



Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura

Rua Barão de Jeremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA
Tel.: (71)3283 - 6256 – Site: <http://www.ppgll.ufba.br> - E-mail: pgletba@ufba.br



ENCOMIÉNDALAS A DIOS:
A ORAÇÃO NOS AUTOS DE GIL VICENTE

por

ADRIANO PORTELA

Orientador: Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz

SALVADOR
2019



Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura

Rua Barão de Jeremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA
Tel.: (71)3283 - 6256 – Site: <http://www.pgll.ufba.br> - E-mail: pgletba@ufba.br



ENCOMIÉNDALAS A DIOS:
A ORAÇÃO NOS AUTOS DE GIL VICENTE

por

ADRIANO PORTELA DOS SANTOS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Letras.

Orientador: Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz

SALVADOR
2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Portela dos Santos, Adriano

Encomiéndalas a Dios: a oração nos autos de Gil Vicente / Adriano Portela dos Santos. -- Salvador, 2019.

134 f.

Orientador: Márcio Ricardo Coelho Muniz.

Tese (Doutorado - Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura) -- Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2019.

1. Gil Vicente. 2. Dramaturgia Portuguesa. 3. Teologia. 4. Oração. 5. Graça. I. Coelho Muniz, Márcio Ricardo. II. Título.

ADRIANO PORTELA DOS SANTOS

ENCOMIÉNDALAS A DIOS:

A ORAÇÃO NOS AUTOS DE GIL VICENTE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras.

Aprovado em 12 de abril de 2019.

Banca Examinadora

Márcio Ricardo Coelho Muniz (Orientador)

Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP)
Universidade Federal da Bahia

Mirella Márcia Longo Vieira Lima

Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP)
Universidade Federal da Bahia

Arivaldo Sacramento de Souza

Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Universidade Federal da Bahia

Alana de Oliveira Freitas El Fahl

Doutora em Teorias e Críticas da Literatura e da Cultura pela UFBA
Universidade Estadual de Feira de Santana

Geraldo Augusto Fernanades

Doutor em Letras (Literatura Portuguesa) pela USP
Universidade Federal do Ceará

A minha avó, Teresa Gomes Portela
(*in memoriam*)

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a Deus, que me deu força para alcançar essa vitória, em meio a tantas lutas enfrentadas.

Agradeço à Igreja Episcopal Anglicana do Brasil, de modo particular a minha Comunidade Anglicana Ressurreição do Senhor, em Feira de Santana, por ser um dos motivos de minha saúde, um porto seguro em meio à tempestade da vida. Essa experiência de fé, liberal e inclusiva, deu-me os olhos com que olhar a dramaturgia vicentina.

Estes anos de pesquisa foram anos solitários, mas não deixei de contar com o apoio de minha família. Minha esposa, Renata, e meu filho, João Gabriel, foram testemunhas de meu empenho e me ofereceram sua companhia em cada dia da escrita. Por isso, agradeço imensamente a eles pela bondade e compreensão com as quais me acompanharam.

Concluo agradecendo ao querido professor Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz, meu orientador nessa pesquisa, sobretudo pela delicadeza com que sempre me atendeu e pela leveza com a qual me conduziu nesse itinerário. Em sua pessoa, agradeço a todos os professores e as professoras que passaram por minha vida. Vocês me ajudaram a ultrapassar os limites socialmente impostos a mim, como homem negro, nordestino, originário de classe baixa. Através de vocês, experimentei que a educação é um bem universal.

A todos vocês, muito obrigado!

CANANEIA

Pão.

Simplesmente pão.

As migalhas, que seja.

Não, que não sejam migalhas.

Não quero o cotidiano, apenas.

Quero o substancial, pai!

Pão.

Imprescindivelmente pão.

Porque é para todos.

Não para alguns.

Grão unido.

Repartido.

Não, não.

Pão.

Adriano Portela Dos Santos

RESUMO

A presente tese analisa a oração na dramaturgia de Gil Vicente (1465-1536), de modo particular na farsa *Clérigo da Beira* (1529), nas moralidades *Auto da Barca do Inferno* (1517) e *Auto da Barca da Glória* (1519) e no mistério *Auto da Cananea* (1534), com o auxílio da Teopoética, abordagem crítica de estudos comparados entre Teologia e Literatura. Busca-se perceber de que maneira a concepção e a prática da oração foram utilizadas por Gil Vicente como recursos dramáticos; bem como explicitar como a representação desse *topus* literário – o ato de orar – elaborou e transmitiu noções teológicas na dramaturgia vicentina. Primeiramente, procuramos situar o dramaturgo português no contexto da teopoética, através sobretudo dos estudos de Antonio Carlos de Melo Magalhães (2009), apresentando o conceito e metodologia dessa abordagem, como também realizando revisão bibliográfica dos estudos vicentinos acerca da religiosidade. Depois, procuramos realizar um inventário das orações na dramaturgia vicentina, partindo do que já havia sido realizado por José Camões (2002), analisando os discursos sobre a oração produzidos nas cenas e as próprias orações realizadas: quais foram, por quais personagens foram realizadas, em que contexto cênico. Por fim, debruçamo-nos sobre os procedimentos estéticos e princípios teológicos nos três autos citados mais acima, deparando-nos com a mudança de perspectiva teológica de Gil Vicente de um texto para o outro, proporcionada pela sua aproximação da noção de *Graça*. Com isso, buscamos estabelecer uma nova perspectiva a partir da qual seja possível falar da religiosidade de Gil Vicente e de sua relação com os ventos reformadores do XVI, uma vez que *Graça* é uma noção bastante cara ao período inicial da Reforma Protestante.

PALAVRAS-CHAVE: Gil Vicente. Dramaturgia Portuguesa. Teologia. Oração. Graça.

ABSTRACT

The present thesis analyzes the prayer in Gil Vicente's dramaturgy (1465-1536), particularly in the clerical *Clérigo da Beira* (1529), in the moralities *Auto da Barca do Inferno* (1517) and *Auto da Barca da Glória* (1519) and in the mystery *Auto da Cananea* (1534), with the help of Theopoetics, critical approach to comparative studies between Theology and Literature. It seeks to understand how the conception and practice of prayer were used by Gil Vicente as dramatic resources; as well as to explain how the representation of this literary *topos* - the act of praying - elaborated and transmitted theological notions in Vincentian dramaturgy. Firstly, we try to situate the Portuguese playwright in the context of theopoetics, mainly through the studies of Antonio Carlos de Melo Magalhães (2009), presenting the concept and methodology of this approach, as well as carrying out a bibliographical review of the Vincentian studies on religiosity. Afterwards, we tried to make an inventory of the prayers in Vincentian dramaturgy, starting with what had already been done by José Camões (2002), analyzing the speeches about the prayer produced in the scenes and the prayers themselves performed: which were, by what characters were performed, in what scenic context. Finally, we turn to the aesthetic procedures and theological principles in the three volumes quoted above, with the change in the theological perspective of Gil Vicente from one text to the other, brought about by his approach to the notion of *Grace*. , we seek to establish a new perspective from which it is possible to speak of the religiosity of Gil Vicente and his relation with the reforming winds of the XVI, since *Grace* is a notion quite expensive to the initial period of the Protestant Reformation.

KEYWORDS: Gil Vicente. Portuguese Dramaturgy. Theology. Prayer. Grace.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Comparação das <i>Dignidades</i> em <i>Lúlio</i> , <i>Corte Enperial</i> e <i>História de Deus</i>	36
Quadro 2	Orações nos Autos Vicentinos	52
Quadro 3	Hinos nos Autos Vicentinos	54
Quadro 4	Orações tradicionais, espontâneas e hinos	55
Quadro 5	Discursos sobre a oração nos autos vicentinos	56
Quadro 6	Horas canônicas do Breviário	59
Quadro 7	Salmos, Hinos e Orações das Matinas n' <i>O Clérigo da Beira</i>	74
Quadro 8	Paráfrases do Ofício dos Defuntos em <i>Barca da Glória</i>	96
Quadro 9	Paralelismo da ação dramática do Livro de Jó e da <i>Barca da Glória</i>	97
Quadro 10	Estrutura do <i>Auto de Cananea</i>	106
Quadro 11	Caracterização das figuras das Leis	107
Quadro 12	Comparação do episódio da Cananeia nos Evangelhos	110
Quadro 13	Comparação do Pai-Nosso nos Evangelhos	112

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	GIL VICENTE EM PERSPECTIVA TEOPOÉTICA	19
2.1	Teopoética: entre a Teologia e a Literatura	23
2.1.1	“No princípio era a palavra”...	23
2.1.2	...“e a palavra era Deus”	27
2.2	Gil Vicente na perspectiva teopoética	31
2.2.1	Gil Vicente, autor de crenças	31
2.2.2	A teologia de Gil Vicente	41
3	AS ORAÇÕES NA DRAMATURGIA VICENTINA	49
3.1	Inventário	51
3.1.1	“Plega a nuestro redentor”...	57
3.1.2	“Vos ensinarei a rezar tudo o que sei”	60
3.2	A crítica vicentina às práticas de oração	69
4	ESTÉTICA E TEOLOGIA NAS ORAÇÕES VICENTINAS	80
4.1	<i>Barca do Inferno</i>, a oração como critério salvífico	80
4.1.1	O conteúdo teológico de <i>Inferno</i>	88
4.2	<i>Barca da Glória</i>, a oração como redenção	91
4.2.1	O conteúdo teológico de <i>Glória</i>	98
4.3	<i>Auto de Cananea</i>, o evangelho da Graça	105
4.3.1	A estrutura do auto e seus elementos dramáticos	106
4.3.2	O conteúdo ético-teológico	109
5	CONCLUSÕES	118
6	REFERÊNCIAS	124
7	GLOSSÁRIO	132

1 INTRODUÇÃO

Em linhas gerais, este é um estudo de alguns sentidos teológicos presentes na dramaturgia vicentina, mas não se trata especificamente de um estudo teológico. Procuramos evidenciar quais procedimentos estéticos Gil Vicente se utilizou para emitir sua interpretação teológica, demonstrando, dessa forma, que há uma inter-relação entre Teologia e Dramaturgia na construção da obra vicentina.

Tal tarefa foi possível de ser realizada a partir das bases metodológicas da Teoliteratura, uma recente área de pesquisa que centra seu objeto de estudo nas relações entre Teologia e Literatura. São muitos os eixos de pesquisas da relação entre Literatura e Teologia (MAGALHÃES, 2011, p. 35), mas aqui nos restringiremos ao eixo que perscruta as contribuições da linguagem poética ao conhecimento teológico, concordando que a Literatura tem condições de expressar a experiência antropológica do Transcendente para a qual a Teologia aponta (VILLAS BOAS, 2014).

Lendo toda a obra vicentina para este estudo, bem como realizando a revisão da literatura pertinente aos estudos vicentinos, mensuramos o quanto Mestre Gil (c. 1465-c. 1536) dedicou considerável espaço às questões teológicas em sua obra, a exemplo da famosa tríade formada pelo *Auto da Barca do Inferno* (1517), *Auto da Barca do Purgatório* (1518), *Auto da Barca da Glória* (1519), na qual Marcos Albertino Costa (2009) procurou apurar a concepção soteriológica de Gil Vicente. O aspecto religioso/teológico nos autos vicentinos aparece como fruto da interação de sua produção teatral com o contexto sócio-histórico em que o autor estava inserido. Um mundo ainda baseado nos paradigmas cristãos-católicos, não obstante caminhando cada vez mais para a emancipação do sujeito perante o monopólio do poder religioso instituído, graças ao fim do Teocentrismo e ao advento da Reforma Protestante.

Boa parte da obra de Gil Vicente não pode ser lida sem que se depreenda com a religiosidade que exala ou com a crítica religiosa que empreende. Um dos primeiros autos que Gil Vicente levou aos palcos, o *Auto dos Reis Magos* (1503), já levantava críticas contra o sistema de indulgências antes mesmo do monge Martinho Lutero pregar suas famosas *95 Teses* na porta da Catedral de Wittenberg (1517). A crítica religiosa vicentina é diversa, embora seja mais recorrente na sátira anticlerical destilada

em peças como *O Clérigo da Beira*, os três *Autos das Barcas*, o *Auto da Feira* entre outros, conforme salientou Cleonice Berardinelli¹ (2002).

A ideia inicial desse estudo era pesquisar a representação da personagem *Padre* em Gil Vicente, dando continuidade ao estudo dessa personagem na Literatura de Língua Portuguesa, que havíamos desenvolvido durante o mestrado, resultando na dissertação intitulada *O Padre Imoral: Representação do Padre na Literatura*.

Todavia, quando começamos a escrever o anteprojeto, mudamos de ideia e decidimos focar outro aspecto da religiosidade presente na dramaturgia vicentina. Pareceu-nos, naquele momento, que, embora o *Padre* não tenha um estudo sistemático de sua presença na obra de Gil Vicente, muito já se disse sobre a personagem, sendo conhecida por boa parte dos estudiosos a crítica vicentina ao clero. Ademais, a referida crítica vicentina, por estar voltada especialmente contra as faltas morais dos sacerdotes, pouco detém-se numa reflexão teológica propriamente dita.

Desse modo, resolvemos estabelecer como nosso objeto não o *Padre*, mas a *oração*, nos textos vicentinos. António José Saraiva (2000) Maria Leonor García da Cruz (1990) e José Alberto Lopes da Silva (2002) identificaram esse tema como um dos tópicos específicos da religiosidade na obra de vicentina. José Camões, por sua vez, inventariou as orações dos autos vicentinos, no volume 5 de *As obras de Gil Vicente* (p. 168-185), possibilitando a esse *topus* melhor visibilidade dentro da obra vicentina.

A escolha do tema em questão ancora-se em duas razões, que justificam a pesquisa: a primeira é a particular importância que a obra vicentina tem no conjunto da literatura portuguesa, dado à complexidade sócio-histórica que ela abarca e reflete, sobretudo no que toca ao aspecto religioso. De algum modo, Gil Vicente é um marco referencial no tratamento das questões religiosas na literatura de Portugal, uma vez que, como católico-romano, veicula através de sua obra pontos fundamentais dos ensinamentos cristãos; e, além disso, como coetâneo da Reforma Protestante, também reverbera críticas à instituição católica romana (sobretudo o clero) e perspectivas teológicas reformadoras, próprias da ambiência que engendrou o reformismo.

A segunda razão é que, não obstante o autor português seja representante de um marco nas relações entre Teologia e Literatura em Portugal, há uma lacuna acadêmica no que se refere ao estudo de como a dramaturgia de Gil Vicente se valeu de elementos

¹ Cleonice Berardinelli, em *De Clérigos, Cônegos e Frades*, constata que “em c. 67% dos autos vicentinos (incluída a Carta a d. João III) há presença de membros do clero, personagens ou não¹. Os personagens são 21; os não personagens... são muito mais numerosos [...]” (BERARDINELLI, 2002).

teológicos em seus procedimentos estéticos e vice-versa. Lançar o olhar sobre *topus* referido é uma oportunidade para tal, uma vez que o dramaturgo serviu-se de uma vasta tradição de oração, integrando-a em vários autos como recursos estilísticos para alcançar os efeitos desejados na representação. Desse modo é que a pesquisa apurada sobre o tema da oração nos autos vicentinos revela-se pertinente, porquanto se presta a trazer à luz o intercâmbio entre Literatura e Teologia nos autos vicentinos

A crítica ao *Padre*, mais das vezes, é uma crítica de moral, de costumes, ou melhor, da deterioração destes, estabelecida *sob o signo da derrisão* - usando uma expressão de Maria Theresa Abelha Alves (2002). Dessa forma, um estudo que tenha por objeto a personagem *Padre* em Gil Vicente encontrará dificuldades de aprofundar o conteúdo teológico dos autos, porque tende a se restringir ao campo da práxis cristã, em razão da própria caracterização da personagem na dramaturgia vicentina.

Ao tomarmos como objeto de estudo a *oração*, permanecemos no campo da práxis cristã, mas conseguimos alcançar um ponto mais fundamental, que é o próprio ato de crer, a partir do qual podemos compreender a religiosidade exalada nos autos vicentinos, qual seja, a concepção de relação de Deus com a humanidade e vice-versa. Entender esse veio profundo – o crer em Deus - nos possibilita compreender diversos aspectos da religiosidade em Gil Vicente, inclusive, a crítica ao *Padre* – muito embora esse não seja especificamente nosso objetivo aqui. Estudando a oração em Mestre Gil, desejamos captar as concepções teológicas que constituem esse *topus* literário, cada vez que utilizado pelo autor, porque nos parece que há autos que não podem ser interpretados adequadamente se não forem levadas em consideração tais concepções. Por isso, entendemos que as concepções identificadas em nosso estudo servirão de referência para a análise de outros autos de tema religioso.

Estruturamos nossa pesquisa em três capítulos. O primeiro, intitulado *Gil Vicente em perspectiva teopoética*, visa primeiramente apresentar a Teopoética (conceito e metodologia) bem como sistematizar os estudos vicentinos realizados dentro do campo de interesse da Teopoética, aproveitando para delinear as nuances de uma possível “Teologia de Gil”. A Teopoética propõe-se estudar as múltiplas relações entre os campos da Teologia e da Literatura, reconhecendo que há contribuições de uma a outra, cada qual a partir de seu lugar enquanto campo de saber autônomo. Estudos como o de Mircea Eliade (1992) e Paul Tillich (2009) servem de fundamento para a Teopoética, desde quando abrem perspectivas para a relação entre o sagrado e a cultura, a partir da abertura antropológica à transcendência.

Antonio Carlos de Melo Magalhães (2011) indica cinco eixos de pesquisa em Teopoética dos quais nos servimos de dois para o presente estudo: a pesquisa do aspecto religioso de obras literárias (1) e a pesquisa da interpretação da religião realizada pela literatura (2). Entendemos que a dramaturgia vicentina está repleta de elementos religiosos, por isso, pesquisar o aspecto religioso dessa obra é uma tarefa que a própria natureza da obra nos apresenta como relevante. Mas o aspecto religioso se amiúda em temas, razão pela qual pode-se confrontá-lo metodologicamente mediante o *modelo dialógico temático* proposto por Cantarela (2015), no qual o diálogo entre Teologia e Literatura é estabelecido em função dos temas presentes nas obras literárias. No caso de nosso estudo, como dito acima, a oração é o tema através do qual dialogam Teologia e Literatura.

A abordagem de temas religiosos no universo literário ocasiona inevitavelmente uma interpretação da religião pela literatura. Entendemos que Gil Vicente ofereceu ao seu público uma interpretação de elementos religiosos que fortaleceu alterações que vinham sendo propostas à mundivisão cristã. Sua dramaturgia, mesmo quando encomendada por uma abadessa, não se furta a apresentar uma releitura dos temas dados, como acontece em *Auto da Cananea*. A atitude de Gil Vicente favorece uma incursão metodológica do nosso estudo no *modelo da Teopoética* de que fala Antônio Carlos Magalhães (2009, p. 173), em que “a literatura é uma forma de apresentar imagens de Deus que mantêm a dinâmica e a indisponibilidade de Deus”, extrapolando os limites da interpretação doutrinária.

Numa cultura de raízes judaico-cristãs, o primeiro argumento a partir do qual falar sobre estudos da relação entre Literatura e Teologia não pode ser outro, senão a existência de um livro sagrado, a Bíblia, que possui demasiada riqueza de recursos estilísticos. Os estudos de Robert Lowth (1753), Cássio Murilo Dias da Silva (1992), John B. Gabel e Charles B. Wheeler (1993), Luís Alonso Schökel (2000) e Antonio Carlos Magalhães (2009) buscam justamente evidenciar a riqueza estilística da Bíblia.

Para uma sociedade cujo imaginário foi constituído a partir de uma religião fundamentada num livro tão eclético como é a Bíblia, não é estranha a proposta de inter-relação da Teopoética, uma vez que as imagens, as personagens, os motivos, a ética e os valores emanados de tal livro, inundam a cultura e, também, a Literatura de semelhante sociedade. Autores como Erich Auerbach (2001), Harold Bloom (2010), Jack Miles (1997) e Northrop Frye (2004) nos recordam essa realidade.

A utilização da Bíblia como fonte é também uma realidade em Gil Vicente, que serviu do imaginário judaico-cristão para estruturar muitas de suas peças e/ou alcançar os efeitos desejados com sua dramaturgia. O dramaturgo serve-se de cenas bíblicas, como o nascimento do menino Jesus, Ressurreição de Cristo, tentação de Cristo no deserto, oração do Pai Nosso, juízo final *etc.* e de personagens (Adão e Eva, Abel, Abraão, Moisés, Isaías, Jó, S. João Batista, os Reis Magos, a Cananeia, os Apóstolos e Maria), além de valores e costumes provenientes diretamente da Bíblia. De modo particular, os estudos acerca da religiosidade na obra vicentina a que tivemos acesso, circundam em torno do motivo da Salvação, que não é outra coisa senão o desejo de saber como se relacionar com Deus para alcançar o seu agrado ou o que fazer para alcançar a vida eterna. Algumas obras do autor giram em torno disso: *Breve Sumário da História de Deus, Auto de Alma, as Barcas, Cananea*.

O segundo capítulo, intitulado *As orações na dramaturgia vicentina*, busca traçar um panorama desse tema literário na obra do Mestre Gil. Primeiramente, com o auxílio da pesquisa de José Camões (2002), realizamos um inventário da oração em toda a dramaturgia vicentina; depois, analisamos a crítica do dramaturgo às práticas (deformadas) de oração. Graças ao inventário, conseguimos elencar todas as obras em que o tema aparece (18 ao total), explicitando o local em que aparece dentro do texto, discriminando as orações e hinos da tradição presentes nas peças, e identificando os discursos sobre o tema feitos pelas personagens.

A partir do referido inventário, demo-nos conta de que a oração aparece desde as primeiras produções de Gil Vicente, com *Auto Pastoril Castellano* (1502) até as últimas, com *Floresta dos Enganos* (1536). A oração ganha tratamento privilegiado nas *Barcas do Inferno* (1517) e *da Glória* (1519), sobretudo a da *Glória*, e n' *O Clérigo da Beira*, onde aparece como um *topus* literário. Todavia, é tratada de maneira mais verticalizada no *Auto da Cananea* (1534), no qual ela é não apenas um *topus* literário, mas também o próprio tema do auto.

Percebemos que não é possível uma leitura uniformizadora do tema, porque, além de muitas orações (hinos, matinas, Pai-nossos, ladainhas, responsos, súplicas espontâneas *etc.*), há também muitas personagens orantes (clérigos, mulheres, anjos, pastores/as, Velho, Maria, santos, Negro *etc.*). Mas isto não impede que observemos uma constante nos discursos vicentinos sobre o tema: a tendência a afirmar o valor (ou a eficácia) da oração, que figura sempre como uma realidade positiva para o autor, uma

realidade a ser protegida da enfermidade espiritual contra a qual vinham lutando os movimentos reformadores da vida cristã.

Costuma-se acentuar a sátira religiosa destilada por Gil Vicente em sua dramaturgia, e o tema da oração não foge a esse traço estilístico, como se pode perceber na crítica às orações aprendidas de cor, sem devoção. Gil Vicente realiza esta crítica tanto em *Inferno* (1517), em que há três personagens (Fidalgo, Sapateiro e Frade) em cujas cenas há uma crítica à falta de orações ou à superficialidade destas; quanto em *Purgatório* (1518), quando “o Anjo não deixa entrar o Pastor na barca da Glória, precisamente por ele não saber rezar” (SARAIVA, 2000, p. 121), atrapalha-se no *Pater Noster* e na *Ave Maria* (*Purgatório*, versos 528-537); e também na *Farsa do Clérigo da Beira*, quando ele coloca a rezar as *matinas*, em latim, o clérigo e seu filho, que dispersos, intercalam à oração comentários sobre a caça que farão após as matinas:

Clérigo: Venite exultemus
 que cães e forão que temos
 pera tempo de mester.
 Filho: Domine dominus noster
 nos dê com que os manter
 e coelhos que levemos.
 (VICENTE, *Clérigo da Beira*, versos 89-94).

No terceiro capítulo, intitulado *Estética e Teologia nas orações vicentinas*, como o próprio título já indica, procuramos evidenciar a estética e a Teologia das orações ou discursos sobre o tema presentes em três autos específicos: *Barca do Inferno* (1517), *Barca da Glória* (1519) e *Cananea* (1534). Em *Inferno*, analisamos como Gil conjugou pertinentemente o mito grego de Caronte ao motivo judaico-cristão do julgamento, extraindo daí contexto oportuno para operar seu ensinamento sobre a oração, calcado numa concepção teológica de *justiça retributiva*. As três personagens já citadas mais acima viveram uma fé aparente, não cumprindo o necessário para alcançarem a salvação, por isso o destino delas é a *Barca do Inferno*. A exigência por uma prática de oração interiorizada é vestígio do contexto reformador, que ofereceu à Península Ibérica movimentos como o dos Alumbrados e dos Recolhidos, que nutriram um ideal de renovação espiritual.

Em *Glória*, identificamos uma mudança na compreensão teológica vicentina. Permanece o apreço por uma vida de fé autêntica, uma devoção real, mas o enfoque teológico parece-nos já não ser a justiça retributiva, mas sim a noção de *Graça de Deus*, que faz o bem ao ser humano quando ele não possui merecimento para tal. Tendo como principal fonte de sua estrutura e conteúdo o Ofício dos Defuntos, mas também o

livro de Jó, como poderá ser visto, *Glória* traz personagens que são acolhidas na barca da Glória, não obstante seus pecados, devido à Graça divina que interfere no desfecho do auto, com a aparição de Jesus ressuscitado. Ao longo de todo o auto, as personagens, arrependidas, remetem-se à fé no mistério da Paixão de Cristo como instrumento de salvação.

Percebemos, desse modo, uma radical mudança de enfoque teológico, no qual a salvação não procede do ser humano, mas de Deus, então as personagens não precisam se apegar a seus atos exteriores, se não há respaldo interior. Por isso, López afirma que “los personajes de *Infierno* sólo alegan en su defensa el haber respetado, en vida, preceptos de la religión formal y externa (rezar, oír missa, etc...), no pruebas de fe o sentimientos de arrepentimiento, como los personajes de *Gloria*” (LÓPEZ, 2006, p. 176-177)

Por essa mesma linha teológica é que segue o *Auto da Cananea*, que é um texto inspirado no trecho bíblico de Mc 7,24-30, no qual uma mulher cananeia (portanto não judia) vai até Jesus suplicar pela filha, que estava endemoniada, e é atendida depois de contra-argumentar com Jesus. Ela, sendo cananeia, não teria mérito algum para conseguir de Jesus o milagre buscado; no entanto, como a lógica estabelecida no auto é a Lei da Graça, a mulher é atendida por Jesus.

Mas além do trecho do evangelho da Cananea, Gil Vicente utiliza outros, servindo-se dos processos de bricolagem (costurando diferentes textos bíblicos), de intertextualidade (dialogando com os textos bíblicos) e da hipertextualidade (dialogando com o contexto social) para estabelecer sua concepção de oração no auto. Desse modo é que se soma à inspiração bíblica da Cananea uma outra, que é o trecho no qual os discípulos pedem que Jesus lhes ensine a rezar e ele lhes ensina o Pai Nosso (Lc 11,1-4), com glosas que transmitem o espírito com o qual se deve orar.

Nesse auto, por um lado, aparece a perspectiva de renovação espiritual que demanda uma atitude de devoção, contrição, conforme dissemos antes; por outro, há também a noção de *Graça* e, por isso, a oração é indicada por Gil Vicente como uma das atitudes capacitadas a fazer a Lei da Graça redimir a história da humanidade, desde que espontânea e contrita (EYLER). Desse modo, Vicente, com seu toque de mestre, num só lugar, representa o *topus* e estabelece o ensino sobre o tema, fixando com argúcia um *modus orandi* muito sintonizado com as ideias de renovação teológica e espiritual da vida cristã.

Percebemos, pelo exposto, uma mudança de paradigma na compreensão teológica de Gil Vicente, sintonizando-se com os ventos reformistas, o que não significa de modo algum uma adesão formal do dramaturgo a alguma corrente teológica de então, mas apenas uma correlação de pensamentos própria de contemporâneos. Consideramos essa percepção um contributo importante para os estudos vicentinos, especificamente no que pese a compreensão de peças com motivos religiosos.

CAPÍTULO 2

Gil Vicente na Perspectiva Teopoética

Nas últimas décadas, foi surgindo no cenário da crítica literária uma abordagem específica referente às relações entre Literatura e Teologia, a qual recebeu o nome de Teopoética. Neste capítulo, primeiramente dedicamo-nos a apresentar o conceito e metodologias da abordagem, por sabermos que sua difusão ainda é restrita nos centros de pesquisa em Literatura; bem como situamos a fortuna crítica de Gil Vicente dentro da abordagem teopoética, ainda que considerando estudos que não se definam como teopoéticos.

Dada a herança positivista que ainda persiste aqui e acolá nos centros de pesquisa, alguns ainda resistem à pertinência da Teopoética, considerando Ciência e Religião duas realidades estanques. No entanto, Antonio Magalhães nos lembra que:

a literatura representa um dos maiores acervos brutos para o estudo da religião e, oferece, ao mesmo tempo, uma das interpretações mais criativas e sensíveis dos sistemas, das práticas e dos fenômenos religiosos, mesmo quando temos na literatura uma crítica radical à instituição e às tradições religiosas, o caráter estético da literatura preserva dimensões da constituição da religião (2004, p. 17).

Ademais, ao menos no universo teológico cristão, um dos argumentos mais elementares para falarmos da necessidade de estudarmos a relação entre Literatura e Teologia é o fato de o Cristianismo fundamentar suas crenças na *Bíblia*, razão pela qual é considerada uma religião do livro². De alguma forma, esse argumento é válido também para as outras religiões consideradas do livro: o Judaísmo, do qual o Cristianismo herdou parte de suas Sagradas Escrituras; e o Islamismo, que se baseia no *Corão*³. Fora das religiões abraâmicas, podemos sustentar que o argumento é válido também para o Hinduísmo, que tem nos *Vedas* uma autoridade de fé.

A própria etimologia da palavra Bíblia já indica o potencial literário desse livro sagrado: *biblia* é o plural de *biblion*, que na língua grega significa livrinho. Nesse

² É importante notar os diferentes matizes da relação das igrejas cristãs com a Bíblia, na constituição de seu corpo doutrinário. De um lado, estão as igrejas protestantes, que adotaram severamente o princípio luterano *Sola Scriptura* (“Só a Escritura”), segundo o qual a Bíblia é a única fonte normativa de fé; de outro, temos igrejas como a Católica Romana e a Anglicana, nas quais, ao lado da Bíblia, figuram a Tradição e o Magistério (para os católicos romanos) ou a Razão (para os anglicanos), que formam o tripé teológico no qual se fundamenta a doutrina.

³ “O Corão vem imediatamente à cabeça, mas os muçulmanos não consideram o Corão como literatura: essa obra ocupa, para eles, um nicho metafísico todo próprio. Os judeus e cristãos, ao contrário, mesmo reverenciando a Bíblia como algo mais que mera literatura, não negam que ela é *também* literária e concordam, em geral, que ela pode ser assim apreciada sem blasfêmia” (BLOOM, 1997, p. 16).

sentido, o uso cristão da expressão *tabiblia* (os livrinhos) designava o conjunto diverso de pequenos livros de sua vida de fé. O argumento do uso de um livro sagrado no Cristianismo, para justificar a possibilidade/necessidade de estabelecermos a relação entre Literatura e Teologia, ganha força, se considerarmos que, cada vez mais, estudiosos têm investigado a Bíblia como Literatura. Essa perspectiva começa, até onde se sabe, com o bispo anglicano Robert Lowth (1710-1787), que em *Praelectiones Academicæ de Sacra Poesi Hebraeorum (Sobre a Poesia Sagrada dos Hebreus)*, de 1753, ressaltou o conteúdo literário da Bíblia.

Do século XX, é clássico o texto *A cicatriz de Ulisses*, capítulo do livro *Mimesis*, publicado por Erich Auerbach em 1946. No capítulo, o crítico literário confronta a diferença de narração entre a passagem da cicatriz de Ulisses, no canto XIX da *Odisseia*, e o relato do sacrifício de Isaac, no livro bíblico de Gênesis, capítulo 22. De acordo com Auerbach, tanto o livro de Homero, quanto o livro bíblico, com suas características próprias, influenciaram a representação literária no Ocidente.

Outra contribuição é *O Cânone Ocidental*, de Harold Bloom (2010), no qual ele cita os escritos da autora javista (J) na *Bíblia Hebraica*, como exemplos da originalidade própria das obras canônicas⁴. Para Bloom, “um dos sinais de originalidade que pode conquistar *status* canônico para uma obra literária é aquela estranheza que jamais assimilamos inteiramente, ou que se torna um tal fato que nos deixa cegos para suas idiossincrasias” (2010, p. 14). Na análise do autor norte-americano, os escritos javistas se tornaram um fato capaz de absorver-nos, primeiramente porque “o Javé de J é humano - humano demais”; segundo, porque

a ambivalência entre o divino e o humano é uma das grandes invenções de J. [...] O último choque implícito nessa originalidade criadora de cânone se dá quando percebemos que a adoração ocidental de Deus – pelos judeus, cristãos e muçulmanos – é adoração de uma personagem literária, o Javé de J (2010, p. 15).

