 281). Após pedir a Deus que o liberte da danação, o Imperador é acusado pelo Diabo, junto aos outros nobres, de tirania.

DIABO: [...]  
Son los más altos estados  
que viveron adorados/ sus hechos y sus figuras.  
Yno dieron/ **em los días que viveron/ castigo a los ufanos  
que los pequenos royeron/ y por su mal consintieron  
cuando quisieron tiranos** (ABG, I, 375-380, p. 280, grifos nossos).

Conforme isso, o Diabo explica ao Imperador que junto aos nobres embarcaria para a danação infernal, pois, apesar de terem sido adorados por seus feitos e estados, foram omissos aos maus e tiranos aos pequenos. A tirania da nobreza portuguesa foi uma questão frequentemente abordada pelos “tipos nobres” de Gil Vicente. Por meio do personagem

Fidalgo do *Auto da Barca do Inferno* (1517), o dramaturgo reflete sobre o que mais lhe incomoda neste segmento social.

Diferente dos “altos” nobres anteriormente mencionados, que se mostraram arrependidos e crentes na salvação no momento do julgamento de suas almas, o Fidalgo do *Auto da Barca do Inferno* não mostrará remorso por seus feitos e, com isso, foi condenado à danação.

Representante de todos os nobres ociosos de Portugal que vivem à custa de seus títulos e da exploração de seus servidores, o Fidalgo diante do barco do Diabo, ao saber que seu fim era o Inferno, demonstra toda a sua arrogância, afirmando ser merecedor do Paraíso, pois havia deixado em vida quem rezasse por ele. “DIABO: Em que esperas ter guarida?/ FIDALGO: Que leixo na outra vida quem reze por mim”(ABI, II, 45, p. 529).

O nobre prepotente acredita que as rezas feitas por seus “entes vivos” o salvaria. Contudo, Gil Vicente, por meio desse personagem, destaca uma questão que vai de encontro à concepção medieval da Baixa Idade Média: das orações dadas aos mortos. Por esse subterfúgio, os familiares dos defuntos poderiam aliviar ou salvar as almas da danação. Mostrando-se avesso a essa ação, o dramaturgo português aponta a oração como uma prática de contemplação sincera. Com isso, no *Auto da Barca do Inferno*, as rezas seriam ineficazes para livrar do Inferno o personagem Fidalgo, uma vez que este não apresenta o menor arrependimento por seus feitos.

De todo modo, o Fidalgo até tenta viajar na barca do céu, mas é impedido pelo Anjo. FIDALGO: “Que me leixês embarcar. Sou fidalgo de solar é bem que me recolhais./ANJO: Nam se embarca tirania neste batel divinal” (ABI, II, 80-85, p. 530). Após aceitar seu destino, o Fidalgo se lamenta, causando a reflexão crítica, tão desejada por Gil Vicente em seu público. Por fim, o personagem embarca rumo ao Inferno.

FIDALGO: Ao inferno todavia!  
inferno há i pera mi?/ **Oh triste enquanto vivi**  
**nam cuidei que o i havia/ tive que era fantasia**  
**folgava ser adorado/ confiei em meu estado**  
**e nom vi que me perdia./** Venha essa prancha veremos  
esta barca de tristura (ABI, II, 115-120, p. 531, grifos nossos).

Gil Vicente utiliza a reflexão do Fidalgo sobre “a vida de fantasias da corte”, como forma de alertar os nobres e outros segmentos que aspiravam à corte, símbolo de riquezas e farturas e que também cultivava seus agouros. Entre eles estavam: a ambição, o egoísmo e a

tiranía. Ao representar a condenação da nobreza, Gil Vicente mostra ao público que manter uma vida baseada em bens mundanais, sem a prática cristã frequente, levaria à condenação.

Com isso, utilizado no *Auto da Barca do Inferno* como contramodelo de comportamento, o Fidalgo, assim como os demais nobres altos, analisados no *Auto da Barca da Glória*, são representações daquilo que não se deve seguir. Gil Vicente expõe em suas *Barcas* de modo repetitivo esse conjunto de tipos para alertar sobre os desvios de condutas e incentivar na sociedade portuguesa a manutenção ou introdução de hábitos virtuosos que conduziriam à salvação.

Em relação à alegoria do Fidalgo, nos autos vicentinos, Maria Leonor G. da Cruz (1990) comenta:

O culto das aparências domina em particular aquele estrato social, que, devido às mutações socioeconômicas que a sociedade portuguesa atravessa e à sua incapacidade de adaptação a novos moldes, se encontra em decadência econômica, mas procura manter o modo de vida faustoso, de acordo com o prestígio que granjeia na sociedade (CRUZ, 1990, p. 135).

Como se vê, as críticas do mestre Vicente à nobreza se baseiam, entre outras motivações já apontadas, pela suposta falsidade que parte desse segmento apontava. O teatrólogo português costuma associar em suas peças os fidalgos à imagem do oportunismo e à comodidade concedidos pela vida da Corte.

Em relação a isso, Ribeiro (1984, p. 39) pontua que, durante as cortes de D. Manuel I e D. João III, foi crescente a invenção de funções para se conceder aos nobres decadentes de Portugal: Cavaleiros do Conselho; Cavaleiros Fidalgos; Moços Fidalgos; Escudeiros; Moços, entre outros.

Com isso, a prática centralizadora da corte régia alimentou a ganância da nobreza por cargos e benefícios no reino luso. Tornou-se acomodada e vasta e foi representada pelo poeta da corte de Avis como um “parasita”, pois, segundo essa concepção vicentina, esqueceu-se de sua real funcionalidade: de honra, proteção e devoção para com os seus, em meio ao social.

### **3.2.3 As representações socioprofissionais nas barcas de Gil Vicente**

Ao longo da Baixa Idade Média, o tradicional modelo trifuncional da sociedade (clero, nobreza e povo) foi substituído por uma classificação mais fluida, em seus reflexos nas transformações sociais da época. Dessa forma, as subdivisões existentes dentro de cada uma

dessas ordens começaram a desempenhar papéis de cada vez mais relevância (MARQUES, 1996, p. 170).

Essas transformações ocorreram de tal modo que a terceira ordem (os *Laboratores*) foi dividida por A. H. de Oliveira Marques (1996) em quatro partes: os legalistas, grupo formado por funcionários públicos (professores, advogados, conselheiros), os cidadãos também conhecidos como *homens-bons*, era constituído por proprietários de terras e mercadores. Havia também os artesãos e o “resto”, “um imenso mundo dos que nada possuíam - nem terra, nem casas, nem ferramentas”. Trabalhavam como empregados de outros, nos campos ou nas cidades, e eram servidores, vendedores, lavadeiras (MARQUES, 1996, p. 170-173).

Conforme ainda destaca Marques (1996, p. 173), dentro desse “resto” social que formava o grupo dos *Laboratores*, incluíram-se no século XVI os escravos. Com o crescimento econômico em Portugal fomentado pelas grandes viagens comerciais náuticas, cresceu no reino a importação de escravos africanos. A este segmento, todos os direitos eram negados e a única função era o trabalho.

A sociedade defendida e enaltecida nas obras de Gil Vicente, aqui analisada, é a trifuncional. O teatrólogo ignora diversos tipos profissionais de sua época de forma proposital, para dar ênfase ao modelo de sociedade que o mesmo defendia e julgava ser a correta.

Neste quadro, se destacam as acusações e destinos no Além das representações comuns no *Auto da Barca do Inferno* (1517) e no *Auto da Barca do Purgatório* (1519).

Quadro 3: Contramodelos de Comportamento para a Salvação (*Laboratores*)

	ACUSAÇÕES	DESTINO
<i>Onzeneiro</i>	“Ganância e Avareza” (ABI II, p. 534-535)	Inferno
<i>Sapateiro</i>	“Desonestidade e Falsidade” (ABI, II, p. 538-539)	Inferno
<i>Taful</i>	“Jogar e Blasfemar” (ABP, I, p. 267)	Inferno
<i>Corregedor</i>	“Corrupção das Leis” (ABI, II, p. 552)	Inferno
<i>Procurador</i>	“Corrupção das Leis” (ABI, II, p. 552)	Inferno
<i>Judeu</i>	“Infel” (ABI, II, p. 548)	Inferno
<i>Enforcado</i>	“Ingênuo sem Fé” (ABI, II, p. 555-556)	Inferno
<i>Lavrador</i>	“Desonestidade nas medidas” (ABP, I, 145, p. 247)	Purgatório
<i>Pastor</i>	“Assédio” (ABP, I, 560, p. 259)	Purgatório
<i>Marta Gil</i>	“Desonestidade nas vendas” (ABP, I, 320-350, p. 252-253)	Purgatório
<i>Moça</i>	“Falso Testemunho de Deus” (ABP, I, 680-685, p. 262-263)	Purgatório

Alcoviteira	“Feiticeira e cafetina” (ABI, II, p. 545)	Inferno
-------------	---	---------

Fonte: A autora (2018)

### 3.2.4 Trabalhadores da Cidade

As encenações de Gil Vicente representam segmentos sociais e profissionais do reino luso contemporâneo ao autor. Apesar das preferências a tipos rústicos do campo, no *Auto da Barca do Inferno* (1517) percebe-se um conjunto vasto de indivíduos que, em sua maioria, pertencem ao meio urbano, geralmente associado por Vicente como um espaço que alimenta a desmoralização dos costumes cristãos e as ilusões de ascensão da sociedade. Com isso, não foi surpresa a condenação da maioria dos segmentos urbanos dessa peça ao Inferno. Assim como a condenação do único personagem que se situa entre o campo e a cidade, o Tافل, um jogador do *Auto da Barca do Purgatório* (1518).

