



Genuína
Fazendeira

Os frutíferos
100 anos

DE
Cleonice
Berardinelli



Genuína
Fazendeira

Gilda Santos
Paulo Motta Oliveira
ORGANIZAÇÃO

*Os frutíferos
100 anos de
Cleonice
Berardinelli*

 BAZAR DO TEMPO

2016

José Augusto Cardoso Bernardes
*As Barcas de Gil Vicente: artes moriendi e
horizonte escatológico na corte de D. Manuel**

Prólogo

A certeza e a esperança

A ligação entre Cleonice e Gil Vicente é já antiga. Remonta, pelo menos, a 26 de dezembro de 1942, quando, numa récita académica, a então doutoranda de Letras desempenhou o papel de Anjo Custódio, o mesmo que no *Auto da Alma*, com muita impaciência, tenta convencer a personagem principal (e os espetadores) de que o mundo não é o que parece. Essa ligação especial nunca esmoreceu e viria depois a traduzir-se em muitos anos de magistério, incluindo a supervisão de teses, a preparação de uma antologia modelar (publicada pela primeira vez em 1971 e reeditada várias vezes, até 2012) e ainda um bom número de ensaios.

Num primeiro momento, aproximei-me de d. Cleo por causa de Gil Vicente. Ainda hesitante quanto à possibilidade de vir a escolher o dramaturgo para tema da minha tese, tive oportunidade de falar das *Barcas* num Colóquio de Homenagem a Luís Filipe Lindley Cintra. Foi em Paris, em 1990, no Centro Cultural Português. Estavam lá Cleonice e muitos outros vicentistas, idos de Portugal e de outros países. Mal tinha acabado de falar, aguardando, com ansiedade, qualquer sinal de acolhimento que me pudessem dispensar e logo ela se destacou da assistência vindo ao meu encontro para me trazer palavras de

José Augusto Cardoso Bernardes é professor catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

* Com algumas alterações, o presente estudo coincide com o texto publicado com o mesmo título, in *Redenção e escatologia. Estudos de Filosofia, Religião, Literatura e Arte na Cultura Portuguesa*, vol. I, tomo 2, Coordenação de Samuel Dimas, Renato Epifânio e Luís Lóia, Lisboa: Nota de Rodapé Edições, 2015, p. 185-198.

ânimo. Não que na minha breve comunicação tivesse prestado uma homenagem particular aos seus estudos (que, de resto, na altura conhecia mal); mas porque, segundo ela me disse, “nunca ninguém consegue esgotar um autor da grandeza de Gil Vicente. É preciso revisitá-lo sempre. E penso que está na altura de alguém o fazer com coragem esclarecida”.

Escrevo agora, de novo, sobre as *Barcas*, a criação maior de Gil Vicente. A primeira Barca (a do Inferno) pode ter sido representada em Lisboa, no ano de 1516, quatrocentos anos exatos antes do nascimento de Cleonice. Dedico-lhe este trabalho, com sentimentos de vários tipos: a gratidão pela simpatia daquela tarde de Paris e da amizade bondosa, clara e terna com que sempre me distinguiu; a certeza de que o afeto e a admiração por Gil Vicente continua e continuará a unir-nos; e a esperança de que, tal como sucedeu naquela tarde de Paris, possa, também hoje, ser merecedor da sua indulgência.

As Barcas na criação vicentina

Herdeiro da tradição medieval, no que ela tem de estético e ideológico, Gil Vicente (1465?-1536) escreveu e encenou cerca de cinquenta peças, entre 1502 e 1536. Reunidas e muito provavelmente revistas ainda pelo autor, as peças viriam a ser dedicadas a D. João III e editadas apenas em 1562, por iniciativa de dois dos seus filhos: Paula e Luís Vicente.

Apesar da sua variedade formal e temática, os textos que fazem parte do *Livro das Obras* (também conhecido por *Compilação*) assumem contornos de uma verdadeira *Pregação moral*, articulada e homogénea.

Sem esquecer as ligações diretas e indiretas que se estabelecem entre a generalidade das peças vicentinas, as *Barcas* constituem, porventura, a síntese menos imperfeita dessa Pregação que assenta, ao mesmo tempo, em fundamentos artísticos e doutrinários.

As três peças em apreço foram sequencialmente representadas, em 1516 ou 17 (*Inferno*), 1518 (*Purgatório*) e 1519 (*Glória*), situando-se todas perto do fim de um ciclo, assinalado pelo serviço ao rei D. Manuel e a sua irmã, D. Leonor (o primeiro morre em 1521 e a segunda em 1525).

Pela sua centralidade cronológica e artística na obra do autor mas também pelo amplo leque de personagens e de temas que acolhem, o conjunto das *Barcas* passa por ser um retrato de época, essencialmente concebido em registo de sátira.