Jack Miles, em *Deus: uma biografia*, investe nesse mesmo argumento de Deus enquanto uma personagem, só que amplia sua análise indo além dos escritos javistas para toda a Bíblia Hebraica, chamada *Tanach*⁵. Se Auerbach analisou a influência da

⁴ Há uma tese de que os livros de Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio, que juntos formam o que se chama Pentateuco, foram constituídos a partir de quatro tradições ou fontes literárias de épocas e lugares diferentes: Javista (J), Eloísta (E), Sacerdotal (P) e Deuteronomista (D). Harold Bloom acredita ter sido uma mulher a autora da tradição Javista. Essa tese foi desenvolvida por Julius Wellhausen (1844–1918) e recebeu o nome de Hipótese Documental ou Teoria das Fontes.

⁵ Bíblia Hebraica é a expressão que se usa para denominar os escritos sagrados do Judaísmo, ou seja, todo o Primeiro Testamento da Bíblia cristã. A diferença entre o Primeiro Testamento na Bíblia cristã para

narrativa bíblica na forma da representação literária ocidental, Jack Miles buscou evidenciar a consequência da literatura bíblica – especificamente da representação de Deus enquanto personagem – para a formação do carácter dos homens e das mulheres ocidentais. Segundo Miles, “muitos seres humanos, ao invés de projetarem as suas personalidades em deuses criados inteiramente por eles próprios, preferiram introjetar – imprimir em si próprios – as projeções religiosas de outras personalidades humanas” (1997, p. 14-15). Esse é o caso de todos aqueles e todas aquelas que conheceram direta ou indiretamente o carácter da personagem que é o Deus judaico-cristão. Por essa razão, Miles afirma que “a religião – a religião ocidental em particular – pode ser considerada como uma obra literária mais bem-sucedida do que qualquer autor ousaria sonhar” (1997, p. 15).

Em *Código dos Códigos: a Bíblia e a Literatura*, o crítico canadense Northrop Frye buscou analisar a Bíblia inteira (não só o Primeiro Testamento) como uma *influência imaginativa* para a tradição cultural do Ocidente, mas ele tinha em mente sobretudo a literatura inglesa. Frye chegou a essa compreensão através de seus estudos sobre o poeta inglês William Blake, a partir dos quais entendeu que “um estudioso da literatura inglesa que não conheça a Bíblia não conseguirá entender o que se passa” (2004, p. 10).

O autor procurou demonstrar sua tese através da análise da linguagem, mitos, metáforas e tipologias presentes na Bíblia, de maneira que possamos perceber o tipo de influência que o texto sagrado dos cristãos exerceu sobre a cultura ocidental. Impressiona como o crítico fez uso abundante de conhecimentos teológicos para explicitar como a “anatomia” da Bíblia ressoou na tradição ocidental.

Pela parte da Teologia, na década de 90 do século passado, foram publicados no Brasil dois livros que procuram analisar a Bíblia como literatura. Temos Luís Alonso Schökel, em *A Palavra Inspirada: a Bíblia à Luz da Ciência da Linguagem*, que situa o texto sagrado dentro das funções e níveis da linguagem, de modo que possa propô-la como obra literária. Temos ainda John B. Gabel e Charles B. Wheeler, em *A Bíblia como Literatura*, que, entre outras coisas, procuram fundamentar as razões pelas quais a Bíblia deva ser considerada uma obra literária, estabelecer as especificidades/distinções

aquilo que é a Bíblia Hebraica é a ordem dos livros. O que chamamos de Bíblia Hebraica, na tradição judaica, é chamada de *Tanach*, acrônimo de *Torá* (Lei), *Neviim* (Profetas) e *Ketuvim* (Escritos), subconjuntos de livros dentro da Bíblia Hebraica. Para Jack Miles, a diferença de ordem dos livros entre o Primeiro Testamento da Bíblia cristã e o *Tanach* acarreta uma diferença também na representação da personagem Deus.

da Bíblia em relação a outras obras da Literatura e analisar algumas formas e estratégias literárias na Bíblia. Os autores fazem uma síntese do que significa considerar as Escrituras Sagradas como obra literária:

Que significa ler a Bíblia “como literatura”? Considerar a Bíblia como consideraríamos qualquer outro livro: um produto da mente humana. Nessa concepção, a Bíblia um conjunto de escritos produzidos por pessoas reais que viveram em épocas históricas concretas. Como todos os outros autores, essas pessoas usaram suas línguas nativas e as formas literárias disponíveis para a auto-expressão, criando, no processo, um material que pode ser lido e apreciado nas mesmas condições que se aplicam à literatura em geral, onde quer que seja encontrada. Não há um conflito necessário entre essa concepção e a concepção religiosa tradicional, que afirma ter sido a Bíblia escrita por inspiração direta de Deus e dada aos seres humanos para servir-lhes de guia da fé e da conduta. Mas há uma clara diferença em termos de requisitos e objetivos (GABEL; WHEELER, 1993, p. 17).

Cássio Murilo Dias da Silva, em *Metodologia da Exegese Bíblica*, apresenta diversos tipos de métodos exegéticos, entre os quais a Crítica Textual, a Crítica Literária e a Crítica dos Gêneros Literários. Um capítulo especial de sua obra é o intitulado “Noções de poética hebraica bíblica”, em que o autor explicita algumas formas poéticas e alguns recursos linguísticos específicos da língua hebraica. A obra de Cássio Murilo tem a virtude de nos fazer perceber a grande densidade literária da Bíblia. Por fim, podemos citar os dois capítulos de Antônio Magalhães em *Deus no Espelho das Palavras: Teologia e Literatura em diálogo*, nos quais o autor analisa panoramicamente a relação entre Bíblia e Literatura. São os capítulos *Bíblia e Literatura* e *A Bíblia como obra literária*.

Como podemos perceber, da parte dos críticos literários, há uma necessidade de demonstrar a influência da *Sagrada Escritura* cristã na história da Literatura e, por conseguinte, na sociedade ocidental, para justificar a aproximação do dado religioso à Teoria Literária. Enquanto, da parte dos teólogos, há a necessidade de demonstrar o potencial linguístico/literário do texto sagrado para convencer seus interlocutores da pertinência de se servir de instrumentos, seja da Semiótica, seja da Linguística, seja da Teoria Literária, para realizar a hermenêutica e/ou a exegese desse mesmo texto, sem que isso possa parecer uma violação a seu caráter inspirado e a sua natureza religiosa.

Mas a abordagem da Bíblia como obra literária é apenas uma das possibilidades da Teopoética, isto é, do estudo das relações entre Literatura e Teologia. Certamente, a possibilidade mais evidente, razão pela qual a mencionamos de imediato.

2.1 Teopoética: entre a Teologia e a Literatura

2.1.1 “No princípio era a palavra”...

A teopoética é um campo de estudo interdisciplinar envolvendo Literatura e Teologia, o qual, segundo José Carlos Barcellos, possui uma “extrema diversidade de objetivos, fundamentos teóricos e procedimentos metodológicos” (2000, p. 10), considerando-se a vasta produção publicada até então⁶. Mas sejam quais forem os objetivos, os fundamentos e as metodologias, a produção nesse campo visa a estudar as múltiplas interseções existentes entre as duas áreas e tem evidenciado a mútua contribuição que as duas áreas do saber tem oferecido uma a outra.

É preciso aclarar que, embora saibamos que alguns referem-se à Teopoética como um método próprio dos estudos interdisciplinares entre Teologia e Literatura, nós, todavia, o utilizamos como termo genérico para todo estudo acerca das relações entre ambos os saberes. Faz-se mister também precisar que, quando falamos em “Teologia”, também estamos falando da Ciência das Religiões, da própria religião e, em sentido último, estamos falando do sagrado, isto é, o termo “Teologia” engloba aqui todos os campos que trabalham com a transcendência.

Antônio Magalhães dá ênfase ao conceito de *sagrado*, porque entende que é o “melhor conceito para compreender certos aspectos da religião sem ficar restrito a ela e sem se confundir com algum dos elementos da religião” (2011, p. 36). Para ele, “se a religião é o conjunto de rituais, doutrinas, tradições hermenêuticas, instituições que a compõem, o sagrado é o fundamento da experiência, é o que antecede e transgride os próprios muros da instituição” (2011, p. 46). Como veremos mais adiante, de alguma forma, o conceito de sagrado defendido por Magalhães tem confluência com a categoria de “incondicionado” defendida por Paul Tillich. Ambos os termos reclamam uma realidade fundante da religião, mas anterior e posterior a ela, porque relacionada diretamente ao antropológico, independente de quaisquer teologias e tradições eclesiais.

Mircea Eliade, cientista da religião, traz algumas reflexões acerca do *sagrado* que nos parecem pertinentes ao que se coloca aqui. Segundo o autor, “o homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano” (ELIADE, 1992, p. 13). A esta manifestação, Eliade dá o nome de

⁶ De acordo com Antonio Geraldo Cantarela (2014, p. 1239), em 2014, o Brasil possuía 103 pesquisadores e pesquisadoras em Teopoética, os quais, entre 2000 e 2012, publicaram 652 pesquisas, contando com 44 dissertações de mestrado e 36 teses de doutorado.

hierofania, do grego *hieros* (sagrado) e *faneia* (manifestação), que pode se dar nos objetos mais comuns possíveis, i.e., “uma pedra ou uma árvore”. Desse modo, “o Cosmos, na sua totalidade, pode tornar-se uma hierofania”. (ELIADE, 1992, p. 13)

A Literatura também possui potencialidade para ser uma hierofania, seja porque traduz, reinterpreta e expressa o sagrado presente nas mais diversas tradições religiosas; seja porque elabora o amor, a liberdade, a justiça, a morte e tudo o que faz parte dos anseios humanos e que os seres humanos tornaram sagrados, os quais transcendem, inclusive, os próprios domínios da religião. Por sua potencialidade, a Literatura resulta, então, num espaço “aberto para o alto”, para usarmos uma expressão do próprio Eliade.

Com isso, não pretendemos indicar que a Literatura, por sua potencialidade, seja tomada como objeto de devoção. Queremos tão somente dizer que esse capital de sentido, do qual ela é portadora, constitui-se um “lugar” de encontro entre ela e a Teologia, do qual se serve a Teopoética. A autonomia estética da obra, seu valor próprio, deve ser evidenciada/preservada, mas sem que isso signifique um fundamentalismo estético.

A Teopoética tem ajudado a superar a desconfiança multissecular (ou, na melhor das hipóteses, a indiferença) tanto da Teologia para a Literatura, quanto desta para aquela, que diversos autores já sinalizaram (KUSCHEL, 1999; BARCELLOS, 2000; MAGALHÃES, 2009; GASPARI, 2011). No fundo dos impasses de relação entre as duas áreas de saber, estiveram razões como o medo de uma área ser cooptada pela outra, a hierarquização de saberes e os preconceitos epistemológicos.

Apenas com o advento do século XX, pôde-se começar a teorizar de maneira mais positiva sobre a aproximação entre Literatura e Teologia. No meado do século XX, os românticos estabeleceram uma aproximação do ponto de vista estético, mas não se pôde dar um passo ao plano teórico, dada a herança iluminista e liberal que punham em conflito sociedade e religião cristã no Oitocentos.

É preciso dizer que a aproximação inicial foi um movimento oriundo dos círculos teológicos, tanto que parte da reflexão pioneira gira em torno da legitimação desse tipo de estudo. José Carlos Barcellos indica três obras de autores católicos do séc. XX como sendo importantes para a abertura e consolidação dos estudos teoliterários: *Histoire Littéraire du sentiment religieux en France*, de Henri Bremond (1915ss);

*Religiöse Gestalten in Dostojewskijs Werk*⁷, de Romano Guardini (1933); e *La Religion de Péguy*, de Pie Duployé (1965) (BARCELLOS, 2000).

Assim como José Carlos Barcellos, que buscou circunscrever a gênese da Teopoética a partir do contexto católico romano, Silvana de Gaspari buscou propor um ponto de desenvolvimento desse campo interdisciplinar, indicando a publicação do livro *Os Escritores e as Escrituras*, do teólogo Karl Josef Kuschel, em 1991, como um marco temporal e histórico da Teopoética (GASPARI, 2011, p. 125). Para Kuschel, por trás da palavra teopoética, está “não a procura por outra teologia, não a substituição do Deus de Jesus Cristo pelo dos diferentes poetas, mas a questão da *estilística de um discurso sobre Deus que seja atual e adequado*” (1999, p. 31).

O teólogo alemão, também formado a partir da Teologia Católica, não está preocupado com uma Teopoética que pretenda ser uma apologia à fé denominacional, tributária de um magistério eclesiástico qualquer, talvez porque ele esteja vinculado à vertente ecumênica da Teologia, já que é professor de Teologia da Cultura e Teologia do Diálogo Inter-religioso na Universidade de Tübingen, que é uma instituição leiga e estatal. Mas ele também não ignora no texto literário a presença da religião e o que houver de transcendência ali: “Kuschel afasta-se assim da arrogância de quem manipula a poesia e a ficção com fins religiosos, e da obtusidade de quem elide, nos textos, os elementos ligados à religião e à fé” (SOETHE, 1999, p. 9).

Silvana de Gaspari também vê em Paul Tillich (1886-1965), com sua Teologia da Cultura, “um dos principais teólogos que embasam e dão corpo à Teopoética” (2011, p. 127). É necessário fazermos duas observações à afirmação de Gaspari: a primeira é que, no contexto brasileiro, o recurso da Teopoética à obra de Tillich é recente e diminuto, haja vista que apenas em 2009 é publicada a tradução de *Theology of Culture* para a língua portuguesa, muito embora a obra date de 1959; a segunda é que Tillich não direciona sua reflexão especificamente para a Literatura, mas para cultura como um todo, considerando que, “através da arte, o ser humano é capaz de expressar, de modo diferente e em formas próprias, as mesmas preocupações da filosofia e da teologia” (CALVANI, 2008).

Mas é evidente que as reflexões de Paul Tillich, pastor luterano, constituem um fundamento para a relação da Teologia com a Literatura, tanto assim que o trabalho de Karl Josef Kuschel – de que falamos mais acima – foi impulsionado pelo legado do

⁷ Publicado em português pela Editora Verbo, em 1973, com o título de “O Mundo Religioso de Dostoiévsk”.

teólogo da cultura. Tillich trabalha com a categoria de “incondicionado”, que é o termo usado por ele para falar do transcendente, do sagrado e do divino. Segundo o autor, “religião é o direcionamento intencional [*Richtung*] ao incondicionado, cultura é o direcionamento intencional às formas condicionadas e sua unidade” (TILLICH *apud* ABREU, 2015). Isso significa que, nas formas condicionadas da cultura, há também a presença do incondicionado da religião. É preciso explicitar que “religião”, nesse caso, não é uma instituição, mas sim uma dimensão do espírito humano.

Nas palavras do teólogo, “religião é a substância da cultura e a cultura é a forma da religião. Com isso evita-se o dualismo entre religião e cultura. Cada ato religioso, não apenas de religião organizada, mas também dos mais íntimos movimentos da alma, é formado culturalmente” (TILLICH, 2009, p. 83). Dessa forma, Tillich desvencilha o incondicional (sagrado) do domínio exclusivo da religião institucional, reconhecendo sua presença na cultura. Torna-se tarefa da Teologia, nesse sentido, identificar o incondicionado nas múltiplas formas da cultura e impedir que quaisquer das *formas* venham a se pretender o *conteúdo* (o incondicionado), inclusive a forma da religião institucionalizada, já que é – também ela – produto da cultura.

No cenário brasileiro, e ainda falando de autores do campo teológico, Antonio Manzatto é considerado por Alex Villas Boas (2011) o pioneiro na reflexão teopoética⁸. Manzatto defendeu, em 1993, a tese de doutoramento em Teologia e Literatura pela Université Catholique de Louvain. A pesquisa, intitulada “Teologia e Literatura: Uma reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado”, foi publicada em 1994 e buscou ser uma reflexão contextualizada no ser humano. A Teologia que aí aparece é um saber preocupado com o contexto em que o ser humano se encontra e o sujeito presente na obra “amadiana” é um sujeito representado a partir de uma caracterização bastante contextual.

Manzatto fala em “aproximação” entre as duas áreas de saber, um termo que indica a cautela que deve haver na relação entre ambas áreas, porque não se trata de uma relação obrigatória e também para que se mantenha a autonomia tanto da Teologia, quanto da Literatura. Nessa aproximação, o lugar comum de diálogo entre as duas áreas é o antropológico. “O interesse de uma e de outra... é o conhecimento, a afirmação e a compreensão do que significa ser humano no mundo. Cada uma, com o que lhe é

⁸ Obviamente, não desconsideramos aqui os autores anteriores a Manzatto no estudo dos elementos religiosos na Literatura. Todavia, entendemos que, entre os teólogos (as), o autor teve uma postura vanguardista de estudar a relação entre a Teologia e a Literatura, mantendo a autonomia dos campos e, sobretudo, utilizando de maneira mais ampla e sistematizada a contribuição da Teologia numa literatura.

característico, contribui para isso em diálogo com a outra e com os outros campos de conhecimento” (MANZATTO, 2016, p. 10). Pode parecer estranho a alguns, mas a Teologia também tem uma antropologia a oferecer, já que ela é um discurso sobre Deus, razão pela qual Manzatto lembra que “no centro da fé cristã se encontra Jesus Cristo, Deus e homem, revelador de Deus e do homem. E se a teologia fala de Deus, ela fala aos homens, e fala sobre um Deus que se fez homem e que ama os homens. Ela está a serviço do humano” (MANZATTO, 1994, p. 40-41).

2.1.2 ... “e a palavra era Deus”

Antônio Geraldo Cantarela chama atenção que a primeira coisa que se deve pensar nos estudos de Teologia e Literatura “diz respeito aos critérios a partir dos quais se permite afirmar que determinada produção acadêmica pode ser incluída no rol daqueles debates” [da Teopoética] (CANTARELA, 2015).

De forma geral, tanto estudar a presença de aspectos estéticos em textos religiosos, quanto analisar o conteúdo religioso (no sentido de Tillich) em textos literários constituem-se critérios especificamente relacionados à pesquisa em Teopoética. Porém, isso não diz tudo. Há que se observar o posicionamento do pesquisador, seu entendimento ideológico perante o fenômeno dessa interseção de saberes.

Percebemos que ao menos dois entendimentos metodológicos têm sido dominantes entre aqueles que enveredam pelos caminhos da pesquisa em Teopoética: o primeiro é de que a relação entre ambos os saberes deste campo interdisciplinar de estudo não pode ser de subserviência de um saber ao outro, como no passado entendeu-se a Filosofia como serva da Teologia. Parece-nos que não pode ser considerado Teopoética um estudo que não respeite a autonomia dos dois saberes e que, conseqüentemente, negligencie a especificidade de cada uma. “Nesse sentido, entendeu-se que havia uma unidade sem confusão, de modo que, no diálogo com as duas áreas, o teólogo permanece no campo epistemológico da teologia, e de igual maneira o crítico literário, no campo da literatura” (VILLAS BOAS, 2016, p. 12).

O segundo entendimento é de que não há um único método de estudo válido, mas sim vários. Aliás, essa variedade é dada como positiva, “em função da abrangência e da diversidade do tema e dos objetivos perscrutados” (MANZATTO, 2016). Diante da multiplicidade de métodos, Villas Boas traça um percurso: “uma vez definido o objeto

de análise, seleciona-se a metodologia mais adequada e mapeiam-se as inúmeras possibilidades desse recorte investigativo para delimitar autores, temas, questões implicadas e repercussões de recepção” (VILLAS BOAS, 2016, p. 12).

Nomeando livremente os métodos, Manzatto (2016) fala em Teopoética, correlação, estudos comparados, perspectiva mística, método antropológico. José Carlos Barcellos faz algo semelhante:

De fato, temos desde uma comparação – de resto, inteligentíssima e profundamente original – entre Mme Bovary e santa Teresinha do Menino Jesus, até o estudo circunstanciado da presença da mística renano-flamenga na obra de Guimarães Rosa. Ou ainda, desde a exposição da cristologia de quatro destacados literatos feita por um teólogo de renome, até a análise histórico-cultural das relações entre a teologia da libertação e a literatura latino-americana. Poderíamos mencionar ainda a grande trilogia de von Balthasar - *Glória, Teodramática, Teológica* –, cuja publicação original data dos anos 60 a 80 e na qual se recorre copiosamente a fontes literárias, alguns trabalhos de cunho mais biográfico, e mesmo vários estudos sobre a teologia na obra de autores manifestamente ateus ou agnósticos, além de inúmeras análises de temas religiosos ou teológicos na literatura (BARCELLOS, 2000, p. 10).

Refletindo sobre os caminhos da Teopoética, Antonio Carlos de Melo Magalhães traça um panorama com cinco eixos que ele identifica da investigação atualmente no Brasil:

- a) aspecto religioso de obras literárias, ainda que estas obras sejam escritas por ateus;
- b) presença da religião na matriz da literatura lida a partir de teorias de interdiscursividade e do palimpsesto de Gérard Genette;
- c) trabalho de autores sobre a religião no âmbito da crítica literária;
- d) estudos da Bíblia como obra literária e não simplesmente como fonte da literatura;
- e) papel da literatura como intérprete da religião (2011, p. 35).

Vale a pena destacarmos ainda que o primeiro eixo tem uma grande amplitude, podendo ser destrinchado em várias sub-áreas da Teologia: mística, escatologia, cristologia etc., no caso da Teologia cristã.

Magalhães fala, ainda, em dois modelos metodológicos de aproximação/diálogo entre a teologia e a literatura. O primeiro, que ele chama de *modelo de realização*, caracteriza-se pelo “interesse teológico na literatura, partindo da presença de diferentes vestígios da linguagem religiosa dentro da linguagem literária nas suas diversas expressões, mesmo que esta não se reconheça nem pretenda tornar-se religiosa”

(MAGALHÃES, 2009, p. 166). Não se trata de imputar à Literatura uma missão catequética, embora as comunidades eclesiais possam fazer esse uso também. Mas sim de perceber como a Literatura se apropria, traduz, reescreve o que apreende do universo teológico, que encontra disponível juntamente com tantas outras linguagens de que se serve.

O segundo modelo enumerado por Magalhães é o *modelo da teopoética*, oriundo do contexto europeu⁹. Pressupõe que “a literatura é uma forma de apresentar imagens de Deus que mantêm a dinâmica e a indisponibilidade de Deus”, na contramão da “domesticação” de Deus operada em algumas tradições cristãs ocidentais. O modelo, portanto, é uma crítica à religião, “ironia diante da ortodoxia domesticadora”, “relativização das conceituações sobre Deus”, denúncia da religião como “infantilização do ser humano” ou “rejeição de um Deus que privilegia uma raça em detrimento de outra” (MAGALHÃES, 2009, p. 173). Kuschel propõe o modelo teopoético ancorado no “*método da analogia estrutural*, que busca as analogias e as correspondências entre teologia e literatura” (MAGALHÃES, 2009, p. 175), reconhecendo semelhanças e salientando as diferenças. Esse método é uma alternativa ao *método de confrontação*, que reconhece à Literatura, no máximo, apenas o papel de mediação da revelação; e ao *método da correlação*, que admite ser a Literatura um lugar de revelação, porquanto é uma pergunta à qual a Teologia é a resposta. Trata-se de compreender se Deus e sua comunicabilidade com o ser humano está restrito exclusivamente ao âmbito das igrejas.

Magalhães também propõe, como uma contribuição sua, o *método da correspondência*, que pressupõe haver correspondência entre elementos da Teologia e da Literatura: isto é, para cada “elemento considerado da revelação na Bíblia e na tradição teológica, podem ser associados um ou mais na literatura mundial” (MAGALHÃES, 2009, p. 246). Todavia, a correspondência não implica realização dos elementos teológicos nas representações literárias (como no *modelo da realização*), posto que “respeita as contingências e as ambiguidades que se seguem na experiência religiosa e na elaboração de textos literários, sem deixar de considerar a possibilidade destes apresentarem reescrituras mais criativas que as escrituras originais” (MAGALHÃES, 2009, p. 248). Dessa forma, também se extingue a expectativa na Teologia como uma resposta à pergunta que é a Literatura, como pensa o *método da correlação*.

⁹ Recordamos que utilizamos nessa pesquisa “Teopoética” com o sentido genérico, diferente desse sentido específico indicado por Magalhães.

Douglas Pereira e Silva indica algumas limitações no *método de correspondência* proposto por Magalhães, porque ele entende a associação entre elementos da tradição religiosa a elementos da literatura mundial como ainda sendo “subordinação da literatura a religião” e também percebe “ausência de uma referência mais explícita às interpretações dos textos bíblicos realizadas por teólogos e religiosos, deixando transparecer que as interpretações das instituições religiosas são tão somente dogmáticas” (SILVA, 2015).

Assim como Antonio Carlos de Melo Magalhães, Antonio Geraldo Cantarela (2015) buscou tipificar modelos de produção em Teopoética, quais sejam: a) o modelo da compreensão teológica da literatura; b) o modelo dialógico da literatura comparada; c) o modelo dialógico teorizado; d) o modelo dialógico temático.

O *modelo da compreensão teológica da literatura* parte dos estudos de Tillich, Romano Guardini, Urs von Balthasar, reconhecendo nas próprias formas literárias uma expressão do sagrado e não apenas no conteúdo que elas transmitem, quando diretamente relacionado ao universo teológico. “Serão teológicas não porque falam expressamente de Deus, dos deuses ou de alguma ‘preocupação última’. Serão teológicas – falarão de Deus – porque são poesia. Teopoesia.” (CANTARELA, 2010, p. 164).

O *modelo dialógico da literatura comparada*, no entendimento de Cantarela, diz respeito ao “esforço em buscar traços de intertextualidade entre a Bíblia (e também outras obras canonizadas pelas tradições religiosas) e a literatura”. Enquanto o *modelo dialógico teorizado* diz respeito aos estudos que se detém na “discussão sobre os fundamentos teóricos” do diálogo entre religião e literatura. Já no *modelo dialógico temático*, “a conversação entre teologia e literatura se faz pela livre eleição de temas presentes tanto nas obras literárias como nos discursos teológicos” (2015).

Em nossa pesquisa, considerando os cinco eixos de pesquisa da Teopoética indicados por Antonio Carlos de Melo Magalhães, focaremos tanto “o aspecto religioso de obras literárias” de Gil Vicente, quanto o “papel da literatura como intérprete da religião” (2011, p. 35). O recorte que estabelecemos de estudarmos as orações nos autos vicentinos nos possibilita deprendermos a interpretação de Gil sobre esse tema específico da dramaturgia vicentina.

Investiremos no *modelo da Teopoética*, posto que concordamos que “a literatura é uma forma de apresentar imagens de Deus que mantêm a dinâmica e a indisponibilidade de Deus” (MAGALHÃES, 2009, p. 173). Entendemos que, ainda que

Gil Vicente estivesse associado aos espaços de discurso dominante, o autor empreendeu uma interpretação de temas religiosos que nem sempre esteve consoante à religião oficial, oferecendo novas perspectivas aos expectadores de sua obra.

Mas nossa pesquisa também se encaixa no *modelo dialógico temático* proposto por Cantarela (2015), no qual “a conversação entre teologia e literatura se faz pela livre eleição de temas presentes tanto nas obras literárias como nos discursos teológicos”. Observaremos a obra de Gil Vicente à procura de tudo o que se refira à “oração” e analisaremos o conteúdo sempre numa relação dialógica entre o discurso oficial da Igreja Católica Romana, as renovações teológico-espirituais de então e o tratamento dado ao tema pelo dramaturgo português.

2.2 Gil Vicente na perspectiva teopoética¹⁰

2.2.1 Gil Vicente, um autor de crenças

A partir de muitas perspectivas podemos falar da pertinência de estudarmos o teatro vicentino com uma abordagem teopoética. A primeira delas é, sem sombra de dúvidas, o olhar sobre a própria natureza do teatro vicentino.

Considerando a *Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente*¹¹, a própria divisão da obra do dramaturgo já indica a pertinência da Teopoética ao teatro vicentino, dado existir um grupo de peças entendido como *obras de devação*. Considerando a classificação genológica indicada pelo próprio Gil Vicente na carta-prefácio a D. João III, oferecendo-lhe *Dom Duardos*, temos “comédias, farças y moralidades”. Teyssier assegura que Gil Vicente “designa por ‘moralidade’, sem dúvida, todo o conjunto das suas peças de inspiração religiosa” (1982, p. 39). Na verdade, sabemos bem que a questão religiosa não se restringe às peças agrupadas seja na classificação da *Copilaçam*, seja na da *carta-prefácio*, porque ela não diz respeito apenas à temática,

¹⁰ Não encontramos pesquisas sobre a obra de Gil Vicente a partir dos referenciais teóricos que temos discutido aqui, mas obviamente há várias pesquisas sobre aspectos de religiosidade na dramaturgia vicentina e, por isso mesmo, podem ser citadas aqui como pesquisas teopoéticas, no sentido genérico que temos utilizado a palavra. Servir-nos-emos de tais pesquisas para contextualizar os estudos vicentinos em perspectiva teopoética.

¹¹ A *Copilaçam* é composta de cinco livros, intitulados: em 1) *Obras de devação*; 2) *Comédias*; 3) *Tragicomédias*; 4) *Farsas* e 5) *Obras miúdas*.

mas também às fontes, às formas e à visão de mundo¹². Paul Teyssier identificou ao menos quatro fontes no teatro vicentino¹³. De acordo com ele:

Havia, em primeiro lugar, os textos religiosos — o *Antigo* e o *Novo Testamento*, o *Breviário*, as *Horas Canônicas* — de que o autor estava positivamente impregnado e que fecundaram as suas peças de “devação”: a parábola do Bom Samaritano é uma das fontes do *Auto da Alma*, a *Barca da Glória* é uma longa «glosa» do ofício de defuntos, o *Auto dos Quatro Tempos* é um desenvolvimento do *Benedicite* e do *Laudate*, o *Auto da Cananeia* dramatiza uma passagem célebre do *Evangelho de S. Marcos*. E os exemplos poderiam multiplicar-se (1982, p. 33).

Entre os elementos dramáticos oferecidos pelas fontes religiosas estão cenas (nascimento do menino Jesus, Ressurreição de Cristo, tentação de Cristo no deserto, oração do Pai Nosso, juízo final *etc.*) e personagens (Adão e Eva, Abel, Abraão, Moisés, Isaías, Jó, S. João Batista, os Reis Magos, a Cananeia, os Apóstolos, Maria, Padres da Igreja e clérigos). Sem falar, obviamente, nos temas, os quais dizem respeito ao contexto religioso do dramaturgo. De acordo com José Augusto Cardoso Bernardes (2003, p. 24), “o dramaturgo transpõe diretamente para os autos algumas das tensões morais e teológicas da Idade Média (os fundamentos da Salvação, a força da Graça, o governo da Igreja, a conduta dos clérigos *etc.*)”.

Os autos vicentinos de inspiração religiosa seguem a herança dos dramas religiosos medievais, que surgiram para transmitir de modo acessível ao entendimento da população os ensinamentos da fé cristã, e se dividiam em *mistérios* (relacionados os tempos litúrgicos, geralmente ao Natal e à Páscoa), *milagres* (relacionados aos feitos dos santos) e *moralidades* (relacionadas à moralização dos costumes com base nos preceitos cristãos). Independente de qual seja a classificação que adotarmos para a dramaturgia vicentina, é importante considerarmos essa herança dos dramas religiosos medievais, quando nos propomos falar sobre as peças religiosas vicentinas. Outra coisa importante quanto a isso, é considerarmos a proposição de José Alberto Lopes da Silva (2002, p. 39) sobre ter a obra vicentina dois períodos distintos: “um religioso, até cerca de 1521; e outro de caráter mais profano, até sua morte. Ao primeiro período pertencem

¹² Antônio José Saraiva divide em nove gêneros dramáticos a obra vicentina: 1- O mistério; 2 - A moralidade; 3 - A fantasia alegórica; 4 - O milagre; 5 - O teatro romanescos; 6 - A farsa; 7 - A écloga ou auto pastoril; 8 - O sermão burlesco; 9 - O monólogo. Essa classificação parece permitir-nos perceber melhor a presença da religião na dramaturgia, em termos genológicos (1942, p. 47 e segs.).

¹³ 1º) os textos religiosos cristãos (a *Bíblia*, o *Breviário* e as *Horas Canônicas*); 2º) a cultura castelhana, sobretudo o teatro espanhol de Juan del Encina; 3º) o antigo teatro francês (por certo a moralidade); 4º) a tradição popular portuguesa transmitida pelo folclore e pela literatura oral. Parece-nos que os textos religiosos são a maior e mais evidente fonte de inspiração vicentina.

dezanove obras – quinze religiosas e quatro profanas – e vinte e nove ao segundo, das quais vinte e cinco são profanas” (2002, p. 39).

A segunda perspectiva a partir da qual podemos justificar a pertinência da abordagem teopoética do teatro vicentino é a análise das influências recebidas pelo autor.

A carreira de Gil Vicente como dramaturgo abrange os reinados de D. Manuel I (1495-1521) e D. João III (1521-1557), sendo a primeira encenação datada de 1502 – desde quando passou a desfrutar do mecenato da “Rainha Velha” Dona Leonor (1458-1525), irmã de D. Manuel I e tia de D. João III, vindo a tornar-se o responsável pela organização dos espetáculos da corte portuguesa até 1536 (MUNIZ, 2005, p. 79).