Contudo, o meio ao qual pertenciam esses personagens não foi a única motivação de suas condenações. Gil Vicente critica, sobretudo nos cidadãos, as ações por esses tipos, baseadas em corrupções, ambições e descrenças.

Entre os personagens da cidade representados por Vicente estão: o Onzeneiro, uma espécie de agiota, que tomara o dinheiro e o lucro como objetivo. Um Sapateiro, que explorava seus aprendizes e enganava seus clientes, além mentir sobre ser cristão, e o Tافل, um jogador que tinha o hábito de blasfemar durante as partidas. Foram criticados e condenados por Gil Vicente, à medida que cometeram desvios motivados pela ganância de conquistar riquezas materiais, fazendo-se esta maior que a riqueza espiritual, que, como defende o dramaturgo, seria a única que poderia garantir a salvação desses personagens.

Gil Vicente condena também dois representantes da Justiça que atuaram com corrupção em seus cargos. Essa foi uma denúncia feita pelo dramaturgo português de forma mais direta aos corregedores e procuradores (nome dos personagens na peça). Sob pena de usar os conhecimentos jurídicos em benefício próprio, desmoralizando o sistema e as leis. Esses personagens chegam aos cais dos mortos, acreditando que seus importantes cargos os salvariam. Contudo, como mostra Gil Vicente, as almas serão julgadas na peça por suas atitudes e ações e não por sua posição social. Como agiram sem escrúpulos ao exercício de suas funções, os juristas embarcaram rumo ao Inferno.

Para finalizar o rol dos condenados, Gil Vicente põe em cena dois personagens considerados “infelizes”. O primeiro, um Judeu, que somente por sua condição de infiel já teria por Vicente sua condenação garantida, a somar a isto, em vida pecou contra a religião,



não respeitou os dias guardados pela Igreja cristã e deu-se aos pecados mundanos. O segundo personagem se trata de uma sátira do teatrólogo a um determinado hábito que condenava: a ideia da prisão como um Inferno na terra. O Enforcado foi um homem enganado por um chefe da guarda portuguesa, que o convenceu a tirar sua própria vida, ao afirmar que o prisioneiro já teria quitado seus pecados em vida, o que para Gil Vicente é desprezível, pois somente o arrependimento, as boas ações e a fé conduziriam os pecadores à salvação.

A crítica vicentina a esses personagens se fazem por suas ações viciosas e desregradas a normas cristãs e a condenação desses tipos sociais serve de alerta aos monarcas governantes sobre a desestruturação de suas bases, *os Laboratores*.

No tocante aos segmentos socioprofissionais do meio urbano português, representados por meio das alegorias de Gil Vicente, no *Auto da Barca do Inferno* (1517) o Onzeneiro foi condenado por sua ganância e avareza.

Ao saber do destino da barca do Diabo, o Onzeneiro tenta entrar no batel do Paraíso, porém é impedido pelo Anjo. “ANJO: E onde queres tu ir?/ONZENEIRO: Eu pera o paraíso vou./ANJO: Pois quant’eu mui fora estou/de te levar para lá./Essa barca que lá está/ vai pera quem te enganou!” (ABI, II, 215, p. 534).

Após esse episódio, o Onzeneiro retorna à barca dos danados e pede ao Diabo para retorna ao mundo dos vivos e buscar seu dinheiro, acreditando que assim compraria sua entrada no Paraíso.

ONZENEIRO: Oulá ou demo barqueiro!  
 sabês vós no que me fundo:/ quero lá tornar ao mundo  
 e trarei o meu dinheiro./ Aqueloutro marinheiro  
 porque me vê vir sem nada/ dá-me tanta borregada  
 como arrais lá do Barreiro (ABI, II, 225-230, p. 535).

Com isto, Vicente mostra o quão ainda estava comprometido. Este tipo (ganancioso e bajulador), com seu estilo de vida social e profissional, o levou assim a praticar atos incondizentes com sua nova condição, no pós-morte. Ao tentar comprar a entrada para o Paraíso, o dramaturgo reflete por meio do personagem Onzeneiro, a seus contemporâneos (mercadores e usurários) que enriqueciam baseados no lucro sobre tempo, que as riquezas materiais somadas em vida não seriam suficientes para lhes garantir a salvação.

Após ser desacreditado pelo barqueiro do inferno, o agiota lamenta-se de suas escolhas em vida.

DIABO: Per forç’e/ que te pés cá entrarás  
 irás servir Satanás/porque sempre te ajudou.  
 ONZENEIRO: Oh triste quem me cegou? (ABI, II, 235, p. 535).

A concepção religiosa de Gil Vicente, alicerçada à sua vivência como funcionário das cortes de D. Manuel I e D. João III, o levaram a perceber que o desejo pelo dinheiro e a ganância por riquezas condenavam o homem. À medida que este, insatisfeito com o que tem, busca sem limites novas fontes que possam nutrir cada vez mais seus desejos e vontades. Por isso, em suas peças o dramaturgo condena o lucro e os usuários.

O Sapateiro foi condenado por roubar do povo por meio do seu ofício e mentir sobre sua religião. DIABO: “E tu morreste excomungado/ nom o quiseste dizer/ esperavas de viver. Calastes dous mil enganos/ tu roubaste bem trint`anos/ o povo com teu mester” (ABI, II, 322-327, p. 538-539).

O mestre de ofício, do mesmo modo, do personagem anterior, tenta trocar a barca dos mal-aventurados pela do céu. Porém, é rejeitado pelo Anjo que com ironia diz que na barca de Deus não têm lugar para comerciantes gananciosos. ANJO: “Esta barca que lá está/leva quem rouba de praça./As almas embaraçadas” (ABI, II, 350-353, p. 539-540). Irritado, o Sapateiro retorna à barca dos danados e diz:

SAPATEIRO: Ou barqueiros que aguardais?  
Vamos venha a prancha logo  
e levai-me àquele fogo  
nam nos detenhamos mais (ABI, II, 364-367, p. 540).

Por meio do personagem Sapateiro, Gil Vicente critica a falsidade dos judeus, (cristãos-novos), que desobedeciam as sanções do reino luso ao realizarem clandestinamente as praticas religiosas israelitas. Apesar das diversas expulsões e restrições tributárias aos judeus e mouros, ordenadas desde 1496, muitos permaneceram em Portugal exercendo atividades comerciais e de ofícios, como sapateiros, carpinteiros, etc.

No *Auto da Barca do Purgatório* (1518), uma peça exclusivamente composta por tipos populares, o Tافل foi o único personagem condenado ao Inferno por conta dos seus pecados provocados pelo vício no jogo. Na peça, o Tافل é tratado pelo Diabo por “meu sócio, meu amigo”, demonstrando suas ligações de intimidade. Além disso, esse tipo social possui o hábito de blasfemar diante do mistério da trindade, o que acentua ainda mais, na peça, sua condição de maldito.

TAFUL: Estai imigos. Senhores  
deste santo nascimento  
nam terei alguns favores?  
ANJO: **Tafules e renegadores**  
**nam tem nenhum salvamento** (ABP, I, 810, p. 267, grifos nossos).

Questionado pelo Anjo sobre as motivações que o levaram a ofender, no momento do jogo, Deus e os santos, o Taful responde que foram os momentos de raiva das perdas. O Anjo, contudo, diz que Deus nada tinha a ver com isso. Já o Diabo aponta que na roda em que jogava o Taful, blasfemador, participavam também membros da nobreza e do clero. DIABO: “Mente que ele s’encrinou/nunca estrela renegou/ nem tal há i/ **Sempre jogava o fidalgo/ bispo escudeiro** ou que é” (ABP, I, 798-800, p. 266, grifos nossos).

De modo geral, os jogos eram vistos pelas autoridades eclesiásticas como perda de tempo. Conforme Jean-Michel Mehl (2006, p. 34), estas práticas ocasionavam a desordem social, pois desviavam os indivíduos das atividades consideradas boas, pela ilusão de ganhos fáceis, ao levá-los a praticar ações tentadoras que os afastam de Deus e do próximo. Diversas medidas foram criadas pelos religiosos para eliminar as práticas dos jogos, como forma de controlá-los: para os clérigos, tornaram-se proibidos e para leigos limitados foram proscritos os jogos de “azar” a aqueles que alimentavam as atividades usurarias ou tentavam contra Deus.

Contudo, como se percebe no *Auto da Barca do Purgatório*, esses discursos religiosos foram ineficazes até mesmo entre os eclesiásticos que se deixaram seduzir pelos jogos e outras práticas viciosas, conforme ficou evidente nas peças vicentinas.

O livro 1 Tm. 6:3-10 traz uma passagem de condenação por amor exacerbado ao dinheiro, vício nas *Barcas* de Gil Vicente, comum especialmente aos personagens Onzeneiro, Sapateiro e Taful.

[...] Se alguém ensinar outra doutrina e **não concorda com as sãs palavras de nosso Senhor Jesus Cristo** e com a doutrina conforme a piedade, é porque é cego, e nada entende, é doente [...]. **Daí nascem inveja, brigas, blasfêmias, más suposições, alterações intermináveis entre homens de espírito corrupto e desprovidos de verdade, supondo que a piedade é fonte de lucro. [...] Pois nós nada trouxemos para o mundo, nem coisa alguma dele podemos levar. [...] Ora, os que querem se enriquecer caem em tentação e cilada, e em muitos desejos insensatos e perniciosos, que mergulham os homens na ruína e na perdição. Porque a raiz de todos os males é o amor ao dinheiro,** por cujo desenfreado desejo alguns se afastaram da fé, e a si mesmos se afligem com múltiplos tormentos (1 Timóteo 6:3-10) (Bíblia, 2017, p. 2073, grifos nossos).