De acordo com a didascália, o *Auto da Barca do Inferno* foi representado na câmara de uma rainha doente. Tratava-se de D. Maria de Aragão, segunda mulher de D. Manuel, que havia dado à luz pela décima vez, em outubro de 1516, vindo a falecer em março do ano seguinte. Tudo leva a crer que a peça tenha colhido imediatamente os favores do público. De facto, decorrido apenas um ano (Natal de 1518) era representada a *Barca do Purgatório* e, logo a seguir (Páscoa de 1519), a *Barca da Glória. Inferno* viria mesmo a ser impresso logo em 1519, situação que era de todo invulgar, em se tratando de textos dramaturgicos. Neste curto arco cronológico, situa-se ainda o *Auto da Alma*, representado na Semana Santa de 1518. O motivo de coesão entre os quatro autos deveria ser bem visível para os espetadores da época: se as *Barcas* colocavam em cena a derradeira consumação, *Alma* trazia a lume o processo que a ela tinha conduzido. Cedendo ao Diabo, a Alma opta pelos prazeres do mundo e mais não faz do que preparar o navio do Mal; seguindo os conselhos do Anjo, despreza os gozos terrenos e encaminhava-se para o Paraíso. Como quinto e último elo deste conjunto, pode ainda identificar-se o *Breve sumário da história de Deus*, que viria a ser representado em 1525.¹ Enquanto *Alma* representa a peregrinação terrena da criatura humana e as *Barcas* o resultado escatológico dessa peregrinação, o *Breve sumário* pode ser visto como a pedra de toque da antropologia escolástica, evocando as origens da Criação, o drama do Éden e a subsequente Queda.

Inferno

É possível que Gil Vicente tenha concebido a primeira *Barca* de forma isolada, sem nenhum projeto de complementaridade ou articulação. O primeiro indício de que assim pode ter sido é o facto de neste primeiro texto estarem previstos os três destinos possíveis: o Paraíso, ao qual acedem diretamente os quatro cavaleiros de Cristo que morrem no norte de África, e o Inferno, destino inexorável de quase todas as outras personagens. Poderá ainda pensar-se no Purgatório se considerarmos a (muito breve) espera a que o Anjo vota o parvo Joane, depois de lhe assegurar o Céu.

¹ Sobre o lugar do *Breve sumário* no conjunto da produção vicentina, tive já ocasião de me pronunciar em outro lugar (José Augusto Cardoso Bernardes, Posfácio a *Breve sumário da história de Deus*, Lisboa: Assírio & Alvim, , 2009).

Tu passarás, se quiseres
Porque em todos teus fazeres
Per malícia nam erraste.
Tua simpreza t' abaste
Pera gozar dos prazeres.²

Em boa verdade, confrontados com o destino final das diferentes figuras, os espetadores concluíam que Joane se juntaria aos cavaleiros mártires. Mas eram igualmente convidados a distinguir entre o destino diferido do Parvo (expresso no futuro simples: “Tu passarás...”) e o destino imediato dos freires de Cristo, a quem o Anjo confessa estar esperando:³

Ó Cavaleiros de Deos
A vós estou esperando
Que morreste pelejando
Por Cristo senhor dos céus.
Sois livres de todo mal
Santos por certo sem falta.⁴

O outro sinal de abrangência é constituído pelo espectro social das persona-

2 As citações do texto vicentino são extraídas de *Obras de Gil Vicente*, Coordenação científica de José Camões, vols. I e II, Lisboa: INCM, 2002, vol I, p. 225.

3 Desde os primeiros tempos do cristianismo, a morte martirial era vista como religação a Cristo e como participação direta no seu mistério pascal. Ao longo dos séculos, os papas foram materializando esse pressuposto através de bulas que estabeleciam privilégios para os que morriam a pelear pela fé cristã. Para além de várias exortações diretas dos pontífices para que os cristãos participassem na expansão da fé (uma das quais, a de Leão X, datava de 1514) é designadamente conhecida a bula *Orthodoxa fidei propagationi*, sobre a guerra de África, enviada a D. João II por Inocêncio VIII (com data de 18 de fevereiro de 1486). Sobre a progressiva identificação entre o martírio e a morte na guerra contra os “inimigos da fé”, veja-se Ariel Guiance, *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval (siglos VII-XV)*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998, p.325 e ss. Sobre a participação especial dos freires de Cristo na guerra de África veja-se Maria Isabel Rodrigues Ferreira, *A normativa das ordens militares portuguesas (séculos XII-XVI). Poderes, Sociedade e Espiritualidade*, Dissertação de Doutoramento, Conhecimento em História, Faculdade de Letras, Porto, Universidade do Porto, 2004, p.14 e ss.

4 *Obras de Gil Vicente*, Coordenação científica de José Camões, vol. I, p. 242.

gens. Temos um fidalgo de solar, criticado por tirania, um frade concupiscente, um judeu pertinaz, um usurário (onzeneiro)⁵ e ainda magistrados venais (procurador e corregedor); do lado inferior da pirâmide, surgem um sapateiro desonesto e uma alcoviteira.⁶ Em contrapartida, nos outros dois autos prevalece um registo mais específico: *Purgatório* centra-se nos simples e *Glória* ocupa-se dos poderosos.

Purgatório

Se a designação de *Barca do Inferno* se explica em função do predomínio do pecado e da perdição que nele ocorrem, *Purgatório* surge como eco do primeiro auto e não necessariamente como sua continuação premeditada. É essa a explicação para o facto de na peça comparecerem, em larga maioria, personagens de condição humilde. O Menino e o Taful são exceções, situando-se ambos para além do plano social e nos antípodas um do outro: o primeiro encarna a *inocência* e o outro o *vício do jogo*.⁷

Com os seus pecados veniais, a maioria das personagens tem que purgar, o que, no caso vertente, pressupõe a renúncia aos valores do mundo.⁸ Podem

5 Sobre a condenação do jogo pela Igreja, veja-se o indispensável ensaio que Jacques Le Goff consagrou ao assunto (*La bourse et la vie. Économie et religion au Moyen Âge*, Paris: Hachette, 1986).