Faz-se de extrema importância evidenciar dois traços da personalidade de Dona Leonor: a religiosidade, que a fez se tornar membro da Ordem Terceira de São Francisco e se dedicar à criação de instituições caritativas; e a sensibilidade à cultura. Maria do Amparo Tavares Maleval recorda-nos que Dona Leonor:

protegeu a imprensa nascente e fomentou a publicação de obras, sobretudo religiosas, como a tradução da *Vita Christi* (1495), *O Livro de Marco Polo*, (1502) , *Os Actos dos Apóstolos* (1505), *O Espelho de Cristina* (1518) e... o *Boosco Deleitoso* (1515), tratado de edificação espiritual [...]. Também patrocinaria a obra *Contra o Juízo dos Astrólogos*, de Frei António de Beja (1523), e, do nosso interesse maior, foi a grande mecenas de Gil Vicente, o extraordinário dramaturgo, que em sua vasta produção conta com muitas obras encomendadas pela Rainha, notadamente “Autos de devoção” (2015, p. 88-89).

Para termos dimensão do espaço ocupado pela espiritualidade na vida de D. Leonor, precisamos saber que a rainha mandou construir no Paço de S. Elói de Lisboa um passadiço aéreo para a Igreja de São Bartolomeu e outro para a Igreja do Convento de S. Elói, os quais lhe permitiam acesso privado ao coro dos templos, para participar dos ofícios litúrgicos. Não bastando, a Rainha mantinha uma capela privada no andar de baixo do palácio, provavelmente a primeira capela particular organizada pelas rainhas com uma estrutura eclesiástica ampla e autônoma, constando um capelão-mor, um deão e um tesoureiro, além de pregadores (que variaram entre 4 e 8, de 1492 a 1523), moços da capela e músicos. D. Leonor conseguiu autorização papal, ainda em 1507, para a realização de ofícios religiosos particulares e nomeação de seu capelão. Sem falar no oratório privado mantido no andar de cima do palácio, junto à câmara da rainha, no qual

contava com o auxílio de uma religiosa para suas orações diárias, nesse espaço composto por sua biblioteca espiritual e um amplo acervo iconográfico¹⁴.

Há que se registrar ainda a estreita relação da “Rainha Velha” com o seu principal mecenato religioso, o Mosteiro das Clarissas Coletinas da Madre de Deus em Xabregas, onde se recolheu diversas vezes, “chegando a desenvolver tarefas penitenciais, religiosas e espirituais em comum com a própria comunidade”, segundo Ivo Carneiro de Souza (1993, p. 41). A espiritualidade desse mosteiro era “caracterizada pela restauração da Primeira Regra de Santa Clara e por um aprofundamento de uma experiência de estrita clausura, pobreza radical e especialização contemplativa”, a partir da reforma iniciada por Santa Coleta de Corbie (1381-1447) na Ordem das Clarissas (SOUZA, 1994, p. 23)¹⁵.

Dessa forma, uma vez havendo uma relação de identificação tão oficial e íntima entre a Coroa Portuguesa e a Igreja Católica Romana – mesmo com eventuais conflitos – e a natureza estritamente devota de Dona Leonor, há de se convir que os espetáculos representados nesta corte só poderiam espelhar a crença católica romana, com todas as nuances de então. Não se pode deixar de reconhecer, todavia, o quanto a espiritualidade de D. Leonor terá influenciado a obra de Gil Vicente, uma vez que:

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) foi escrita «por contemplação da sereníssima e muito católica rainha Dona Lianor». Ainda para Dona Leonor foram representados 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) (TEYSSIER, 1982, p. 10-11).

Ivo Carneiro de Souza, inclusive, perscrutando a mútua influência espiritual entre D. Leonor e as clarissas coletas, levanta a tese de que a Rainha tenha “infundido... uma dimensão teatral e áulica no entendimento da espiritualidade da Natividade perseguida pelas comunidades coletinas portuguesas”, de maneira que o desenvolvimento da dramatização dos mistérios de Cristo tenha “sido introduzido nos mosteiros coletinos portugueses, a partir das sugestões de D. Leonor e da sua proteção e

¹⁴ Para saber mais detalhadamente da Capela e Oratório da Rainha Leonor. (SOUZA, 1993, p. 44-50).

¹⁵ Quando falamos em Ordem das Clarissas, estamos nos referindo, na verdade, à Segunda Ordem de São Francisco. A primeira era a masculina; a segunda, a feminina; e a terceira, assumiu formas diversas ao longo da história.

encomenda de trabalhos vicentinos” (1994, p. 36-37). De onde poderíamos considerar uma possível influência leonorina na dramaturgia vicentina e nos convencer sobre a necessidade de uma abordagem teopoética da obra do dramaturgo português.

Contíguo à essa linha de reflexão, podemos citar os estudos de António José Saraiva (2000) que identificam a relação entre alguns autos vicentinos e o pensamento teológico de Raimundo Lúlio, autor de cujas ideias os franciscanos eram adeptos – sendo, talvez, ele próprio um franciscano. Raimundo Lúlio (c. 1232-1315), nasceu em Palma de Maiorca e foi poeta, filósofo, teólogo e missionário, tendo como escrito mais conhecido o *Livro do Amigo e do Amado*.

Saraiva sustenta que “D. Duarte, na primeira metade do século XV, atesta a existência em Portugal de “reimonistas”¹⁶, que houve um professor da “Arte luliana” em Lisboa¹⁷ e que “existe uma obra portuguesa, a *Corte Imperial*, que é uma exposição polémica da teologia de Lúlio”, composta por volta da segunda metade do séc. XIV, por autor desconhecido¹⁸ (2000, p. 105). A obra consta de uma sucessão de diálogos entre uma dita rainha católica e indivíduos não católicos (rabinos judeus, filósofos gentios, um alfaqui mouro e um bispo grego), nos quais explica a doutrina católica em separado a cada um destes, que a inquerem amistosamente sobre pontos doutrinários dos quais não entendem e/ou não acreditam.

Saraiva identificou, pelo menos, duas influências da teologia reimonista na dramaturgia vicentina: a teoria das *dignidades* e a concepção racionalista da Trindade. Segundo Raimundo Lúlio há nove dignidades divinas, isto é, atributos de Deus: suma Bondade, suma Grandeza, suma Duração, sumo Poder, suma Sabedoria, suma Vontade, suma Virtude, suma Verdade, suma Glória. Na *Corte Imperial* essa teoria é exposta como uma resposta da rainha católica à afirmação do gentil de “que nom avia hy Deus”. Usando um caminho racional para provar a existência de Deus, a rainha diz que todas as dignidades que conhecemos sob formas imperfeitas devem possuir uma forma perfeita, a qual não pode estar nem no ser humano nem em nenhuma das coisas existentes (animais, plantas, metais etc.). Daí que a rainha conclui que:

Ergo segue-se que ha hy outra substancia que ha em sy suma bondade, a qual substancia nom he nêhũa destas substancias sobreditas. Tal substancia suma, que he a mayor e melhor e em mais alto graao que seer pode, he Deus, que ha

¹⁶ Reimonistas: adeptos do pensamento de Raimundo Lúlio.

¹⁷ O professor a que se refere Saraiva foi o Mestre Adrião, que abriu uma escola de Arte luliana em Lisboa, conforme Ademir Luiz da Silva (2013, p. 213).

¹⁸ Sabe-se da existência de único exemplar completo da *Corte Imperial*, que pertenceu a um morador do Porto chamado Afonso Vasques de Calvos, por volta de 1454; e outro exemplar, incompleto, pertencente a Dom Duarte (Silva, 2013, p. 214).

suma **bondade**, ao qual convem a aver suma **grandeza** e sumo **poderio** e suma **duraçon** e suma **sabedoria** e sumo **amor** e suma **vontade** e suma **virtude** e suma **gloria**. (Corte Enperial, 2000, p. 19, negritos nossos)

Essa teoria das dignidades, que na verdade é um argumento em prol da existência e da natureza de Deus, vemos ser utilizada por Gil Vicente no *Breve Sumário da História de Deus*:

Deus cui proprium est miserere,
 porque o seu próprio é perdoar,
 de toda a sanha nam quer executar
 e a sūma **bondade** assi lho requiere.
 Ca Deos é **grandeza**
 e é **poderio** e é **fortaleza**
 e **sabedoria**, **virtude** e **verdade**,
glória: tudo isto tem de propriedade
 e estas dignidades tem por natureza
 usar piedade.
 (VICENTE, *História de Deus*, versos 181-190, negritos nossos)¹⁹

Saraiva observa que é a mesma ordem de dignidades indicada por Lúlio e pela *Corte Enperial*, com a diferença que se omitem as dignidades “duração” e “vontade” e acrescenta-se a dignidade “fortaleza”, que pode ser entendida tanto como uma interpretação/substituição de “vontade”, como uma repetição de “poderio” e que, sem sombra de dúvidas, foi utilizada para compor a rima grandeza/fortaleza. Na verdade, identificamos também que na *Corte Enperial* há a dignidade amor, enquanto em Raimundo Lúlio e em *História de Deus* aparece verdade. Vejamos o quadro abaixo:

Quadro 1 – Comparação das Dignidades em Lúlio, Corte Enperial e História de Deus

	<i>Raimundo Lúlio</i>	<i>Corte Enperial</i>	<i>História de Deus</i>
1	suma Bondade	suma Bondade	suma Bondade
2	suma Grandeza	suma Grandeza	suma Grandeza
3	suma Duração	suma Duração	-----
4	sumo Poder	sumo Poder	sumo Poderio
5	suma Sabedoria	suma Sabedoria	suma Sabedoria
6	suma Vontade	suma Vontade	Suma Fortaleza (?)
7	suma Virtude	suma Virtude	suma Virtude
8	suma Verdade	SUMO AMOR	suma Verdade
9	suma Glória	suma Glória	suma Glória

¹⁹ Todas as citações de Gil Vicente nessa pesquisa foram retiradas do site do Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI, razão pela qual não podemos seguir exatamente a formatação da ABNT para as referências.

Notemos, no fragmento de *Breve Sumário*, que o autor designa tecnicamente os atributos bondade e demais como “dignidades” e serve-se de uma metonímia (referindo-se ao Ser pelos seus atributos) para consolidar a imagem de Deus que a estrofe está transmitindo: Deus como misericordioso. Dizer que “estas dignidades tem por natureza / usar piedade” é o mesmo que dizer que Deus tem por natureza usar de piedade. Poderíamos entender esses dois versos como procedendo uma personificação das dignidades, dando-lhes uma qualidade própria dos seres, isto é, perdoar. No entanto, Saraiva entende que “não se trata aqui de uma personificação poética das ‘dignidades’, mas uma de uma aplicação rigorosa da doutrina luliana”, uma vez que, para essa teologia “Deus é as suas dignidades, as dignidades são o próprio Deus” (2000, p. 107-108). Diz a *Corte Enperial* que “todas aquellas dignidades som hũa cousa em Deus e Deus he todas aquellas dignidades e todas aquellas dignidades som Deus” (2000, p. 61).

Em relação à concepção racionalista da Santíssima Trindade, Saraiva a identifica no *Auto dos Quatro Tempos*. Raimundo Lúlio usa de um esquema tripartido para explicar a Trindade (Sujeito-Objeto-Ação), aplicado ora ao sentir: Amor-Amado-Amar (ou Amando); ora ao agir: Obra-Obrado-Obrar. Deus Pai é a **ação** (Amar/Obrar), porquanto ama Deus Filho, que é o **objeto** (Amado/Obrado) e o Espírito Santo é o próprio **sujeito** (Amor/Obra), enquanto realidade que une o Pai ao Filho, o Amar ao Amado, o Obrar ao Obrado. A *Corte Enperial* apresenta da seguinte maneira essa concepção luliana:

E porem neçesaria cousa he que Deus ame a sy meesimo de senpre e infundamente e, amando a sy meesimo, segue-se a aver em elle amador e amado e amar, que som cousas departidas e distintas per algũa maneira, convem a saber: o amador, per propriedade que ha em sy, que ama, e o amado per propriedade que ha em sy pera ser amado, e o amar, per propriedade que ha em sy de ajuntar o amador e o amado. Ca o amador ama o amado per amar. E esso meesimo o amado ama o amador per esse meesimo amar. E estas tres cousas asy destintas e departidas, como dito he, som ajuntadas em hũa esençia e som hũu Deus (2000, p. 89-90).

Saraiva considera que essa concepção reimonista da Trindade aparece em *Quatro Tempos*, embora não tão evidentemente, nas duas estrofes abaixo:

Ya el mundo tenebroso
relumbra por las alturas
do salió
porqu’el **obrador** poderoso
exalzó las criaturas
que creó.
La clara obra infinita
infinitamente obrada
y obradora
quiso su bondad bendita

que fuese manifestada
nesta hora.

**El infinito amador
infinitamente amando
cosa amada
de infinito valor**
supo dónde quiso cuándo
ser mostrada.
**Y el amor mediante
por do el amador y amado
son liados**
es plantado en un infante
con el padre en un estado
concordados.

(VICENTE, *Quatro Tempos, Versos 25-48*. Negritos nossos)

Não obstante Saraiva identifique em Raimundo Lúlio tal formulação da Santíssima Trindade, já a encontramos em Santo Agostinho (354-430). No *De Trinitate*, Agostinho afirma que “quando se chegou ao amor que é dito Deus na Sagrada Escritura, brilhou um pouco [para nós] uma trindade, isto é, aquele que ama, aquilo que é amado e o amor” (XV, 6, 10)²⁰; “São, como se vê, três coisas: aquele que ama, aquilo que é amado e o amor (*amans et quod amatur et amor*)” (VIII, 10,14) (2008, p. 31). O que se percebe em Lúlio é apenas uma explanação sobre a argumentação de Agostinho, quanto a essa concepção da Santíssima Trindade a partir do modelo tripartido do amor.

Para além das influências que já sinalizamos aqui, fala-se ainda em Erasmo de Roterdã (1466-1536). Segundo José Augusto Cardoso Bernardes (2001, p. 57), essa tese mereceu o assentimento de Menendez y Pelayo, Carolina Michaelis e Marques Braga. Sabe-se que houve tentativas de contratação de Erasmo para a Universidade de Coimbra, o que significa que Portugal teve contato com o pensamento do teólogo neerlandês; e sabemos também que Gil Vicente dominava e usava a língua espanhola, como atesta o bilinguismo de sua dramaturgia, levando-nos a cogitar a possibilidade de o dramaturgo haver lido os livros de Erasmo em Espanhol.

Não é difícil de estarmos corretos, se considerarmos que a rainha D. Catarina de Espanha (1507-1578), esposa do rei D. João III, tinha consigo livros de Erasmo, supostamente trazidos da Espanha e da corte do seu irmão, o rei Carlos V (1500-1556), em sua mudança para Portugal (1525). Atesta-nos a existência desses livros o inventário da rainha D. Catarina, datado 1534, o qual nos diz haver a “‘esposyciõ sobre dos salmos - s - beatus vir y cõ ynvocare’, o ‘Inchiridio e esortacion (...) e la Oracion del padre...’,

²⁰ Nos livros dos chamados Pais da Igreja, como Agostinho de Hipona, as referências semelhantes à que utilizamos aqui (XV, 6, 10) indicam universalmente as divisões internas dos livros, independente da edição.

‘Otra Exposycion del padre e vn Sermõ cõ otras Obras mas de Erasmo...’, a ‘Lingua Arasmi...’ em dois exemplares, além de uma edição de Paraclesis” (OSÓRIO, 1978, p. 64), que é o prefácio da edição crítica do Novo Testamento publicada em 1516. Vejamos que se trata exclusivamente de exemplares dos livros teológicos de Erasmo. Ademais, temos o testemunho de André de Resende, em 1531, no seu *Erasmi Encomium*, sobre “o acolhimento altamente favorável que Erasmo conhecia na corte portuguesa, mormente da parte do monarca e do infante D. Afonso” (OSÓRIO, 1978, p. 57).

As duas informações nos fazem saber que, ao menos no âmbito da corte, o pensamento de Erasmo já era conhecido em Portugal, no tempo de Gil Vicente, e por que não pensarmos então que Gil Vicente de fato tenha tido contato com esse pensamento, se o dramaturgo frequentava, pelo menos desde 1502, essa mesma corte? Tanto José Alberto Lopes da Silva, quanto Saraiva têm a opinião de que há “coincidência ideológica” e “de tratamento de temas semelhantes” entre Erasmo e Gil Vicente (SARAIVA, 2000, p. 125). Lopes da Silva cita as “reminiscências de *Naufragium* em *Triunfo do Inverno* e *Procus et Puella*, em *Romagem d’Aggravados*, dos textos dos *Colloquia*, de Erasmo, incluídos na edição de 1523” (2002, p. 93). Os temas coincidentes são basicamente a denúncia da inutilidade de algumas práticas exteriores de religiosidade (procissões, a oração mecanizada, as indulgências) e a recomendação de interiorização da vida espiritual, sendo que os dois fazem comentários ao Pai Nosso para indicar o modo ideal de orar.

Ainda assim – e cremos que com razão – nem José Alberto nem Saraiva subscrevem a tese de erasmismo em Gil Vicente. Saraiva, inclusive, sustenta que “não é preciso recorrer a Erasmo para explicar o que pensava Gil Vicente acerca da oração”, dado o conhecimento que se tem da *Imitação de Cristo*, a tradição franciscana e, possivelmente, os alumbrados (2000, p. 125-126). Voltaremos a esse ponto mais adiante, noutro capítulo, mas somos do parecer que a circulação do pensamento de Erasmo na corte foi mais um elemento motivador do tratamento dado ao tema por Gil Vicente.

Como observa José Augusto Cardoso Bernardes:

Por detrás destas aproximações [temáticas] subsistem duas atitudes essenciais: a que privilegia a imagem de um Gil Vicente alinhado com uma qualquer vertente doutrinal (erasmismo, lulismo, franciscanismo etc.) e a que reitera a ideia de um artista experimental, integrador de materiais diversos,

acolhendo só muito diferidamente as posições de teólogos e doutrinadores políticos-sociais (2003, p. 24).

Não entendemos Gil Vicente como um homem aferrado ortodoxamente a nenhum ideário, mas sim um autor atento ao contexto em que estava inserido e às reflexões tecidas acerca dessa realidade. Por essa razão, o seu teatro registrou todas as nuances da ebulição por que passava a religião no Quinhentos – mas que, em verdade, vinha sendo gestada desde o Quatrocentos em pontos diferentes da Europa.

Outra perspectiva a partir da qual podemos justificar uma abordagem teopoética da dramaturgia vicentina é a mundividência cristã que preside a obra, uma vez que o autor é, ele próprio, um homem de fé. No *Auto da Fé*, o autor nos brinda com uma tríplice definição de fé: “crer o que nam vemos... amar o que nam comprendemos”, “amar a Deos só por ele” e “crer na madre igreja santa”.

Fé é crer o que nam vemos
pela glória que esperamos
amar o que nam comprendemos
nem vimos nem conhecemos
pera que salvos sejamos.

Fé é amar a Deos só por ele
quanto se puder amar
por ser ele singular
nam por interesse dele.
E se mais queres saber
crer na madre igreja santa
e cantar como ela canta
e querer o que ela quer.
(VICENTE, *Fé*, versos 129-133 e 138-145)

Está aí uma definição de fé que não passa pelos sentidos nem pela inteligência, mas pela adesão sentimental ao Transcendente e pela adesão da vontade a uma instituição referente ao Transcendente. Está posto o entendimento do crer na percepção do dramaturgo, de maneira que não se pode negligenciar a ressonância de sua identidade crente na composição de sua obra. Como tampouco se pode confundir, em hipótese nenhuma, sua crítica religiosa como um projeto de destruição da religião. Pelo que se vê, Gil Vicente sabia fazer distinção entre os indivíduos e a instituição a que eles pertenciam, mesmo quando postos sob o alvo da crítica o Papa e Roma.

Não queremos, com isso, sustentar que um interesse catequético presida a estética vicentina, como no drama sacro (litúrgico) medieval. Já foi dito que “Gil Vicente se mostra mais interessado pelos aspectos da moral cristã do que pelas questões metafísicas” (MORALES, 1986, p. 195) e que “o aspecto religioso [de seu teatro] é

mais de tipo sociológico que teológico” (SILVA, 2002, p. 22). Inclusive porque o autor era um leigo, a quem os cânones eclesiásticos não imputavam a obrigação do *mínus educandi* sacerdotal, e suas representações não estavam, em sentido estrito, submetidas à jurisdição eclesiástica.

Apenas estamos salientando que deve ser levado em conta que a identidade de fé de Gil Vicente adentrou naturalmente seu processo criativo – e não apenas em termos morais – como acontece a tudo que compõe a identidade de um autor, inclusive porque o motivo de criação de muitos de seus autos estava associado aos pontos altos do calendário litúrgico cristão. Não há como se furtar, nesse sentido, à transmissão de crenças porque elas fazem parte do próprio ser do dramaturgo.

Muito já se falou no teatro vicentino como uma reação ao mundo em desconcerto e na derrisão de sua estética como uma estratégia para o restabelecimento da ordem e uma forma de lidar com a nostalgia²¹. Dessa forma, o teatro pode ser entendido como sua contribuição, enquanto sujeito, para o ajuste da realidade. O entendimento disso, via de regra, passa pelo aspecto moral dos autos vicentinos. Mas nos parece uma compreensão redutora, considerando que, no âmbito religioso, a moral deriva de uma crença, isto é, de uma compreensão de Deus, de seus desígnios para a humanidade e da esperança que daí emana. A *Pregação de Abrantes* é um exemplo do que estamos falando, bem como o é, o *Auto de Alma*.

2.2.2 A teologia de Gil Vicente

Não obstante tudo o que já se tenha dito sobre Gil Vicente, ainda há o que se dizer. Como disse José Augusto Cardoso Bernardes (2003, p.11), “há a perfeita consciência de que, a respeito de Gil Vicente, todas as revisões são e serão provisórias. Nos tempos que hão-de vir, haverá seguramente mais coisas para ver e rever. E, em todo o caso, os olhos serão sempre outros” (2003, p.11). Temos comprovado como isso é verdade, a partir do campo das pesquisas sobre o teatro religioso de Gil Vicente, que nos apresenta análises diversas, sempre sob novas perspectivas. O diálogo com a Teologia, nesse caso, oferece outros “olhos” para a Literatura.

Em 2014, Amanda Lopes de Freitas defendeu a dissertação de mestrado *Gênero Moralidade: Uma análise de Auto da Alma e Auto da Barca da Glória, de Gil Vicente*,

²¹ Sobre o assunto, temos: ALVES, Maria Teresa Abelha. **Gil Vicente sob o signo da derrisão**. UEFS: Feira de Santana, 2002; e FERREIRA, Nádia Paula. Gil Vicente e a máxima do amor ao próximo. In: **Boletim do CESP** – v. 20, n. 27 – jul./dez. 2000, p. 301-320.

em que se se dedicou a estudar este que é o gênero fundamental para o estudo dos elementos religiosos no teatro vicentino. A autora percorreu o processo histórico de formação do gênero e evidenciou a estreita relação dos autos estudados com as *Ars Moriendi* da Idade Média e o tríduo pascal²² da liturgia cristã e, por conseguinte, com a economia da Salvação.

Podemos dizer que Gil Vicente deu ênfase à questão teológica da salvação em sua obra. O *Auto da Alma* aborda a salvação de um cristão anônimo – que pode ser, portanto, qualquer cristão ou cristã – a quem a Igreja oferece “repouso e refeição” (Eucaristia), sendo ao mesmo tempo estalagem e estalajadeira para a alma peregrina em meio à luta entre o Bem e o Mal. As *Barcas* apresentam a problemática da salvação/condenação não de um cristão, mas da sociedade inteira, representando os vários extratos sociais a partir de personagens-tipo que, após a morte, recebem a sentença pelos atos de suas vidas. Laurence Keates afirma que, “se o *Auto da Alma* é um microcosmo, as *Barcas* serão a Salvação e a Perdição em contenda no macrocosmo” (2003, p. 26).

Marcos Alberto Galdino Costa, em *O Conceito de Soteriologia na Trilogia Religiosa de Gil Vicente*, realiza um estudo acerca da concepção de salvação nas *Barcas do Inferno, do Purgatório e da Glória*. O autor analisa as classes sociais (ou *personagens-tipo*) destinadas a cada um dos “lugares” de além e os tipos de pecados que destinam as personagens à condenação, de maneira que se torna evidente a Teologia sobre a qual estão alicerçadas as *Barcas*.

A trilogia mostra vários vícios e os sete pecados capitais²³, que já haviam sido assim classificados desde o final do século VI e início do VII com Gregório Magno (papa de 590 a 604), e enumerados séculos mais tarde por Tomás de Aquino em sua *Suma Teológica* (1937, p. 158); vícios cometidos por todas as classes de pessoas, inclusive por gente que ensinava que se devia evitá-los. (COSTA, 2009, p. 25)

Dessa ênfase de Gil Vicente ao tema da salvação deriva a centralidade temporal dada a Cristo em alguns autos, os quais colocam o tempo de Cristo (Lei da Graça) como o ápice da história, por ser o tempo da salvação. Stanislav Zimic, em *El Teatro Religioso de Gil Vicente*, identifica a plurissignificação dos “tempos” no *Auto dos*

22 Tríduo Pascal: conjunto de três celebrações cristãs, nas quais celebra-se: a Paixão do Senhor (sexta-feira Santa), a Vigília da Ressurreição (Sábado Santo) e a Páscoa (Domingo).

23 Pecados capitais: ira, avareza, inveja, gula, preguiça, orgulho e luxúria.

Quatro Tempos, no qual as estações do ano (Inverno, Primavera, Verão e Outono) são metáfora dos tempos da cosmologia cristã²⁴:

Los “cuatro tempos” son, evidentemente, los del año: Inverno, Verão (Primavera), Estío (Verano) y Otoño, y como tales actúan en la obra, aunque con doble actitud, la segunda superadora de la primera. Representan también las edades del hombre y, más fundamentalmente, un macrocosmo Divino, bíblico e histórico: el Tiempo Primordial del Serafín y los Ángeles, servidores de Dios, y de Lucifer, su demónico enemigo; el Tiempo de la “Ley de Natura” (representado por los cuatro estaciones); el Tiempo del paganismo (Júpiter) y de la “Ley Escrita” (David), y por fin, el Tiempo de la “Ley de Gracia” (Nascimento de Jesús) (ZIMIC, 2003, p. 182).

Quatro Tempos é um auto natalino e Gil Vicente parece pretender dispor o auto de uma tal forma que o nascimento de Cristo seja um espetáculo cósmico a que assiste todo o Universo – ou Criação, para sermos mais teológicos. Por isso, “o Universo inteiro invade o pequeno palco...: serafins, arcângeles y ángeles; cuerpos celestiales, astros, planetas y cometas; la naturaleza con sus estaciones, en sua variopinta fauna y flora; legendarios personajes mitológicos, sabias figuras bíblicas” e por isso “todos estos Tiempos confluyen en el glorioso nacimiento de Jesus, Dios hecho Hombre” (ZIMIC, 2003, p. 181-182).

A metáfora dos tempos é recorrente na obra vicentina e sempre conduz a peça para o *evento Cristo*²⁵, como o ponto definitivo do tempo, basta recordarmos o *Breve Sumário da História de Deus* e *Auto da Cananea*. No *Breve Sumário*, os tempos da Lei da Natureza (Adão e Eva, Abel e Jó), Lei das Escrituras (Abraão, Moisés, Davi e Isaías) e Lei da Graça (São João e Cristo) estruturam a peça, que se inicia e conclui em torno do mistério da ressurreição de Cristo. Em *Cananea*, há as três alegorias da História da Salvação (ou Teológica): Silvestra (lei da Natureza), Hebrea (lei da Escritura) e Veredina (lei da Graça), que constituem um prólogo da peça, em preparação à exposição do poder de Cristo sobre os demônios e do seu ensinamento à humanidade, que acontece no desenrolar das ações de *Cananea*²⁶.

²⁴ Andrés José Pociña Lopez afirma que tanto a História concebida como Ciclo Cósmico (Eterno Retorno), quanto a História concebida como Tempo Escatológico, aparecem na obra vicentina. A primeira baseia-se em “una idea de regeneración periódica, más o menos completa, de la Naturaleza y la Vida, que estarían por ello en continua renovación”; a segunda, em “una renovación total y absoluta, esperada a lo largo de los siglos y que llegará al final de los tiempos, pero será definitiva” (2001, p. 367). Inclusive o crítico percebe influência da segunda na mudança de sentido da primeira, sobretudo quando se trata de representar fatos da vida dos monarcas, porque o tempo natural ganha tonalidade transcendental. Trataremos aqui apenas da segunda, que reflete a visão cristã da História.

²⁵ A Teologia usa a expressão *evento Cristo* para referir-se ao conjunto dos principais fatos da vida de Jesus: nascimento, paixão, morte e ressurreição e sua implicação para a História da Salvação.

²⁶ Na História do Cristianismo, Santo Agostinho, na *Epístola 55* (III,5), também divide a História em três leis: “a primeira época transcorre antes da Lei; a segunda, sob a Lei, e a terceira, sob a graça; nesta se dá a

Tatiane Artioli (2005) observa que os autos de Gil Vicente possuem uma visão teológica da História própria da tradição cristã, trata-se de uma concepção linear da História, que parte da criação do mundo e se encaminha ao fim dos tempos, sendo que Cristo é o ponto em que tudo se une, para o qual tudo converge e no qual tudo se consuma. Alguns livros bíblicos caracterizam Cristo como o ápice da História humana: “Quando, porém, chegou a **plenitude do tempo**, Deus enviou o seu Filho... para resgatar aqueles que estavam submetidos à Lei, a fim de que fôssemos adotados como filhos” (Gl 4: 4-5); “nos tempos antigos, muitas vezes e de muitos modos Deus falou aos antepassados por meio dos profetas. No **período final** em que estamos, falou a nós por meio do Filho” (Hb 1: 1-2); “Ele nos fez conhecer o mistério da sua vontade, a livre decisão que havia tomado outrora de **levar a história à sua plenitude**, reunindo o universo inteiro, tanto as coisas celestes como as terrestres, sob uma só Cabeça, Cristo” (Ef 1: 9-10). Esses três trechos bíblicos nos dão a ideia da sucessão dos tempos e de Cristo como o cumprimento da História da Salvação.

Dessa forma, quando o dramaturgo se serve em seus autos dessa concepção de História na constituição da metáfora dos tempos (Leis), percebemos que a metáfora, sem sombra de dúvidas, está sendo utilizada em prol da tessitura de uma Cristologia²⁷ e, por consequência, de uma Soteriologia²⁸. Em cada vez que foi utilizada, ela serviu de estratégia para fazer emergir o significado teológico de Jesus no centro da ação dramática.

Zimic (2003) também pontua nos autos vicentinos a presença do drama da inconformidade humana perante a vontade divina. Ele usa a expressão “Providência Divina”, mas a providência é sempre positiva, algo que consola diante das vicissitudes humanas. Melhor será a expressão “vontade divina” para o que ele tematiza, que é a angústia do ser humano em face do aparente mal consentido por Deus: por que Deus permite o sofrimento? Zimic identifica esse problema teológico na desolação do Viúvo da *Comédia do Viúvo*, por causa da morte da esposa, e também no lavrador João Mortinheira, da *Tragicomédia Romagem dos Agravados*, que se queixa dos maus tratos aos quais Deus lhe submete:

Frei Paço:

De que te queixas vilão?

manifestação do sacramento, que antes estava oculto no enigma profético” (*Apud* Artioli, 2005, p. 47). Da mesma forma, o abade cisterciense Joaquim de Fiori (1130-1202) que dividiu a História em três períodos distintos, que se sucedem da criação à parúsia: a idade do Pai (ou do Antigo Testamento), a idade do Filho (ou do Novo Testamento) e a idade do Espírito Santo (ou da Igreja).

²⁷ Ramo da Teologia que estuda a pessoa de Cristo.

²⁸ Ramo de estudo da Teologia que se ocupa da salvação (*soter*, em grego).

João Mortinheira: De Deos que é cousa provada
que me tem grande tenção.
Frei Paço: Que te faz que te querelas?
João Mortinheira: Faz-me com que desespero.
Frei Paço: Quê?
João Mortinheira: Que chove quando não quero
e faz um sol das estrelas
quando chuva algũa espero.
Ora alaga o semeado
ora seca quant' i há
ora venta sem recado
ora neva e mata o gado
e ele tanto se lhe dá.
(VICENTE, *Romagem*, versos 73-85)

Embora, ao que se parece, crítico algum tenha feito associação entre João Mortinheira e Jó, percebemos nas palavras do vilão Mortinheira uma relação entre ambas personagens: a vicentina e a bíblica²⁹. Jó perdeu as criações de animais (Jó 1:14-17), os filhos (1:18-19), a saúde (2:3-8), sofreu a repreensão da esposa (Jó 2:9) e a acusação dos amigos. Já Mortinheira perdeu a plantação e o gado, como vimos acima, e também o pai, a mulher, a tia:

Nam sei a quem ele [Deus] sai
mas é feito a seu prazer
ele me matou meu pai
e meu dono e entam vai
fez morrer minha molher.