Como se vê, a passagem (1 Tm 6:3-10) contempla algumas condenações que foram praticadas pelos personagens (Taful (ABP), Sapateiro (ABI) e Onzeneiro (ABI) de Gil Vicente. Ao modo que a Escritura expõe o amor ao lucro, vício cometido pelos três personagens vicentinos, além da negação ao cristianismo, sendo esta a mãe de todas as

aflições do espírito do homem, ocasionando a inveja, a blasfêmia e o afastamento da fé, conforme ocorrido com o Tافل no ABP.

Como cristão convicto, Gil Vicente possuía uma visão conservadora dos comportamentos. Por isso, o repúdio ao jogo e ao desordenamento, que na sua concepção contribuíam para a crise dos valores morais do século XVI. Assim como a falta de justiça, a perda da fé, os falsos testemunhos, a mentira que se refletia na sociedade portuguesa e ameaçava a salvação do homem, que no fim da vida desejava atingir o Paraíso.

Vale ressaltar que, como defensor da hierarquia social trifuncional, Gil Vicente condenava regularmente, em suas peças, tipos sociais urbanos que se ligavam direta e indiretamente ao mercantilismo, efervescente em seu tempo. Por entender que estes segmentos sociais cultivavam outros valores, como acumulação abusiva de riquezas e bens, em detrimento aos preceitos pregados pelo cristianismo tradicional.

As alegorias do Corregedor e do Procurador foram os próximos a navegar rumo às trevas. Ambos foram condenados por usar o Poder Judiciário em benefício próprio. O Corregedor foi o primeiro a aparecer. Ao saber que seu fim era a terra dos danados, o jurista iniciou sua defesa utilizando um latim precário. “CORREGEDOR: *Semper ego in justicial/ fecit, e bem per nível*” (= Eu sempre procedi com justiça e com equidade) (ABI, II, 665, p. 550).

Como já fora mencionado, o latim usado por Gil Vicente em quase todas as obras é bárbaro, com a mera intenção de ironizar o linguajar de juristas e clérigos, visando conseguir do público um efeito engraçado. Em meio à conversa do Corregedor ao diabo, chega ao cais um Procurador, sendo os juristas velhos conhecidos, e passam a conversar sobre seus crimes.

CORREGEDOR: Eu mui bem me confessei  
mas **tudo quanto roubei**  
**encobri ao confessor**. [...]

PROCURADOR: Porque, se nom tonais  
nam vos querem absolver  
e é **mui mau de volver**

**depois que o apanhais** (ABI, II, 697-704, p. 552, grifos nossos).

Como se vê, Gil Vicente denuncia a corrupção dos funcionários da Justiça: “Tudo quanto roubei/ encobri ao confessor” (II, 698-699). A fala do Procurador revela preferência em suas decisões jurídicas, na qual agiu baseado em favorecimentos financeiros e não na imparcialidade que seu cargo requer. Ao concordar com as ações do colega, o Procurador se mostra em consonância com seus desvios morais: “É mui mau devolver/ depois que o apanhais” (II, 703-704).

De toda forma, após rejeitar o convite de embarque do Diabo. Ambos vão em direção ao batel celeste. O Anjo, por sua vez, não os aceita por conta de suas ações burocratas irregulares. ANJO: “Ó pragas pera papel/pera as lamas odiosos/como vindes preciosos/sendo filhos da ciência” (II, 711-714, p. 556). Por meio do Anjo, Gil Vicente acentua a cobiça pelo dinheiro dos juristas que atuavam de forma corrupta ao exercício de suas funções sobre o desejo de obter recompensas financeiras. Destaca a importância de suas funções como “filhos da ciência” (v.714), “representantes das da justiça dos homens”, como “lamas odiosos” (v.712), indignos de salvação.

Outro personagem alegórico representado por Vicente foi o Judeu, figura muito hostilizada em Portugal pelos cristãos, conforme mencionado no capítulo 1. Ao passo que o “Judeu vicentino” no ABI já sabia que seu destino não seria o Paraíso. Com isso, tenta embarcar a todo custo na barca com destino ao Inferno. Entretanto, para a surpresa de todos, nem mesmo o Diabo lhe quer. Rejeitado, o Judeu, tenta subornar o Diabo. Porém, tudo em vão. Por algum tempo, o condenado permanece no cais das almas, vagando sem destino. Entretanto, no fim o Diabo acaba permitido que o Judeu embarque em um barco-reboque.

DIABO: Sus sus dêmos a vela  
vós Judeu irês á toa  
que sois mui roim pessoa  
levai o cabrão na trela (ABI, II, 600, p. 548).

Em relação ao tratamento, a figura do judeu por Gil Vicente no auto, em *1531: Gil Vicente judeu e a instauração da inquisição em Portugal*, Muniz (2001) comenta:

Ora, não seria de esperar outra coisa de um artista em cuja obra o apelo cômico e popular é tão forte. Por outro lado, também não devemos cobrar outra posição de um dramaturgo profundamente cristão, artista de uma corte cristã e que teve como mecenas inicial e fundamental uma rainha, D. Leonor, catolicíssima. Assim, nada mais natural que, em suas obras de fundo religioso, o judeu apareça como representante dos vícios do homem e da heresia (MUNIZ, 2001, p. 14).

Desse modo, o tratamento dado por Vicente a essa alegoria do Judeu nos possibilita verificar o compartilhamento favorável do teatrólogo à aversão religiosa portuguesa aos israelitas durante a Baixa Idade Média. Como funcionário da corte de um reino católico, Gil Vicente apenas refletia a imagem do judeu (pária da sociedade e infiel da religião), presente no consciente coletivo da maioria dos cristãos portugueses de sua época.

Esses reflexos são percebidos nas peças do mestre Gil, entre as falas dos demais personagens da trilogia das *Barcas*, em que a figura do judeu aparece entre xingamentos,

como os realizados pelo Parvo, um personagem popular do *Auto da Barca do Inferno*: “Furaste a chiba cabrão” (II, 589, p. 548), em referência ao israelita. Assim, os judeus foram geralmente depreciados tanto na esfera social portuguesa, entre tolerância, expulsões e restrições, quanto nas encenações vicentinas, entre xingamentos e exclusões.

O Enforcado, um ladrão, a quem, a justiça condenou à força, foi convencido de que iria para o céu, usando o tempo que ficara retido como defesa contra o Diabo. Acreditava que os mortos dessa forma são livres da condenação. ENFORCADO: “Oh nom praza a Barrabás/ Se Garcia Moniz diz/ que os que morrem como fiz/ são livres de Satanás” (ABI, II, 765, p. 554).

Como se vê, o Enforcado foi ludibriado por (talvez) um chefe da guarda portuguesa: “Se Garcia Moniz diz” (v.766), que o induzira a morte pela força, como salvação. Contudo, Gil Vicente satiriza este tema, “purificação dos pecados da morte pela força”, ao defender que somente Deus teria o poder de salvar ou condenar os homens, cabendo somente às ações dos homens e a misericórdia divina sobre esta questão. Com isso, o Enforcado fora ingênuo e sem fé, à medida que dera mais valor as promessas, da justiça dos homens do que a de Deus.

DIABO: Entra entra no batel/ que ao inferno hás d’ir.

ENFORCADO: **O Moniz há de mentir?** [...]

Agora **nam seique é isso /nam me falou em ribeira  
nem barqueira/ senam logo ò paraíso.**

DIABO: Quero-te desenganar (ABI, II, 795-825, p. 555 e 556, grifos nossos).

Conforme estes versos, “nam seique é isso /nam me falou em ribeira” (II, 822-823), o ingênuo Enforcado se mostra surpreso com o espaço do julgamento das almas, diferente daquilo que seu algoz havia lhe contado. Sem fé que poderia ser salvo, o Enforcado foi facilmente convencido pelo Diabo a reconhecer que não teria seu perdão: “Quero-te desenganar” (v.556). Tal como fizera o Judeu, o personagem sequer vai pedir guarida na barca celeste.

A crítica de Gil Vicente aos descrentes, aos sem fé e aos hereges em suas obras se firma em sua ferrenha concepção cristã. Para o dramaturgo, no Paraíso não seriam admitidos aqueles que tivessem dúvidas do poder e da existência de Deus. O atentado contra a própria vida feita pelo Enforcado não salvaria sua alma e nem o tempo que este ficou na prisão. Apenas o arrependimento, a fé sincera e as orações alimentariam seu espírito para Deus.

### 3.2.5 Trabalhadores do Campo

Frequentemente, Gil Vicente põe em cena personagens rústicos, representantes das camadas populares do campo. Esses personagens eram utilizados pelo dramaturgo para fazer reflexões ou críticas dizendo “aquilo que ninguém tinha coragem de falar”. Em suas peças, o dramaturgo chama a atenção para a exploração e as precárias condições de vida do camponês luso ao requerer em cena a atenção dos monarcas para seus problemas.

Ao mapearmos todos os personagens das obras analisadas nesta monografia, percebemos que entre a trilogia das *Barcas* e a *Romagem*, de 22 personagens da terceira ordem, os *Laboratores*, 14 são representantes camponeses. O que nos confirma a preferência de Gil Vicente por esses tipos sociais e sua defesa pela manutenção de uma sociedade de base agrária, tendo em vista que, no julgamento das almas dos camponeses, lavradores e pastores são poupados do Inferno. A religiosidade, a ingenuidade e a aptidão ao trabalho são com frequência ressaltadas nesses personagens.