6 O caso do Enforcado deve ser considerado à margem da representatividade social. Trata-se de alguém que, independentemente do estrato a que pertence, cometeu crimes graves. Foi castigado pela justiça humana, com a prisão e a forca. O facto de lhe terem garantido a suficiência da justiça dos homens não é suportado pela verdade, uma vez que terá também de ser objeto da justiça divina.

7 Enquanto o Menino encarna o grupo daqueles que morrem antes de ter acesso ao uso da Razão, o Taful representa os viciosos e blasfemos. O indício mais elucidativo da condenação do jogo surge no próprio auto, quando a personagem é reconhecida pelo Diabo como seu “sócio” e seu “amigo”. Cabe-lhe encerrar o desfile das personagens que são submetidas a julgamento. No final do auto, deparamos com duas codas musicais: os diabos levam o Taful para o Inferno “com ua cantiga muito desacordada” e os Anjos recuperam o canto que tinha dado início à peça e “levam o Menino”.

8 Na sequência de um longo debate teológico, que envolveu também as noções de “pecado venial” e a possibilidade da intercessão pelos mortos, a crença no Purgatório foi oficialmente proclamada no 2º Concílio de Lyon (1274), sendo confirmada e ajustada nos Concílios de Florença (1439) e de Trento (1543-1565). Sobre a evolução da doutrina e sobre as suas condicionantes sociais veja-se o já clássico estudo de Jacques le Goff, *La naissance du purgatoire*, Paris: Éditions Gallimard, 1981, que, para além do “Triunfo Social”, assinala o “Triunfo Poético” do Purgatório, ocorrido cem anos depois (entre 1302 e 1321), coincidindo com a composição da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Sobre a evolução histórica da doutrina purgatorial, vejam-se, entre muitos outros, José Alviar,

ver-se sinais dessa mundanidade em personagens como a Pastora ou o Lavrador. A primeira, chegada ao cais da morte, procura o seu cão, no pressuposto de que ele lhe pode valer ou de que deve ainda ocupar-se dos seus afazeres terrenos. Já o Lavrador, surge em cena com o arado, vínculo do seu préstimo. O diabo lembra-lhe que foi desonesto, mudando os marcos das propriedades. O mais importante, contudo, é que a personagem não revela o grau de consciência que se requer para entrar no Céu. O que tem para dizer em seu favor relaciona-se, tão-só, com a dureza da sua profissão e com o lugar de sacrifício que ocupa na pirâmide social.

Nós somos vida das gentes
e morte de nossas vidas.⁹

O Diabo, porém, não se deixa impressionar e desfaz a validade desses argumentos, invocando a vocação social do Lavrador, para mostrar que o sofrimento que invoca não dissolve os seus pecados:

Pois pera que é o vilão?¹⁰

A tudo isto acresce o peso de uma circunstância especial: concebida para ser representada em época de Natal, a peça é favorável aos simples.¹¹ Por isso, logo no início, se dá nota da importância daquela noite, especialmente favorável ao Bem.¹²

Escatología, 2ª ed., Pamplona: Ediciones de la Universidad de Navarra, 2007, p. 341 e ss.; Antonio Royo Marín, *Teología de la Salvación*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1997, p. 367 e ss. e Antonio Nitrola, *Trattato di escatologia*, 2 vols., Milano: San Paolo, 2001/2010, vol. II, p. 505 e ss.

9 *Obras de Gil Vicente*, Coordenação científica de José Camões, vol. I, p. 249.

10 *Ibid.*, p. 248.

11 Não é a única vez que a circunstância do Natal condiciona o desfecho da ação no teatro vicentino. Além de *Purgatório*, também em *Quatro tempos*, *Mofina Mendes*, *Sibila Cassandra* e *Feira* o Presépio constitui o contraponto de todos os desconcertos, suspendendo o tempo e contribuindo para o seu reinício purificado.

12 O auto inicia-se com um romance entoado por três Anjos, aludindo à Salvação e invocando a serenidade da Noite Santa: “A ribeira mui serena/Que nenhum vento bolia” (*Obras de Gil Vicente*, Coordenação científica de José Camões, vol. I, p. 243). Mais à frente, o Diabo revela-se exasperado pelo facto de ninguém se apresentar para embarcar no seu “caravelão”

Glória

Uma vez dado seguimento ao primeiro auto, o dramaturgo tinha ainda um último desafio pela frente: construir uma peça ilustrativa do resgate supremo. Embora em *Purgatório* possam já identificar-se algumas alusões à peça anterior, o vínculo entre *Glória* e os autos anteriores é ainda mais claro. Logo no início, a Morte, que não tinha aparecido em nenhuma das outras peças, é interrogada pelo Diabo sobre os motivos pelos quais “*tardan grandes y ricos*”. Reportando-se abertamente ao que tinha sucedido nas duas peças anteriores, o Diabo explica a situação:

*En el viaje primeiro
M'enviaste oficiales.
No fue más de un caballero
Y lo ál pueblo grosseiro;
dexaste los principales.
Y villanage
en el segundo viage,
Siendo mi barco ensecado.
Ah, pesar de mi linage!
Los grandes de alto estado,
Cómo tardan en mi passage!*¹³

Depois de justificar a demora dos grandes no seu cais (“*Tienen más guaridas éssos/que lagartos de arena!*”), a Morte promete que, desta vez, alargará a sua ação aos poderosos:

*Voyme allá de soticama
A mi estrada seguida.
Verás como no m' escapa
Desde el Conde hasta el Papa!*¹⁴

(*Ibid.*, vol. I, 243-244). No final do auto há de estabelecer-se o contraste entre dois tipos de canto: o dos Diabos e o dos Anjos.