Tomá-lhe lá conta e vede
porque matou minha tia
que mil esmolos fazia
e leixa³⁰ os reideiros do verde
que me citam cada dia.
(VICENTE, *Romagem*, versos 126 - 135)

Tanto Mortinheira quanto Jó se entendem como justos diante de Deus e não compreendem porque razão passam por sofrimento. Jó defende sua integridade e indaga a Deus, pondo em xeque a justiça divina (Jó 31). João Mortinheira, por sua vez, acusa Deus de birra e injustiça com ele: “podia-me Deos fazer bem / sem nisso dar perda a alguém / mas do demo que ele quer.... digo que me tem cenreira” (versos 93-95 e 98); matou a tia, “que mil esmolos fazia / e leixa os reideiros do verde / que me citam cada dia” (versos 133-135).

A introdução do livro de Jó na Bíblia Sagrada, Edição Pastoral, defende que:

²⁹ Eli Brandão (2008), analisando *Ritual de Danação*, do pernambucano Gilvan Lemos, identificou um vínculo palimpsesto entre esse conto e o livro bíblico. Percebemos a mesma natureza de relação entre a tragicomédia vicentina e o livro bíblico, que em outra oportunidade poderá ser mais explorada.

³⁰ Vide o significado na p. 133. Inserimos um *Glossário* com palavras do teatro vicentino que julgamos terem significado obscuro para os (as) leitores (as) contemporâneos (as).

O tema central do livro de Jó não é o problema do mal, nem o sofrimento do justo e inocente, e muito menos o da "paciência de Jó". O autor desse drama apaixonante discute a questão mais profunda da religião: a natureza da relação entre o homem e Deus. O povo de Israel concebia a relação com Deus através do dogma da retribuição: Deus retribui o bem com o bem e o mal com o mal. Ao justo, Deus concede saúde, prosperidade e felicidade; ao injusto, ele castiga com desgraças e sofrimentos. Tal concepção arrisca produzir uma religião de comércio, onde o homem pensa poder assegurar a própria vida e até ditar normas para o próprio Deus. Contra isso, o autor mostra que a religião verdadeira é mistério de fé e graça: o homem se entrega livre e gratuitamente a Deus; e Deus, mistério insondável, volta-se para o homem gratuitamente, a fim de estabelecer com ele uma comunhão que o leva para a vida (1990, p. 638).

Nesse sentido, o drama de João Mortinheira se desdobra num novo tema, que não o da “vontade divina”, mas sim da justiça de Deus na relação com cada ser humano³¹. Como o lavrador tem uma vida piedosa, de oração, ele interpreta as vicissitudes como uma expressão de injustiça da parte de Deus. Se ele reza, porque coisas ruins acontecem a ele? “Muito faz ele [Deus], ora, conta / das minhas Ave-Marias / rezo-lhe mais do que monta. (versos 123-125); “não me presta nemigalha oferta nem oração” (versos 146-147). A oração é vista como um contrato entre o ser humano e Deus, e se Deus não cumprir sua parte, estará sendo injusto e, por consequência, a outra parte do contrato (no caso, João Mortinheira) não pode se sentir satisfeita com a vontade divina. Dessa forma, está em questão aí também a concepção de oração, na análise feita por Zimic. E este, como se sabe, é o tema religioso tratado por Gil Vicente sobre o qual nos debruçamos nessa pesquisa.

António José Saraiva recorre a *Romagem dos Agravados* para falar da concepção vicentina de Deus. De acordo com o crítico português, com a indignação de Mortinheira, Gil Vicente põe em questão a concepção “de um Deus que se imiscui na vida particular de cada indivíduo, concebido como causa dos dissabores e das suas aventuras pessoais” (SARAIVA, 2000, p. 128). Gil Vicente é adepto de uma outra concepção, conforme atesta sua *Carta de Santarém sobre o terremoto de terra de 1531*, na qual conta a D. João III sua fala aos frades de Santarém. Os frades teriam dito ao povo “que polos grandes pecados que em Portugal se faziam a ira de Deos fizera aquilo [o terremoto] e nam que fosse curso natural, nomeando logo os pecados por que fora em que pareceu que estava neles mais soma de ignorância que de graça do espírito santo”.

³¹ É preciso termos em conta que, quando falamos em justiça divina, estamos, de qualquer forma, ainda tratando de Soteriologia, haja vista que a salvação/condenação é o ápice da manifestação da justiça de Deus.

Gil Vicente faz uma réplica aos frades, sob a forma de sermão, ensinando que Deus fizera dois mundos: o celeste (perfeito) e o terrestre (imperfeito). Em relação ao terrestre, ele explica que:

todos los movimientos que neste orbe criou e os efeitos deles são letigiosos, e porque nam quis que nenhũa cousa tivesse perfeita durança sobre a face da terra, estabeleceu na ordem do mundo que ão cousas dessem fim às outras e que todo o género de cousa tivesse seu contrairo, como vemos que contra a fermosura do Verão o fogo do Estio, e contra a vaidade humana a esperança da morte, e contra o fermoso parecer as pragas da enfermidade, e contra a força a velhice, e contra a privança enveja, e contra a riqueza fortuna, e contra a firmeza dos fortes e altos arvoredos a tempestade dos ventos, e contra os fermosos templos e sumptuosos edifícios o tremor da terra que per muitas vezes em diversas partes tem posto por terra muitos edifícios e cidades. (*Carta de Santarém sobre o terremoto de terra de 1531*)

Dessa forma, Gil Vicente retira de Deus a responsabilidade por cada acontecimento em nosso mundo, transferindo-a para a lei que rege a natureza criada. Saraiva sinaliza, todavia, que “semelhante concepção implica a condenação de todas aquelas práticas que aparecem como formas de captar ou forçar a vontade divina como são, principalmente, as ofertas e as orações” (2000, p. 128). Por isso, as orações de João Mortinheira não podiam lhe evitar as perdas e Deus não poderia ser acusado como injusto ou mal.

Por fim, o artigo *El teatro religioso de Gil Vicente*, de Zimic, enumera a sátira sacerdotal, que foi bastante observada/estudada na dramaturgia vicentina. António José Saraiva (2000, p. 144-151), como também José Alberto Lopes da Silva (2002, 177-194), por exemplo, sinalizam a crítica do teatrólogo à degradação da vida de oração e do compromisso do celibato; e Cleonice Berardinelli (2002) traça uma visão panorâmica sobre o assunto no artigo *De clérigos, cônegos e frades*.

Da mesma forma que esses críticos, Zimic menciona o tratamento dado à indisciplina do celibato eclesiástico e à vida de oração mecânica dos sacerdotes na obra vicentina, e inclui o problema do ensino equivocado dado pelos padres aos leigos. No caso de João Mortinheira, por exemplo, Zimic infere que o entendimento do lavrador “se debe diretamente a la educación moral, ‘religiosa’ que le han inculcado sus ‘guías espirituales’” (2003, p. 187). Perante a queixa do lavrador, Frei Paço pergunta-lhe sobre o pagamento do dízimo e a prática da oração: “Olha tu pola ventura, se lhe pagas bem o seu”! (VICENTE, *Romagem dos Agravados*, 116-117); “Rezas-lhe tu alguns dias que te libre dessa afronta? (VICENTE, 121-122). Como se a vontade de Deus fosse um

comércio, mediante o qual pudéssemos pagar sua boa vontade. Ensina, portanto, equivocadamente ao lavrador.

Quanto ao problema das orações mecanizadas dos sacerdotes, Zimic afirma que as devoções meramente externas dos sacerdotes que “reflejan la preocupación de muchos teólogos y moralistas contemporáneos de Gil Vicente respecto a la discrepancia entre palabra o gesto ritual y sentimiento, que ya por ignorancia ya por hipocresía a menudo se manifestaba en esa sociedad” (ZIMIC, 2003, p. 191). O crítico ressalta que, “para el religioso profesional sus obligaciones consistían ante todo en memorizar latines, cantar mecanicamente textos rituales, rezar palabras santas sin entenderlas, todo con la menor inconveniencia personal posible, ‘porque possa viver como mais folgado seja’” (ZIMIC, 2003, p. 192). Voltaremos a esse traço da representação dos sacerdotes de maneira mais detidamente no próximo capítulo.

O segundo volume da *História da Cultura em Portugal*, de António José Saraiva (2000, p. 103-151), a qual tem por subtítulo “Gil Vicente, reflexo da crise”, é um dos estudos clássicos que oferecem uma leitura sistematizada das ideias religiosas de Gil Vicente. Além da sátira sacerdotal e da concepção de Deus já mencionadas aqui, o estudo se debruça sobre o problema das ofertas e indulgências, as orações (que focaremos no próximo capítulo) e sobre o humanismo religioso na dramaturgia vicentina. A tese de doutorado de José Alberto Lopes da Silva, intitulada *O mundo religioso de Gil Vicente*, ao que parece, é o mais recente estudo que procura realizar uma leitura ampla e integral dos aspectos religiosos da obra vicentina – incluindo nosso tema, a oração – em confrontação com o mundo religioso no qual se encontrava o teatrólogo, esquadrinhando todo o campo da religião.

No próximo capítulo, faremos um levantamento das orações no drama vicentino – não só as orações em si, como também o discurso sobre esta prática presente nas peças de Gil Vicente. Com a ajuda das referências mencionadas aqui, bem como de outras, procederemos a análise e interpretação do tema na obra do autor, de maneira que possamos depreender a crítica vicentina relativa à práxis cristã de oração no Quinhentos.

CAPÍTULO 3

As Orações na dramaturgia vicentina

Entre os elementos teológicos presentes em Gil Vicente, pode-se destacar a oração. Para as igrejas, a oração é uma prática da vida cristã; para a Linguística, ela é um gênero discursivo; mas para a Literatura ela é um tema, porquanto aparece reiteradamente num autor, como acontece em Gil Vicente. Tratando-se especificamente de Teopoética, ela é um tema teológico a partir do qual se pode estabelecer o diálogo entre a Teologia e a Literatura num texto literário, mediante o *modelo dialógico temático*.

É desse tema que nos ocuparemos aqui, mantendo diálogo com aqueles e aquelas que se dedicaram ao estudo da oração ao ler a obra de Gil Vicente. Cabe mencionar António José Saraiva, que dedica uma seção inteira a esse tema no volume II de sua *História da Cultura em Portugal* (2000, p. 120-127), e José Alberto Lopes da Silva (2002, p. 254-256), que classificou esse tema como um tópico do que ele chamou de “área das relações” da teologia vicentina. Além deles, Maria Leonor García da Cruz também dedicou um subitem “o valor da oração” no capítulo “O alerta de um ‘louco’ pregador”, de sua obra *Gil Vicente e a sociedade quinhentista de Quinhentos* (1990, p. 163-167). Desse modo, os autores e a autora identificaram o tema como um dos *topoi* literários específicos da religiosidade na obra vicentina. Não por acaso José Camões inventariou as orações existentes nos autos vicentinos, no volume 5 de *As obras de Gil Vicente* (2002, p. 168-185), dando a esse *topus* melhor visibilidade dentro da obra vicentina.

A oração ganha tratamento em diversos autos vicentinos, seja sob a forma de um comentário teológico sobre o assunto, seja sob os rogos das personagens. Mas é no *Auto da Cananea* (1534) que se encontra tratado de maneira mais densa, apresentando a um só tempo reflexão e prática. Dito isto, devemos evidenciar que a oração no teatro de Gil figura tanto como uma prática – e como tal, é um recurso dramático – quanto como um tema, no sentido de que há discurso sobre esta prática. É dessas duas figurações que nosso estudo pretende dar conta.

Através desse tema, adentra-se em aspectos como espiritualidade, práxis cristã, concepção de Deus e de religião. O antigo axioma teológico já ensinava: *lex orandi, lex*

credendi; a lei da oração é a lei da fé. A maneira como se ora tem a ver com aquilo em que se crê, expressa um conteúdo de fé. Martinho Lutero bem sabia disso, quando de sua reforma religiosa, tanto que tratou logo de refletir sobre as orações fundamentais do cristão em *Breve forma dos Dez Mandamentos. Breve forma do Credo. Breve forma do Pai-Nosso* (1520) e de propor modificações litúrgicas em *Formulário da Missa e da Comunhão para a Igreja de Wittenberg* (1523) e a *Missa Alemã e Ordem do Culto* (1526). Por esta razão, estudar a oração em Gil Vicente significa, de algum modo, adentrar diretamente nas concepções religiosas do dramaturgo e, concomitantemente, do Cristianismo no Quinhentos.

Atendendo a uma demanda do *modelo dialógico temático*, buscamos mapear o tema da oração na dramaturgia vicentina. Dessa forma, ampliamos o inventário das orações realizado por José Camões, que relacionou todas as orações constantes na obra de Gil Vicente, acrescentando à relação todas as ocasiões em que o dramaturgo estabelece um discurso sobre a oração no diálogo entre as personagens. Entendemos ser esta uma tarefa importante, seja para dimensionar o espaço da temática na obra vicentina, seja para termos melhores condições de discutir a temática no interior dessa obra. Isso ajudará futuras pesquisas nossas ou de outros, que desejem se debruçar sobre este aspecto teológico do dramaturgo português, já que a temática ainda não recebeu um estudo profundo na fortuna crítica de Gil Vicente.

Aproximar-nos da dramaturgia vicentina através da temática aqui proposta, possibilita-nos entender Gil Vicente como um *contemporâneo* de seu tempo, tal como pensado por Giorgio Agamben (2009). Segundo Agamben, “pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões” e que, exatamente por isso, “é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (2009, p. 58-59).

Percebemos no tratamento dado por Gil Vicente à oração um descompasso com o seu tempo que lhe permite estabelecer críticas às falhas vigentes, por não deixar de interpretar as pretensões de seu contexto social. Se a oração possui um valor incontestável para o homem e a mulher do séc. XVI, de que modo ela é vivida e com que finalidade? Através da concepção de oração transmitida em sua dramaturgia, Gil Vicente conduz a sociedade de seu tempo uma reflexão sobre a vida.

O aprofundamento desse tema em Gil Vicente é, portanto, uma oportunidade de compreendermos mais uma perspectiva do pensamento do autor e de ratificar sua importância crucial para o Quinhentos e séculos seguintes.

3.1 Inventário

Para que um tema venha a se tornar objeto de estudo em determinado(a) autor(a), a primeira coisa que devemos fazer é dimensioná-lo, para que ele ganhe visibilidade dentro do corpo literário deste(a) autor(a) e possamos analisá-lo. Por isso, a realização de um inventário da oração em Gil Vicente é a nossa primeira estratégia para propor um estudo acerca do tema. Não podemos dizer que este tenha sido silenciado nos autos e/ou na crítica, haja vista que se trata de uma temática ligada ao *status quo* ocidental, mas também não podemos deixar de dizer que se trata de um tema negligenciado pela crítica, no estudo do aspecto religioso da obra vicentina.

Como dissemos anteriormente, José Camões e equipe deram relevante contributo ao publicar no vol. 5 de *As Obras de Gil Vicente* todas as orações fixadas na tradição Católica Romana que aparecem nos autos vicentinos, indicando inclusive os autos e versos em que elas aparecem. O trabalho coordenado pelo pesquisador português foi meticuloso, a ponto de constar no seu inventário não só as orações que figuram integralmente nos textos vicentinos, mas também aquelas das quais constam apenas fragmentos, ou ainda que tão somente inspiraram versos ou que simplesmente tenham sido mencionadas.

Além disso, no mesmo volume, o autor inventariou também os hinos religiosos que aparecem no teatro de Gil Vicente, sejam integralmente, sejam apenas citados ou mencionados. Tomamo-los aqui como orações também, considerando que dentro da tradição cristã, os hinos sempre foram entendidos como uma modalidade de oração. Algumas orações têm sua versão recitada e sua versão cantada, como por exemplo, a *Salve Regina* e o *Pater Noster*. Dada a extensão do que foi publicado por José Camões, adaptamos seu trabalho em dois quadros: uma para as orações, outra para os hinos. Publicamo-las logo abaixo, para que possamos analisar mais detidamente o trabalho do crítico português.

Quadro 2 - Orações nos Autos Vicentinos

ORAÇÕES	AUTOS
Anima Christi	Dom Duardos (v. 370)
	Quem tem farelos? (v. 488)
Ave Christe	Barca da Glória (v. 847)
	Mofina Mendes (v. 191)
Ave Maria	Barca da Glória (v. 42-44)
	História de Deos (vv. 715 e 814)
	Juiz da Beira (v. 83)
	Lusitânia (v. 754)
	Maria Parda (v. 317)
	Mofina Mendes (vv. 215-222 e 232-234)
	Pregação (vv. 41-48)
	Purgatório (vv. 536, 539 e 594))
	Romagem dos Agravados (vv. 124 e 488)
	Rubena (vv. 310, 487-488 e 491)
Sebila Cassandra (vv. 472 e 476)	
Clamabat Autem	Cananea (rubrica final)
Credo	Purgatório (v. 232)
Domine Jesu Christe	Alma (rubrica entre vv. 805-806)
Ladainha da Virgem	Barca da Glória (v. 847)
	Mofina Mendes (vv. 191, 217)
	Sebila Cassandra (v. 760)
Ladainha de Todos os Santos	Fé (v. 171)
	Fada (vv. 481, 487, 494)
Magnífica	Cananea (vv. 660-661),
	Devisa de Coimbra (vv. 116-118)
Oração das Missas de Requiem	História de Deos (vv. 181-182),
	Miserere (vv. 52-53)
Pai Nosso	Barca da Glória (338)
	Auto de Cananea (vv. 312-368)
	Clérigo da Beira (vv. 82, 168, 172 e 462-468)
	Fé (v. 305)
	Frágua d'Amor (v. 313)
	Inverno e Verão (v. 817)
	Purgatório (vv. 479, 534)
	Serra da Estrela (v. 328)
Velho da Horta (vv. 1-29)	
Responso de Santo Antônio	Clérigo da Beira (vv. 416-423)
Salve Rainha	Alma (vv. 606-607)
	Almocreves (vv. 709-710)
	Barca da Glória (695-696)
	Clérigo da Beira (vv. 416-423)
	Fadas (vv. 327-328)
	Nau d'Amores (v. 826)
	Pregação (v. 48)
	Purgatório (vv. 82-83)
Quatro Tempos (v. 80)	
Subvenite	Maria Parda (v. 269)

Fonte: Composta pelo autor a partir de CAMÕES, 2002, Vol. V, p. 168-177.

Como se vê no quadro das orações, figuram na dramaturgia vicentina 15 orações tradicionais ao total, seja integralmente, citadas ou apenas mencionadas. Aquelas que José Camões mais identificou presença nos textos foram a *Ave Maria*, o *Pai Nosso* e a *Salve Rainha*, tendo encontrado vestígios da primeira em onze peças e das duas últimas em nove peças vicentinas, cada. Isso é reflexo, por certo, da própria popularidade dessas orações na vida cristã. Além disso, percebemos que há uma centralidade dada à pessoa de Cristo no conjunto das orações da dramaturgia vicentina, não obstante duas das três orações mais presentes na obra sejam marianas (*Ave Maria* e *Salve Rainha*)³². Junta-se a essas duas, mais uma oração voltada à Maria, a *Ladainha da Virgem*. Oração voltada a outros santos, apenas a *Ladainha de Todos os Santos* e o *Responso de Santo Antônio*, o qual, na verdade, é uma paródia que não chega a invocar nem mencionar o santo português. No mais, as orações são dirigidas a Cristo ou a Deus Pai (*Pai Nosso*).

Essa é uma característica a ser observada no conjunto de orações da dramaturgia vicentina porque acena para uma tendência reclamada pela Reforma Protestante, que é a centralidade de Cristo (Cristocentrismo) na vida da Igreja, na liturgia cristã e na espiritualidade do cristão.

No contexto da Reforma Protestante o *solus Christus* (Cristo somente), assim como o *sola gratia* e o *sola fide*, expressava a convicção protestante de que ‘debaixo do céu não há outro nome entre os homens pelo qual devamos ser salvos’ (At 4.12) e que há somente ‘um Mediador entre Deus e os homens, Cristo Jesus, homem’ (1 Tm 2.5). (VANHOOZER, 2017, p. 197)

Não queremos dizer com isto que tenha sido intenção de Gil Vicente atender a esse item da agenda da Reforma, mas que o conjunto de suas orações revela sintonia com uma tendência teológica na qual há mais ênfase em Cristo que na devoção aos santos e às santas.

Em relação aos hinos, como podemos ver no quadro abaixo, José Camões identificou 11 hinos, tendo sido o *Te Deum* o hino do qual o pesquisador mais encontrou registro em Gil Vicente (seis vezes). Seguindo a tendência que percebemos nas orações fixas (tradicionais), o conjunto de hinos utilizados por Gil Vicente também centra-se na pessoa de Cristo, à exceção de *Ave Maris Stella*, *O Gloriosa Domina* e *Quem Terra Pontus Aethera*, que são hinos marianos. Não obstante a centralidade dada

³² Há o *Magnificat*, que é uma oração mariana, mas ela não é dirigida a Maria, porque trata-se de um louvor entoado pela própria Maria, quando o anjo Gabriel lhe anunciou que seria a mãe de Jesus (cf. Lucas 1, 46-56).

a Cristo, cumpre ressaltar que há, tanto nas orações fixas, quanto nos hinos, um acento de menor proporção na devoção à Maria, como é próprio da tradição católica romana, que demonstra uma predileção pela Mãe de Jesus entre os demais santos e santas.

Quadro 3 - Hinos Nos Autos Vicentinos

HINOS	AUTOS
Ave Maris Stella	Barca da Glória (v. 621)
	Mofina Mendes (v. 174)
	Pastoril Português (vv. 582, 588-589, 595)
Jam Luci sorto sidere	Clérigo da Beira (v. 139)
	Mofina Mendes (v. 125)
Laus et honor tibi sit rex Christe Redemptor	História de Deos (prosa final)
	São Martinho (prosa final)
Nunc Dimittis	Mofina Mendes (v. 650)
O Gloriosa Domina	Pastoril Português (vv. 570-605)
Pange Lingua	Alma (rubrica entre vv. 777-778)
Quem Terra Pontus Aethera	Mofina Mendes (v. 128)
Quicumque vult	Juiz da Beira (v. 834)
	Rubena (vv. 466-469)
Salve Sancta Facies	Alma (rubrica entre vv. 735-736)
Te Deum	Alma (rubrica final)
	Mofina Mendes (vv. 123 e 527-529)
	Quatro Tempos (vv. 97-108 e rubrica final)
	Fadas (v. 337)
	Clérigo da Beira (v. 100)
	Cananea (vv. 609-610)
Vexilla Regis Prodeunt	Alma (rubrica entre vv. 575-576)

Fonte: Composta pelo autor a partir de CAMÕES, 2002, Vol. V, p. 178-185.

Ficaram de fora do inventário de José Camões as orações espontâneas das personagens, bem como os discursos das personagens acerca da oração. Como essas informações são igualmente importantes para analisarmos a oração em Gil Vicente, dispomo-nos a criar dois novos quadros, para que esses elementos também fossem contemplados³³.

Na primeira, relacionamos tanto as orações tradicionais (i.e. Pai Nosso, Ave Maria etc.) quanto as orações espontâneas, bem como os hinos, porque a distinção entre hinos e orações feita por Camões não importa tanto para aquilo que é o objetivo desse

³³ Para realizar o inventário da temática em questão na obra de Gil Vicente, lemos todos os autos vicentinos, conforme as edições disponíveis no site Teatro dos Autores Portugueses do Séc. XVI (<http://www.cet-e-quinientos.com>), bem como procedemos buscas com os vocábulos “reza”, “oração”, “adoração” e similares, na ferramenta de “pesquisa livre” disponibilizada pelo próprio site, em cada auto.

estudo. No que se refere às orações tradicionais, foram relacionadas no quadro apenas aquelas que figuram integralmente nos autos, diferentemente do que fez José Camões, que relacionou também as orações que receberam menções, citações e paráfrases parciais.

Ademais, indicamos as personagens que proferem as orações e o gênero discursivo em que as orações foram moldadas (embora não de todas, porque não nos foi possível). Dessa forma, chegamos ao quadro que disponibilizamos logo abaixo, no qual constam as colunas “Auto”, “Oração”, “Orante” (isto é, a personagem que recita a oração) e “Gênero Discursivo”.

Quadro 4 – Orações tradicionais, espontâneas e hinos

AUTO	ORAÇÃO	ORANTE	GÊNERO
Alma (1508)	Oração para Sto. Agostinho (603-682)	Alma	-----
	Benção de Sto. Agostinho (701-707)	Santo Agostinho	Benção
Velho da Horta (1512)	Pater Noster (1-28)	Velho	Paráfrase
	Ladainha (443-586)	Alcouviteira	Paródia
Sebila Cassandra	Canto ao Menino Jesus (653-669)	Quatro Anjos	Canto
	Adoração ao Presépio (687-765)	Peresica, Abraão, Moisés, Salamão, Isaías, Cassandra, Siméria, Erutea	Adoração
Quatro Tempos	Adoração ao Presépio (97-108)	Serafim, Arcanjo, Anjos	
Barca da Glória (1519)	Súplica dos Mortos (distribuída ao longo do auto, nas falas das personagens mortas)	Conde, Duque, Rei, Imperador, Bispo, Arcebispo, Cardeal e Papa	Súplica
Rubena (1521)	Súplica a Maria (199-210)	Rubena	Súplica
Pastoril Português (1523)	Chacota a Maria (543-546 e 608-628)	Joane, Fernando, Caterina, Madanela, Afonso e Inês	Chacota
	O Gloriosa Domina (569-607)	Clérigos	Glosa/Hino
Inês Pereira (1523)	Oração de Intercessão (990-1000/1012-1022)	Ermitão	Intercessão
Templo de Apolo (1526)	Oração a Apolo (231-270)	O Mundo	-----
	Oração a Apolo (316-340)	A Fama e o Vencimento	-----
	Oração a Apolo (374-405)	Cetro Onipotente e Prudência Gravidade	-----
	Oração a Apolo (449-462)	Tempo Glorioso e	-----

		Honesta Sabedoria	
Clérigo da Beira (1529)	Matinas (65-172)	Clérigo e seu filho	Paródia
	Responso de St. Antônio (416-423)	Clérigo	Paródia
	Pai Nosso (458-469)	Negro	Paródia
	Salve Regina (530-534)	Negro	Paródia
Auto de Cananea (1534)	Pai Nosso	Cristo e os Apóstolos	Paráfrase
Mofina Mendes (1534)	Ave Maria (215-220)	Anjo Gabriel	Glosa
	Salmo (543-573)	Maria e as virtudes Prudência e Humildade	Salmo/Paráfrase
Auto das Fadas	“vitatório”	Frade	Glosa

No segundo quadro, relacionamos todos os autos em que aparecem algum discurso sobre a oração: às vezes trata-se de uma argumentação, às vezes de um ensinamento, às vezes de uma crítica. Como na anterior, especificamos quais são as personagens que empreendem o discurso sobre a oração. Com isso, o quadro consta das colunas “Auto”, “Discurso” e “Discursante” (isto é, a personagem cujo diálogo é um discurso sobre a oração).

Quadro 5 - Discursos sobre a oração nos autos vicentinos

AUTO	DISCURSO	DISCURSANTE
Pastoril Castellano (1502)	Utilidade da oração (110-125)	Gil e Lucas
Barca do Inferno (1517)	Argumento sobre a intercessão (41-57)	Fidalgo
	Inventário das orações	Sapateiro
	Argumento do Saltério	Frade
Purgatório (1518)	Oração x Juízo (528-537)	Anjo e pastor
Rubena (1521)	Ensino da oração (937-975)	Cismena e Beata
Clérigo da Beira (1529)	Padre não-orante (866-885)	Duarte, Pedr'Eanes, Almeida
Romagem dos Agravados (1533)	Decepção com a oração (61-160)	João Mortinheira e Frei Paço
Auto da Cananea (1534)	Modo de orar (o auto inteiro)	Cristo, a Cananea, os Apóstolos
Floresta dos Enganos (1536)	Oração x Ações (386-394)	Apolo

Tendo concluído a busca pelas práticas de oração e discursos sobre a temática, percebemos que, das aproximadamente 46 peças teatrais de Gil Vicente, 18 possuem algum tipo de conteúdo sobre oração - umas mais densamente que outras, é bem verdade. Percebemos também que a temática se encontra presente desde os primeiros autos do dramaturgo até seus últimos, o que pode levar-nos a pensar num possível

desenvolvimento dessa matriz temática/discursiva dentro da obra vicentina. Mas como o inventário realizado revela maior presença do tema em *Inferno*, *Glória*, *Clérigo* e *Cananea*, justifica-se que nos detenhamos mais especificamente nessas obras, trazendo aqui e ali elementos de outras obras do dramaturgo, para enriquecer e sistematizar a análise.

3.1.1 “Plega a nuestro redentor”...

Primeiramente, no que tange aos discursos sobre a oração, devemos dizer que a oração figura na dramaturgia vicentina como algo a ser recomendada e que, portanto, tem uma representação positiva. Já no *Auto Pastoril Castellano* (1502), primeiro auto de Gil Vicente, encontramos o diálogo entre os pastores Gil e Lucas, que está à procura de suas ovelhas. O pastor Gil recomenda ao outro: “Encomiéndalas a Dios”; mas Lucas questiona: “Qué podrá eso prestar? [...]Si los lobos las comieron hámelas Dios de traer”. A convicção do pastor Gil é de que “Él te las irá buscar / que siempre mira por ños” (vv. 115-120). Na *Barca da Glória* (1519) também encontramos o Anjo recomendando ao Rei que ore: “Plega a nuestro redentor / nuestro Dios y criador / que os dé segundas vidas” (vv. 309-311). O Rei está condenado à barca do inferno e o anjo indica-lhe um meio de salvar-se.

Analisando o fragmento de *Pastoril Castellano*, salientou José Alberto Lopes da Silva (2002, p. 254), o que está em jogo nesse diálogo é a utilidade/eficácia da oração. Por outro lado, podemos dizer que o fragmento de *Glória* é uma assertiva sobre a eficácia da oração. Se em *Pastoril Castellano*, Lucas questiona o que pode a oração; o Anjo de *Glória* não tem dúvida alguma.

Por sua vez, na *Comédia Floresta dos Enganos* (1536), último dos textos vicentinos, encontramos o tema em questão, num discurso do deus Apolo sobre a oração, em diálogo com o rei tebano:

Vuestra alteza rece breve
y obre obras de santo
que el rezar no monta tanto
como hacer lo que se debe.
El rezar es como flores
y flores las oraciones
y el fruto, dicen doctores
las obras son los amores
y no las buenas razones.
(VICENTE, *Floresta dos Enganos*, versos 386-394)

O rei tebano havia chegado ao templo para rezar a Apolo, mas o deus grego tinha pressa em impedir que a cidade e, por consequência, seu templo fossem destruídos, conforme previa falsa profecia de Cupido. A solução para evitar a tragédia era justamente o desterro e a prisão de Grata Célia, filha do rei tebano, segundo Cupido. Por essa razão, as palavras de Apolo ao rei tebano põem acento sobre a ação: “Vuestra alteza rece breve y obre obras de santo”. Fazer o que se deve tem mais urgência que rezar. As orações são flores, os frutos são as ações.

Desse modo, tanto *Pastoril Castellano* quanto *Floresta dos Enganos* parecem pôr em xeque a utilidade da oração ou, se preferirmos, a sua eficácia. Nas *Barca do Inferno* (1517) e em *Purgatório* (1518), textos compostos na metade temporal da carreira do dramaturgo, essa mesma questão aparece nos diálogos dos mortos com os condutores das barcas. Os mortos procuram se valer da oração de outrem ou de suas práticas devocionais em vida, para justificar seu direito à glória. Mas os condutores sempre apelam para as ações dos mortos quando em vida. Poderíamos pensar de maneira radical que Gil Vicente expressou muito claramente a inutilidade da oração, mas podemos, de outra forma, entender seu esforço em demarcar quando a oração é válida. Recordemos que o anjo da *Barca da Glória*, como a pouco dito, recomendou que o Rei rezasse a Deus para salvar-se.

Na *Comédia de Rubena*, encontramos um diálogo entre as personagens Cismena e Beata, que exerce o papel de alcoviteira nessa peça vicentina. Aqui, ao que nos parece, Gil Vicente sinaliza um contexto válido para a prática de oração. Cismena pretende se tornar freira e esquivar-se de um casamento, pelo que pede: “Guarde-me Deos dessa dor” (v. 936). Beata, dizendo também não lhe desejar essa dor, indica: “rezamos no salteiro / que fermosa sem amor / é como o sol de Janeiro / que sempre anda atrás do outeiro” (937-940). Noutro lugar, ela diz: “Filha vou em romeria / à gloriosa da Estrela / encomendar-vos-ei a ela / mui devotamente pia / que vos tome por donzela”. Os dois fragmentos apresentam a prática da oração no âmbito da devoção, como o recurso do cristão a todas as necessidades da vida. Não se questiona a utilidade, nem se vê mais importante a ação que a oração. É pressuposta, inclusive, a eficácia da oração.

No mesmo diálogo, Beata acrescenta:

Beata: E se quiserdes ser freira
mana eu vos ensinarei
a rezar tudo o que sei
da primeira à derradeira
porque nisso me criei.

Cismena: Eu senhora aprenderei
de muito boa vontade.
Beata: Eu também por caridade
filha vos começarei
logo as horas da trindade.