Entre os personagens do campo representados por Vicente estão: o Lavrador, um trabalhador explorado e desonesto, o Pastor, um homem muito religioso que caíra em tentação, Marta Gil, uma vendedora desonesta, a Moça, uma pastora mentirosa, e a Alcoviteira, um tipo social presente tanto no campo como na cidade. Seus vícios foram a indução de moças à prostituição e à feitiçaria. Desprezada socialmente na época e por consequência também por Gil Vicente, este último tipo profissional, a Alcoviteira foi a única, entre os demais citados, com destino à danação infernal.

Por meio desses personagens, o teatrólogo faz uma dupla crítica: primeiro, à necessidade de medidas assistencialistas mais efetivas das autoridades às camadas camponesas e, segundo, aos próprios trabalhadores do campo, que, movidos pelo desespero, cometiam ações viciosas e desregradas às normas cristãs. A condenação desses tipos sociais serve de alerta aos monarcas sobre a desestruturação e abandono de suas bases.

No tocante aos segmentos socioprofissionais do campo, representados por meio das alegorias de Gil Vicente, o personagem do Lavrador do *Auto da Barca do Purgatório* (1518) foi o primeiro a aparecer na praia purgatória. O trabalhador do campo representa os camponeses explorados de Portugal. Diante do Diabo, o Lavrador foi acusado de desonestidade: “E os marcos que mudavas/ dize: por que os nam tornavas/ outra vez a seu lugar?” (ABP, I, 145, p. 247). Após justificar seus desvios por meio de sua necessidade, o Anjo, acreditando em seu arrependimento, lhe sentencia a ficar na praia até ser perdoado por seus desvios.

ANJO: Digo que andes assi/ purgando nessa ribeira  
até que o senhor Deos queira/ que te levem para si  
nesta bateira (ABP, I, 275, p. 251).

Uma das principais críticas no *Auto do Purgatório* foi o ato das rezas automáticas, feitas às pressas e sem contemplação verdadeira. Gil Vicente pretendia mostrar, por meio de seus personagens, que no dia júízo estas orações não teriam nenhum efeito. O Pastor, um camponês que se dizia muito religioso, afirmava ser conhecedor de todas as orações cristãs e, com isso, acreditava que teria sua salvação garantida: “O Pater Noster quereis?/ Já eu soube bom quinhão dele[...] Eu nunca matei nem furtei”(ABP, I, 531-553, p. 258-259).

No entanto, o Diabo o acusa de ter tentado forçar relações sexuais com uma moça: “Vai vai cantar à gamela/ nam andavas tu namorado [...]” (ABP, I, 560, p. 259). Diante de tais acusações, o Pastor não se assume como pecador, ao justificar que ato não consumiu, pois a moça conseguira fugir.

PASTOR: Ó fi de puta cabrão  
**quisera eu e ela não/ porque a trêdora fogiu**  
e se isto assi foi ladrão/ **que pecado se seguiu**  
**pois nam houve concrusão?** (ABP, I, 572-577, p. 259, grifos nossos).

Neste momento, o Anjo sentencia o rapaz a ficar na praia purgando suas faltas. “Faze o que t’eu direi/ e depois embarcarás/ e eu mesmo te passarei” (ABP, I, 585-587, p. 260). Apesar de ter cometido o delito do assédio, o vício do Pastor não é tratado com gravidade pelo dramaturgo português no auto, pois o camponês ganha a chance da redenção por meio do Purgatório. A visão de Gil Vicente sobre esta temática é aos olhos atuais conservadora, sendo refletida em suas obras no que diz respeito ao papel que o mesmo designa às mulheres.

A influência das rainhas D. Catarina, D. Maria e principalmente D. Leonor nas obras de Gil Vicente foi registrada não apenas pelas dedicações feitas em seus autos: “Por contemplação da sereníssima e muito católica rainha dono Lionor nossa senhora” (ABI, II, 1, p. 527), mas também, em suas personagens femininas. Ao mencioná-las como extremamente católicas, Gil Vicente ressalta as características que aprecia em suas musas. Com isso, percebemos as rainhas como modelos femininos, cuja religiosidade era a maior de todas as virtudes.

No que se refere às personagens femininas analisadas nesta monografia, nenhuma pode ser considerada um modelo feminino para o autor, uma vez que, apesar de religiosas, deram-se com a imoralidade e os vícios mundanos.



A vendedora Marta Gil foi condenada à purgação. O Diabo na história já a conhecia devido às queixas feitas aos produtos da vendedora. DIABO: “Os feitos que feitos deixas/ e o povo cheo de queixas. [...] E pera que água no leite/ que deixavas, ieramá?”(ABP, I, 320-350, p. 252, 253).

Como se vê, Marta alterava o leite com água e vendia produtos em condições de vencimento. Assumindo seus vícios, a vendedora diante dos Anjos inicia uma oração, a fim de comovê-los.

MARTA GIL: Melhor creo eu que será/Jesu Jesu benzo-m’eu./  
Ó bento Bertolameu/ e vós virgem do rosairo  
polo filho que Deos vos deu [...]/Anjos ajudade-me ora/  
que vos veja eu bem casados/nam me deixedes de fora/  
por aquela santa hora/ em que todos fostes criados (ABP, I, 401-414, p. 254-255).

Conforme estes versos - “Nam me deixedes de fora/ por aquela santa hora/ em que todos fostes criados” (v. 412-414) -, a vendedora acredita que, por ser noite de Natal, seria poupada da condenação infernal e pede aos Anjos para deixá-la participar da “santa hora”, em referência ao nascimento de Cristo. No entanto, a reza não surtira efeito, pois os Anjos recusam sua entrada na barca celestial.

**ANJO: Grande cousa é oração  
purga ao longo da ribeira/ segura de danação  
terás angústia e paixão/ e tormento em grã maneira.  
Isto até que o senhor queira/ que te passemos o rio  
será tua dor lastemeira / como ardendo em gram brasio  
de fogueira (ABP, I, 415-425, p. 255, grifos nossos).**

A fala do Anjo, “Grande cousa é oração/ purga ao longo da ribeira” (v. 415-416), reflete o pensamento de Gil Vicente a respeito das orações sem contemplações sinceras, que ao ver do dramaturgo eram condenáveis aos cristãos que desejam o Paraíso.

A sentença da Moça, a praia purgatória, no auto de mesmo nome, se dera por suas mentiras. A pastora dizia receber mensagens divinas, mas como fica claro com as acusações do Diabo, eram todas falsas.

**DIABO: Era a mor mexeriqueira  
golosa que d’empoviso/ se não andavam sobre aviso  
lá ia a cepa e a cepeira./E mais queireis que vos diga  
é refalsada e mentirosa (ABP, I, 680-685, p. 262 e 263, grifos nossos).**

Conforme mencionado pelo Diabo, as visões de Deus que a Moça dizia receber eram falsas. Ao confessar que seus falsos testemunhos eram travessuras de crianças, a pastora se

mostra arrependida. “Era ainda rapariga/ [...] / Ó anjos levai-me já/ tirai-me deste ladrão” (ABP, I, 685-689, p. 263). Contudo, os Anjos sentenciam a jovem a permanecer na praia purgando seus pecados até merecer a glória eterna.

Ao longo da análise dos tipos socioprofissionais do campo, se percebe que todos os personagens que configuram o *Auto da Barca do Purgatório* tiveram como destino a expiação de seus pecados na praia purgatória. As alegorias representavam: lavradores, pastores, camponeses e vendedores que se encontravam em situações de exploração (como o Lavrador), de penúrias (como Marta Gil) e de ignorância aos preceitos cristãos (como o Pastor e a Moça).

Vale ressaltar que, além de populares, esses personagens que tiveram o Purgatório como destino teriam como característica comum a forte religiosidade: Marta Gil, a vendedora, fez uma oração diante do Anjo, o Pastor se dizia conhecedor de várias rezas, a Moça dizia ver e também receber mensagens de Deus. O Lavrador diante do Anjo afirma ter feito caridades e orações em vida.

LAVRADOR: Ia zo bodo da ermida  
cada santa Margaída  
e dava esmola aos andantes  
benzia-me pola menhã  
levava o Credão at’ò cabo (ABP, I, 289-231, p. 250).

Para os Anjos, o Lavrador afirma ser caridoso: “Dava esmola aos andantes” (v. 299), religioso e muito devoto: “Benzia-me pola menhã/ levava o Credão at’ò cabo” (v. 230-231). Contudo, seus vícios foram maiores. Assim como mostrara Gil Vicente na peça, a fé não deveria ser tratada como um ato mecânico - somente as contemplações sinceras valeriam diante de Deus e seus anjos.

O tipo feminino mais frequente e ao mesmo tempo o mais criticado por Gil Vicente são as alcoviteiras, presentes tanto na cidade como no campo. A Alcoviteira, segundo Nelly N. Coelho<sup>16</sup> (1963), são mulheres maduras, experientes e astutas, conhecedoras de práticas e fornecedoras de paixões. Representante da feitiçaria e da degradação moral, a Alcoviteira do *Auto da Barca do Inferno* (1517) a princípio se recusou a entrar no barco dos perdidos, sob a alegação de que havia sofrido muito a vida toda.

ALCOVITEIRA: Lá hei d’ir desta maré./ **Eu sou ùa mártela tal/  
açoutes tenho levados/ e tormentos soportados/  
que ninguém me foi igual./ Se fosse ò fogo infernal/**

<sup>16</sup> COELHO, Nelly Novaes. **As Alcoviteiras Vicentinas**. *Alfa — Revista de Linguística*, v. 4, São Paulo, FCLA — UNESP, 1963 (com adaptações). Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3219/2946>>. Acesso em: 04. jun. 2018.