13 *Ibid.*, vol I, p. 270.

14 *Idem.*

Muito provavelmente, os espectadores cortesãos viriam a guardar memória das três peças, para além da sua representação concreta. Por mais do que uma vez, o dramaturgo voltou a trazer ao palco clérigos venais, alcoviteiras astutas, pastores sem pecados graves, cavaleiros idealistas ou até mesmo o papa, como haveria de suceder, sob roupagens alegóricas, no *Auto da feira*, representado em 1527. Independentemente das diferenças de integração teatral, Gil Vicente invocou, por várias vezes, a memória das suas *Barcas*, sabendo que o público reconheceria esse lastro com facilidade.

Os modelos

A circunstância de não se encontrar um modelo direto e acabado, que pudesse ter sido seguido por Gil Vicente na concepção destas três peças contrasta com o que ocorre a propósito de outros autos. De facto, com maior ou menor nitidez, é possível reconstituir alguns substratos do teatro vicentino: para além da égloga pastoril em castelhano (associada aos músicos e poetas Juan del Encina e Lucas Fernández) e do teatro medieval francês, existe ainda a influência menos notada da comédia pré-renascentista, que foi sobretudo divulgada por Bartolomé de Torres Naharro, outro grande nome do teatro ibérico, de inícios de Quinhentos.¹⁵

Enquanto o teatro renascentista foi objeto de uma codificação rigorosa, quer sob o ponto de vista da forma quer do ponto de vista dos conteúdos, o teatro medieval gozou de maior flexibilidade. Havia naturalmente uma *gramática implícita* da farsa, da *moralidade* ou do *mistério* (três dos géneros que Gil Vicente cultivou com mais perseverança) mas nada obstava a que qualquer um desses géneros fosse contaminado pela presença de outros. Num outro plano, deve lembrar-se que o teatro medieval incorporava também frequentes sugestões de outras artes, como a música e as artes plásticas.

No que toca às *Barcas*, é costume assinalar algumas analogias: existem textos antigos que referem o julgamento dos mortos (Os *Diálogos*, de Luciano de Samósata, escritos no século IV), oposições entre uma Barca boa e outra perigosa (D. Duarte refere-se a estas imagens no *Leal conselheiro*, escrito no século XV).

15 Sobre as fontes do teatro de Gil Vicente, veja-se a primeira parte de José Augusto Cardoso Bernardes, *Sátira e lirismo no teatro de Gil Vicente*, 2ª ed., Lisboa: INCM, 2004, p. 41-177).

Nenhuma destas bases, porém, se afigura suficiente para que possam admitir-se vínculos diretos e determinantes.

Mais operante parece ser a influência de duas fontes interligadas, tanto sob o ponto de vista temático como no que respeita à própria organização formal. Falo, em primeiro lugar de *Everyman*, uma das moralidades europeias mais conhecidas, escrita pela primeira vez por finais do século XV, em holandês, com o título *Elckerlijc* (e logo traduzida para inglês). Aí encontramos designadamente um confronto desenvolvido entre várias personagens e a Morte. A forma como a personagem central tenta escapar ao seu destino faz lembrar a maioria das personagens da *Barca do Inferno*, nas quais a alienação é mais intensa e para quem a passagem para o Inferno representa verdadeiramente a aniquilação espiritual. Na moralidade holandesa, a figura principal tenta justamente evitar a Morte, com recurso a bens materiais acumulados em vida (mil libras, no caso), tal como sucede com o nosso bem conhecido Onzeneiro, que se propõe regressar à vida para recolher a fortuna que supostamente lhe garantiria a Salvação.¹⁶

Tem sido sublinhado, de resto, que esta moralidade reflete a atitude mental que subjaz às *artes moriendi*, livros que circulavam então, sob forma manuscrita ou impressa, com o propósito de ensinarem a morrer.¹⁷

16 São estas as palavras de *Everyman*: “O Death, thou comest when I had thee least in mind/ In thy power it liteth me to save,/Yet of my good wiel I give thee, if you wiel be kind, /yaea, a thousand pound shalt ye have,/And defer this matter tiel another day” (Oh Morte, vens quando menos pensava em ti. /Tens poder para me salvar/Faço-te dom dos meus bens se te mostrares boa./Sim, um milhar de libras será teu/ e deixa o assunto para outro dia). *Everyman*, in *Medieval and Tudor Drama*, Edited and with Introductions by John Gassner, New York: ApplauseTheatre Book Publishers, 1987, p. 207-230), cf. p. 210.