Depois as horas dos finados
que vós haveis de matar
e aprendereis a cantar
resposos desesperados
com que os vão sepultar.
E depois disto passar
ler-vos-ei Cárcel d'Amor
e Peregrino Amador
e eu virei mais devagar
prazendo a nosso senhor.
(VICENTE, *Comédia de Rubena*, versos 946-965)

Não obstante a ambiguidade do texto, posto que Beata pretende instruir Cismena na vida amorosa mais que na vida devota, vê-se aí uma ligação positiva entre a vida consagrada e a prática da oração (é coisa de freira saber rezar). Ademais, depreende-se que há um modo correto de rezar, o que justifica Beata dar-se ao trabalho de ensiná-lo a Cismena. Estão presentes na lista de orações a serem ensinadas por Beata basicamente as horas canônicas do *Breviário*, que certamente era a principal fonte de oração para as pessoas leitoras, no Quinhentos. Ela começa dizendo que ensinará a rezar “da primeira à derradeira”, isto é, todas as horas canônicas do *Breviário*. E são mencionados também alguns ofícios específicos, como as *Horas da Santíssima Trindade* e as *Horas de Finados*.

Quadro 6 – Horas Canônicas do Breviário

ORAÇÕES	HORÁRIO
<i>Matinas</i>	02h ou 03h (de madrugada)
<i>Laudes</i>	05h (ou ao acordar)
<i>Prima</i>	07h
<i>Tertia</i>	09h
<i>Sexta</i>	Meio-dia
<i>Nona</i>	15h
<i>Vésperas</i>	17h (ou anoitecer)
<i>Completas</i>	19h (ou ao adormecer)

O *Breviário* é um livro litúrgico composto principalmente pelos salmos, que são ordenados de tal forma que se sejam distribuídos em oito ofícios diários, também

chamados de *Horas Canônicas*, conforme se vê no quadro acima. Rezar as horas canônicas do *Breviário* é obrigação dos padres, monges (as), freis e freiras, mas do *Breviário* derivou o livro chamado de *Livro das Horas*, que os leigos e leigas mandavam confeccionar pessoalmente, conforme sua devoção privada, para que pudessem rezar diariamente.

Mário Martins (1969) dedica capítulos de *Estudos da Cultura Medieval* à análise do suposto *Livro de Horas* da rainha Santa Isabel de Portugal, do rei D. Duarte e também ao *Breviário Franciscano* da rainha D. Leonor. No livro de D. Duarte, por exemplo, Mário Martins (1969, p. 176) evidencia as orações que o rei mandou inserir, em prol de sua boa morte, da alma de seu pai, D. João I, e da de sua mãe, D. Felipa de Lencastro.

Apesar das variações, todos os *Livros de Horas* possuíam alguns elementos comuns: um calendário litúrgico; missas de Solenidades, Festas e Memórias de Santos; ofícios específicos (*Horas de N. Senhora, Hora dos Defuntos* etc.); ladainhas; responsos e muitas iluminuras que ilustravam as festas litúrgicas. Por estes elementos, se modulava a vida de oração diária, no Quinhentos.

3.1.2 “Vos ensinarei a rezar tudo o que sei”

No que diz respeito propriamente às orações presentes no teatro vicentino, e não do discurso que se faz sobre ela, percebemos imediatamente que não estamos lidando com algo uniforme, que se possa generalizar: não estamos falando de uma oração, mas de orações e de modos de tratar a oração. Primeiramente, há uma diversidade de gêneros de oração nos autos: hinos, matinas, Pai-nossos, ladainhas, responsos, súplicas espontâneas etc., como se pôde ver na relação composta a partir do inventário realizado por José Camões (vide o Quadro 2, na p. 52). Também diversos são as personagens orantes: clérigos, mulheres, anjos, pastores (as), Velho, Maria, santos, Negro etc., como se pode ver no Quadro 3 (p. 54). Tudo isso já é o suficiente para não cometermos o engano de realizarmos uma leitura unificadora, uniformizante, da temática no autor. Não podemos/devemos falar não de “oração”, mas sim de “orações” em Gil Vicente, dada sua diversidade na referida dramaturgia.

Como exemplar das orações espontâneas que aparecem na dramaturgia vicentina, damos por exemplo a súplica de Rubena à Virgem Maria, em *Comédia de Rubena* (versos 199-210). A personagem é filha de um abade e se enamora de um jovem clérigo subalterno de seu pai. “A conversacion acabó com ella / lo que no debiera haber

comenzado” (versos 7-8). Rubena engravida do clérigo, que não assume a filha (Cismena) por conta de sua condição de clérigo. Diante de sua angústia de levar adiante uma gravidez que deve ser mantida em sigilo e que fará dela mãe solteira, Rubena eleva uma súplica a Nossa Senhora:

Oh dulce virgen gloriosa
a ti pido sospirando
que te pases deste bando
de Rubena desdichosa.
Tu que tuviste encubierto
aqueel divino secreto
encubre mi triste suerte
no mires mi desconcierto
que sin ti hago concierto
con la muerte.

(VICENTE, *Comédia de Rubena*, versos 199-210)

Mais uma vez deparamo-nos com uma representação devota da oração em *Comédia de Rubena*. Como vimos anteriormente, o diálogo entre Cismena e Beata conceitua a oração a partir da devoção, a oração como um gesto positivo. Nesta cena de agora, Gil Vicente insere uma oração condizente com conceito que depreendemos no diálogo entre Cismena e Beata. Encontrando-se em tormentosa angústia, Rubena volta-se piedosamente para Maria, para que ela lhe ampare. A oração, portanto, é motivada pela fé.

Chama a atenção, de maneira particular, o que denominamos aqui de *formas híbridas* das orações na dramaturgia vicentina, porque promovem o encontro entre o popular e o sagrado. Destacar-las-emos aqui por demonstrarem a habilidade de Gil Vicente em se servir das fontes disponíveis para alcançar os efeitos cênicos desejados. Encontramos exemplos dessas formas na ladainha da alcoviteira, n’*O Velho da Horta*, na chacota dos pastores e das pastoras do *Pastoril Português*, bem como no “[in]vitatório” do Frade de *Auto das Fadas*.

No caso da ladainha³⁴ recitada pela Alcoviteira no *Velho da Horta*, na verdade, trata-se de uma paródia na qual, em lugar de invocar um santo, a Alcoviteira invoca os nobres e seus feitos³⁵, para socorrer o velho perante o seu desengano amoroso.

Ó precioso santo Arelhano
mártir bem aventurado
tu que foste marteirado
neste mundo cento e um ano.
Ó sam Gracia

³⁴ Ladainha: um gênero de oração, pelo qual se invoca um santo repetidamente, lembrando seus atributos e feitos.

³⁵ A ladainha da Alcoviteira também invoca jovens virgens, logo após a invocação dos senhores nobres. Mas nos ateremos aqui apenas aos senhores nobres.

Moniz tu que hoje em dia
fazes milagres dobrados
dá-lhe esforço e alegria
pois que és da companhia
dos penados.

Ó apóstolo sam João Fogaça
tu que sabes a verdade
pola tua piedade
que tanto mal nam se faça.
Ó senhor
Tristão da Cunha confessor
ó mártere Simão de Sousa
polo vosso santo amor
livrai o velho pecador
de tal cousa.

Ó santo Martim Afonso
de Melo tam namorado
dá remédio este coitado
e eu te direi um responso
com devação.
Eu prometo ùa oração
cada dia quatro meses
por que lhe deis coração
meu senhor sam dom João
de Meneses.

Ó mártere santo amador
Gonçalo da Silva vós
vós que sois um só dos só
prefioso em amador
apressurado.
Chamai o marterizado
dom Jorge d'Eça a conselho
dous casados num cuidado
socorrei a este coitado
deste velho.

Arcanjo sam comendador
mor d'Avis mui inflamado
que antes que fôsseis nado
fostes santo no amor.
E nam fique
o precioso dom Anrique
outro mor de Santiago
socorrei-lhe muito a pique
antes que o demo repique
com tal pago.

Glorioso sam dom Martinho
apóstolo e evangelista
tornai este feito à revista
porque leva mau caminho
e dai-lhe espirito.
Ó santo barão d'Alvito
serafim do deos Copido
consolai o velho aflito
porque inda que contrito
vai perdido.

Todos santos marteirados
 socorrei ao marteirado
 que morre de namorado
 pois morreis de namorados.
 (VICENTE, *Velho da Horta*, versos 444-507)

A estrutura da ladainha da Alcoviteira remete-nos à estrutura da Ladainha de Todos os Santos, em que se invoca não um santo, mas diversos santos, como faz a Alcoviteira com os nobres. Inclusive a ladainha conclui de modo similar à de Todos os Santos: se na ladainha católica a última invocação é justamente a todos os santos, na de Gil Vicente a Alcoviteira conclui a oração com a invocação: “Todos santos marteirados socorrei ao marteirado”.

Mas não acabam aí as semelhanças: a Alcoviteira chega a qualificar os nobres invocados: “apóstolo sam João Fogaça”, “Tristão da Cunha confessor”, “mártere Simão de Sousa”, “Arcanjo sam comendador mor d’Avis”, “glorioso sam dom Martinho apóstolo e evangelista”. Os santos do cânon católico romano recebem qualificações específicas de acordo com sua hagiografia: Santo Antônio, por exemplo, é santo confessor; São Sebastião, mártir; São Mateus; apóstolo e evangelista. Isso comprova que, de fato, Gil Vicente tinha em mente a estrutura da Ladainha de Todos os Santos ao compor a ladainha da Alcoviteira.

É importante notar que o dramaturgo dá ênfase à qualificação de “mártir”, havendo quatro nobres sendo invocados com esse atributo, além de que a própria invocação final fala em “todos os santos marteirados” e o próprio Velho da horta é qualificado como “marteirado”. Esse atributo salienta a condição do Velho como alguém que sofre por amor. Nesse caso, não à fé, mas a uma jovem mulher. Além disso, o atributo estabelece uma relação de igualdade entre o Velho e os nobres “santos mateirados” que foram invocados, sugestionando tacitamente que também eles sabem o que é estar naquela situação em que se encontra o Velho.

Muitas das figuras referidas na ladainha poderiam estar presentes no tempo da representação, provavelmente eram de idade avançada em sua maioria, e também poderiam sofrer ou ter sofrido de amores juvenis³⁶. Dessa forma, a ladainha com o nome dos nobres, provoca-lhes a se verem no “ridículo da situação” satirizada na farsa. “De

36 Uma descrição mais minuciosa sobre as personalidades invocadas na ladainha pode ser encontrada em MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. **Que prática tam avessa da rezão**: um charivari cortesão no teatro de Gil Vicente. In: **Ângulo**, 125/126, Abr./Set., 2011. Disponível em: <http://www.fatea.br/seer/index.php/angulo/article/viewFile/789/552>. Acesso: 12 dez 2015.

onde todos rirem do espelho às avessas que é a história do Velho, de que são convidados a participar, ainda que pela simples referência” (MUNIZ, 2011, p. 27).

Dessa maneira, Gil Vicente serve-se da forma de um gênero de oração (ladainha) como artifício para sua arte dramática. Por meio da ladainha, utilizada como estratégia, ele alcançou o efeito satírico que objetivava. E esta não foi a única vez em que ele usa dessa estratégia, uma vez que tornou a repeti-la em *O Clérigo da Beira*, nas orações proferidas pelo Negro Furunando, na matina recitada pelo clérigo e seu filho Francisco, e no responso proferido pelo Clérigo. Paul Teyssier (2005, p. 541) chama de *glosa a lo profano*, esse “processo que consiste em parafrasear um texto religioso, dando-lhe um sentido profano”. Há nesses casos, portanto, uma contribuição da tradição católica romana à Literatura, qual seja o empréstimo de gêneros oracionais à arte dramática.

Dos casos ocorridos no *Clérigo da Beira*, agora comentaremos apenas o responso do Clérigo, porque os demais serão observados mais adiante. Reza o clérigo:

Si queres miracula ver
 torna lá c’um par de patos
 que se os capões vão baratos
 estes assi hão de ser.
 Calamitas demones hás de trazer
 porém o dinheiro será de mau mês
 cedunt mare vincula res
 que perdunt quanto vieres vender.
 (*Clérigo da Beira*, versos 416-423)

O responso do clérigo é uma paráfrase do responso de Santo Antônio, do qual guarda semelhança apenas através do primeiro verso, dos vocábulos “miracula”, “demones” e “mare” e do contexto da perda/procura de algo, uma vez que o responso original recomenda recorrer a Santo Antônio, mediante o qual “recupera-se o perdido”. O vilão Gonçalo havia sido roubado pelos cortesões Duarte e Almeida e pede ao clérigo que lhe reze um responso, entenda-se o responso de Santo Antônio. Então, o clérigo recita o responso que lemos acima, apagando a referência ao santo português e colocando em lugar disso a referência a elementos profanos, como mercadoria e dinheiro, pelos quais se haveria de alcançar o milagre.

Nessa mesma perspectiva do responso do Clérigo, temos o “[in]vitatório” rezado pelo Frade do *Auto das Fadas*:

Con lágrimas dolorosas
 dentro de mi oratorio
 contemplando en las hermosas
 al cabo de ciertas prosas
 decía este vitatorio:
 al santo templo d’amor

donde las almas perdemos
 venit todos y adoremos.
 Venid de gana muy leda
 a la triste devoción
 donde mata la pasión
 y siempre la vida queda
 para más luenga prisión.
 Y pues la tal perdición
 por ganancia la tenemos
 venit todos y adoremos.
 Adoramos y exalzamos
 a aquéllas que nos mataron
 opera manum suarum
 son los sospiros que damos
 in hac vita lacrimarum
 a las que mal nos trataron
 pues por diosas las tenemos
 venit todos y adoremos.
 (*Auto das Fadas*, 308-331)

Invitatório é o hino com o qual se inicia os ofícios do Breviário: são invitatórios diferentes para ofícios diferentes. No caso do dito “[in]vitorio” do Frade de *Fadas*, trata-se de uma glosa do hino latino *Venite adoremus*, que é entoado no contexto litúrgico do Natal. Convida-se, com ele, os fiéis para adorarem o Jesus Cristo, o Deus menino que acaba de nascer. Gil Vicente recria o hino combinando a linguagem religiosa com a linguagem do amor, como observa Paul Teyssier (2005, p. 541). O Frade, que “enquanto viveu foi muito namorado”, faz do objeto da adoração não o menino Jesus, mas “aquéllas que nos mataron”, algo mais próprio para quem cantava “Te Deum laudamus / con los ojos en Copido / diciendo: a ti adoramos / los que sin ventura estamos / con tanto tiempo servido” (*Autos das Fadas*, versos 337-341). Desse modo, ocorre um glosa *a lo profano*, toma-se um texto da tradição cristã para utilizá-lo com fins profanos.

No *Pastoril Português*, o processo acontece em sentido oposto, isto é, da Literatura para a tradição cristã: toma-se uma forma popular de arte – a chacota – para servir de oração. Grande parte do auto é ocupado pelos conflitos amorosos entre os seis pastores, que cessam apenas quando é encontrada a imagem de Maria encontrada pela pastora Margarida. Perante a imagem, não sabendo como rezar, os(as) pastores(as) Joane, Fernando, Caterina, Madanela, Afonso e Inês se propõem a fazer uma chacota para homenagear a santa³⁷.

Pois nam sabemos rezar

37 Chacota: “antiga canção popular; trovas satíricas” (glossário do auto no site www.cet-e-quinientos.com); “a chacota era dança e canção da gente serrana, revelando ainda fortes ligações com a poesia popular, de tradição oral, e tendo por finalidade a devoção”. (MARIANO, 1990, p. 25).

façamos-lhe ãa chacota
 porque toda a alma devota
 o que tem isso há de dar. (543-546)

Quem é a desposada?
 A virgem sagrada.
 Quem é a que parira?
 A virgem Maria.
 Em Belém cidade
 muito pequenina
 vi ãa desposada
 e virgem parida.

Em Belém cidade
 muito pequenina
 vi ãa desposada
 e virgem parida.
 Quem é a desposada?
 A virgem sagrada.
 Quem é a que parira?
 A virgem Maria.

Nãa pobre casa
 toda relozia
 os anjos cantavam
 o mundo dezia:
 quem é a desposada?
 A virgem sagrada.
 Quem é a que parira?
 A virgem Maria.
 (VICENTE, *Pastoril Português*, versos 606-629)

A chacota é claramente contraposta ao hino (*O gloriosa domina*) entoado pelos clérigos. Os pastores e pastoras resolvem fazer a chacota para a Virgem Maria, mas são interrompidos pela chegada dos clérigos, que entoam o hino. Só após o término deste é que eles fazem a chacota. Enquanto o hino é uma expressão da religiosidade oficial, entoado por aqueles que detêm o poder sagrado, a chacota é uma expressão da religiosidade do povo, longe das formalidades eclesiásticas. Muito embora sendo um gênero popular, a chacota cantada pelos pastores e pelas pastoras, para Maria, é um gesto brotado da piedade e interioridade das personagens. Ainda que não sabendo rezar, elas desejam prestar culto a Maria, cuja imagem havia sido encontrada.

Há quem possa interpretar a antítese salientada pelo refrão um elemento satírico, como é próprio da chacota: “quem é a **desposada?** / A virgem **sagrada.** / Quem é a que **parira?** / A virgem **Maria**”. Todavia, não corroboramos essa interpretação. Não nos parece que a chacota deseje rasurar o dogma da virgindade perpétua de Maria. O contexto em que se insere a chacota remete para o desejo de as personagens prestar seu culto a Maria e não para uma contestação à pessoa de Maria. A oposição, longe de

desmerecer Maria, ressalta sua singularidade humana e espiritual. Como bem observou Paul Teyssier, “o universo cristão é uma gigantesca antítese” (2005, p. 532). Defendemos que o elemento satírico da chacota se encontra na própria introdução do profano para cultuar o sagrado, em confrontação à religiosidade formal dos clérigos, e também em outros recursos cênicos, como a dança.

Com isso, a chacota dos pastores e das pastoras parece ser uma oração válida para Gil Vicente, se considerarmos que o dramaturgo combate a prática da oração mecanizada, dispersa e irreverente, como veremos mais adiante na crítica que ele realiza n’*O Clérigo da Beira*. Percebemos posturas diametralmente opostas entre os pastores e as pastoras do *Pastoril Português* e o clérigo e seu filho, n’*O Clérigo da Beira*. No último, mesmo a personagem sendo padre - e, portanto, sabendo rezar - a oração da matina é recitada de modo displicente em companhia de seu filho Francisco. No outro, mesmo as personagens sendo pastoras e – portanto, gente sem alta cultura religiosa -, procuram um modo de honrar dignamente a Mãe de Deus, através da execução festiva do canto e da dança constitutivos da chacota.

Como consequência disso, dá-se o que Alexandra Mariano salienta: “A adoração da Virgem, sob a forma de chacota, permite a reconciliação dos pastores frente ao público. A constância e paz do amor puro e eterno, simbolizado por Maria e o menino, triunfa sobre os ‘amores loucos’” (MARIANO, 1990, p. 26). A oração resulta numa ação positiva, que promove a restauração das relações entre pastores e público, um desfecho apropriado para um auto de Natal.

Dessa forma, vemos Gil Vicente tomar emprestado à cultura profana um gênero popular para colocá-lo a serviço do culto religioso, em sua dramaturgia. Mais que isso, fundamenta a relação com o sagrado nos próprios elementos da cotidianidade humana ou, se preferirmos, de sua cultura. Além disso, põe em primeiro plano o desejo do ser humano de se relacionar com o sagrado, em lugar das formas com que estabelece essa relação.

Não obstante, a oração mais recorrente no teatro vicentino é tomada da própria tradição cristã: é o *Pai-Nosso*, como pudemos notar no Quadro 4 (vide p. 55). Aparece na íntegra em *Cananea* (vv. 312-368), *Clérigo da Beira* (vv. 462-468) e *Velho da Horta* (vv. 1-29); além de ser mencionado ou citado outras vezes em: *Barca da Glória* (v. 338), *Clérigo da Beira* (vv. 82, 168, 172), *Fé* (v. 305), *Frágua d’Amor* (v. 313), *Inverno e Verão* (v. 817), *Purgatório* (vv. 479, 534) e *Serra da Estrela* (v. 328), segundo José Camões (2002, 176). A *Ave Maria* e a *Salve Rainha* também aparecem muitas vezes

citadas ou mencionadas, mas nem uma nem outra aparece tantas vezes na íntegra quanto o *Pai Nosso*.

A cada aparição do Pai Nosso, Gil Vicente deu um tratamento diferenciado, porque também diferentes eram os objetivos de seu uso. Em *Cananea*, o *Pai Nosso* aparece sob a forma de uma paráfrase, como estudaremos mais detalhadamente no próximo capítulo e é a única vez que não recebe tom satírico; enquanto em *Velho da Horta*, aparece sob a forma de paródia, modificando sutilmente os sentidos da oração bíblica, para a obtenção do efeito satírico. Já no *Clérigo da Beira*, o Negro muda mais abruptamente o sentido da oração, com o seu latim macarrônico, dando igualmente à oração um tom satírico.

No caso do *Velho da Horta*, Márcio Muniz corrobora a interpretação de Stanislav Zimic de que a glosa do *Pater Noster* no auto em questão é “uma expressão religiosa séria, digna e muito genuinamente sentida”, (ZIMIC 2003, p. 104); mas também sinaliza que não se pode deixar de considerar o contexto de farsa em que essa glosa do *Pater Noster* está inserida.

Nesse sentido, Muniz entende que, muito embora a primeira e segunda parte da glosa respeitem o sentido da oração, “na terceira parte os acréscimos são maiores e seu conteúdo prepara a entrada no tom gracioso do início do diálogo do Velho com a jovem” (MUNIZ, 2011, p. 25), dando um passo sutil em direção à sátira que começa a se instalar logo após a glosa.

Pater noster criador
qui es in celis poderoso
sanctificetur senhor
nomen tuum vencedor
nos céus e terra piadoso.
Adveniat a tua graça
regnum tuum sem mais guerra
voluntas tua se faça
sicut in celo et in terra.

Panem nostrum que comemos
cotidianum teu é
escusá-lo nam podemos
inda que o nam merecemos
tu da nobis hodie.
Dimitte nobis senhor
debita nossos errores
sicut et nos por teu amor
dimittimus qualquer error
aos nossos devedores.

Et ne nos Deos te pedimos
inducas per nenhum modo
in tentationem caímos

porque fracos nos sentimos
 formados de triste lodo.
 Sed libera nossa fraqueza
 nos a malo nesta vida
 amen por tua grandeza
 e nos livre tua alteza
 da tristeza sem medida
 (VICENTE, *Velho da Horta*, versos 01-19).

Reparemos que os acréscimos da terceira parte vão direcionando o público para a desventura amorosa do Velho junto à jovem: “fracos nos sentimos”, “formados de triste lodo” e “nos livre tua alteza da tristeza sem medida” (01-19). Desse modo, o *Pater Noster* do Velho é solene, devoto, mas não deixa de possuir sutilmente o elemento próprio do gênero em que se encontra: a farsa. O *Pai Nosso* do Negro, no *Clérigo da Beira*, possui o teor satírico mais marcado, como analisaremos mais adiante.

3.2 A crítica vicentina às práticas de oração

Uma vez inventariada a oração na obra vicentina, propomo-nos a principiar uma interpretação acerca do tema, tratando aqui especificamente da crítica que o autor teceu às práticas de oração de sua tradição religiosa (católica romana), conforme pudemos identificá-la nos autos. Para tanto, ater-nos-emos à farsa *Clérigo da Beira* (1529), especificamente nos episódios das matinas (65-172), rezadas pelo clérigo e seu filho Francisco; do diálogo entre Duarte, Pedr’Eanes e Almeida sobre a displicência do padre Jorge de Melo em matéria de oração (866-885); e das orações do Pai Nosso e Salve Rainha recitadas pelo negro Furunando. Bem como discutiremos no *Auto da Barca do Inferno* (1517) o diálogo entre o Fidalgo e o Barqueiro do inferno sobre a validade da oração de intercessão para a garantia da salvação (41-57); e em *Purgatório*, o trecho em que o Anjo pergunta ao Pastor sobre oração procurando discernir qual deverá ser o destino da personagem no pós-morte. Todas estas cenas encerram críticas feitas por Gil à mentalidade e práticas religiosas de seu tempo, conforme veremos mais adiante.

Identificarmos que Gil Vicente procedeu uma crítica a determinadas atitudes frente à oração possibilita-nos situá-lo enquanto *contemporâneo*. Giorgio Agamben define o *contemporâneo* a partir de três características: primeiramente, o contemporâneo é quem possui relativo distanciamento de seu tempo, não se identificando com ele em tudo (2009, p. 56); em segundo, *contemporâneo* é quem possui discernimento dos limites de sua época, “é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (2009, p. 62); e, por último, *contemporâneo* é

quem tem compromisso com a transformação de seu tempo, porque sabe que “está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história” (2009, p. 72).

Pelo que depreendemos de sua dramaturgia, entendemos que Gil Vicente enxergou os limites de sua época e fez de sua obra um contributo seu para a transformação das mentalidades e práticas quinhentistas. Essa contribuição já foi percebida em outros âmbitos – a saber, a Justiça, a Corte e a Religião, como indica o estudo de Maria Leonor Garcia da Cruz (1990) - e cremos poder demonstrá-la ainda a partir do tema da oração, que pertence também ao âmbito da religião,

Gil Vicente foi um homem cujo contexto sociocultural estava estritamente associado ao Catolicismo Romano, mas que também premia por mudanças nessa instituição. Cleonice Berardinelli nos sinaliza “sua ternura filial pela Virgem Maria, seu carinho pelo menino Jesus” (1971, p. 10). Mas António José Saraiva alerta-nos que “dizer que Gil Vicente é católico é uma afirmação vaga se notarmos que ele viveu e morreu antes do Concílio de Trento, que definiu a resposta da Igreja perante a Reforma” (2000, p. 104). Ele, portanto, não precisou se posicionar como católico ou não, porque estava num contexto em que as várias correntes legitimamente disputavam triunfo no seio da Igreja. Mas pode-se dizer com segurança que ele estava vinculado aos ventos pré-reformistas que sopravam desde outros séculos - razão pela qual se chega a chamá-lo de erasmista - como bem explanou Saraiva (2000, p. 103-116).

Maria Teresa Abelha Alves, defendendo que a crítica vicentina à religião teve “um caráter mais histórico que propriamente doutrinário” (2002, p. 29), detalha-nos os tópicos degradados da religiosidade a que pretendiam reformar os textos vicentinos:

- 1) religião fundamentada em superstições e afastada dos ensinamentos de Cristo;
- 2) prática religiosa fundamentada em orações mecanizadas;
- 3) simonia clerical na venda de indulgências;
- 4) prática da luxúria, da ociosidade e da avareza por parte dos clérigos;
- 5) existência de grande número de sacerdotes. (ALVES, 2002, p. 38)

Interessa-nos aqui, obviamente, o tópico 2: prática religiosa fundamentada em orações mecanizadas. De antemão, salientamos que o *Auto de Cananea* contém mais densamente aquilo que o dramaturgo português pretende ensinar acerca da oração, uma vez que está estruturado no evangelho sobre a mulher Cananea (Mt 15: 21-28), modelo de oração, e naquele em que Jesus ensina o Pai Nosso aos apóstolos, como resposta ao pedido desses para que ele lhes ensine a orar (Lc 11: 1-13). Como aqui, desejamos

ressaltar a crítica e não o ensinamento, restringir-nos-emos aos autos já indicados, como dissemos anteriormente. Deter-nos-emos em *Cananea* em capítulo próximo.

No *Auto da Barca do Inferno*, o Diabo deixa claro que não adiantam as orações por aqueles(as) que morreram, se estes(as) não fizeram por sua salvação em vida:

Fidalgo: Esta barca onde vai ora
que assi está apercebida?
Diabo: Vai pera a ilha perdida
e há de partir logo ess'hora.
Fidalgo: Pera lá vai a senhora?
Diabo: Senhor a vosso serviço.
Fidalgo: Parece-me isso cortiço.
Diabo: Porque a vedes lá de fora.

Fidalgo: Porém a que terra passais?
Diabo: Pera o inferno senhor.
Fidalgo: Terra é bem sem sabor.
Diabo: Quê? E também cá zombais?
Fidalgo: E passageiros achais
pera tal habitação?
Diabo: Vejo-vos eu em feição
pera ir ao nosso cais.

Fidalgo: Parece-te a ti assi.
Diabo: Em que esperas ter guarida?
Fidalgo: Que deixo na outra vida
quem reze sempre por mi.
Diabo: Quem reze sempre por ti
hi hi hi hi hi hi hi
e tu viveste a teu prazer
cuidando cá guarecer
porque rezem lá por ti.

(VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, versos 25-49)

Esta crítica está relacionada, de alguma forma, à lógica presente na prática das indulgências, na qual o sujeito se fia não numa contrição sua, mas em algo externo a si: na indulgência, o perdão mediante o pagamento; na oração pelos mortos, a salvação mediante a oração alheia. Gil Vicente defende a necessidade de o indivíduo interiorizar a espiritualidade, responsabilizar-se por sua fé, porque vê como um limite de seu tempo a mentalidade mercantilizada da fé, na qual se pensa poder comprar os benefícios da vida espiritual, sem que haja um vínculo real com a espiritualidade.

Desse modo é que, no *Auto do Purgatório*, o Anjo, querendo discernir o destino do pastor após a morte, averigua se este sabia as orações – em outras palavras, se ele rezava:

Anjo: Morreste tu bom cristão?
Pastor: Que sei eu que vós dizeis.
Anjo: Dize ora o Crieleisão
Quirieleison Christeleisão.
Pastor: O Pater Noster quereis?

Já eu soube bom quinhão dele
 no santo faceto andei já
 e nunca me dei per ele
 e a Ave Maria a par dele
 soube eu lá já tempos há.

(VICENTE, *Auto do Purgatório*, versos 528-537)

O pastor não sabia as orações “Crieleisão”³⁸, Pater Noster e Ave Maria, como também não as sabia muita gente do tempo de Gil Vicente. Pode-se atribuir essa realidade à barreira que representava o Latim eclesiástico, podemos pensar conosco mesmos, mas não é só por isto. É também pela mentalidade de que, independente de sua devoção pessoal, podia-se encomendar sacramentos para a própria salvação.

Gil Vicente via em tal mentalidade uma aberração. Não à toa, na *Barca da Glória* todas as personagens (Conde, Duque, Rei, Imperador, Bispo, Arcebispo, Cardeal e Papa) conseguem mudar seu destino final mediante suas orações e não por auxílios alheios. Analisaremos o referido auto em outro capítulo, juntamente com *Cananea*, mas desde já fazemos essa menção que nos sinaliza o quanto Gil Vicente não põe em questão a validade da oração. O interesse do dramaturgo não é desautorizar a prática da oração, mas sim depurá-la, procurando indicar em que situações a oração é realmente válida.

Mas não basta que o sujeito saiba e pratique as orações. Gil Vicente vai mais além: ele está preocupado também em como essas orações são praticadas. É isto que aparece na farsa *Clérigo da Beira*, quando o Clérigo e o filho Francisco rezam “matinas de cá da Beira”, de um jeito paródico, não conforme o Breviário. Aparece também quando o *Pai Nosso* e a *Salve Rainha* são recitados pelo Negro não como ato de piedade, mas sim como estratégia de engano. Por fim, na insinuação da displicência do padre Jorge de Melo, “que traz sempre as contas na mão mas nam sei lá no capelo como vai a devoção”, o que está em jogo também é o modo como a oração é praticada.

No caso das matinas³⁹ do clérigo e seu filho, a oração antecede à caça que pai e filho farão: “Rezemos matinas logo / antes que entremos à caça / que como homem se embarça / nela nam é senam fogo” (65-68). Todavia, o tema da caça atravessa toda oração, de maneira que se intercalam versos latinos das matinas e conversas em vernáculo, sobre a caça que sucederá às matinas:

³⁸ “Crieleisão” é o aportuguesamento de “Christe eleison”, que é uma parte da súplica penitencial grega rezada na liturgia católica. A súplica completa tem a seguinte estrutura: *Kyrie eleison* (Senhor, tende piedade); *Christe eleison* (Cristo, tende piedade); *Kyrie eleison* (Senhor, tende piedade).

³⁹ Matinas é o nome de uma das orações do que se chama Liturgia das Horas, na Igreja Católica Romana. A Liturgia das Horas é composta basicamente de Salmos e Hinos distribuídos em orações destinadas para horas específicas do dia, sendo as matinas a primeira dessas orações (de manhã).

Filho: Nome de Deos começar.
 Clérigo: Pater noster.
 Filho: Que siso
 na caça pera que é isso
 senam domine labia. Andar.
 Clérigo: Domine labia mea
 tu priol a pé irás.
 Filho: Se cansares assentar-te-ás
 pois que nam tens facanea.