**lá iria todo o mundo/** A estoutra barca cá fundo/  
me vou que é mais real (ABI, II, 510-515, p. 545, grifos nossos).

Ao se defender do Inferno, a Alcoviteira menciona as humilhações e restrições que sofre por conta de sua profissão: “Açoutes tenho levados/ e tormentos soportados/ que ninguém me foi igual” (v. 509-510). A intenção de Gil Vicente não era a defesa a esse segmento socioprofissional e sim mostrar às incisivas medidas do reino português de combate à degradação moral, figurado na personagem.

Em relação a isso, Coelho (1963, p. 97) aponta que as Ordenações Manuelinas<sup>17</sup> versavam sobre as alcoviteiras castigos severos. Além disso, essas profissionais também estavam sujeitas ao desprezo de parte da sociedade que as criticava por induzir jovens à prostituição. Já outra parte as adorava por ver nelas intermediárias nos assuntos amorosos.

De toda forma, a personagem de Gil Vicente acredita não ser merecedora do Inferno, pois apenas cumpriu com seu trabalho, e completa: “Se fosse ò fogo infernal/ lá iria todo o mundo” (v. 512-513). Ao afirmar “todo mundo”, a Alcoviteira inclui os religiosos que usava de seus serviços, conforme a mesma admite: “Eu sou aquela preciosa/ que dava as moças a molhos./ A que criava meninas/pera os cônegos da sé” (ABI, II, 525-520, p. 546).

Por meio da fala da personagem, Gil Vicente denuncia a degradação moral dos religiosos de Portugal. No que diz respeito ao possível “mal-estar” ocasionado por essa frase durante as encenações, diante dos nobres e dos eclesiásticos, Coelho afirma:

Comicidade [...] não deveria impedir um certo mal-estar no clero presente às representações e que não nos impede, também, de supor que elas estivessem sendo realmente sinceras quando pensavam obter graças divinas servindo aos representantes de Deus (COELHO, 1963, p. 100).

As encenações do mestre Vicente baseavam-se na sátira aos costumes para passar uma mensagem reflexiva ou moralizante à sociedade lusa. Desse modo, “o rir de si mesmo” foi a principal “arma” do dramaturgo para construir o seu teatro pedagógico.

Em relação à personagem Alcoviteira, esta fora condenada ao Inferno por representar o pior modelo de segmento feminino para Gil Vicente. Associada à degradação dos comportamentos, à luxúria, à feitiçaria e à ambição. Essa personagem contrastava com a imagem recatada e devota das rainhas, musas vicentinas e modelos de comportamento.

<sup>17</sup> São compilações no total de cinco livros com conteúdo sobre leis e direitos generalizados para o conhecimento dos súditos, tratam de regimentos de cargos públicos e administrativos do Estado, privilégios e bens da Igreja e pessoas eclesiásticas. Além da legislação sobre os direitos dos judeus e mouros e de apresentar normas de condutas para as mulheres e a sociedade num todo. As Ordenações Manuelinas foram elaboradas ao longo do século XVI a mando de D. Manuel I em substituição às ordenações afonsinas (século XV).

Nessas peças, os aspectos de penúria, ignorância e religiosidade são enfatizados nos personagens do campo, usados por Gil Vicente para responsabilizar os desvios de suas alegorias sociais, livrando-as, a maioria, da danação infernal. Com isso, se percebe de modo geral que o dramaturgo teve a intenção de tratar dos “pecados leves” e pequenas corrupções do homem do campo que, se cometidas com frequência, poderiam comprometer sua salvação.

### 3.3 Os Modelos Ideais para a Salvação

As peças de Gil Vicente analisadas nesta monografia (*Autos das Barcas do Inferno, do Purgatório e da Glória* e a *Romagem dos Agravados*) foram encenadas entre dois reinados singulares em Portugal. As *Barcas*, durante o momento de maior incentivo das artes com D. Manuel I e a *Romagem* sob a beata regência de D. João III, possuem como temática comum a manutenção da ordem cristã. Em tese, as obras ensinam os comportamentos corretos para que, no momento da morte, se consiga ter “garantida” a salvação.

Ao incitar o medo da condenação, Gil Vicente, por meio de seus personagens, propõe a maneira correta de como o bom cristão deveria se comportar: ser bom, ter fé, abdicar dos vícios mundanos, ser caridoso, humilde e obediente. São os principais requisitos defendidos pelo dramaturgo, que condena conforme verificado nos contramodelos analisados na trilogia das *Barcas*: a preguiça para Deus, a falsidade e a tirania (dos nobres), a descrença (do judeu), a ambição social (de todos) e a ganância e luxúria (dos eclesiásticos).

Preocupado com a perda dos valores morais e o abandono da religião, Gil Vicente estabelece, nos autos, os perigos de uma estada na terra desregrada. Na *Romagem*, os conflitos da sociedade portuguesa são apenas apresentados em forma de queixas. Os segmentos sociais estavam inconformados, com o seu estado atual. A busca de novos cargos e concessões foram tratadas por Gil Vicente como um alerta à desordem social e à libertinagem moral, como no caso das freiras Domicília e Dorosia, que na romaria seguiam agravadas, pois queriam ter o direito de sair e receber visitas no convento. Contudo, como Vicente indica na peça, essa concessão dada às freiras poderia acarretar em um maior contato com os vícios mundanos o que poderia levá-las a pecar.

Nas *Barcas*, Gil Vicente representa as consequências no Além desses conflitos morais e sociais dos portugueses. Por meio de suas alegorias, condena vários membros da sociedade portuguesa ao Inferno. A intenção do dramaturgo foi fazer o público refletir sobre sua vivência e optar por modificá-la antes do julgamento final, retornando com isso a práticas religiosas compromissadas e sinceras.

Desse modo, as obras de Gil Vicente são um estímulo à memória cristã, no que diz respeito à função social e pedagógica de seus textos. Para além do entretenimento, a exposição dos modelos sociais ensina ao público os comportamentos corretos e a necessidade de se resistir às tentações e ilusões do mundo, que levavam a condenação eterna.

A memória ao longo do medievo fora um canal pelo qual a Igreja lembrava os homens sobre as consequências de um viver associado ao pecado. Para Santo Agostinho, a memória se comporta como uma reflexão sobre a Trindade. Nesse sentido, a mesma teria a função de combater os sentidos do corpo que induzem ao pecado. Nela, se “[...] armazena tudo [...] para lembra-lo e trazê-lo à luz conforme a necessidade” (AGOSTINHO, 2007, p. 95-96).

Segundo Le Goff (1924, p. 444), a memória cristã parte da “[...] repartição da memória coletiva entre uma memória litúrgica girando em torno de si mesma e de uma memória laica de fraca penetração cronológica [...]”. Com a contagem dos anos baseada nas datas religiosas do catolicismo, fundamenta a recordação das passagens bíblicas no consciente coletivo.

Com isso, se memorizou os anos a partir das datas do Advento ao Pentecostes (do Natal, da Quaresma, da Páscoa e da Ascensão), se cristalizou em nível popular as celebrações eucarísticas, dos santos e dos mortos (LE GOFF, 1924, p. 447). Gil Vicente, em suas peças ressignifica alguns símbolos dessas celebrações, como, por exemplo, as chagas de Cristo nos remos do *Auto da Barca da Glória*, em memória da data da Paixão Cristo, conforme já mencionado.

De toda forma, a “[...] associação entre a morte e a memória adquire, com efeito, e rapidamente uma enorme difusão no cristianismo, que a desenvolveu na base do culto pagão dos antepassados e dos mortos” (LE GOFF, 1924, p. 448). Durante as missas, os nomes dos mortos memoráveis eram mencionados no *memento mori*. Além disso, um sistema de missas ditas especialmente aos mortos no terceiro, no sétimo e no trigésimo dia depois do falecimento, complementando-se a prática de oferendas feitas em memória do defunto, fundamentara desde o período carolíngio o discurso cristão sobre a morte (SCHMITT, 1999, p. 49-50).

Ao longo do século XV, entre os sustos de doenças, fome e guerras, cresceu entre os fiéis o interesse por leituras que pudessem ajudá-los nos momentos finais da vida. Estes livros, chamados de *Ars Moriendi*, eram manuais com o objetivo da preparação para a morte.

Conforme Le Goff (1924, p. 451), nesses tempos, em que a escrita se desenvolvia ao lado do oral, intensificou-se entre os clérigos e literatos a utilização do recurso escrito como suporte da memória.

Nesse sentido, a pastoral católica dera ênfase a duas histórias opostas: a primeira era a morte horrível do pecador e a outra a morte serena e exemplar do bom cristão (DELUMEAU, 2003, p. 116). A vida no baixo medievo teve uma estreita ligação entre o bem viver e o bem morrer, de tal maneira que nessas obras se incluem fórmulas invocatórias e práticas de piedade, útil tanto na vida terrena quanto na aproximação da passagem no Além. Estimulava, dessa forma, os fiéis a exercer comportamentos essenciais para alcançar a salvação.

De mesmo modo, se desenvolvem as produções cênicas vicentinas analisadas nesta monografia. Estas atraem o público para um exame de consciência, sobre os “novos” comportamentos, paralelo à chegada do “fim dos tempos”. Com isso, Gil Vicente alerta a sociedade portuguesa para as consequências no Além sobre a inconformidade e a desmoralização da ordem natural, encenando modelos e contramodelos que ensinariam as práticas religiosas para se tornar um bom cristão.