17 As *artes de morrer* situam-se entre os primeiros livros impressos na Europa, conhecendo-se várias dezenas de edições antes de 1500 (maioritariamente vindas a público na Alemanha, na Inglaterra e nos Países Baixos). A maioria parece estar relacionada com um texto latino redigido em finais do século XV, sob o título *Tractatus* ou *Speculum artis bene moriendi*, que, para além de uma meditação sobre a morte, menciona procedimentos concretos que conduzem à Salvação (arrependimento dos pecados, distribuição de esmolas, oração). Sobre a influência deste tipo de subtexto na moralidade a que me venho referindo, veja-se Jean-Marie Maguin, *Everyman ou la question de l'au-delà au Moyen Âge*, Paris: PUF, 2008. Para o caso português, continuam a ser imprescindíveis os trabalhos do padre Mário Martins, “O Tempo e a Morte nos autos vicentinos”, in *Introdução histórica à vidência do Tempo e da Morte*, Braga: Livraria Cruz, 1969, p. 213-236; “Gil Vicente e as figuras da dança macabra nos Livros de Horas”, in *Idem*, p. 237-295.

Ainda no mesmo plano se pode encarar a influência da *Dança da Morte*. Trata-se agora de uma sugestão temática localizável por toda a Europa, em finais do século XIV, que deu origem a figurações de vários tipos: frescos murais, gravuras impressas e também textos dialogados¹⁸ (o mais antigo que se conhece foi editado em Sevilha, em 1513, mas é certo que existiam versões anteriores, pelo menos manuscritas).¹⁹ De acordo com essa tradição, a Morte, que chegava sempre de surpresa, irmanava figuras de condição social e faixa etária diferenciadas, afirmando o seu poder sobre todos os vivos.²⁰

Independentemente de outras sugestões pontuais, podem ter sido estas as bases das *Barcas* vicentinas. No caso da *Dança*, este juízo é ainda comprovado com a coincidência parcial das personagens que comparecem nos textos vicentinos e na *Dança da Morte* (tanto na versão figurativa como no texto editado em Sevilha de que tenho vindo a falar): num e noutra encontramos eclesiásticos, sapateiros, magistrados, todos submetidos ao poder nivelador da Morte.

Para reforçar o alcance moral das suas peças, Gil Vicente acrescentou apenas a dimensão do julgamento. De facto, enquanto na *Dança*, a Morte é a figura suprema, nas *Barcas* essa presença é apenas implícita nos dois primeiros autos surgindo expressamente na *Barca da Glória*, com efeitos de sentido que terei de explorar mais à frente. Mais do que a Morte – concebida como transe igualitário para todas as personagens, contam em Gil Vicente o Diabo e o Anjo, condutores das barcas que conduzem ao Inferno e ao Paraíso. A sua função limita-se a evidenciar a lógica da Condenação e da Salvação. Naquelas circunstâncias, os representantes do Bem e do Mal não podem já resgatar ou condenar quem quer que seja. Resta-lhes dar execução a uma sentença que as próprias personagens humanas foram construindo ao longo da vida.

18 Cf. "Danza de la Muerte", in *Teatro medieval*, Textos íntegros en versión del Dr. Fernando Lázaro Carreter, 4ª ed., Madrid: Clásicos Castalia, Colección Odras Nuevos, 1987, p.27-248.

19 Sobre a génese da *Dança da Morte* enquanto manifestação textual e iconográfica, veja-se o primeiro capítulo de Víctor Infantes, *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Salamanca: Ediciones de la Universidad, 1997.

20 Sobre a importância do tema do Julgamento final no teatro da Idade Média, veja-se a coletânea de David Bevington et al., *Homo, Memento Finis: The Iconography of Just Judgement in Medieval Art and Drama*, Kalamazoo: Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1985, em particular os estudos assinados por Pamela Sheignorn e David Bevington.

Salvação e condenação

Para além da sua centralidade na cronologia da produção vicentina, as *Barcas* são também decisivas no plano temático, estético e estrutural. No plano temático, constituem uma pregação completa sobre os caminhos da perdição e da salvação. Assistindo aos três autos, o espetador fica em condições de reconstituir os pressupostos de uma e de outra via: o despojamento e a assunção da Fé até às últimas consequências representa o caminho seguro para o Paraíso. É isso que sucede com os cavaleiros mártires; e, como vimos, é também isso que é prometido ao Parvo Joane. Para o Céu vai ainda o Menino (que, na sua contenda com o Diabo, chega a invocar o Parvo da barca anterior); e vão depois as personagens da *Barca da Glória*, numa solução porventura surpreendente, à qual terei de regressar.

O facto de os simples de *Purgatório* não terem acesso desimpedido ao Paraíso quer apenas dizer que a ele não se chega sem "bens guiantes", como diz o Anjo na própria *Barca do Inferno*. Não basta estar isento de pecados graves para se alcançar a Redenção. Para além de cumprir esse requisito prévio, torna-se ainda necessário que exista um compromisso firme com a causa da Fé. É por poderem fazer prova desse compromisso que os cavaleiros de Cristo conseguem furtar-se ao contacto com o Diabo. Pode inclusivamente supor-se que este tivesse alguns pecados a lembrar-lhes. Mas o discurso deles (cantado) é já de Glória e, em consonância com isso, a resposta que dirigem ao Diabo é taxativa, vinda pela voz do 1º cavaleiro:

E vós que nos demandais?

Siquer conhecei-nos bem?