Clérigo: Venite exultemus
 que cães e forão que temos
 pera tempo de mester.
 Filho: Domine dominus noster
 nos dê com que os manter
 e coelhos que levemos.
 Clérigo: Celi enarrant gloriam Dei
 nam cuide papa nem rei
 que está no cume da serra.
 Filho: Domini est terra
 que é senhor de toda grei.
 (VICENTE, *Clérigo da Beira*, versos 81-99)

A oração, portanto, não dispõe da concentração da dupla, ao contrário, é realizada de maneira completamente dispersa, desatenta, um gesto mecânico no qual o profano atravessa o sagrado. Pai e filho não conseguem ou não querem se desligar do lazer que realizarão após a oração que estão realizando. Estão afoitos pela caça, tanto que, mal terminada a oração, o clérigo diz a Francisco: “torna a casa muito prestes e leva esse brivaiiro” (v. 173-174). Henri Bergson analisa que “só é essencialmente risível aquilo que é automaticamente realizado”, no sentido de que é um gesto distraído, em que as personagens se mostram ingenuamente como são (2004, p. 109). Nesse sentido, percebemos alto potencial cômico da cena das matinas porque, através do automatismo das personagens, põe às claras a inaptidão destas ao esperado socialmente.

Do ponto de vista da construção da oração, Ângela Correia afirma que “as matinas que se rezam não têm orações nem lições, apenas vários princípios de salmos (1, 8, 18^a, 21, 23, 49, 50, 65, 94, 97, 109, 116, 118, 12, 121, 124, 125, 127, 128, 147)” (CORREIA, 1989, p. 06). À lista de salmos citados, José Camões acrescenta outros cinco: 62, 99, 135, 148 e 149 (CAMÕES, 2002, p. 67). De todos esses salmos, são citados apenas o primeiro versículo, à exceção do salmo 50, que tem o versículo 17 citado; dos salmos 18 e 135, que têm ambos o segundo versículo citado, e o salmo 53, que teve o terceiro versículo citado.

Tanto Ângela Correia (1989) quanto José Camões (2002) indicam que, na verdade, não há apenas salmos utilizados nas matinas, mas também de outras horas canônicas (*laudes, prima, tertia, sexta, nona, vésperas e completas*). Correia é de

parecer de que “são todos, pelo menos do tempo adventício ou natalício” (CORREIA, 1989, p. 06); já Camões, de que “estas nove estrofes e meia [que compõem as matinas no auto] arremedam a estrutura das Horas de Nossa Senhora” (CAMÕES, 2002, p. 67).

Camões, inclusive, especificou o lugar dos salmos dentro da estrutura das referidas *Horas* e também outros hinos e orações presentes nas matinas do clérigo e filho. Verifiquemos no quadro abaixo:

Quadro 7 – Salmos, Hinos e Orações das Matinas n’O Clérigo da Beira

VERSOS DO AUTO	SALMOS/HINO/ORACÃO	HORAS DE NOSSA SENHORA
82	Pater Noster	
84-85	Sl 50, 17	Versículo inicial das Matinas de N. Sra.
89	Sl 94, 1	Invitatório das Matinas de N. Sra.
92	Sl 8, 1	das Matinas de N. Sra.
95	Sl 18, 2	das Matinas de N. Sra.
98-99	Sl 23, 1	das Matinas de N. Sra.
100	Te Deum	Marca o final das Matinas de N. Sra.
103	Sl 99, 1	das Matinas de N. Sra.
105	Sl 62, 1	das Laudes de N. Sra.
107	Sl 148, 1	das Laudes de N. Sra.
109-110	Cantate... cantar novo: Sl 149, 1	Sétimo Salmo das Laudes de N. Sra.
113-114	Sl 116, 1	Terceiro Salmo da Prima de N. Sra.
117	Sl 120, 1	Segundo Salmo da Tercia de N. Sra.
120	Salmo 123, 1	Segundo Salmo da Sexta de N. Sra.
122	Sl 124, 1	Terceiro Salmo da Sexta de N. Sra.
124	In convertendo: Sl 125, 1	Primeiro Salmo da Nona de N. Sra.
126	Beati omnes: Sl 127, 1	Terceiro Salmo da Nona de N. Sra.
128	Sl 121, 1	Terceiro Salmo das Vésperas de N. Sra.
129	Sl 147, 1	Quinto Salmo das Vésperas de N. Sra.
132	Sl 128, 1	Primeiro Salmo das <i>Completas</i> de N. Sra.
136	Beato immaculato: deturpação do primeiro versículo do Salmo 118	Nono Salmo de Prima
139	Deturpação do primeiro verso do hino de Santo Ambrósio (<i>Jam lucis orto sidere</i>)	Ofício de Prima
141-144	Deturpação do Sl 109, 1	Primeiro Salmo das Vésperas das Horas de N. Sra.
147	Beatus vir: Sl 1, 1	Primeiro Salmo de Matinas
148	Deos deorum: Alusão ao Sl 135, 2	
149	Sl 1, 1	Primeiro Salmo de Matinas
152-153	Deturpação do Sl 53,3	Primeiro Salmo da Prima de N. Sra.
156	Texto do Ordo Missae	Liturgia da Missa
157	Deturpação do dominum vobiscum	Saudação do sacerdote na missa
166	Final do versículo “Fidelium animae per misericordiam	Versículo que conclui alguns ofícios divinos

	Deis requiescant in pace	
168	Pai Nosso	Recitado na missa

Ângela Correia (1989, p. 06) compreende a utilização fragmentada dos salmos como uma estratégia de Gil Vicente, que se apoia no “conhecimento que o público tem da continuação dos mesmos”, para inverter “sentidos apenas evocados”, obviamente visando o riso. Observamos também nesse procedimento uma estratégia de caricaturação para reforçar a displicência com que alguns clérigos encaravam sua obrigação canônica de rezar o *Breviário*.

Claro que não devemos descuidar da natureza do texto dramático, que condiciona a construção dos autos. Não caberia inserir salmos inteiros no auto em questão, porque se correria o risco de enfraquecer a teatralização da linguagem, fator preponderante para prender a atenção dos expectadores. Vemos o cuidado de Gil Vicente com esse aspecto da teatralização, nas pequenas modificações que procedeu nos versos em favor da métrica, como a própria Ângela Correia (1989) chama a atenção.

Neste sentido do cuidado com a teatralização da linguagem, percebe-se que as citações estropiadas dos salmos dão condições às interpolações dos comentários mais esdrúxulos possíveis a um contexto de oração.

A falta de devoção dos clérigos torna a aparecer na farsa, quando se menciona o Padre Jorge de Melo. O clérigo tem sempre às mãos as contas do rosário, mas que não passa de gesto exterior, porque não as reza como devia e o que pede na oração são sempre bens materiais (atafonas, gado, capitania). Sua mente está longe da oração, se desvia em sua ambição.

Duarte: Eu tenho Jorge de Melo
por um padre sam Gião
traz sempre contas na mão
mas nam sei lá no capelo
como vai à devação.

Almeida: Ele reza pola rua
que traz contas todo o dia
ou é por galanteria?

Pedr'Eanes: Mui boa vontade é a sua
mas o cuidado o desvia
reza mais que cinco donas
a Deos se está sem paixão.

Duarte: Que lhe pede na oração?

Pedr'Eanes: Que lhe dê sete atafonas
à porta de sant'Antão.

E que lhe dê tanto gado
como Isac trazia
e uma capitania

com que fosse tam honrado
 como ele merecia.
 (VICENTE, *Clérigo da Beira*, versos 866-885)

Se ambos os fragmentos se prestam à crítica clerical – por meio da estereotipação – como comumente são interpretados, também se prestam à crítica da prática da oração mecanizada, não interiorizada. Por qual razão, em sua caracterização estereotipada do padre, escolhe este traço para compor a personagem? Não o teria feito se essa prática não fosse reprovada socialmente. Pelo que se vê, Gil Vicente deseja favorecer outra forma de rezar. Por ora, seguiremos com essa afirmação geral, para em capítulo próximo demonstrarmos a consistência da afirmação, em interpretação do *Auto de Cananea*.

Além dos fragmentos relacionados aos clérigos, a farsa do *Clérigo da Beira* também possui a cena do negro Furunando. Essa personagem definida como “grande ladrão”, rouba a bolsa, as roupas e o chapéu de Gonçalo, “filho dum lavrador”. Um elemento muito importante na representação dessa personagem é sua linguagem. Caracterizando a personagem a partir da *verossimilhança* com a realidade social, Gil Vicente põe nos lábios de Furunando um registro linguístico do português intitulado “fala de guiné”, variante própria dos Guineos, quando de seu encontro com a língua portuguesa.

O rico uso dos registros linguísticos em Gil Vicente, inclusive a “fala de guiné”, se presta a uma função cênica que, neste caso, não é outro senão produzir o efeito cômico. Como eficientemente salientou José Leite de Vasconcellos:

os dramaturgos aproveitaram em todas as épocas, desde a antiguidade, estes contrastes linguísticos, para deles tirarem efeitos cômicos, — já porque muito faz rir a um homem o ele ouvir falar uma língua que não entende, ou que se lhe afigura, embora falsamente, deformação da sua, — já porque assim se definem melhor os tipos que aparecem em cena.⁴⁰

É bem verdade que o mal compreender o falar de Furunando provoca em nós o riso, porque, segundo Bergson, “o riso tem significado e alcance sociais”, uma vez que “a comicidade exprime acima de tudo certa inadaptação particular da pessoa à sociedade” (2004, p. 99-100). No caso de Furunando, a inadaptação se encontra no fato de que seu falar é uma variação da Língua Portuguesa, que mal pode ser compreendida. A personagem recita duas orações, o *Pai Nosso* e a *Salve Rainha*, que, se o(a) leitor(a)

⁴⁰ VASCONCELOS, J. Leite. *Gil Vicente e a Linguagem Popular*. In: Opúsculos, vol. I (Parte I), Coimbra, 1928, p. 321.

não apurar a leitura, passam despercebidas, tamanha a variação linguística, mas não deixam de instalar o tom satírico.

Jesu Jesu Deoso consabrado
 aramá tanta ladrão
 Jesu Jesu um Caralassão
 Furunando sá sapantaro
 Jesu Cralassão Pato Nosso
 santo paceto ranho tue figo
 valente tue sinco cego
 salva tera pão nosso quanto dão
 dá noves caro e debrite nose
 debrita noses já libro noso galo
 amen Jesu Jesu Jesu.
 (VICENTE, *Clérigo da Beira*, versos 458-468)

Sabe à regina matoa misericoroda nutra dum cego savel até que vamos. A oxulo filho d'egoa alto soso peamos já mentes já frentes vinagre qu'ele quebraram em balde já ergo a quarte nossa há ilhos tue busca cordas oculos nosso convento e jeju com muito fruta ventre tu já tremes já pias. Seuro santa Maria dinhero me lá darão que é vê esa carta dame mucho que furte cantara Furunando.
 (VICENTE, *Clérigo da Beira*, rubrica entre os versos 534 e 535)

Segundo Carolina Michaelis de Vasconcelos, uma das principais características da língua dos pretos de Gil Vicente⁴¹ é que eles “não conjugam verbos nem fazem concordâncias” (1949, p. 497). No entanto, não é esse fenômeno linguístico que vemos nas orações proferidas por Furunando, mas sim a *fatrasie* que, de acordo com Salvato Trigo, é uma “espécie lírica medieval, caracterizada por uma amálgama significativa dificilmente inteligível” (TRIGO, 1984, p. 220). Como vimos, o Negro encadeia significantes aparentados pela sua semelhança fônica com as palavras originais das orações, a exemplo de “Pato Nosso” / Pai Nosso e “galo” / malo. No entanto, não há qualquer relação de sentido (semântico ou sintático) entre elas; seu uso se justifica pela intenção cômica, segundo Paul Tyssier (2005, p. 300).

Furunando recita o *Pai Nosso* diante de Gonçalo, ao saber do primeiro roubo que este sofreu, e parece demonstrar uma atitude piedosa ante o espanto causado pela notícia, mas tudo não passa de dissimulação para ganhar a confiança da vítima, uma vez que Furunando roubará Gonçalo. Já a *Salve Rainha* é recitada antes do roubo de Furunando a Gonçalo, como uma espécie de proteção para a ação que a personagem realizará. Podemos entender essas orações também como uma crítica à mera

⁴¹ Aparecem personagens negras no teatro vicentino em *Fráguas d'Amor* (1524), *Nao d'Amores* (1527) e *Clérigo da Beira* (1527?, 1529), sendo quatro os registros de sua língua nesse teatro: três em Português e uma em espanhol (SILVA, 2003, p. 136).

exterioridade dos atos de piedade, como as dos clérigos dessa mesma peça teatral, e como um forte elemento para o estabelecimento do engano, como é próprio do gênero farsesco.

Furunando obviamente não recita as orações motivado por um pendor religioso, o gesto não brota de sua interioridade, nem é expressão de uma devoção. O que se vê é uma personagem que se utiliza astutamente de gesto altamente credível para alcançar seu escuso fim: o roubo do vilão Gonçalo. O dramaturgo joga com o contraste entre o sagrado e o profano, em que a intencionalidade profana esvazia irreverentemente a prática do sagrado. Quem assiste ou lê o auto espera um roubo de Furunando, mas não que ele o engendre a partir de uma pseudo-devoção, capaz de enganar ilariamente o ingênuo Gonçalo.

Contudo, podemos e devemos ir além. Se por um lado, Gil Vicente está criticando aquilo que entende necessitar de reforma, por outro, ele está ainda compactuando com a violência simbólica de seu tempo, na representação que faz das personagens. Mesmo um dramaturgo comprometido com a mudança de seu tempo não consegue livrar-se de todo daquilo que ele pretende mudar. Como foi dito por Agamben: “um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo o caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo” (2009, p. 39).

Nietzsche já havia alertado para esse perigo nos homens e nas mulheres que tomam a si a tarefa de proceder uma crítica de seu tempo, porque, segundo ele, “somos o resultado de gerações anteriores, também somos o resultado de suas aberrações, mesmo de seus crimes; não é possível se libertar totalmente desta cadeia” (2003, p. 30-31). Agamben, inclusive, entende o *contemporâneo* exatamente circunscrito dentro dessa ambiguidade a que ele denomina fratura. “A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (AGAMBEN, 2009, p. 39). A fratura da qual padece o *contemporâneo* consiste no fato de que ele participa das sombras de seu tempo, ao mesmo tempo em que as denuncia e indica luzes no além do agora. É uma ambiguidade que se manifesta em tudo que ele é e faz.

A ambiguidade do texto vicentino possibilita índices de violência simbólica na representação do clérigo da beira e do negro Furunando. Costumou-se salientar a crítica feita por Gil Vicente aos clérigos como uma marca típica – e louvável – de sua literatura, mas esta crítica também tem outro lado. No caso do clérigo da beira e seu

filho Francisco, como também da companheira que apenas é mencionada no drama⁴², Gil Vicente está a aguilhoar com o veneno de sua sátira não apenas a figura institucional do clérigo, mas todo o vínculo afetivo que une o trio, quando expõe ao riso essa vida familiar. É desconsiderado o afeto em nome da moral, e a displicência na oração é apenas mais uma estratégia representativa que visa a desacreditar este tipo de família. O dramaturgo, portanto, está estreitamente alinhado a toda uma tradição que nega o reconhecimento a vínculos dessa natureza, colocando-os sob o signo da imoralidade.

No caso do Negro, acontece de igual modo: Gil Vicente está alinhado a toda uma tradição da literatura portuguesa que relega ao negro os lugares mais degradantes, razão pela qual a farsa vicentina define a personagem em questão como “Negro grande ladrão”. A escolha de também associar a personagem à prática da oração mecanizada, exterior, é mais uma peça da grande engrenagem que é determinada na representação do negro. É mais um traço negativo para compor a representação degradada da personagem.

Sabemos que a transgressão fono-morfológica ou morfo-sintática, como acontece no *Clérigo da Beira*, tem a função cênica de atrair a atenção do espectador (CAMPOS, 1936, p. 434), mas não podemos deixar de evidenciar que a própria adoção de uma variação linguística é também uma das engrenagens da representação estigmatizada da personagem Furunando. O amálgama das transgressões moral, social e linguística com que as personagens negras, incluindo Furunando, são caracterizadas fazem delas objetos de riso, personagens cômicas. Desse modo, as orações de Furunando apontam a “fratura” de Gil Vicente que, por um lado, compactua com os limites do tempo em que está inserido; e, por outro, ilumina este tempo para além de si.

A tarefa de inventariar o tema da oração em Gil Vicente foi um passo inicial para que possamos mais adiante analisar melhor a concepção de oração na obra vicentina. Optamos nesse capítulo por averiguar o vetor da crítica empreendida pelo autor à prática de oração da qual ele era contemporâneo, e flagrar aí o próprio limite do dramaturgo enquanto contemporâneo de seu tempo. Adiante, pretendemos nos debruçarmos sobre o conteúdo teológico das orações escritas pelo autor para seus autos, extraindo daí os ensinamentos acerca dessa prática em sua obra.

⁴² “Ta **mãe** ma trosquiará / nam cures tu de conselhos / cacemos nós dos coelhos / que isso à noite se fará” (09-12). “Já minha **mãe** tem tascada / a regueifa do bautismo / andai vós cá pai ao bismo / que ela nam lhe escapa nada” (61-64). “Anda Tejo à fragueira / e dirás a ta **mãe** mais / que me guarde os corporais / que ficam na cantareira”. (191-194)

CAPÍTULO 4

Estética e Teologia nas orações vicentinas

Anteriormente, esmiuçamos as orações na dramaturgia vicentina, evidenciando em quantas peças elas estão presentes, quais são utilizadas pelo autor e que discurso é tecido sobre a oração, bem como a forma pela qual as orações são construídas pelo autor, tanto no caso das orações tradicionais (que são ressignificadas), quanto no caso das orações criadas pelo autor, dentro da verossimilhança das peças. Neste capítulo, analisamos o tema/*topus* da oração em três autos específicos – a saber, *Barca do Inferno*, *Barca da Glória* e *Cananea* – evidenciando os elementos estéticos e teológicos presentes nessa dramaturgia. Desse modo, elucidamos a interpretação desse aspecto teológico realizada por Gil Vicente, conforme a pretensão desse estudo embasado na Teopoética.

4.1 *Barca do Inferno*, a oração como critério salvífico

O *Auto da Barca do Inferno* foi representado em 1517, diante do Rei Manuel I, por encomenda de D. Leonor. Ele compõe, juntamente com o *Auto do Purgatório* e o *Auto da Barca da Glória*, uma trilogia estruturada a partir do que, em tempos passados, a teologia Católica Romana chamava de “doutrina dos novíssimos”. Longe de ser algo desconhecido, a referida doutrina diz respeito aos ensinamentos sobre cinco realidades escatológicas: a morte (1), o juízo (2), o purgatório (3), o inferno (4) e o céu (5). Mestre Gil põe em cena a doutrina dos novíssimos, utilizando-se do arquétipo de Caronte, barqueiro da Antiguidade pagã, que conduzia a alma dos mortos para a outra margem do rio Aqueronte, mediante um pagamento⁴³.

Mesclando as duas tradições (cristã e pagã), Gil Vicente faz personagens-tipo de praticamente todos os extratos da sociedade quinhentista portuguesa comparecerem ante o Diabo e o Anjo para serem submetidas a um julgamento *post mortem*, mediante o qual as personagens são conduzidas pelas duas figuras bíblicas ao inferno ou ao céu, nas respectivas barcas, tal como Caronte conduzia as almas pelo rio Aqueronte, na mitologia grega.

⁴³ Deste mito, nasce o costume folclórico de colocar uma moeda nos lábios dos defuntos ou, de maneira variada, em seus olhos. (cf. MARTINS, 1969, p. 238).

Várias foram as especulações acerca da fonte através da qual Gil Vicente extraiu o arquétipo de Caronte presente nas *Barcas*. De acordo com José Augusto Cardoso Bernardes,

Há os que, como Teófilo Braga e Quintela, privilegiam a tradição literária medieval, invocando a sugestão da barca "sã" e da barca "rota" de que faz menção o *Leal Conselheiro* de D. Duarte; há os que, como Asensio, concedem primazia ao filão humanista dos *Diálogos* de Luciano de Samósata (em particular o *Scaphidium* e o *Tyrannus*) ou mesmo à *Divina Comédia*, incluindo já as reminiscências virgilianas que nela existem. Por fim, há também os que, como Mário Martins e Albin Beau, sublinham a presença operativa da tradição da Dança da Morte, em versão iconográfica (o primeiro) e literária (o segundo), sublinhando sempre, no entanto, que esta presença se reveste de graus muito diferentes, indo de leves sugestões na *Barca do Inferno* a um registo mais marcante na Barca da Glória. (BERNARDES, 2003, p. 137)

Asensio evidenciou a semelhança entre os *Diálogos* de Luciano de Samósata e as *Barcas* vicentinas: “En ambos vemos el río de la muerte, la barca de las almas, la llegada de los que acaban de expirar cargados con los símbolos de sus vicios, la contienda con el barquero del infierno, las lamentaciones de los defuntos”. (Asensio *apud* LÓPEZ, 2006, p. 114). Mas há que se evidenciar também as diferenças entre as duas obras ou, se quisermos, as duas tradições. A primeira das quais, como observou Luciana Stegagno-Picchio, é a existência de duas barcas nos textos vicentinos, em lugar de apenas uma, como figura em Luciano de Samósata. Stegagno-Picchio e Paulo Quintela veem como fonte dessa duplicação da barca o *Leal Conselheiro* de D. Duarte, no qual há duas barcas representando duas atitudes durante a vida (cf. LÓPEZ, 2006, p. 53-54).

Da duplicação da barca, deriva uma segunda diferença entre Vicente e Samósata, que é a figuração do Anjo, barqueiro do paraíso. A tradição medieval associou Caronte ao Diabo (vide *A Divina Comédia*) e isto vemos em Gil Vicente, quando faz do Diabo um dos barqueiros; mas o outro barqueiro, o Anjo, não encontra correspondência na tradição clássica. É uma inovação vicentina requerida pela cosmologia cristã, tanto quanto a segunda barca.

Com duas barcas, dois barqueiros e dois destinos, estão formadas as condições cênicas para a execução da “doutrina dos novíssimos”, segundo a qual, após a morte, os indivíduos são submetidos a um julgamento que lhes sentenciará o destino final (Céu ou Inferno). Para expressar tal sentença, o dramaturgo português necessitou estabelecer critérios salvíficos através dos quais pudesse julgar as personagens, sendo tais critérios equivalentes ao pagamento feito a Caronte, na mitologia grega. Dessa forma, sua

dramaturgia transitou no âmbito teológico da *soteriologia*, área da teologia que estuda especificamente a salvação.

Tendo em vista essas considerações, entendemos que a oração foi um dos critérios salvíficos estabelecidos por Gil Vicente no *Auto da Barca do Inferno*. Das quatorze (14) personagens julgadas em *Inferno*, o dramaturgo menciona o *topus* da oração no julgamento de três, a saber: o fidalgo, o sapateiro e o frade. Para comprovarmos que a oração é um critério salvífico no auto, analisamos a maneira como o comportamento destas em relação à oração influenciou na sentença que receberam após a morte⁴⁴. Tal procedimento possibilita-nos trazer à superfície a teologia sobre a qual está fundamentado o *Auto da Barca do Inferno*. É evidente que, para estruturar alguns de seus autos na tradição cristã, o dramaturgo português se vale de um discurso teológico, bem como produz, ele próprio, uma teologia.

a) O Fidalgo

A primeira das personagens a ser condenada no auto é o Fidalgo. Sua condenação ao inferno é justificada pela tirania, presunção e soberba que caracterizam sua existência. Por isso, escuta do Anjo, arrais da barca do paraíso:

E porque de generoso
desprezastes os pequenos
achar-vos-ês tanto menos
quanto mais fostes fumoso.
(VICENTE, *Barca do Inferno*, versos 102-105)

No diálogo com o Diabo, arrais da barca do inferno, o Fidalgo procura escapar à embarcação. Porém, ele não se fia em mérito próprio, mas sim nas orações dos que ficaram na outra vida.

Diabo Vejo-vos eu em feição
 pera ir ao nosso cais.
Fidalgo Parece-te a ti assi.
Diabo Em que esperas ter guarida?
Fidalgo Que leixo na outra vida
 quem reze sempre por mi.
(VICENTE, *Barca do Inferno*, versos 39-44)

A oração pelos mortos é doutrina consolidada no Catolicismo Romano. Desde a Patrística, tem-se relatos da prática da oração pelos mortos, a qual se desenvolveu até

⁴⁴ Utilizamos-nos da edição de 1517, por isso, todas as citações de *Inferno* feitas aqui são da edição de 1517.

entrar oficialmente no calendário litúrgico em 1331 com uma celebração específica intitulada Comemoração dos Fiéis Defuntos (ou simplesmente Finados), realizada a cada 02 de novembro.

A doutrina é respaldada biblicamente em 2 Macabeus 12: 39-45. Essa passagem bíblica relata que Judas Macabeu, crendo na ressurreição dos corpos, organizou atos litúrgicos para o perdão dos pecados dos soldados judeus mortos na batalha contra Gorgias, general do Rei Antíoco. Os soldados haviam morrido em pecado por terem se apropriado de objetos consagrados aos ídolos estrangeiros, descumprindo a Lei judaica:

No dia seguinte, sendo já urgente a tarefa, vieram falar com Judas para recolher os corpos dos que haviam tombado, a fim de inamá-los junto com os seus parentes, nos túmulos de seus pais. Então encontraram, debaixo das túnicas de cada um dos mortos, objetos consagrados aos ídolos de Jâmnia, cujo uso a Lei vedava aos judeus. Tornou-se assim evidente, para todos, que foi por esse motivo que eles sucumbiram. Todos, pois, tendo bendito o modo de proceder do Senhor, justo Juiz que torna manifesta as coisas escondidas, puseram-se em oração para pedir que o pecado cometido fosse completamente perdoado. E o valoroso Judas exortou a multidão a se conservar isenta de pecado, tendo com os próprios olhos visto o que acontecera por causa do pecado dos que haviam tombado. Depois, tendo organizado uma coleta, enviou a Jerusalém cerca de duas mil dracmas de prata, a fim de que se oferecesse um sacrifício pelo pecado: agiu assim absolutamente bem e nobremente, com o pensamento na ressurreição. De fato, se ele não esperasse que os que haviam sucumbido iriam ressuscitar, seria supérfluo e tolo rezar pelos mortos. Mas, se considerava que uma belíssima recompensa está reservada para os que adormecem na piedade, então era santo e piedoso o seu modo de pensar. Eis por que ele mandou oferecer esse sacrifício expiatório pelos que haviam morrido, a fim de que fossem absolvidos do seu pecado. (BÍBLIA JERUSALÉM, 2002, p. 789-790)

O fragmento bíblico justifica a oração pelos mortos através da crença na ressurreição para a vida eterna. Se se acredita que haverá ressurreição dos mortos, então deve-se orar pelos que não morreram aptos para ressurgirem. Isso pressupõe que há um estágio anterior ao céu, no qual as orações dos vivos sejam úteis aos mortos.

Por isso, a doutrina da oração pelos mortos está intimamente conectada à existência do purgatório, realidade transcendente, intermediária entre o céu e o inferno, na qual os mortos purgam seus pecados com o auxílio das orações de quem permanece em vida. Essa doutrina foi confirmada pelo Concílio de Trento (1545-1563), através do *Decreto sobre o Purgatório*:

Tendo a Igreja Católica, instruída pelo Espírito Santo, segundo a doutrina da Sagrada Escritura e da antiga tradição dos Padres, ensinado nos sagrados concílios e atualmente neste Geral de Trento, que existe Purgatório, e que as almas detidas nele recebem alívio com os sufrágios dos fiéis e em especial com o aceitável sacrifício da missa, ordena o Santo Concílio aos Bispos, que cuidem com máximo esmero que a santa doutrina do Purgatório, recebida dos santos Padres e sagrados concílios, seja ensinada e pregada em todas as partes, e que seja acreditada e conservada pelos fiéis cristãos. [...] Os bispos deverão cuidar para que os sufrágios dos fiéis, a saber, os sacrifícios das missas, as orações, as

esmolas e outras obras de piedade que costumam fazer pelos defuntos, sejam executados piedosa e devotadamente segundo o estabelecido pela Igreja e que seja satisfeita com esmero e exatidão, tudo quanto deve ser feito pelos defuntos, segundo exijam as fundações dos entendidos ou outras razões, não superficialmente, mas sim por sacerdotes e ministros da Igreja e outros que têm esta obrigação.⁴⁵

Gil Vicente parece afastar-se dessa doutrina da salvação por meio das orações alheias, quando põe o Diabo a zombar do Fidalgo, por este querer se valer das orações de quem reza por ele na outra vida.

Diabo Quem reze sempre por ti
 hi hi hi hi hi hi hi
 e tu viveste a teu prazer
 cuidando cá guarecer
 porque rezem lá por ti.
 Embarcai ou embarcai
 que haveis d'ir à derradeira
 mandai meter a cadeira
 que assi passou vosso pai.
 (VICENTE, *Barca do Inferno*, versos 45-53)

A postura de Gil Vicente de refutação dessa prática está consoante com as ideias surgidas em séculos anteriores⁴⁶ as quais observavam com maus olhos tudo aquilo que não implicasse o fiel na sua vida de fé ou significasse mera prática exterior de atos de piedade. Essas atitudes favoreciam abusos como o comércio de indulgências, em que os fiéis pagavam pelo perdão em lugar de buscarem uma adesão pessoal a Cristo.

Enquanto o Concílio de Trento reafirmou a oração pelos mortos, os Protestantes tomaram a direção contrária, negando a possibilidade de perdão de pecados após a morte. Vemos a consolidação da postura protestante na *Confissão de Fé de Westminster*, um documento redigido em 1647, sob inspiração calvinista, como radicalização da postura puritana dentro da Igreja Anglicana. A *Confissão de Fé* (Cap. XXI, Seção IV) afirma que “a oração deve ser feita por coisas lícitas e por todas as classes de homens que existem atualmente ou que existirão no futuro; mas não pelos mortos” (apud TOLEDO; ANDRADE, 2014, p. 143). Pelo exposto, parece se confirmar o que afirmou António José Saraiva acerca das ideias religiosas de Gil Vicente: “o

⁴⁵ Decreto sobre o Purgatório. In: *Concílio Ecumênico de Trento: decretos e cânones*. Disponível em: www.montfort.org.br. Acesso: 04 out. 2017.

⁴⁶ Em 1025, o bispo Gérard de Cambrai combate os hereges de Arras ensinando que “ninguém julgue que a penitência não é útil senão aos vivos e não aos mortos” (Apud LE GOFF, Jacques. *O Nascimento do Purgatório*. Editorial Estampa, Lisboa: 1993, p. 131). Em 1335, muitos valdenses declaram à inquisição não acreditarem no purgatório (*Ibid.*, 1993, p. 2885-2886). A primeira definição pontifical sobre o purgatório se deu em 1254, com Inocêncio VI (*Ibid.*, 1993, p. 329).

nosso autor se integra numa corrente doutrinária que não é a que veio a ser consagrada no Concílio de Trento, e já então dominante dentro da Igreja romana” (2000, p. 105).

Por outro lado, podemos pensar que a postura de Gil Vicente sobre o tema está perfeitamente de acordo com a doutrina católica da salvação, se pensarmos que a fala do diabo tem a ver com a necessidade de realização de obras próprias para alcançar a salvação, e não necessariamente com a impossibilidade de orar pelos mortos. O que a zombaria do Diabo perante o argumento do Fidalgo pode sinalizar é que a oração dos vivos pelos mortos seja considerada pouco pelo autor, para que alguém como o Fidalgo seja salvo: a personagem aproveitou sobejamente a vida e esperava se servir da oração de outros para ser salvo. Na ótica católica de então não seria possível tal coisa sem obras que lhe merecessem a salvação.

A análise dos outros dois julgamentos de *Inferno* relacionados à oração nos dá elementos seguros para a sustentação dessa leitura que apresentamos aqui.

b) O Sapateiro

Outra personagem de *Inferno* em que o tema da oração entra em questão no julgamento é o Sapateiro. Esta personagem tem uma rotina de práticas de fé: confissão, missa, comunhão, ofertas, horas de finados. Mas foi condenado por manter sempre inconfessados os seus roubos.

E tu morreste escomungado
nom o quiseste dizer
esperavas de viver.
Calaste dous mil enganos
tu roubaste bem trint’anos
o povo com teu mester”.
(VICENTE, *Barca do Inferno*, versos 322-327)

Sabedor de sua sentença, ele protesta trazendo à tona as tantas práticas devocionais que praticou: “Como poderá isso ser / confessado e comungado?”; “Quantas missas eu ouvi / nom me hão elas de prestar?”; “E as ofertas que darão / e as horas dos finados?” (VICENTE, *Barca do Inferno*, versos 320-321;332-333 e 336-337). O Sapateiro dava por certo serem suficientes estas coisas para sua salvação, tanto que, no início do diálogo, pergunta: “Os que morrem confessados / onde tem sua passagem?” (VICENTE, *Barca do Inferno*, versos 314-315).

Desse modo, se para o Fidalgo a oração de outrem não foi suficiente para sua salvação; tampouco foi suficiente para o Sapateiro as orações próprias, porque não

passaram de atos exteriores, não praticados como atos de piedade e não oriundos necessariamente da fé. Mas por quais razões haveria atos religiosos meramente exteriores? Por uma parte, como a fé cristã-católica era um fato social, e portanto algo recebido ao ser parte daquela sociedade, muitas práticas dessa tradição eram vividas pró-forma; por outra parte, uma série de práticas da espiritualidade católica romana possuía a lógica mercantil de então. A salvação era uma mercadoria, as práticas de piedade eram o capital através do qual se adquiria a salvação: não importava tanto a forma como eram praticadas, mas sim que fossem praticadas. Por isso, quando o Sapateiro tem sua entrada negada no barco da Glória, Gil Vicente se coloca mais uma vez na contramão das práticas católicas vigentes: missas participadas sem devoção, confissões impenitentes, práticas que não estavam interiormente ligadas à fé.