Mediante análise dos personagens nos autos (das *Barcas do Inferno*, *do Purgatório* e *da Glória*), se chegou ao seguinte resultado em relação às características que os indivíduos, tidos como modelos de comportamento ideal, deveriam obter; segundo Gil Vicente, para se alcançar a salvação. Conforme se aponta no quadro a seguir (Quadro 4):

Quadro 4: Os Modelos Vicentinos para a Salvação

Modelos de Comportamento Ideal		Virtudes
<i>Auto da Barca do Inferno</i>	Parvo	Sinceridade, Humildade, Temor a Deus.
	Cavaleiros	Temor a Deus, Fidelidade a Coroa portuguesa.
<i>Auto da Barca do Purgatório</i>	Menino	Inocência, Pureza.
<i>Auto da Barca da Glória</i>	_____	_____

Fonte: A autora (2018)

Personagem rústico e popular, Joane é caracterizado como parvo na peça o *Auto da Barca do Inferno*. De linguagem grosseira, ao saber que o destino do barco do Diabo era o Inferno, este o desata em xingamentos: “Ò inferno? Eramá./ Hiu Hiu barca do cornudo” (ABI, II, 268-267, p. 537). Como se vê, Gil Vicente ressalta a sinceridade do personagem, que, sem ao menos saber seu destino no Além, xingava o demônio, comprovando também sua convicção como cristão.

Diante do Anjo, o Joane é questionado. ANJO: “Quem és tu?/ (ABI, II, 297, p. 538). O Parvo responde não ser ninguém: “Samica alguém” (ABI, II, 298, p. 538). Demonstra dessa

maneira sua humildade ao reconhecer-se invisível na sociedade da qual fazia parte. Gil Vicente constantemente utiliza personagens populares para fazer críticas ao abandono dos monarcas e à exploração dos religiosos e nobres aos segmentos trabalhadores do campo. Fora assim como João Mortanheira, da *Romagem dos Agravados* (1533), explorado ao ponto de se voltar contra Deus e também com o Lavrador, do *Auto da Barca do Purgatório* (1518), ao ponto de praticar atos desonestos para sobreviver.

Apesar de ser aceito pelo Anjo a embarcar rumo ao Paraíso, o Joane se limita a ficar do lado de fora da barca para criticar todos que se faziam de inocentes diante do remador celeste. Ao criticar o frade namorador, o parvo diz: “Furaste o trinchão frade” (ABI, II, 465, p. 544). Com isso, Gil Vicente usa esse tipo popular para fazer a sátira social, trazendo ao público, por meio de um parvo, abobalhado, frases ásperas e moralizantes.

Desse modo, o Joane, do *Auto da Barca do Inferno*, é caracterizado pela sua simplicidade, sinceridade e religiosidade, atributos que fizeram Gil Vicente, no auto, salvar este personagem do Inferno. Ao demonstrar que seus feitos errados foram sem intenção de maldade.

Os quatro Cavaleiros Cruzados, também personagens do *Auto da Barca do Inferno*, são representados por Gil Vicente na obra como a “força” da Igreja e da ideologia da salvação por meio da fé. Mediante uma nobreza marcada pela ganância, pelo oportunismo e pela arrogância “dos novos tempos”, o dramaturgo resgata a imagem do nobre: honrado, fiel ao monarca e devoto à Igreja, capaz de doar a vida por ela.

Os Cavaleiros que morreram na guerra, lutando contra os hereges, chegaram ao cais já sabendo qual seria seu destino. Por isso, diferente dos demais tipos sociais, não se dirigiram à barca dos condenados, o que causou espanto no Diabo.

DIABO: Cavaleiros vós passais  
e nom preguntais onde is?/ [...].

CAVALEIRO: Quem morre por Jesu Cristo  
nam vai em tal barca como essa (ABI, II, 845-850, p. 557).

Como se vê, o Diabo não reconhece o simbolismo que existe para os cristãos do sacrifício dos cavaleiros pela Igreja. A resposta desafiadora do Cavaleiro ao Diabo, “Quem morre por Jesu Cristo/nam vai em tal barca como essa” (v.849-850), comprova o quanto era forte a ideologia cristã cruzadista, que prometia como recompensa àqueles que colaborassem com a guerra de expansão portuguesa um lugar no Paraíso. Por esse modo, os quatro Cavaleiros, acreditavam-se destinados à salvação como um prêmio pelo serviço prestado.

Em relação às intenções do dramaturgo, Flavio García (2006, p. 63) aponta que Gil Vicente usa a comicidade do seu auto para passar uma mensagem ao público, pondo seus personagens a serviço dos ideais da monarquia, que buscava por meio da fé convocar a participação dos portugueses nas guerras de expansão comercial.

Para Maria Leonor G. Cruz (1990, p. 223), aliado ao serviço a Deus e ao rei, os cavaleiros vicentinos inspiram-se em novelas de cavalaria e procuram “recuperar a imagem do cavaleiro que arrisca a vida em feitos de guerra, que combatem para ganhar, fama e glória pelo amor de sua dama”.

De todo modo, os quatro Cavaleiros, na peça, se dirigem cantando para a barca do céu carregando suas espadas e escudos e são acolhidos com amabilidade pelo Anjo.

ANJO: Ó cavaleiro de Deos  
a vós estou esperando/ que morrestes pelejando  
por Cristo senhor dos céus/ Sois livres de todo o mal  
mártines da madre igreja/ que quem morre em tal peleja  
merece paz eternal (ABI, II, 855-860, p. 558).

Conforme, estes versos, “Quem morre em tal peleja/ merece paz eternal” (v. 859-860), finaliza-se a peça e o ato dos Cavaleiros, em um triunfo do bem. Mediante um conjunto de condenados ao Inferno, Gil Vicente encerra o *Auto da Barca do Inferno* com o melhor exemplo possível, de bom cristão e súdito.

No *Auto da Barca do Purgatório*, o modelo de comportamento ideal para a salvação é um Menino, que reunira como virtudes a Inocência e a Pureza, todas derivadas de sua pouca idade. Além de suas virtudes, a representatividade de Cristo embala toda a peça, que se passa no contexto de uma noite de Natal.

Ao longo da Idade Média, foi quase insignificante a menção feita às crianças nas histórias. Sendo somente no século XIII, devido às associações religiosas as datas de natalidade, que surgira um interesse pelos infantis. Portanto, “com a promoção do menino Jesus se promove a criança” (LE GOFF, 2006, p. 101).

Na peça, Gil Vicente utiliza a alegoria infantil (o Menino) como modelo a ser seguido. Ao chegar ao cais dos mortos, o Menino acredita ser o Diabo um monstro que come crianças e, com isso, chama por sua mãe: “Mãe e o coco está ali/ [...] / Mãe s’ele quer-me comer/e meu pai nam vos dará” (ABP, II, 698-712, p. 263-264).

O Diabo debocha da conversa abobalhada da infante e começa a berrar. O diálogo se passa em um contexto de frases soltas e confusas, que logo é interrompido pelo Anjo: “Mas



fica desvariando/ que tu és do nosso bando/ e pera sempre será” (ABP, II, 725-726, p. 264). Com isso, o Menino se move em direção à barca do Paraíso.

Por meio do Anjo, Gil Vicente faz uma colocação em relação à morte prematura dos infantes: “Fez-te Deos secretamente/ a mais profunda mercê/ em idade de inocente / eu nam sei se sabe a gente/ a causa por que isto é” (ABP, I, 727-730, p. 264). O dramaturgo entende a inocência, a humildade e a fé como os principais aspectos que promoveriam a salvação do homem. Por se tratar de uma criança, esta não teria o conhecimento suficiente para saber distinguir o bem do mal. Desse modo, restava-lhe a inocência como virtude condicionada, por sua pouca idade para salvá-lo.

No *Auto da Barca da Glória*, nenhum personagem pode ser considerado como modelo de comportamento ideal. Todos os altos nobres e altos religiosos tiveram uma vida baseada em vícios como a luxúria, a soberba e a arrogância, conforme já mencionado. Contudo, todos os personagens foram graças ao arrependimento de suas ações e uma oração, salvos por intercessão divina.

Nam fazendo os Anjos menção destas preces, começaram a botar o batel às varas e as almas fizeram em roda ãa música a modo pranto com grandes admirações de dor; e veo Cristo da ressurreição e repartiu por eles os remos das chagas e os levou consigo. Laus Deo (ABG, I, 855, p. 294).

Como se vê, uma oração de suplícius ocasionara a salvação dos nobres e religiosos poderosos. Conforme defendem Cruz (1990) e Freitas (2014), *O Auto da Barca da Glória* (1519) faz uma “apologia à oração”. Preocupado com as rezas automáticas, Gil Vicente, por meio da *Trilogia das Barcas*, mostra que somente as orações sinceras e sentidas contavam para Deus.

Há o exemplo dos personagens Lavrador e Pastor, do *Auto da Barca do Purgatório*, que acreditavam que o número de orações, rezas, missas e procissões feitas em vida seriam suficientes para apagar todos os seus desvios. Porém, foram sentenciados a purgá-los. Marta Gil, dessa mesma peça, foi repreendida pelo Anjo ao rezar “na beira da ribeira da purgação”. O Frade, namorado do *Auto da Barca do Inferno*, contava que sua posição social de religioso o salvaria, mas foi condenado ao Inferno. Nesse sentido, o dramaturgo defende a devoção sincera como uma prática fundamental para a salvação de sociedade cristã.

Diante disso, as peças aqui analisadas refletem problemas sociais e conflitos morais de um período de transição político, econômico e principalmente ideológico. Preocupado com a salvação do reino, visto que essas transformações eram pré-anúncios de um fim, Gil Vicente,

projeta em suas peças modelos e contramodelos sociais que refletem os comportamentos da sociedade portuguesa.