Morremos nas partes de Além

E nam queirais saber mais.²¹

Problemas em aberto

Representadas há mais de quinhentos anos, as três peças em análise colocam ainda problemas de compreensão, a vários níveis. Alguns existiam já na altura da sua primeira representação; outros foram sendo criados pela distância

21 *Obras de Gil Vicente*, Coordenação científica de José Camões, vol. I, p. 242.

temporal a que nos encontramos do ato criador. Sem que seja possível resolver todos com absoluta segurança, a maneira mais eficaz de nos aproximarmos deles é ter em conta as coordenadas contextuais, não deixando de convocar, ao mesmo tempo, outros textos vicentinos.

A solução final de Glória

No contexto desta *Pregação* tripartida causou sempre estranheza e polémica a solução que surge no final do terceiro auto. Se aos grandes do mundo são apontadas infrações tão graves, se o Anjo, em função disso, se recusa a dar-lhes guarida na sua barca, como se explica então o resgate certificado na didascália final? A primeira explicação que pode acudir à mente dos leitores ou espetadores do nosso tempo parece tomar a forma de uma concessão. Mesmo tendo dado sinais de grande coragem noutros autos, Gil Vicente não teria tido, desta vez, ousadia suficiente, para enviar diretamente para o Inferno os mais altos dignitários do mundo. A explicação, porém, não é tão linear. Há que atentar, desde logo, nos elementos que distinguem este auto dos dois que o precedem: o primeiro desses elementos é o idioma castelhano, que, por ser mais prestigiado, contribui para a nobilitação do estilo. Estamos agora, de facto, perante personagens de alta condição, fazendo sentido que se expressem numa língua mais qualificada. Esta marca diferenciadora ganha ainda mais relevo se nos lembrarmos que boa parte do discurso pronunciado por essas mesmas figuras é constituído por uma tónica de contrição e outra de prece, visando obter misericórdia, circunstância que não se verifica em nenhum dos autos precedentes.

Outra diferença importante consiste na presença da Morte enquanto personagem. Ao contrário do que possa parecer, não se trata de uma adição irrelevante. Para além dos efeitos teatrais inerentes, o aparecimento da alegoria da Morte²² faz dissipar a inconsciência própria da grande maioria das personagens dos autos anteriores. Na *Barca da Glória*, não existe lugar para esse estado de inconsciência. Bem pelo contrário: é a Morte quem, desde o início, recebe e conduz as personagens de alto estado. É o confronto consciente que travam com ela (confronto visual, desde logo, favorecendo uma consciência plena dos

22 Em Gil Vicente, só voltamos a ter notícia dela uma outra vez: justamente no *Breve sumário da história de Deus*.

seus efeitos) que permite aos condenados a experiência de uma outra fase: a do arrependimento. É desse estádio de reconhecimento interior que todas partem para a prece dirigida à Virgem, a Cristo e a Deus. E sabe-se como estes procedimentos são enfaticamente recomendados nas *artes moriendi*.

São estas as diferenças essenciais que se verificam entre este auto e aqueles que o precedem. Qualquer delas, em si mesma ou em articulação, contribui para explicar um desfecho aparentemente imprevisto. Com efeito, mesmo sendo apontados como pecadores e sendo-lhes inclusivamente lembrado que as funções sociais que exerciam os obrigavam a um maior afastamento do pecado, os dignitários do poder político e eclesiástico são objeto de um *golpe de redenção* constituído pelo aparecimento de um Cristo misericordioso, que, abrindo os braços, permite que das suas chagas saiam remos e que os pecadores, já embarcados a caminho da perdição, possam ser resgatados.

Resta assinalar uma outra diferença, relacionada com as circunstâncias de representação: refiro-me ao tempo pascal em que o auto é representado. Nestes três autos, como em muitos outros, o desfecho é influenciado pela circunstância de representação. Não sabemos exatamente até que ponto assim é na *Barca do Inferno*, representado perante a rainha D. Maria, “estando doente do mal de que faleceu”. Mas esta informação permite supor que, à semelhança do que sucedia com as *artes moriendi* da época, a peça, que termina com a consagração dos cavaleiros mártires, pudesse ter funcionado da mesma forma perante uma rainha a quem era necessário garantir que a dádiva da vida por uma causa suprema era garantia de salvação. Do mesmo modo, em *Purgatório* a relação entre o tempo de Natal e a ação dramática torna-se decisiva: é por ser dia do nascimento de Cristo que o batel infernal não beneficia de vento favorável; e é ainda por ser noite de Natal que o cais é predominantemente visitado pelos simples.

Sob o ponto de vista teológico, faltava a Gil Vicente ilustrar a outra via da Salvação: para além das obras, que nada garantiam aos grandes do mundo, existia a Misericórdia divina que, de acordo com a doutrina estabelecida, tinha o condão de rasurar os pecados, franqueando o acesso à *Barca da Glória*. Ao contrário do que pode parecer num primeiro momento de leitura, o desfecho do auto fica assim a dever-se à presença de uma outra via de Salvação e não a uma suposta pusilanimidade do autor.²³ Pelo contrário:

23 Em páginas bem fundamentadas (do ponto de vista bíblico e do ponto de vista do Magisté-

mais do que a quaisquer outras personagens, através do inventário de pecados gravíssimos, Gil Vicente insiste em punir personagens como o Rei, o Imperador, o Cardeal ou o Papa.