Encontramos algo semelhante no *Auto do Purgatório*, com a personagem do Lavrador, que participava das procissões e romarias, dava esmolas nas andanças nas festas de Sta. Margarida, benzia-se sempre pela manhã e rezava todo o *Credo*, mas ainda assim foi sentenciado ao purgatório, por causa de sua desonestidade no pagamento do dízimo, entregando a pior lã, o cabrito mais fraco e o frango doente.

Anjo	Que bens fizeste na vida que te sejam cá guiantes?
Lavrador	Ia ao bodo da ermida cada santa Margaída e dava esmola aos andantes benzia-me pola manhã levava o Credão at'ò cabo.

(VICENTE, *Purgatório*, versos 226-232)

E não foi só isso. Essa mesma personagem diz ter participado de “um anal e um trintauro”, que são respectivamente a missa no dia do aniversário da morte de alguém e a missa de primeiro mês de uma morte ou conjunto de trinta missas. A fala do Lavrador nos remete ao que dizíamos no tópico anterior, sobre a fala do Fidalgo ao Diabo, isto é, de que tinha quem por ele rezasse na outra vida. Se o Fidalgo esperava alcançar salvação por ter quem rezasse por ele na vida, o Lavrador esperava alcançá-la por ser quem reza em vida pelos mortos.

A prática da oração pelos mortos era um hábito bastante presente na cultura religiosa de então. Inclusive em um número sem fim de testamentos os testadores previam os serviços religiosos para sua salvação, não poucas vezes discriminando o dinheiro destinado a “dizer missa” em sufrágio de sua própria alma por determinado tempo, quando não perpetuamente. Como recorda Philippe Ariès (2012, p. 71):

Do século XIII ao XVIII, o testamento foi o meio para cada indivíduo exprimir, frequentemente de modo muito pessoal, seus pensamentos profundos, sua fé religiosa, seu apego às coisas, aos seres que amava, a Deus, bem como as decisões que havia tomado para assegurar a salvação de sua alma e o descanso de seu corpo. (ARIES, 2012, p. 71)

O testamento se torna, então, uma espécie de contrato no qual o defunto deixa garantidos junto à Igreja os recursos necessários para se salvar (através da celebração de missas), independentemente de suas práticas de vida.

Quem participava dos atos em prol dos defuntos acreditava também angariar “capital” para sua própria salvação, já que se tratava de um ato de caridade cristã e, por ventura, o vivo também alcançaria a intercessão do defunto junto a Deus. No caso do Sapateiro e do Lavrador, contudo, tais práticas são contrapostas pelo Diabo ou pelo Anjo por “não terem correspondido aos seus verdadeiros sentimentos de humildade ou contrição, não terem sido sinceras, dada a conduta desonesta que continuavam a praticar antes e depois do culto” (CRUZ, 1990, p. 163). Nada, nessa ótica, substitui a real piedade do sujeito e sua responsabilidade para estar apto à salvação.

c) O Frade

A terceira personagem em que o tema da oração figura no julgamento é o Frade, que chega à barca do inferno acompanhado de uma dama. “Por minha la tenho eu / e sempre a tive de meu” (VICENTE, *Inferno*, versos 378-379). As palavras do Frade revelam que o seu relacionamento com a dama era algo habitual. Tanto que ele não considera como pecado sua relação amorosa e, por isso, diz não entender a sentença que o destinou ao inferno: “Juro a Deos que nom t’entendo” (VICENTE, *Barca do Inferno*, versos 389). Não é para menos a reação do religioso, uma vez que o concubinato clerical era uma prática que persistia no clero, a despeito da disciplina do celibato sacerdotal, como sinaliza a galeria de clérigos da obra vicentina⁴⁷. Tanto o é que o Concílio de Trento, no 9º cânon sobre o matrimônio, tratou de combater essa realidade, ratificando que:

⁴⁷ Cito alguns clérigos da galeria vicentina, para exemplificar a afirmação. No próprio *Auto da Barca do Inferno*, a alcoviteira Brizídia Vaz diz: “Eu sou aquela preciosa, / que dava as moças a molhos. / A que criava as meninas / pera os cônegos da sé...” (versos 523-526). No *Clérigo da Beira*, o clérigo tem uma esposa, que lhe ajuda no cumprimento das tarefas ministeriais; e um filho (Francisco), com o qual reza as matinas. Em *Comédia de Rubena*, Rubena é uma moça prenhe de um clérigo, como revela a parteira na hora do parto: “saia cá o cordeirinho, / o coneguinho da Sé” (versos 288-289). Em *Comédia sobre a Devisa da cidade de Coimbra*, a personagem Peregrino afirma: “Outrossi as causas por que aqui têm / os clérigos todos mui largas pousadas, / e mantêm as regras das vidas casadas” (versos 46-48).

Se alguém disser que os clérigos constituídos em ordens sacras e os Regulares que professam solenemente castidade, podem contrair validamente matrimônio, não obstante a lei eclesiástica ou o voto, e que o contrário disto outra coisa não é senão condenar o Matrimônio; e que podem contrair matrimônio todos os que não sentem ter o dom da castidade, ainda que o tenham prometido — *seja excomungado*.⁴⁸

Assim como o Lavrador no *Auto do Purgatório* procurou fundamentar seu direito à salvação “inventariando” seus atos de piedade, o Frade procurou se valer da condição de religioso professo: “E est’hábito nom me val?” (VICENTE, *Barca do Inferno*, verso 390), bem como da rotina de oração própria dos conventos:

Como por ser namorado
e folgar com ãa molher
se há um frade de perder
com tanto salmo rezado?
(VICENTE, *Barca do Inferno*, versos 409-412)

Quando a personagem fala em “tanto salmo rezado”, está aludindo à obrigação dos clérigos, monges e freis de rezarem o *Breviário* ou *Liturgia das Horas* diariamente, cuja estrutura explicamos no capítulo anterior (vide Quadro 6 na p. 59). Recordemos que a primeira parte da farsa *O Clérigo da Beira*, apresenta o clérigo e seu filho Francisco rezando as matinas, oração do *Breviário* destinada ao horário da manhã. A cena põe em questão o espírito com o qual alguns clérigos cumpriam sua obrigação canônica de rezarem a Liturgia das Horas: espírito de displicência, irreverência e mecanização.

Mais uma vez deparamo-nos com a postura crítica de Gil Vicente aos atos de piedade que não são acompanhados de condutas consideradas adequadas pela sociedade quinhentista. Não basta o hábito religioso; tampouco são suficientes orações que não passem de meros gestos formais. A investidura do hábito religioso requer determinados hábitos de vida, entre os quais está o voto de castidade e a obrigação canônica de rezar o *Breviário*. O nosso frade, no entanto, vem acompanhado de uma dama que diz ser sua, quebra seu voto de castidade e comete o pecado contra o sexto mandamento: não pecar contra a castidade. Por isso, seu destino é a barca do inferno.

4.1.1 O conteúdo teológico de *Inferno*

⁴⁸ Sacramento do Matrimônio. In: *Concílio Ecumênico de Trento: decretos e cânones*. Disponível em: www.montfort.org.br. Acesso: 04 out. 2017

A análise dos três julgamentos aqui destacados revela duas ênfases teológicas distintas: a fundamentação da salvação nas obras e a necessidade de interiorização da fé. O primeiro viés preconiza a prática de atos como fundamento da salvação e encontra respaldo bíblico em Tiago 2: 14: “Meus irmãos, se alguém disser que tem fé, mas não tem obras, que lhe aproveitará isso? Acaso poderá a fé salvá-lo?” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 2109) Esta era a ênfase presente na teologia católica romana de então, que possuía uma série de práticas devocionais através das quais os fiéis poderiam alcançar a salvação.

Naturalmente, a oração é uma dessas obras e, por isso, revela-se um critério salvífico na *Barca do Inferno*, desde quando as personagens condenadas buscaram usá-la como um trunfo no momento do julgamento. Mas não passou de um recurso malgrado, porque não foram consideradas as orações de outrem (caso do Fidalgo), as orações desacompanhadas de uma vida ética (caso do Sapateiro), bem como as práticas meramente formais de oração (caso do Frade). De que adianta as orações dos outros, se despreza os pequenos (Fidalgo)? De que adianta as confissões e missas pelos mortos, se rouba sistematicamente (Sapateiro)? De que adianta os salmos rezados, se não cumpre as obrigações religiosas (Frade)? Como lemos em Tiago 2:26, “O corpo sem o sopro da vida é morto, assim também é morta a fé sem as obras” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 2109).

Dessa forma, não obstante as orações sejam de fato uma prática salutar, no contexto em que foram vivenciadas pelas personagens, elas foram consideradas obras vazias, razão pela qual as personagens não foram dignas de salvação. Com isso, retornando à cena da condenação do Fidalgo, entendemos que a refutação ao argumento da personagem não se dá por razão de rejeição à doutrina da oração pelos mortos, mas por ser algo exterior que não redundava numa obra do Fidalgo para a própria salvação.

Aqui se anuncia a outra ênfase teológica presente no auto, que é o da necessidade de interiorização da fé. Se a oração é um critério salvífico, ela deve ser uma prática pessoal, com verdadeira devoção e uma vida reta. De acordo com Stanislav Zimic,

Las frecuentes referências burlescas en las obras vicentinas a las misas, “horas”, ofertas, oraciones y otras formas de devoción meramente externas reflejan la preocupación muy seria de muchos teólogos y moralistas contemporáneos de Gil Vicente respecto a la discrepancia entre palabra o gesto ritual y sentimiento, que ya por ignorancia ya por hipocresía menudo se manifestaba en esa sociedad. (2003, p. 191)

Entre os teólogos e moralistas contemporâneos de Gil Vicente que escreveram sobre a oração estão Erasmo de Roterdã, em *Modus Orandi*, e Juan de Valdés, em *Diálogo de Doctrina Christiana*, cujos escritos aparecem na Espanha respectivamente em 1524 e 1529, portanto, posteriormente à data da *Barca do Inferno* (1517). Contudo, nesse aspecto do avivamento espiritual, Saraiva sugere a influência dos “alumbrados”, pré-reformadores espanhóis, que “reagiam principalmente contra o formalismo religioso... as devoções sem alma” e “condenavam o seu caráter ritual, mecânico, o seu uso para petições particulares” (2000, p. 114).

Augusta E. Foley sustenta que a fundadora do “alumbradismo” foi Isabel da Cruz, que em 1512 já era mestra de alguns “alumbrados”, como revelou Ruiz de Alcaraz no processo inquisitorial contra Isabel (1524-1529). Nos ensinamentos de Isabel, estava que “la práctica interior o privada de la religión es esencial para los alumbrados” (FOLEY, 1983, p. 529), porque as obras não nos salvam.

Não obstante Saraiva tenha sugerido a influência dos alumbrados na dramaturgia vicentina, o próprio autor reconhece que não foi investigado ainda em que medida o movimento dos “alumbrados” se refletiu em Portugal. Sobre isso, Jorge Alves Osório afirma também que:

não se conheceram em Portugal, a não ser um pouco mais tarde, movimentos espirituais do tipo do dos alumbrados... Entre nós houve círculos espirituais, onde a preocupação pela purificação da alma, pela busca de uma paz, que a vida religiosa regular nem sempre oferecia, animou algumas pessoas sob a orientação de alguns frades; mas tais movimentos parecem não ter atingido o volume e a projecção dos da vizinha Espanha. (Osório, 1978, p. 61)

Sabemos, através de Saraiva (2000, p. 114), que os franciscanos reformados de Castela-a-Nova (Espanha) foram propagadores do “cristianismo interiorizado” dos alumbrados e, como indicou Osório, “movimentos espirituais do tipo do dos alumbrados”... alcançou algumas pessoas em Portugal através da “orientação de alguns frades”. Embora não tenhamos obtido informações mais consistentes sobre os alumbrados em Portugal, entendemos que o fato de alguns franciscanos terem se identificado com esse “Cristianismo interiorizado” pode ser um indício da relação de Gil Vicente com as ideias dos “alumbrados”, uma vez que, D. Leonor, grande incentivadora da obra vicentina, pertencia à Ordem Terceira de São Francisco. Permanece essa tarefa por ser realizada, porquanto conservar sentido.

O certo é que, na *Barca do Inferno*, há uma forte indicação da necessidade de obras para a salvação, e dentre estas obras estão os atos de piedade cristã, praticados de maneira interiorizada, isto é, devota, vinculados à fé.

4.2 Barca da Glória, a oração como redenção

O *Auto da Barca da Glória* completa o ciclo vicentino estruturado a partir da doutrina dos “novíssimos” (morte, juízo, inferno, purgatório e céu) e que versa, mormente, sobre o tema da salvação. Em 1517, foi encenado o *Auto da Barca do Inferno*; em 1518, o *Auto do Purgatório*; e, por fim, o *Auto da Barca da Glória*, que foi encenado durante a semana santa de 1519. Pode-se supor que tenha sido na sexta-feira santa, dada a contínua referência à Paixão de Cristo na fala das personagens que estão sob juízo no auto. Inclusive, “Braancamp Freire propõe a data de 22 de Abril de 1519, sexta-feira de endoenças” (CARRILHO, 1993, p. 3), bem como Paul Teyssier (1982, p. 50). Todavia, se considerarmos o riso provocado pela ironia e sarcasmo da personagem Diabo, logo percebemos a inadequação do auto à dinâmica da sexta-feira santa, cuja espiritualidade litúrgica requer silêncio, em contemplação à morte de Cristo.

Ernestina Carrilho indica que o aparecimento do Cristo da ressurreição na rubrica final da peça remete o auto para “dias que celebram Cristo ressuscitado” (1993, p. 3). Neste caso, poderia ser o sábado de aleluia (23 de Abril de 1519) ou o domingo de Páscoa (dia 24 de Abril de 1519). Segundo Carrilho, Pierre David e Paulo Quintela opinam em favor do sábado de Aleluia, enquanto Teófilo Braga opina em favor do Domingo de Páscoa. A liturgia do Domingo de Páscoa é uma liturgia alegre, tudo está definido pela ressurreição de Cristo. Já a liturgia do Sábado de Aleluia, também conhecida como Vigília Pascal, é marcada pela esperança. A expressão teológica que traduz bem a dinâmica desse dia é o “já-e-ainda-não”. Cristo morreu para salvar o gênero humano, mas Ele ainda não ressuscitou. A humanidade está em vigília por este evento salvífico, que é o aparecimento do Cristo ressuscitado.

Essa é a atmosfera que encontramos em *Glória*. As personagens sabem da Paixão de Cristo (“pues sabéis quantos dolores / por mí sufríó el mesías”⁴⁹) e recorrem aos benefícios que daí provém (“embarquemos / porque vuestros [da chaga de Jesus] son los remos / nuestro es el capitán”⁵⁰). O Anjo recomenda que roguem a Cristo para salvá-los: “Plega a nuestro redentor / nuestro Dios y criador / que os dé segundas vidas”

⁴⁹ VICENTE, *Barca da Glória*, v. 124-125.

⁵⁰ VICENTE, *Barca da Glória*, v. 213-215.

(VICENTE, *Barca da Glória*, v. 308-310); “plega a Jesú salvador / que t’envíe piedad” (VICENTE, *Barca da Glória*, v. 789-790). Todavia, Cristo é uma personagem ausente-presente, há uma expectativa em sua intervenção, uma esperança em sua vinda. Por essa razão, como Pierre David e Paulo Quintela, também somos do parecer de que *Glória* tenha sido encenada no Sábado de Aleluia. Caso fosse a Sexta-feira Santa, não haveria o riso⁵¹; caso o Domingo de Páscoa, não haveria a ênfase na Paixão.

Diferente de *Inferno*, que apresenta um quadro bastante diverso da sociedade portuguesa do Quinhentos, e *Purgatório*, que coloca em cena somente os humildes e simples, *Glória* foca os mais altos poderes, colocando sob juízo quatro autoridades seculares (o Conde, o Duque, o Rei e o Imperador) e quatro eclesiásticas (o Bispo, o Arcebispo, o Cardeal e o Papa). Talvez como uma resposta a alguma crítica sobre os dois outros autos, como parece indicar a fala do Diabo nos versos iniciais:

Que me digas por qué eres
tanto de los pobrecicos
baxos hombres y mujeres
déstos matas cuantos quieres
y tardan grandes y ricos.

Enel viaje primero⁵²
m’enviaste oficiales
no fue más de un caballero⁵³
y lo ál pueblo grosero
dexaste los principales.
Y vilanaje
enel segundo viaje⁵⁴
siendo mi barco ensecado.
Ah pesar de mi linaje
los grandes de alto estado
cómo tardan en mi pasaje.
(VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, versos 7-22)

Diante da provocação de Diabo, o auto segue um roteiro que repete os dois anteriores, de personagem a personagem: primeiramente, a Morte apresenta as personagens ao Diabo. Em seguida, o Diabo profere sua acusação contra os defuntos e manifesta-lhes a sentença de condenação, apresentando-lhes uma representação do inferno – segundo Carrilho, provavelmente através de um quadro existente na capela de Almeirim (CARRILHO, 1993, p. 3). Diante da condenação, as personagens reagem

⁵¹ A espiritualidade litúrgica da Sexta-feira da Paixão não concebe haver representações teatrais nesse dia, ainda que não ligadas diretamente ao ato litúrgico. A dinâmica desse dia é atravessada pelo silêncio, não devendo haver, inclusive, cantos no ato litúrgico. Observa-se o luto próprio de quem perdeu alguém e com mais rigor por se tratar do Senhor que foi morto cruelmente numa cruz.

⁵² *Viaje primero: Barca do Inferno*, 1517.

⁵³ *Caballero: Fidalgo da Barca do Inferno*.

⁵⁴ *Segundo viaje: Purgatório*, 1518.

proferindo uma mesma lição, uma oração humilde para Deus ou para Cristo. Essa reação é diferente da que têm as personagens de *Inferno* e *Purgatório*, que sempre recorrem a frivolidades (poder, cargos, atos exteriores) e não à fé, para se salvarem da condenação.

A partir do Rei, o roteiro das cenas se enriquece com um responso, que também é uma oração. Após a lição (Conde e Duque) e o responso (demais personagens, exceto o Papa), as autoridades recorrem aos Anjos da barca da Glória para conseguirem salvação. Mas os Anjos demonstram-se impotentes em questão de salvação. Por fim, novamente as altas dignidades realizam orações, dirigindo-se a Cristo (Rei, Emperador e Bispo), a quem suplicam pelo mistério da paixão, ou à Virgem (Arcebispo, Cardeal e Papa). O roteiro do auto é concluído com a entrada inesperada do Cristo ressuscitado em cena, como um *deus ex machina*, para salvar todas as autoridades.

Paul Teyssier vê nesse desfecho ocasionado pelo *deus ex machina* uma moderação de Gil Vicente ante a Corte da qual fazia parte. “Pertencendo ao pessoal da corte, vivendo na roda do Rei (que assistia à representação), deseja a manutenção das ordens e das hierarquias” (TEYSSIER, 1982, p. 52). Uma opinião mais radical acerca do significado da intervenção do Cristo ressuscitado no final do auto é a de Cleonice Berardinelli (1991), segundo a qual “Gil Vicente, en su foro más íntimo, habría ‘condenado’ a las altas dignidades, pecaminosas y soberbias; la “absolución” de éstas había sido impuesta por la Corte que debía presenciar su acto, para no causar escándalo entre los grandes de Portugal” (BERARDINELLI *apud* LÓPEZ, 2006, p. 174). Uma prova da resistência de Gil Vicente à salvação das personagens seria o fato de que a salvação dessa hierarquia aconteça apenas na didascália final do auto.

Discordamos completamente dessas opiniões. Não achamos que a didascália final seja um recurso extraordinário de Mestre Gil, por acomodação à Corte ou como estratégia de proteção perante os grandes, de modo que signifique ruptura abrupta com a verossimilhança restante do auto. Parece-nos que uma série de elementos permitem-nos pensar diferente e ver unidade entre todo o texto do auto e sua didascália final. Essa é também a opinião de Andrés José Pociña Lopéz, para quem “hay toda una configuración simbólica en este auto que confiere al ‘Cristo de Ressurreiçãõ’ el carácter de un recurso escénico propriamente vicentino, en consonancia con todo resto del auto” (2006, p. 180).

A configuração simbólica a que se refere o autor diz respeito à “vela” e aos “remos” da barca da glória. A “vela” aparece na penúltima didascália (entre os versos

812 e 813), quando o Anjo faz menção de zarpar a barca. Diz a didascália: “Nota que neste passo os Anjos desferem a vela em que está o crucifixo pintado e todos assentados de joelhos lhe dizem cada um sua oração” (grifo nosso). López recorda que “este *Crucifijo*, impresso en una vela como si se tratase de un estandarte, nos hace pensar en *Vexillum Crucis*, el emblema de la Resurrección de Cristo” (2006, p. 175). Ainda nas palavras do autor, “es especialmente significativo el hecho de que el crucifijo esté pintado em una vela, pois no hay que olvidar que las *velas*, como los *remos*, sirven para *mover* las naves” (2006, p. 175). Recordado que, na didascália final, o Cristo da Ressurreição reparte os “remos das chagas” entre as personagens condenadas, López afirma que “los remos das chagas es el que assegura la salvación de los protagonistas del auto”. “Esos remos *otorgan la gracia*, en calidad, evidentemente, de *motores* que impulsan la *Barca de la Gloria*” (2006, p. 184).

A leitura que López faz é que essa configuração de simbólica ao longo do texto vai sinalizando o desfecho que o auto terá, com a intervenção de Cristo ressuscitado na didascália. O desmerecimento das personagens, a resistência do Anjo ante a solicitação destas por salvação, e mais a vela e os remos com os signos de Cristo constituem uma unidade, cuja mensagem é a de que a salvação é fruto de uma intervenção de Cristo, cuja “Gracia (sobre todo en caso excepcionales como éste) no es algo que se deba esperarse, ya que Dios lo concede tan sólo a quien Él juzga pertinente, no por méritos del pecador, sino por la propia Voluntad Suprema” (LÓPEZ, 2006, p. 180).

Concordamos com López, na indicação e análise da “configuração simbólica” que faz. Cremos que não será possível compreender devidamente a didascália final de *Glória*, e portanto, sua mensagem, se não apreendermos a concepção teológica subjacente ao auto. Como também não é possível entender a salvação sumária dos quatro cavaleiros de Inferno, se não entendemos que a Teologia que atravessa o auto prevê a salvação mediante os esforços pessoais de cada um, como é o caso desses cavaleiros que morreram nas mãos dos mouros defendendo a fé em Cristo. Segundo as ideias teológicas daquele auto, eles não têm porque serem inquiridos pelo Diabo.

Desejamos contribuir com a leitura de López, salientando quatro pontos: primeiro, a mensagem do mistério da Páscoa é que Cristo morreu e ressuscitou para nos garantir a salvação com os méritos d’Ele, por isso, o contexto litúrgico do auto mais que justifica a ação de um *deus ex machina*; segundo, a construção das personagens de *Glória* favorece sua salvação, posto que elas manifestam arrependimento/humildade e, por isso, tornam-se objetos da Graça do Cristo da Ressurreição; terceiro, o Anjo indicou

às personagens a quem rogar pela salvação, não lhes afirmou impossibilidade alguma; suas reticências aos pedidos de salvação das personagens não podem ser entendidas como oposição, mas como uma limitação teológica, já que a salvação é obra de Deus; quarto, o contexto histórico reclama a depuração das ideias teológicas, nas quais autoridades seculares e eclesiásticas não podem tomar o lugar de Deus e se afirmarem detentoras da salvação.

Dado o caminho que percorremos até aqui, podemos resumir o auto em três grandes ações: a do Diabo e dos Anjos, que é expor o juízo divino; a das dignidades seculares/eclesiásticas, que é suplicar em prol de um novo juízo; e a de Jesus ressuscitado, que é salvar as personagens condenadas. Importa-nos, nesse momento, a ação específica das personagens que estão sob juízo, isto é, sua oração de súplica por um novo juízo divino. Dessa forma, analisamos quem ora, como ora e qual o conteúdo dessa oração, para que possamos explicitar a partir daí o princípio teológico que orienta/organiza o auto. Sempre que necessário, para que fique mais compreensível, faremos o paralelo entre *Glória* e *Inferno*, porque nos parece que há concepções teológicas distintas entre os dois autos.

O que primeiro salta aos olhos em *Glória*, no que toca ao tema oração, é que “a *Barca da Glória*... constitui uma imensa paráfrase do Ofício de defuntos”, segundo Paul Teyssier (2005, p. 540). Esse ofício é a oração do *Breviário* destinada à súplica pela salvação dos fiéis defuntos, já que a doutrina católica romana contempla a oração dos vivos pelos mortos, diferentemente da protestante. Ao afirmar ser *Glória* “uma imensa paráfrase do Ofício dos Defuntos”, Teyssier quis evidenciar que o auto interpretou o ofício, colocando em cena a teologia e a espiritualidade dessa oração. Parece-nos que o auto dramatizou o conteúdo da fé presente no Ofício. Recordemo-nos da máxima latina: *lex orandi, lex credendi* (a lei da oração é a lei da fé).

A paráfrase de *Glória* ao Ofício dos Defuntos está posta na estrutura e no conteúdo do auto. O Ofício dos Defuntos é composto pelas Vésperas, Matinas (I, II e III Noturno)⁵⁵ e Laudes. A paráfrase dá-se especificamente a partir dos três Noturnos que formam as Matinas. Os três Noturnos juntos possuem nove lições (textos bíblicos extraídos do *Livro de Jó*) e seus respectivos responsos. Essa estrutura foi utilizada por Gil Vicente na *Barca da Glória*, que apresenta uma sequência de oito “lições” e seis

⁵⁵O I Noturno era rezado aos Domingos, segundas e quintas-feiras; o II Noturno, às terças e sextas-feiras; e o III Noturno, às quartas-feiras e aos sábados.

“resposos” às lições, bem como foram aproveitados os conteúdos das lições do Ofício (fragmentos do *Livro de Jó*) no auto.

José Camões (2002, p. 23-25) identificou os fragmentos do Ofício dos Defuntos parafrazeados por Gil Vicente na composição do auto, como podemos ver no quadro abaixo:

Quadro 8 - Paráfrases do Ofício dos Defuntos em *Barca da Glória*

VERSOS DA BARCA DA GLÓRIA	FRAGMENTO DO OFÍCIO DOS DEFUNTOS
110-117	1ª lição do primeiro noturno (Jó 7:16-18)
186-196	3ª lição do primeiro noturno (Jó 10:11-12)
263-280	2ª lição do primeiro noturno (Jó 10:1-2)
285-291	responso à 6ª lição do segundo noturno
384-394	6ª lição do segundo noturno (Jó 14: 13 e 15)
395-401	responso à 9ª lição do terceiro noturno, ao qual se junta, no versículo 398, um versículo da 7ª lição do terceiro noturno
483-493	4ª lição do segundo noturno (Jó 13: 22-26)
494-501	responso à 4ª lição do segundo noturno, que contém em si um fragmento do Salmo 129, 1-2 (refletido nos versos 500-501 do auto).
582-590	7ª lição do terceiro noturno (Jó 17: 1-2 e 14)
591	adaptação de Jo 7: 20 que integra a 1ª lição do primeiro noturno
593-594 e 596-603	responso à 1ª lição do primeiro noturno, que é uma adaptação de Jó 19:25-27.
660-670	5ª lição do segundo noturno (Jó 14: 1-2)
671-678	responso à 7ª lição do terceiro noturno
769-772	responso à 5ª lição do segundo noturno

Fonte: Composta pelo autor a partir de CAMÕES, 2002, p. 23-25.

É importante considerarmos que, segundo a introdução ao Livro de Jó constante na *Bíblia Sagrada (Edição Pastoral-catequética)*, “o livro de Jó é uma composição literária estritamente aparentada com o gênero dramático, cuja ação nos é apresentada numa introdução e numa conclusão em prosa que enquadram um longo poema dialogado” (*Bíblia Sagrada*, 2000, p. 29). No livro, Jó dialoga com seus amigos, que o acusam de ser o responsável pelo próprio sofrimento, mas dialoga também com Deus, seu principal interlocutor. Jó trava um longo diálogo com Deus – isto é, uma longa oração –, cuja tônica é o reconhecimento da própria fragilidade e súplica de misericórdia, muito embora insista sobre sua inocência diante de Deus. Essa postura espiritual da personagem Jó diante de Deus é aproveitada por Gil Vicente na construção das personagens de *Glória* que, assim como o livro de Jó, é uma grande oração, só que

não de uma personagem apenas, mas de oito, que se deparam com o juízo divino de condenação ao padecimento eterno.

E não para por aqui o paralelismo entre o Livro de Jó e *Glória*. Conseguimos perceber outras analogias entre o livro bíblico e o auto vicentino, razão pela qual defendemos que não é suficiente dizer que *Glória* seja uma paráfrase do Ofício dos Defuntos, há que se evidenciar sua relação estreita com o livro de Jó também.

Quadro 9 - Paralelismo da ação dramática do Livro de Jó e da *Barca da Glória*

Estrutura do Livro de Jó	Estrutura do <i>Auto da Barca da Glória</i>
Satanás pede a Deus para provar o rico Jó (1:9-12)	Diabo cobra da Morte os poderosos (versos 7-22)
Diálogo de Jó com os amigos e com Eliú (3:1-37:24)	Diálogo dos condenados com o Diabo e o Anjo (versos 45-856)
Intervenção de Deus (38:1-42:17)	Intervenção do Cristo da Ressurreição (rubrica final do auto)

Como se pode observar no quadro acima, há um paralelismo entre as ações dramáticas do Livro de Jó e da *Barca do Inferno*. Se em Jó, Satanás pede a Deus para provar o rico Jó, em *Glória*, o Diabo reclama da Morte os poderosos, pessoas ricas como Jó. Uma segunda ação dramática semelhante é que tanto Jó quanto as personagens de *Glória* conversam com seus interlocutores em prol de si. Jó, tenta convencer aos seus amigos e a Eliú de que ele nada fez contra Deus para que o seu sofrimento seja considerado um castigo divino; as personagens de *Glória* dialogam sobretudo com o Anjo em busca de alcançarem a salvação. Por fim, o protagonismo da ação é Deus, que no livro bíblico restitui tudo a Jó e em *Glória* concede a salvação às oito personagens.

Uma segunda questão que se evidencia em *Glória*, acerca da oração, é que todas as oito personagens condenadas recorrem à mesma estratégia salvífica, que é orar humildemente. Se compararmos com a *Barca do Inferno*, percebemos o quanto a oração ocupa mais espaço e recebe maior atenção em *Glória*. Como vimos, em *Inferno*, das quatorze personagens julgadas, apenas três recorrem ou referem-se à oração em suas tentativas de se salvar: o Fidalgo, o Sapateiro e o Frade. Algo que ajuda nessa diferença quantitativa de personagens relacionadas ao tema nos dois autos é, sem sombra de dúvidas, a própria natureza das personagens. Em *Glória*, quatro são autoridades eclesiásticas (Bispo, Arcebispo, Cardeal e Papa), em *Inferno*, apenas uma, o Frade. Isto, por si só, já favorece a representação literária relacionada à oração, posto que o ato de orar é um traço pertinente à representação de personagens eclesiásticas.

Outro dado a ser destacado em *Glória*, e que deriva desta última, é que as personagens não recorrem ao mérito da oração via outrem, como faz o Fidalgo em *Inferno*. As personagens de *Glória* realizam elas próprias suas orações, as quais parecem estar ancoradas na fé e não numa obrigação exterior, como soa acontecer com o Frade e o Sapateiro de *Inferno*. Encontramos em cinco personagens de *Glória* “profissões de fé”, que nos levam a inferir a crença das personagens: o Conde diz de si mesmo: “Tengo muy firme esperanza / y tuve dende la cuna / y fe sin tener mudanza” (*Glória*, versos 99-101). O Emperador suplica a Deus: “Oh libera me domine / de morte eterna contenda / en ti siempre tuve fe” (*Glória*, versos 395-397). O Bispo afirma: “Yo confio / en Jesús redentor mío / que por mí se desnudo / puestas sus llagas al frío / se clavó naquel navio / de la cruz donde espiró” (*Glória*, versos 521-526). Encontramos nos lábios do Arcebispo a mesma profissão de fé de Jó (19: 25): “Credo quod redemptor / meus vivit y lo veré” (*Glória*, versos 593-594)⁵⁶. Por fim, o Cardeal suplica a Deus: “sancte Deus adjuva me / pues fue cristiana mi fe” (*Glória*, versos 673-674).

Em lugar algum de *Inferno* encontraremos declarações tão fervorosas das personagens quanto estas proferidas em *Glória*. Nas personagens de *Inferno* a fé não é utilizada como argumento. Elas preferem se valer de coisas exteriores, seu *status* social (Fidalgo), suas funções eclesiásticas (Frade) ou suas práticas de piedade mecanizadas (Sapateiro); nunca da fé que possuem. Talvez porque não a possuíssem.

Com distinções tão fundamentais de comportamento perante a religião, as personagens de *Inferno* e *Glória* acabam tendo destinos completamente diferentes: os primeiros, para o inferno; os segundos, para a glória.