De forte caráter e intenção pedagógica, as peças de Gil Vicente, aqui analisadas, ensinam sobre aquilo que agrada a Deus e aquilo que levaria à condenação do homem. Ao entender que o período das divisões sociais estáticas e funções bem delimitadas eram mais harmônicos, Gil Vicente propõe um resgate “aos velhos tempos”, em que a ambição social, luxúria e a desmoralização não eram tão sentidos; o medo do Inferno reprimia os pecadores e a rotina dos homens iniciava-se com o trabalho e terminava com orações. Era esta a sociedade que cultivava valores morais, caridosos, puros e cristãos, aspirada como ideal e exposta nas obras de Gil Vicente.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras o *Auto da Barca do Inferno* (1517), o *Auto da Barca do Purgatório* (1518), o *Auto da Barca da Glória* (1519) e a *Romagem dos Agravados* (1533) são um conjunto de peças de autoria de Gil Vicente, um funcionário das cortes de D. Manuel I e D. João III, reis de Portugal durante o século XVI. Os autos criados em diferentes contextos da história do reino foram encenados com a pretensão de divertir e simultaneamente criticar o agravamento dos males daquele tempo, segundo as concepções religiosas do dramaturgo.

Conforme feito, analisamos os dois períodos em que as obras foram produzidas, sendo a *Trilogia das Barcas* encenadas durante o reinado manuelino (1495-1521), e a romagem no joanino (1521-1557), e não verificamos muitas disparidades entre as formas e temáticas trazidas pelos autos, apesar das concepções religiosas de D. João III serem mais severas que as de D. Manuel I. Com isso, Gil Vicente continuou a tratar dos bons e maus exemplos de comportamento sociais, a fim de evitar o desordenamento religioso e social, pontos que, segundo o autor, se levados como objetivo de vida, poderia afetar a salvação dos homens.

De toda forma, ao analisar essas peças, que segundo a primeira Compilação de 1562 seriam as *Barcas* autos de moralidade e a *Romagem* categorizada como tragicomédia, se percebe um conjunto bastante complexo no que diz respeito à representação e funcionalidade social dos personagens. O *Auto da Barca do Inferno* (ABI), considerado o mais rica do três, compõe-se de um conjunto vasto de alegorias sociais das três ordens do sistema social que regia a organização da Idade Média, mais alguns novos segmentos que despontavam no baixo medievo, o Onzeneiro (uma espécie de agiota ou usuário) e o Sapateiro judeu (um provável representante dos comerciantes ricos do reino português).

No *Auto da Barca do Purgatório* (ABP), se tem um conjunto alegórico mais restrito às camadas populares, tendo como configurações na peça a classe dos trabalhadores (comerciantes pastores e lavradores). Esse terceiro segmento social é visto como penoso por Gil Vicente, que chama atenção para sua exploração pelas altas categorias e o esquecimento destes pelas autoridades religiosas, resultando na ignorância e no desordenamento de grupos populares cada vez mais desejos de ascender socialmente.

O *Auto da Barca da Glória* (ABG) se apresenta apenas com indivíduos dos altos segmentos da Igreja e nobreza. Esta encenação de fundo dramático pode ser percebida como a imagem que o Gil Vicente funcionário da corte teve e vivenciou no seu meio, com as aspirações do Gil Vicente religioso defensor da moral cristã tradicional, baseada nas Escrituras e ideais franciscanos.

Na *Romagem dos Agravados* (RA), por sua vez, obra rica em diversidades sociais, se discute sobre o enobrecimento das gentes, os casamentos por interesses, os desejos pela vida no paço, tudo isso causado pelo descumprimento das regras cristãs e da estrutura social, conforme apontou Gil Vicente. As obras do dramaturgo português circularam na corte, mas alcançaram grande popularidade devido a sua circulação em folhas volantes e reapresentações em espaços públicos. O teatro na Idade Média foi usado pela Igreja como forma de se aproximar dos fiéis, principalmente durante o contexto da Contrarreforma, fazendo encenações simples de leituras sagradas escritas em latim (língua não acessível pela maioria leiga). Com a popularização do teatro, este sai do espaço das igrejas, passando a ser encenado em lugares de grande movimentação, como feiras, praças e palácios.

O teatro vicentino foi usado nas cortes joanina e principalmente manuelina como instrumento de contestação pelos reis, que encomendavam temas e financiavam suas obras. Com isso, acreditamos ser uma preocupação não somente de Gil Vicente, mas também de seus monarcas e rainhas, a manutenção da evangelização e conversão da sociedade. Realizadas pelo dramaturgo por meio de suas peças, que ensinavam modelos e ideias de comportamento, por meio da pedagogia do medo, ou seja, do medo à condenação ao Inferno, a exemplo do que ocorre com a maioria dos personagens, com ênfase no *Auto da Glória*, que, assim, como as outras duas *Barcas*, tratam do julgamento das almas representantes de segmentos socioprofissionais do Portugal de quinhentos.

Visando à salvação no pós-morte, Gil Vicente chama atenção de todos os segmentos sociais de sua época com as *Barcas*. A intenção do dramaturgo seria mostrar que, independentemente da origem a que pertençam as almas, o que valeria no momento do julgamento seriam as boas ações cometidas em vida. Ainda no ABG, a alegoria da Morte representa a não distinção social no momento da prestação de contas com Deus. Contudo, esta sentença vale com ressalvas à peça (ABG), pois mesmo sendo os altos membros da nobreza e do clero contramodelos comportamento, por misericórdia divina, todos os personagens são salvos na encenação do poeta da corte de Avis. Nos quatro autos analisados, percebemos ainda que Gil Vicente propôs, de forma direta e também indireta, passar uma mensagem reflexiva a seu público.

No ABI, destacamos a figura do Joane (o Parvo), representante rústico que, por sua ignorância e inocência, critica diversos segmentos sociais, que tentavam se passar por inocentes diante do Anjo. No ABP, coube ao personagem do Lavrador fazer críticas aos altos dignitários que exploravam os segmentos que tinham a sua mesma profissão. No ABG, Gil Vicente compõe sua crítica de forma indireta. Sem a configuração de um personagem próprio,

criticou *Bellatores e Oratores*, que deveriam ser exemplos de conduta. Assim como na RA os personagens em geral se questionam sobre seus papéis na sociedade, a freira Domícia, na peça, se lamenta dos novos tempos desmedidos em que ninguém se contenta com a maneira como que esta, e em nostalgia defende os tempos antigos em que todos eram “compassados”. Com isso, reflete os anseios vicentinos.

O teatro vicentino restabelece o medo medieval da condenação ao Inferno. Apesar de não especificar em detalhes a geografia do Além na trilogia das *Barcas*, utiliza as figuras do Anjo e do Diabo como juízes e representantes desses respectivos espaços. Por meio dessas duas alegorias, se demonstra ao público as consequências de suas atitudes pecadoras, levando-os a desejar a salvação no Paraíso e respectivamente ensinando-lhes comportamentos virtuosos do bom cristão. Assim como no Purgatório, local para aqueles que cometeram pecados considerados leves, é no auto de mesmo nome, representado por uma praia cujas delimitações não são especificadas, nem a carga de dor e sofrimento do espaço, mas Gil Vicente o traz como um lugar de expiação, de arrependimento, que teria como fim aos condenados a ascensão ao paraíso.

Entre os personagens considerados modelos de comportamento ideais para a salvação elegemos, de acordo com a análise dos quatro autos, o Joane do ABI, por reunir como virtudes sinceridade, humildade e temor a Deus; os Cavaleiros, também do ABI, cujas virtudes foram temor a Deus e fidelidade à Coroa portuguesa, e o Menino, do ABP, que por conta da pouca idade não teve tempo de pecar. No ABG, nenhum personagem pôde ser considerado modelo de comportamento para salvação.

Apesar de cada indivíduo possuir o livre-arbítrio e o poder de escolher seu destino, as peças vicentinas aqui analisadas, de forma educativa, apostavam em elementos moralizantes e religiosos para ensinar ao público os comportamentos ideais a serem seguidos para se obter uma conduta cristã regrada e conquistar salvação.

Diante das mudanças do comportamento social, influenciadas pelos novos tempos e contestadas por Gil Vicente em seus autos, observamos, por meio de seus personagens (representantes das diversas camadas sociais daquela época), que a maioria se constituía como contramodelos sociais, usados pelo dramaturgo como forma de alertar a sociedade portuguesa do século XVI sobre as consequências do desordenamento social e da quebra dos valores cristãos tradicionais.

## REFERÊNCIAS

### Fontes Principais:

**A Bíblia de Jerusalém.** São Paulo: Paulus, 2002.

VICENTE, Gil. **As Obras de Gil Vicente**, dir. José Camões. 5 vols. Lisboa, INCM, 2002.

### Obras Específicas:

AGOSTINHO, Santo. **O Livre-arbítrio.** São Paulo: Paulus, 1995.

BASCHET, Jérôme. Diabo. In. In. Le Goff, Jacques. SCHMITT, Jean-Claude (coord.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval.** V. I. Trad. de Hilário Franco Júnior. São Paulo/ Bauru: Imprensa Oficial/ EDUSC, 2006.

BELLINI, Ligia. **Tempo 7: Notas sobre cultura, política e sociedade no mundo português do século XVI**, 1997.

BERARDINELLI, Cleonice. Farsa de Inês Pereira. In: BERARDINELLI, Cleonice. **Gil Vicente: autos: organização, apresentação e ensaios.** Editora: Casa da palavra, Rio de Janeiro, 2012.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. **Danças da vida e da morte nas barcas de Gil Vicente.** *eHumanista*: Volume 1, 2001.

BRAGA. Teofilo, **Historia da Litteratura Portugueza; Edade média-** Do real gabinete de leitura. Rio de janeiro. Editores: livraria chardron, de Lei & Irmão - Rua das Carmelitas, 144. Porto, 1909.

CAETANO, Dhiogo José. **O Medo da Morte na idade média: Uma Visão Coletiva Do Ocidente.** Belém: Litera Cidade, 2012.