O Parvo Joane

Outro problema é suscitado pela personagem Joane (Inferno). A sua caracterização parece saída da *sottie*, género do teatro medieval justamente centrado na figura do *sot* (parvo). Num primeiro momento, tudo nos remete para o âmbito do sem-sentido: a linguagem obscena, a desfocagem de algumas réplicas (“de pulo ou de voo?”) a indicação da maleita de que morreu (“de caga merdeira”) etc. Neste contexto particular, existem, porém, bons motivos para descobrir na personagem outro tipo de significados.

A primeira nota a reter relaciona-se com a sua integração no campo dos simples.

Por essa via, aproxima-se do Anjo e incompatibiliza-se com o Diabo. Na dialética que se estabelece entre Condenação e Salvação, que atravessa todo o auto, Joane situa-se claramente do segundo lado. Ainda assim, haverá que distinguir o seu destino do fim reservado aos quatro cavaleiros mártires. Com estes últimos, o Diabo não consegue sequer dialogar. A eles estava o Anjo esperando, desde que, dirigindo-se ao Parvo, antecipa a vinda de alguém

Espera entanto per i.
Veremos se vem alguém
Merecedor de tal bem.²⁴

Podemos então concluir que, embora partilhando com os cavaleiros o destino final, o Parvo de *Barca do Inferno* define-se mais pelo contraste que através dele se institui em relação às personagens condenadas. Não representa nenhum estrato social e, por isso, não lhe podem ser assacados incumprimentos a esse nível (como sucede com a desonestidade do sapateiro, a venalidade dos homens

rio da Igreja), Royo Marín analisa justamente os efeitos da oração na salvaguarda da “perseverança final” (Cf. Royo Marín, op. cit., p. 104 e ss.).

24 *Obras de Gil Vicente*, op. cit., p. 225.

de leis, a tirania do fidalgo, a impiedade enganosa da alcoviteira, todos eles participando numa espécie de pecado social); não é portador de nenhum objeto que indicie o seu apego ao mundo. Pelo contrário: a linguagem subversiva que utiliza significa o desalinhamento em relação a uma sociedade que o excluiu.

Essa exclusão institui-o, de algum modo, como representante de uma minoria e de um estado intermédio: precisamente o que resulta da renúncia ao *Ter* e ao *Poder*. Falta-lhe abraçar uma causa que lhe abra, de imediato, as portas do Céu.

A teatralidade da Vida e da Morte

Ao longo dos séculos, as peças de Gil Vicente têm sido objeto de encenações muito diversas. Independentemente do uso cénico que delas possa vir a ser feito, contudo, os autos surgem dotados de uma teatralidade intrínseca. Assim, se a teatralidade das farsas assenta na oposição que se estabelece entre as diferentes personagens (os ingénuos encontram-se em flagrante contraste com os ardilosos, por exemplo), na moralidade, em geral, as personagens valem pelo que representam. O Diabo ou o Anjo são portadores de uma representatividade fixa e, com ligeiras cambiantes, um e outro podem ser respetivamente agentes de tentação e de proteção, como em *Alma* ou meros executores de uma lógica pré-estabelecida, como nas *Barcas*. O mesmo não sucede com personagens que se situam fora no domínio da alegoria. No caso dos autos de que agora falo, isso acontece com as figuras que desfilam, apresentando-se no cais da morte como se estivessem vivas, prontas a representar uma última cena. Qualquer uma dessas personagens está, por isso, encarregada de desempenhar o seu papel em registo de síntese, de modo a que se percebam as causas do seu destino.

Na primeira *Barca*, o Frade exercita os seus dotes de esgrimista e faz-se acompanhar da sua dama Florência; por sua vez, a Alcoviteira demonstra toda a sua capacidade aduldora junto do Anjo.²⁵ Já os cavaleiros surgem a cantar um romance de efeito catequético: aquele que constitui a síntese moral das três peças, colocado pelo dramaturgo no final da peça, para que fique nos ouvidos de quem assiste ao auto:

25 Cumpre lembrar, de resto, que a adulação constitui um instrumento do Mal. Dela se servirá reiteradamente o Diabo no *Auto da Alma*.

À barca, à barca segura
Guardar da barca perdida
À barca à barca da vida.
Senhores que trabalhais
Pola vida transitória
Memória por Deos memória
Deste temeroso cais.
À barca à barca mortais
Porém na vida perdida
Se perde a barca da vida.²⁶

Do ponto de vista puramente teatral, porém, o Parvo afirma-se como a personagem mais versátil: detém um histrionismo próprio, feito de uma linguagem transgressora, embora com ajustamentos em função dos interlocutores. O tom com que responde ao Diabo não difere muito daquele que usa para se dirigir ao Judeu. Revela-se, contudo, substancialmente diferente quando fala com o Anjo. Enquanto o seu diálogo com o Diabo e com os pecadores se afigura caudaloso, o Parvo pode apresentar-se também despido de palavras: na versão de 1562 (decerto revista por Gil Vicente) quando o Anjo lhe dirige uma pergunta que, de resto, não tem necessidade de dirigir a outros (Quem és tu?) pronuncia apenas a palavra “Ninguém!”

E bastou esta resposta para que fosse emitido um juízo benévolo. A possibilidade de Gil Vicente ter substituído a resposta que antes figura na primeira edição do auto (“Samicas alguém!”) não altera substancialmente o sentido da resposta mas estabelece uma ligação direta com uma outra personagem alegórica: o “Ninguém” que surge no Prólogo do *Auto da Lusitânia* (1531), em diametral oposição a Todo-o-Mundo. A humildade, o discernimento e o sentido de renúncia da primeira (em tudo oposta à segunda) por certo poderiam fazer lembrar melhor ao leitor contínuo do *Livro das obras* a contiguidade que efetivamente existe entre duas personagens vicentinas aparentemente afastadas na cronologia e no papel que desempenham nas peças em que se integram.

Em *Purgatório*, as marcas de teatralidade que mais sobressaem são a serenidade do Natal e o confronto dos simples com o Além. Logo no início do auto, en-

26 *Obras de Gil Vicente*, op. cit., p. 241-242.

contramos duas atitudes opostas: os Anjos que cantam e celebram o nascimento do Salvador do mundo e os Diabos contrariados com a falta de vento que nessa noite especial lhes dificultará a viagem em direção ao Inferno. Cada personagem que chega ao cais manifesta surpresa pelo lugar em que se encontra, não conseguindo alcançar a diferença essencial que se verifica em relação ao mundo que acaba de deixar. Assim sucede com o Lavrador (“Cá chega o mar?”). Outro nível de espanto surge quando os falecidos se dão conta de que, apesar de não terem cometido pecados graves, serão obrigados a purgar ao longo da ribeira.

O espanto perante a situação em que se encontram parece assim constituir uma marca de teatralidade especialmente produtiva, que os encenadores e os atores não podem deixar de explorar num sentido mais ou menos transfigurador.

Em *Glória*, a teatralidade não é apenas de outro tipo. Parece ser, desde logo, mais intensa. A primeira diferença relaciona-se com o tipo de diálogo que prevalece. Do diálogo vivo da primeira *Barca* (muito próximo do da farsa) passamos para discursos mais longos. A abrir, logo depois das lamentações do Diabo deparamos com o pregão do Anjo, que ocupa cinquenta versos exatos. O caso mais saliente é, porém interpretado pela figura do Lavrador. Em resposta às acusações do Anjo, a personagem inicia com as palavras “Bofá meu Senhor”, uma tirada que se estende por 35 versos, mais extensa do que qualquer uma das falas presentes em *Inferno*, por exemplo. No último auto, acentua-se ainda mais o efeito do que poderia chamar-se a “teatralidade retórica”. De facto, sem que exista verdadeiro antagonismo entre os grandes do mundo com as personagens fixas do Bem e do Mal, o discurso assume agora a tónica da contrição e da prece.

A presença da Morte completa o imaginário do Além que, nos outros autos, era apenas integrado pelas representações angélicas e demoníacas. Por se tratar de uma alegoria facilmente reconhecível, a Morte reforça o realismo quase tangível que se institui em todo o auto. Por outro lado, as personagens apresentam-se como possuidoras de um dinamismo acrescido. Começam por aparecer investidos das dignidades seculares; mas cedo se desprendem delas, reagindo, com lucidez, às acusações que lhes são lançadas. A partir daí, em vez de negarem essas mesmas acusações, os grandes assumem-nas e elaboram uma contrição que vai aumentando de tom. Por fim, a solução final é enquadrada no aparecimento da figura do Cristo pascal.

O desfecho é inclusivamente remetido para uma simples didascália, configurando uma intensa apoteose teatral:

*Nam fazendo os Anjos menção destas preces, começaram a botar o batel às varas, e as almas fizeram em roda ua música a modo de pranto, com grandes admirações de dor; e veo Cristo da ressurreição e repartiu por elas os remos das chagas e os levou consigo.*²⁷

Assim configurada, a apoteose consuma-se através de um *clímax* feito de música, pranto e grandes admirações de dor. Só depois é sugerida a aparição de Cristo, enquanto efeito cénico supremo e final que dissolve toda a angústia, fazendo do auto uma verdadeira demonstração da misericórdia divina.²⁸

Conclusão

Para além dos sentidos próprios de que se revestem, as *Barcas* instituem um núcleo de sentido que se estende a todo o teatro de Gil Vicente e que, embora tendo sido decerto mais perceptível para os espectadores da época, ainda hoje impressiona o leitor. Trata-se de um núcleo que se aplica retrospectivamente, funcionando como síntese das peças que foram produzidas antes de 1517; mas também diz respeito a todas as peças que viriam a ser representadas na fase final do reinado de D. Manuel e na fase inicial do reinado de D. João III. São muitas e variadas as afinidades, as recuperações e os desenvolvimentos que podem detetar-se no plano dos temas, das situações e das personagens. Mas o que se torna mais visível é a catequese moral e teológica que atravessa toda a *Compilação*, fazendo dela não um simples mosaico, acidentalmente composto por elementos muito diversos mas uma verdadeira obra, centrada nos grandes temas da Salvação e da Condenação: das figuras do século XVI mas também dos homens e mulheres de qualquer tempo.

27 *Obras de Gil Vicente*, op. cit., p. 294.

28 Curiosamente, a reflexão sobre a matéria que se tem vindo a produzir ao longo do século XX admite o efeito iluminador que a Morte pode produzir na consciência humana, levando a criatura a decidir no transe definitivo pela união ou pelo afastamento em relação a Deus. Sobre esta tese (“teoria da opção final”), veja-se ainda o precioso manual de José Alviar, op. cit., p. 318 e ss..