CASAGRANDE, Carla; VECCHIO, Silvana. Pecado. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (coord.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval.** V. II. Trad. de Hilário Franco Júnior. São Paulo/ Bauru: Imprensa Oficial/ EDUSC, 2006.

COELHO, Nelly Novaes. **As Alcoviteiras Vicentinas.** *Alfa — Revista de Linguística*, v. 4, São Paulo, FCLA — UNESP, 1963 (com adaptações). Disponível em:< <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3219/2946>>. Acesso em: 04. jun. 2018.

CRUZ, Maria Leonor Garcia da. **Gil Vicente e a sociedade portuguesa dos quinhentos.** Grandiva, Lisboa: Portugal, 1990.

DEUS, Paulo Roberto Soares de. Paraísos Medievais – esboço para uma tipologia dos lugares de recompensa dos justos no final da Idade Média. In COSTA, Ricardo da (coord.). **Mirabilia** 4; Jun-Dez 2005.

FREITAS, Amanda Lopes. **Gênero moralidade: uma análise de auto da alma e auto da barca da glória, de Gil Vicente (dissertação de mestrado)** Viçosa Minas Gerais – Brasil, 2014.

GARCÍA, Flavio. Copilaçam de estudos vicentinos. **Coleção Monografias, Dissertações e Teses-Virtual nº1, publicações Dialogarts**. Biblioteca. Rio de Janeiro. 2006.

GASQUES, Jerônimo. **Anjos: Deus cuida de nós**. São Paulo: Paulus, 2013.

LE GOFF, Jacques. Além. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (coord.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. V. I. Trad. de Hilário Franco Júnior. São Paulo/ Bauru: Imprensa Oficial/ EDUSC, 2006.

GOES. Damião de. As **crônicas de D. Manuel** - por Reineiro Bocache. Offina de Miguel manescal da costa. Lisboa - M.DCC XLIX.

LE GOFF, Jacques. **O nascimento do Purgatório**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

\_\_\_\_\_.; TROUONG, Nicolas. **Uma História do Corpo na Idade Média**. Tradução de Marcos Flaminio Peres; revisão técnica Marcos de Castro. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MACEDO, Rivair José. **A Idade Média Portuguesa e o Brasil: Reminiscências, Transformações, Ressignificações**. Porto Alegre: Vidrágua, 2011.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares; MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros; VIEIRA, Yara Fratesche. **A literatura portuguesa em perspectiva**. Direção Massaud Moisés. Trovadorismo, Humanismo. editora: Attas, v.1. Idade Média, São Paulo-SP, 1992.

\_\_\_\_\_. **A Rainha D. Leonor e Gil Vicente diante do Bosco Deleitoso**. Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Série Estudos Medievais Intertextualidades Nº 4, Salvador, 2015.

MARQUES A H. de Oliveira. **História de Portugal: Das origens às revoluções liberais**. Manual para uso de estudantes e outros curiosos por assuntos do passado pátrio. Vol 1, 7ª Edição. Palas Editores - Lisboa, 1977.

MARQUES, A. H. de Oliveira. **Breve História de Portugal**. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

MARTINS, Oliveira. **História de Portugal**. Ed. Vercial [S/A].

MATTOSO, José. **A Monarquia Feudal**. Vol 2. Ed. Estampa, 1997.

MEHL, Jean-Michel. Jogo. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (coord.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. V. II. Trad. de Hilário Franco Júnior. São Paulo/ Bauru: Imprensa Oficial/ EDUSC, 2006.

MORENO, Humberto B. **Tensões e conflitos na sociedade portuguesa em vésperas de 1492**. [S/A]

\_\_\_\_\_. As quatro Ordens da sociedade Quatrocentista. **Tempo**; Rio de Janeiro, vol. 3, nº 5, 1998.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. 1531: Gil Vicente judeu e a instauração da inquisição em Portugal. **Humanística**. Vol. 1, 2001.

RAMOS, Rui [et al]. **História de Portugal**, 2009.

RIBEIRO, Maria Aparecida. **Gil Vicente e a nostalgia da ordem**, ed.1. Rio de Janeiro, editora: Eu e Você, 1984.

RODRIGUES, Manuel Augusto. **Do Humanismo à contrarreforma em Portugal**. Coimbra, 1981.

RUSSEL, Jeffrey Burton. **Lúcifer: O diabo na Idade Média**. São Paulo: Madras, 2003.

SARAIVA, António José; LOPES, óscar. **História da literatura portuguesa**. 11ª.- edição, corrigida e actualizada. S. João Nepomuceno, NA 1200 Lisboa, [S/A].

\_\_\_\_\_. **Para a história da cultura em Portugal**. Editora: gradiva, vol.II, parte II. Portugal-Lisboa, (S.D).

SARAIVA, Oscar; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**, 1979.

SALDANHA, Fr. Antonio de. **Crônica Domvyto Alto e Mvyto Poderoso Rey Destes Reynos de Portugal D. João III**. Refle nome, 1613.

SCHMITT, Jean-Claude. **Os vivos e os mortos na sociedade medieval**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo. Companhia das Letras, 1999.

SILVA, Rosângela Divina Santos Moraes da. Teatro Português Medieval: Cenário histórico. **Revista Philologus**. Ano 16, nº46. Rio de Janeiro: CIFEFIL, 2010.

SPINA, Segismundo. **Presença da literatura portuguesa - Era Medieval**. São Paulo- Rio de Janeiro: Ed. Difel, 1991.

TEYSSIER, Paul. **Gil Vicente - o autor e a obra**. Tradução de Álvaro Salema. Livraria Bertrand, SARL, apartado 37. Amadora-Portugal. Biblioteca Breve 1º edição, vol. 67. Lisboa: Portugal, 1982.

ZIERER Adriana. **Paraíso versus Inferno: a Visão de Túndalo e a Viagem Medieval em Busca da Salvação da Alma (séc. XII)**. In FIDORA, Alexander y PARDO PASTOR, Jordi (coord.). Dec 2002.

\_\_\_\_\_; MESSIAS, Bianca Trindade. **Os monges e as viagens imaginárias ao Além: a Visão De Túndalo**. Brathair 11 (2), 2011.

\_\_\_\_\_. **Da ilha dos bem-aventurados à busca do Santo Graal: uma outra viagem pela Idade Média**. São Luís: Ed. UEMA, 2013.

### Obras Gerais:

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Digitação de Maria Lucia, Csernik. São Paulo, 2007. Disponível em:< <http://sumateologia.files.wordpress.com> > acesso em: 19 maio de 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**; tradução de Yara Frateschi Vieira - Ed. Hucitec, SP, 1987.



BASCHE, Jérôme. **A Civilização feudal: Do ano mil à colonização da América: prefácio de Jacques Le Goff.** Ed globo, 2006.

DELUMEAU, Jean. **A civilização do renascimento.** Vol I. Ed. Estampa, 1994.

\_\_\_\_\_. **História do medo no ocidente.** São Paulo: Cia de Bolso, 2009.

\_\_\_\_\_. **O pecado e o medo – a culpabilização no ocidente (séculos 13-18).** Bauru: EDUSC, 2003. 2 vol.

FRANCO JR, Hilário. **A Idade Média - Nascimento do Ocidente.** 2. ed. rev. e ampl. - São Paulo: Brasiliense, 2001.

HUIZINGA, Johan. **Outono da Idade Média: estudos sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos países baixos,** 2013.

HUIZINGA, Johan. **O Declínio da Idade Média.** Tradução de Augusto Abelaira. Ed. Ulisseia, 2 ed [S/A].

LE GOFF, Jacques **A civilização do Ocidente medieval;** tradução de Monica Stahel. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

\_\_\_\_\_. **A bolsa e a vida: economia e religião na Idade Média.** 1924. Tradução. Rogério Silveira Muoio; Hilário Branco Júnior. -São Paulo: Brasiliense, 3ª reimpressão, 2004.

LE GOFF, Jacques. **A civilização do Ocidente Medieval;** tradução de Monica Stahel. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

ZIERER Adriana. Forças diabólicas e cristãs: confronto e poder na crônica de D. João I, de Fernão Lopes. **Revista Signum**, vol. 16, n. 1, 2015.

### **Obras Teóricas:**

BACZKO, Bronislaw. “**A imaginação social**” In: Leach, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem.* Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BLOCH Marc. **A Sociedade Feudal.** Tradução de Emanuel Lourenço Godinho; Revisão de Edições 70 Editions Albin Michel, Paris, 1982.

DUBY, Georges. História Social e Ideologia das Sociedades. In: LE GOFF, Jacques e CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações.** Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

GEARY, Patrick. Memória. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (coord.) **Dicionário Temático do Ocidente Medieval.** V. II. Trad. de Hilário Franco Júnior. São Paulo/ Bauru: Imprensa Oficial/ EDUSC, 2006.

GEORGES, Duby. **As três ordens ou o imaginário do feudalismo.** 2 Ed. Estampa, 1994.

GRECCO Gabriela de Lima. **História e literatura**: entre narrativas literárias e históricas, uma análise através do conceito de representação. Revista Brasileira de História & Ciências Sociais Vol. 6 N° 11, Julho de 2014.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. tradução Bernardo Leitão [et al.] - Campinas, SP. Editora da UNICAMP, 1924.

\_\_\_\_\_. **O Imaginário Medieval**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

\_\_\_\_\_. **Uma longa Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

\_\_\_\_\_.; CHATIER, Roger; REVEL, Jacques. **A história nova** Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2001.

NORA, Pierre (Orgs.). **História**: Novos Problemas. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Historia & História Cultural**, 3ª ed. Autêntica, 2012.