4.2.1 O conteúdo teológico de *Glória*

As diversas orações das personagens de *Glória* manifestam um conteúdo teológico sobre o qual precisamos nos deter. Primeiramente, é preciso reafirmar aquilo que já dissemos acima: as personagens compreendem a fé como um argumento para a salvação; na verdade, não apenas como um argumento, mas como um meio de salvação. Tanto que elas não recorrem às ações que realizaram em vida, mas recordam a fé que possuem, como já exposto aqui; bem como recorrem àquilo/Aquele em que creem, para que sejam salvas.

Nesse sentido, o *Livro de Jó*, fonte bíblica do auto, tem importância vital para a compreensão de *Glória*. Um dos principais ensinamentos do referido livro bíblico é que

⁵⁶ “Creio que o meu redentor vive e eu o verei” (Jó 19:25).

o sofrimento não é necessariamente um castigo divino, nem todo aquele(a) que sofre é culpado(a) de seus sofrimentos. Jó, um homem rico, perde seus filhos e filha, bens e saúde. Três amigos (Elifaz, Sofar e Baldad) procuram convencê-lo de que, se ele sofre, é porque pecou (*doutrina da retribuição*⁵⁷). Mas Jó contesta essa tese religiosa, afirma sua inocência e suplica misericórdia a Deus, de quem espera a redenção (Jó 19:25). De fato, no final do livro, Deus intervém e restitui a Jó tudo aquilo que fora perdido.

Quando a Igreja seleciona o *Livro de Jó* para as lições dos noturnos do Ofício dos Defuntos, ela traça um paralelo entre a morte e o sofrimento humano e estabelece um paradigma de atitude para a criatura humana perante a morte: humildade e fé, a mesma postura de Jó em meio aos sofrimentos experimentados. A teologia e a espiritualidade do Ofício dos Defuntos, portanto, estão desvinculadas da *doutrina da retribuição*. Ao se servir dos noturnos do Ofício dos Defuntos, cuja fonte bíblica é o *Livro de Jó*, Gil Vicente filia *Glória* a essa perspectiva teológica que faz frente à *doutrina da retribuição*.

Parece-nos que as fontes de *Glória* (Ofício dos Defuntos e o *Livro de Jó*) não foram escolhidas despretensiosamente pelo autor. Gil Vicente parece-nos querer discutir a questão dos méritos para a salvação. Alguns podem tecer a crítica de que Gil Vicente tenha reservado a *Barca da Glória* para as autoridades civis e eclesiásticas, refletindo o privilégio da posição social destas. Mas podemos analisar a partir de outra perspectiva – a teológica: se o auto deseja romper com a tese meritocrática da salvação, nada mais conveniente que representar no auto as grandes autoridades do mundo, para que o argumento ganhe mais força.

As personagens, muito embora poderosas, não se salvam em razão de sua autoridade, nem de seus atos, elas são salvas no último instante do auto, pela graça do Cristo ressuscitado. Parece-nos corroborar nossa tese o fato de que nenhuma das personagens faça uso de argumento de autoridade para justificar um susposto direito à salvação, como o fizeram em *Inferno* o Fidalgo⁵⁸ e o Frade⁵⁹ e o Corregedor⁶⁰.

A lógica de Jó acerca do sofrimento – isto é, que o sofrimento não é necessariamente uma retribuição dos nossos atos – serve também para a salvação: a glória eterna não é uma conquista dos nossos atos. O *Livro de Jó*, porque ainda em

⁵⁷Doutrina da retribuição: segundo essa doutrina, Deus retribui o mal com o mal e o bem com o bem.

⁵⁸ “Que me leixês embarcar. / Sou fidalgo de solar / é bem que me recolhais” (VICENTE, *Inferno*, versos 79-81).

⁵⁹ “E est’hábito nom me val?” (VICENTE, *Inferno*, verso 390).

⁶⁰ “Como à terra dos demos / há d’ir um corregedor?” (VICENTE, versos 617-618)

contexto veterotestamentário⁶¹, só pôde afirmar sobre o sofrimento e antever a salvação: “O meu redentor está vivo e eu o verei” (Jó 19:25)⁶². Mas a *Barca da Glória*, porque já está na Lei da Graça, para usar uma expressão vicentina, pôde representar a salvação mediante a fé e não pelo mérito dos atos.

Dessa forma, o auto expurga por completo a ideia de salvação como uma obra humana, adotando a crença de que a salvação provém de Deus e não de nossas obras. Isso fica muito claro no diálogo entre Diabo e Conde, quando Diabo diz que este irá para o inferno e Conde refuta dizendo que não irá para lá:

Conde: Grande es Dios.
 Diabo: A eso os atené vos
 guzando ufano la vida
 con vicios de dos en dos
 sin haber miedo de Dios
 ni temor de la partida.
 Conde: Tengo muy firme esperanza
 y tuve dende la cuna
 y fe sin tener mudanza.
 (VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, versos 93-101)

O Diabo argumenta com a acusação de que Conde aproveitou a vida “com vícios de dos en dos / sin haber miedo de Dios”. Ou seja, que as obras de Conde não são compatíveis com a salvação. Mas Conde desvia dessa lógica quando contra-argumenta que tem “muy firme esperanza” e “fe sin tener mudanza”. Desloca, portanto, o foco das obras para a fé.

A impotência humana para garantir a salvação também fica evidente na oração feita pelo Emperador:

Quis mihi hoc tribuat
 ut in inferno protegas me
 con mi flaca humanidad
 de tu ira y gravedad
 adónde m’ esconderé?
 Oh señor
 pase breve tu terror
 a mis culpas da pasada
 vocabis me pecador
 responderte he con dolor
 de mi ánima turbada.
 (VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, versos 384-394)

Os versos correspondem a Jó 14: 13 e 15, presente no Ofício dos Defuntos, como já dissemos. Com essas palavras, o Emperador demonstra consciência de sua

⁶¹ Numa leitura cristã das Escrituras Judaicas, entende-se que todo o Primeiro Testamento aponta, prefigura, a salvação concedida pelo Messias. Por isso, frases como a de Jó (“O meu redentor vive...”) só podem alcançar pleno sentido à luz da pessoa de Jesus Cristo.

⁶² Bíblia Sagrada: Edição Pastoral.

“flaca humanidade”, por isso pede que “passe breve tu terror / a mis culpas passada”. Ele sabe que tem necessidade de Deus para alcançar a salvação. Suas obras não podem garanti-la, só a Graça de Deus. O Bispo também manifesta consciência de dependência da ação redentora de Deus:

Responde mihi cuántas son
 mis maldades y pecados
 veremos si tu pasión
 bastará a mi redención
 aunque mil veces dobrados.
 (VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, versos 483-487)

Prestemos atenção que o Bispo se refere à paixão de Cristo como fundamento da salvação: “veremos si tu pasión / bastará a mi redención”. Não é às obras próprias que ele recorre, sobretudo porque ele sabe que suas “maldades y pecados” são “mil veces dobrados”. A personagem não tem ações justas com que pagar sua salvação, por isso ela não pode se valer disso, mas sim da paixão de Cristo.

Parece-nos que o mistério de que mais as personagens fazem uso como objeto de sua fé é a paixão de Cristo, isto é, seu sofrimento e morte na cruz, como fonte de redenção para a humanidade. Isso também não é gratuito: para a teologia cristã, a salvação nos foi dada através do sacrifício de Jesus. Então, Gil Vicente utiliza esse conteúdo da fé para reforçar seu propósito de representar a salvação mediante a fé. O Conde refere-se aos méritos da crucificação de Cristo, quando suplica aos Anjos:

Ayudadme remadores
 De las altas hierarquías
 favoreced mis temores
 pues sabéis cuantos dolores
 por mí sufrió el mesías.
 Sabed cierto
 como fue preso en el huerto
 y escopida su hermosura
 y dende allí fue medio muerto
 llevado muy sin concierto
 al juicio sin ventura.
 (VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, versos 121-131)

Vejamos que o argumento de Conde aos Anjos é que o sacrifício de Jesus na cruz para o salvar não pode ser em vão, por isso ele não pode ser condenado. O Duque segue uma lógica semelhante, só que englobando não apenas a redenção, mas também a criação.

Ruégote que no escaeza
 Quod sicut lutum me heciste
 no permitas que perezca
 y si quieres que padezca

para qué me redemiste?
(VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, versos 192-196)

O Duque não se dirige aos Anjos, mas ao próprio Deus, para que o não deixe perecer, já que o criou do barro (“quod sicut lutum me heciste”). E questiona que, se Deus quer que ele pereça, então para que o redimiui, isto é, por que o sacrifício de Jesus Cristo numa cruz? Esse mesmo duplo argumento da criação/redenção aparece na fala do Bispo, que não compreende como Deus pode condenar alguém feito a sua imagem e semelhança e a quem remiu: “Pues me heciste / cur faciem tuam ascondiste / y niegas tu piedad / al ánima que redemiste?” (VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, versos 488-491)

Noutro lugar, o Duque evoca uma das cinco chagas de Cristo na cruz, a chaga do peito:

Oh llaga d’aquel costado
do la pasión dolorosa
de mi Dios crucificado
redemió al desterrado
de su patria gloriosa.
(VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, versos 208-212)

E novamente torna a questionar se foi em vão o sacrifício de Jesus:

En 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.
Y azotado
su cuerpo tan delicado
sólo de virgen nacido
sin padre humano engendrado
y después fue coronado
de su corona herido.
(VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, versos 227-240)

O Rei igualmente se remete à paixão de Jesus:

Buen Jesús que apareciste
todo en sangre bañado
y a Pilato oíste
mostrándote al pueblo triste
eis el hombre castigado.
Y reclamaron
y con la cruz te cargaron
por todos los pecadores
pues por nos te flagellaron
y a la muerte te allegaron
esfuerza nuestros temores.

(VICENTE, *Barca da Glória*, versos 318-328)

E pelo mesmo caminho de fé segue o Imperador, demonstrando piedade pelas duas chagas das mãos e duas chagas dos pés de Jesus crucificado:

Angélico resplendor
consirad nuestros dolores.

Adóro os llagas preciosas
remos del mar más profundo
oh insignias piadosas
de las manos gloriosas
las que pintaron el mundo.
Y otras dos
de los pies remos por nos
de la parte de la tierra
esos remos vos dio Dios
para que nos libréis vos
y paséis de tanta guerra.
(VICENTE, *Barca da Glória*, versos 415-427)

É do Imperador também uma das frases que sintetizam a visão teológica do auto: “La pasión me librá / de tu infernal cadena” (VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, 437-438). O que livra o ser humano da perdição definitivamente não é nenhum ato humano, mas sim a ação do próprio Deus, que permitiu a seu Filho sofrer a paixão e morte na cruz, para o perdão de nossos pecados. É a fé nessa obra de Deus que garante portas abertas à glória. Ainda nesse campo de compreensão teológica, o Cardeal apresenta uma metáfora na qual os Anjos são os “remadores verdadeiros”, “llagas, remos” “y a piedad la vela” (VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, 688-692). Essa imagem é coroada quando, ao final, o Cristo da ressurreição “reparte os remos das chagas” entre os mortos que suplicavam sua clemência redentora.

Glória apresenta duas coisas distintas daquelas que podemos depreender de *Inferno*. Primeiro, percebemos em *Inferno* que Gil Vicente se coloca contra a oração feita em favor dos mortos, como meio de salvação destes – ou, ao menos, considerando o riso do Diabo perante o Fidalgo, tal oração parece pouco para a salvação. *Glória* permite que vejamos o olhar de Gil Vicente acerca da eficácia da oração dos mortos feita por eles próprios. O Diabo aqui e ali expressa não ter eficácia tal oração: “Rale / que os tengo de llevar / a los tormentos que vistes. / Por demás os es rezar / que lo mío me han de dar / y vos mismo a mí os distes” (VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, versos 202-207); os Anjos também parecem expressar o mesmo: “Vuestas preces y clamores / amigos no son oídas / pésanos tales señores / iren a aquellos ardores / ánimas

tan escogidas” (VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, versos 802-806)⁶³. Mas como diz Ernestina Carrilho, “o juízo encontra-se suspenso, quando os altos estados do mundo se ajoelham em oração colectiva, esperando a graça divina” (CARRILHO, 1993, p. 31).

A segunda distinção de compreensão apresentada em *Glória* é a concepção de salvação mediante a Graça divina. “Depois de *Barca do Inferno* e de *Purgatório*, em que não há salvação imerecida, o desfecho de *Glória* articula-se com o momento religioso da representação, agradando certamente a quem assistiu” (CARRILHO, 1993, p. 33). Em *Glória* não está em discussão se as personagens cumpriram ou não determinados requisitos que as tornassem habilitadas ou não à salvação. A salvação é dom do Cristo, o redentor. Essa concepção está posta na *Carta aos Romanos* e vinha recebendo um grande acento na Europa de então, graças a Lutero. A citação bíblica extraída da *Carta aos Romanos* expressa de modo claro esse pensamento: “Cristo morreu por nós quando ainda éramos pecadores. Assim tornados justos pelo sangue de Cristo, com muito maior razão seremos salvos da ira [de Deus] por meio dele” (Rm 5: 8-9)⁶⁴. Fica explícito aí que a justificação/salvação advém do sacrifício de Cristo.

Desse modo, a imagem de Deus apresentada em *Glória* diferencia-se daquela apreendida na prática cristã, difere-se daquela que emana dos púlpitos, que transmite um Deus mercador à espera de nossas ações para nos dar a salvação. Antonio Magalhães, falando sobre a tarefa crítica da Teopoética, comenta que:

O Deus apresentado pelos autores da literatura distancia-se do Deus apresentado pela Igreja, pois, na literatura, assume-se a ambiguidade e as contradições dentro da experiência de fé, enquanto a fala conceitual da Teologia sobre Deus procura justamente superar e dissipar toda e qualquer ambiguidade. (2009, p. 173)

É uma contradição para o sistema religioso, com seus códigos morais, uma imagem de Deus como Graça, gratuidade, ainda que ela esteja presente em seu livro sagrado, como é o caso do Cristianismo. Nesse sentido, a Literatura ajuda a libertar sentidos silenciados na história da leitura dos textos sagrados realizada pelas tradições religiosas. Aprender “a ambiguidade e as contradições” do Transcendente libertadas na interpretação literária da religião é uma das coisas que enfatiza a Teopoética.

⁶³Algumas vezes, são os próprios Anjos que recomendam a oração: “plega a Jesús salvador / que t’envíe piedad”. (VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, versos 789-790).

⁶⁴ Bíblia Sagrada: Edição Pastoral.

4.3 *Auto de Cananea, o evangelho da Graça*

Analiseemos o *Auto da Cananea*, considerando os elementos dramáticos do texto e identificando os recursos estéticos-estilísticos usados pelo autor para transmitir o conteúdo teológico sobre a oração, que é o tema do auto. Este auto “fez o autor por rogo da muito virtuosa e nobre senhora dona Violante, dona abadessa do muito louvado e santo convento do mosteiro de Odivelas, a qual senhora lhe pediu que por sua devoção lhe fizesse um auto sobre o evangelho da Cananea”. (VICENTE, *Cananea*, rubrica final)

Cananea foi representado na igreja do Mosteiro de S. Dionísio de Odivelas⁶⁵, na Quaresma de 1534, provavelmente na quinta-feira depois do 1º Domingo da Quaresma ou no 2º Domingo da Quaresma, ocasião em que o evangelho da liturgia era o do episódio da mulher cananeia, retirado de Mateus 15: 21-28 ou de Marcos 7: 24-30. Trata-se possivelmente do penúltimo auto de inspiração religiosa de Vicente, já que *Mofina Mendes* também foi representado em 1534, nas matinas de Natal. Além de *Cananea*, só o *Auto da Pregação* (1506) foi representado no tempo litúrgico da Quaresma. Para além de estar situado liturgicamente no tempo quaresmal, o auto encena mistagógicamente⁶⁶ a História da Salvação, ao retomar a alegoria das três leis (Natureza, Escritura e Graça), já presentes no *Breve Sumário da História de Deus*, representado sete anos antes, provavelmente em tempo pascal.

É sempre problemático o estabelecimento do grau de relação dos autos vicentinos de inspiração religiosa com os dramas religiosos medievais. De acordo com Bernardes, “a matéria religiosa comparece no teatro vicentino mais enquanto componente temática do que enquanto pilar genológico efetivamente operante” (2006, p. 64), entre outras coisas, porque em Gil Vicente a temática religiosa não possui a estrita finalidade de transmitir de modo acessível ao entendimento da população os ensinamentos da fé cristã, como “um catecismo vivo” (BERNARDES, 2006, p. 61-62).

Não obstante, flagra-se aqui e ali o potencial catequético dessa dramaturgia, de maneira que até se pode dividi-la em *mistérios* (relacionados os tempos litúrgicos, geralmente ao Natal e à Páscoa), *milagres* (relacionados aos feitos dos santos) e *moralidades* (relacionadas à moralização dos costumes com base nos preceitos cristãos). Por estar relacionado a um tempo litúrgico (Quaresma), *Cananea* se enquadra no gênero

⁶⁵ Mosteiro também chamado de Santa Maria de Odivelas.

⁶⁶ Advérbio de modo relacionado à palavra “mistagogia”, que é composto por dois radicais gregos: *mist* + *agogia*, sendo “mist” relacionado a mistério e “agogia” significando conduzir, guiar. De onde se pode definir “mistagogia” como a ação de instruir no mistério de uma religião.

mistério, mas entendemos que também pode ser inserido no gênero *moralidade*, porquanto seu tema persuade os espectadores para um costume cristão, que é a oração, uma vida de piedade.

4.3.1 A estrutura do auto e seus elementos dramáticos

Costuma-se indicar que o *Auto da Cananea* é constituído de três partes: “a encenação das três leis [Natureza, Escritura e Graça], que pode ser concebida como o prólogo da peça [versos 1 a 265]; a representação do ensinamento da oração do Pai-Nosso, que é uma espécie de preparação para aquilo que se seguirá [versos 266 a 368]; e a encenação do episódio da Cananea propriamente dito” [versos 369 a 643] (ARTIOLI, 2005, p. 81). Todavia, podemos indicar, na verdade, quatro partes, acrescentando às três supramencionadas o que podemos considerar o epílogo (versos 644 a 769), por quanto traz as conclusões teológico-espirituais das personagens envolvidas, exceto das personagens alegóricas das três leis.

Quadro 10 - Estrutura do *Auto de Cananea*

FRAGMENTO	CENA
Versos 01 - 265	A encarnação das três Leis (Prólogo)
Versos 266 – 368	Ensinamento da oração do Pai-Nosso
Versos 369 – 643	Petição da Cananea
Versos 644 – 769	Epílogo

O prólogo e o epílogo cumprem uma função didática dentro do auto, na medida em que situam o espectador no tempo, recapitulando a História Teológica através da alegoria das leis (prólogo); extraem ensinamentos e atitudes do que foi representado, mediante as conclusões das personagens (epílogo); e oferecem unidade aos dois episódios bíblicos (o evangelho do Pai Nosso e o da Cananea), voltados para a oração, que é o tema do auto. O primeiro figurando como parte teórica; o segundo, como práxis orante. Esse esquema satisfaz perfeitamente o propósito pelo qual surgiu o teatro religioso medieval, que foi transmitir a fé cristã de maneira persuasiva, ainda que Gil Vicente não se limitasse a isso.

Quanto às personagens, são treze no total. Há as três alegorias da História da Salvação (ou Teológica): Silvestra (lei da Natureza), Hebrea (lei da Escritura) e Veredina (lei da Graça); e há as dez personagens bíblicas: a Cananea, Cristo, dois diabos (Satanás e Belzebu) e seis apóstolos (Pedro, João, Tiago, Filipe, André e Simão).

A construção das alegorias (Silvestra, Hebrea e Veredina) mediante a técnica de *autoapresentação* estabelece o fundamento necessário ao ensinamento sobre a oração, ao afirmar e recordar a superioridade da lei da Graça.

Quadro 11 – Caracterização das Figuras das Leis

PERSONAGEM	CARACTERIZAÇÃO
Silvestra	<p>Eu sam lei de natureza e hei per nome Silvestra das gentes primeira mestra que houve na redondeza. Dos gentios sam firmeza e por pastora me tem. (Versos 3-8)</p> <p>Guardo per lei de natura meu gado mas vejo em ti que tu és lei d'escritura. (Versos 30-32)</p>
Hebrea	<p>Sam pastora de Judea nacida em Monte Sinai e o meu nome é Hebrea. (Versos 33-35)</p> <p>Cal-te que não dizes nada que eu sam per Deos espirada e tu pola natureza. (Versos 74-76)</p>
Veredina	<p>Oh que malhada e que gado e que tempo e que pastora por sempre seja louvado um só Deos que no céu mora ele m'enviou agora das alturas cá em terra (Versos 84-89)</p> <p>Ovelhas e cordeirinhos é o meu gado maior muito humildes e mansinhos e pacem polos caminhos e montes do redentor. Ele é sumo pastor. (Versos 92-97)</p>

Pelo quadro acima, percebemos que Silvestra se caracteriza como a “lei de natura” e se associa aos gentios, ao passo que Hebrea é caracterizada por Silvestra como “lei d'escritura”, por isso se diz “Pastora da Judea nascida em Monte Sinai”. Elas

guerreiam entre si para afirmar qual das duas é maior. Hebreia argumenta que ela é maior porque é “per Deos espirada e tu [Silvestra] pola natureza.” Já Veredina é caracterizada por Silvestra e Hebreia como “lei de Graça” e diz que Deus a “enviou agora das alturas cá em terra” e que seu “gado é maior”, não é só os gentios nem só os hebreus, e que suas ovelhas e cordeirinhos “pacem polos caminhos e montes do redentor”. Esta é uma clara alusão a Jesus Cristo que traz salvação universal. Por isso, Veredina se entende superior às duas outras, às quais diz serem ultrapassadas: “Vós outras sois já acabadas por demais é vossa guerra” (VICENTE, *Cananea*, versos 113-114); “Nam é já tempo de vós / porque o tendes já cumprido / e se abriram os céus / e lembrou-se o senhor Deos / do que tinha prometido / e compria inteiramente” (VICENTE, *Cananea*, versos 117-122).

Já a caracterização das personagens bíblicas obedece às linhas gerais das informações encontradas na Bíblia (Mt 15: 21-28), a exceção dos apóstolos. A Cananea é a mulher que se aproxima humildemente de Jesus para pedir pela filha que está atormentada pelos demônios. Jesus é aquele cujo poder é capaz de vencer os demônios e que é convencido a atender ao pedido da mulher por causa da fé que esta manifesta. No caso dos apóstolos, na caracterização dada pela Bíblia, eles sugerem a Jesus que mandem a mulher cananea embora: “Despede-a, porque vem gritando atrás de nós” (Mt 15:23). Gil Vicente, contudo, caracteriza-os (Tiago, Pedro e João) em atitude de interseção pela mulher, reforçando junto a Jesus a grandeza da fé de Cananea (versos 408-436; 457-466; 569-570).

Já os demônios de que o texto bíblico fala são personificados em Satanás e Belzebu. Satanás é caracterizado pela técnica de *flashback*, mediante a recordação da derrota que sofreu ao tentar Cristo no Deserto (Mt 4: 1-11). Belzebu é aquele que atormenta a filha da Cananea, da qual é expulso por Jesus. Ambos são retratados comicamente pelo medo que sentem de Cristo. De acordo com Maria João Pimenta, os dois cumprem alguns objetivos que lhes são comuns nas moralidades: “estéticos - criando momentos de comicidade; criticando directa ou indirectamente a sociedade quinhentista; estruturais provocando situações de retardamento da acção ou a existência de unidade de tempo ou espaço” (PIMENTA, 1992, p. 5).

Nesse último quesito, não identificamos nenhuma contribuição dessas personagens à unidade de tempo, até porque o auto não conta com qualquer marcação específica de tempo. Mas podemos dizer que “Gil Vicente consegue de modo hábil e engenhoso transpor o tempo da representação para o tempo representado, criando

mecanismos de avivamento de memória e convocando saberes que esclarecem e constroem cumplicidades próprias das artes de contar” (CAMÕES, 2002, p. 75). Nesse caso específico, isso se dá através do *flashback* da tentação de Cristo no deserto (Mt 4,1-11; Lc 4,1-13), cujo evangelho havia sido lido uma semana antes da representação, na liturgia do 1º Domingo da Quaresma.

Em relação ao espaço, é pela boca de Satanás, em diálogo com Belzebu, que sabemos onde o auto se passa: “Ele há de vir per aqui / de rondom / pera Tiro e Sidom / quero ver que faz per i / este famoso leão” (VICENTE, *Cananea*, versos 242-246). Esse é o mesmo espaço ao qual se refere o evangelho, no episódio da mulher cananea. O espaço mais delimitado de cena seria aquele onde estava a filha da cananea (na casa?), mas este não chega a ser representado, posto que apenas é sugerido também por Satanás, ao saber que Cristo expulsou Belzebu da filha de Cananea: “Mais que me faz pasmar/ como chegou isso lá / que Cristo nam foi de cá / nem se boliu dum lugar” (VICENTE, *Cananea*, versos 653-656). Fora isso, não encontramos nenhuma referência a tempo, espaço e até figurino, nem mesmo nas didascálias, como mais tarde defenderia Corneille no Classicismo.

4.3.2 O conteúdo ético-teológico

Todas as personagens de *Cananea* manifestam reflexões teológicas, inclusive Belzebu, o qual expressa uma hermenêutica bíblica que é recriminada pelo apóstolo Pedro. Todavia, deter-nos-emos especificamente no ensinamento teológico emanado das falas de Cristo, acerca da oração, uma vez que ele é uma personagem-chave para o entendimento do que se pretende transmitir no auto. Para além disso, examinamos a intertextualidade bíblica realizada pelo autor, a nosso ver, com o intuito de expressar no auto uma teologia em consonância com o debate teológico vigente na Europa, por força da Reforma Protestante.

Começamos pela composição intertextual do auto. Primeiramente, Gil Vicente faz uso da *alusão*⁶⁷. Há uma série de textos bíblicos aludidos nas falas das personagens: a travessia do Mar Vermelho (Ex 14), a adoração do bezerro de ouro pelos judeus (Êxodo 32: 1-8), a destruição de Sodoma e Gomorra (Gênesis 19: 12-28), a luta de Davi e Golias (1 Samuel 17), a tentação de Cristo no deserto (Mateus 4: 1-11) etc. Todas

⁶⁷ Alusão: “uma leve menção a um texto ou a um de seus componentes em um segundo texto” (PAULINO; WALTY; e CURY, 2005, p. 29)

essas passagens são trazidas à baila como argumentos e, juntas, revelam a unidade da História da Salvação.

Há passagens bíblicas, contudo, sobre as quais o autor realiza o que podemos chamar *crossover*, ultrapassando a simples menção. *Crossover*, que no inglês pode significar cruzamento, mistura, é uma técnica pela qual personagens, cenários ou acontecimentos de narrativas diferentes se encontram numa mesma história. No *Auto da Cananea*, antes do principal texto bíblico, que é o trecho da mulher cananea, Gil Vicente utiliza o trecho em que Cristo ensina o “Pai Nosso” aos apóstolos, fazendo com que o episódio da cananea se inicie pela intervenção desta no diálogo de Jesus com os apóstolos sobre o Pai Nosso. Entretanto, na Bíblia, esse episódio não possui nenhuma relação com o do Pai Nosso. Realizando a justaposição de fragmentos bíblicos que originalmente estavam em contextos separados, Vicente tenciona uma nova hermenêutica dos textos bíblicos, em que um não deverá ser interpretado sem o auxílio do outro.

A partir dessa nova cena composta no auto, Vicente realiza a *paráfrase* dos dois relatos evangélicos⁶⁸. Como reescrita, a *paráfrase* prevê alterações, mas só em grau que não subverta o sentido do texto parafraseado.

Tanto o trecho da cananea quanto o do “Pai Nosso” pertencem aos evangelhos sinóticos e, por isso, possuem mais de uma versão na Bíblia⁶⁹. O evangelho da mulher cananea é encontrado em Mt 15: 21-28 e em Marcos 7: 24-30, tendo Gil Vicente preferido a versão de Mateus, na qual aparecem os apóstolos.

Quadro 12 – Comparação do episódio da Cananea nos Evangelhos

Mt 15, 21-28	Mc 7, 24-30
21. Jesus partiu dali e retirou-se para os arredores de Tiro e Sidônia.	24. "Em seguida, deixando aquele lugar, foi para a terra de Tiro e de Sidônia. E tendo entrado numa casa, não quis que ninguém o soubesse. Mas não pôde ficar oculto,

⁶⁸ Paráfrase: é “o desenvolvimento de um texto mantendo as mesmas ideias do original [em palavras diferentes], cujo objetivo é reescrever e interpretar um texto” (PAULINO; WALTY; e CURY, 2005, p. 30).

⁶⁹ Sinóticos: termo relativo aos Evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas, por possuírem uma considerável quantidade de relatos em comum, fazendo com que os exegetas acreditem terem derivado de uma mesma fonte (chamada *Quelle*), diferentemente do Evangelho de João, que possui outros tipos de relatos.

22. E eis que uma cananeia, originária daquela terra, gritava: Senhor, filho de Davi, tem piedade de mim! Minha filha está cruelmente atormentada por um demônio.	25. pois uma mulher, cuja filha possuía um espírito imundo, logo que soube que ele estava ali, entrou e caiu a seus pés.
23. Jesus não lhe respondeu palavra alguma. Seus discípulos vieram a ele e lhe disseram com insistência: Despede-a, ela nos persegue com seus gritos.	26. (Essa mulher era pagã, de origem siro-fenícia.) Ora, ela suplicava-lhe que expelisse de sua filha o demônio.
24. Jesus respondeu-lhes: Não fui enviado senão às ovelhas perdidas da casa de Israel.	27. Disse-lhe Jesus: Deixa primeiro que se fartem os filhos, porque não fica bem tomar o pão dos filhos e lançá-lo aos cães.
25. Mas aquela mulher veio prostrar-se diante dele, dizendo: Senhor, ajuda-me!	28. Mas ela respondeu: É verdade, Senhor; mas também os cachorrinhos debaixo da mesa comem das migalhas dos filhos.
26. Jesus respondeu-lhe: Não convém jogar aos cachorrinhos o pão dos filhos.	29. Jesus respondeu-lhe: Por causa desta palavra, vai-te, que saiu o demônio de tua filha.
27. Certamente, Senhor, replicou-lhe ela; mas os cachorrinhos ao menos comem as migalhas que caem da mesa de seus donos...	30. Voltou ela para casa e achou a menina deitada na cama. O demônio havia saído."
28. Disse-lhe, então, Jesus: Ó mulher, grande é tua fé! Seja-te feito como desejas. E na mesma hora sua filha ficou curada.	

Fonte: Bíblia Sagrada: Edição Pastoral-catequética. 137ª edição. São Paulo: Ave-Maria, 2000.

Além da presença dos apóstolos na versão de Mateus, há outro elemento que a distingue da versão lucana, que é o brado da Cananeia: “Senhor filho de David amerceate de mi” (VICENTE, *Cananea*, versos 380-381). É significativo que o dramaturgo tenha optado pela versão em que aparece explicitamente a súplica da mulher cananeia, posto que *Cananea* possui uma finalidade pedagógica de como deve ser a oração adequada e a súplica da mulher cananeia figura com um *exemplum* conveniente a tal finalidade.

O evangelho do “Pai-Nosso” está em Mateus 6: 5-13 e Lc 11,1-13. Na versão lucana, são os discípulos que pedem a Jesus que lhes ensine a orar; na de Mateus, o Pai-Nosso tem sete petições, ao passo que a de Lucas tem apenas cinco. Gil Vicente mescla as duas para compor uma cena mais rica em detalhes.

Quadro 13 – Comparação do Pai-Nosso nos Evangelhos

Mt 6, 5-13	Lc 11, 1-
5. Quando orardes, não façais como os hipócritas, que gostam de orar de pé nas sinagogas e nas esquinas das ruas, para serem vistos pelos homens. Em verdade eu vos digo: já receberam sua recompensa.	"1. Um dia, num certo lugar, estava Jesus a rezar. Terminando a oração, disse-lhe um de seus discípulos: Senhor, ensina-nos a rezar, como também João ensinou a seus discípulos.
6. Quando orares, entra no teu quarto, fecha a porta e ora ao teu Pai em segredo; e teu Pai, que vê num lugar oculto, recompensar-te-á.	2. Disse-lhes ele, então: Quando orardes, dizei: Pai, santificado seja o vosso nome; venha o vosso Reino;
7. Nas vossas orações, não multipliqueis as palavras, como fazem os pagãos que julgam que serão ouvidos à força de palavras.	3. dai-nos hoje o pão necessário ao nosso sustento;
8. Não os imiteis, porque vosso Pai sabe o que vos é necessário, antes que vós lho peçaís.	4. perdoai-nos os nossos pecados, pois também nós perdoamos àqueles que nos ofenderam; e não nos deixeis cair em tentação."
9. Eis como deveis rezar: PAI NOSSO, que estais no céu, santificado seja o vosso nome;	
10. venha a nós o vosso Reino; seja feita a vossa vontade, assim na terra como no céu.	
11. O pão nosso de cada dia nos dai hoje;	
12. perdoai-nos as nossas ofensas, assim como nós perdoamos aos que nos ofenderam;	
13. e não nos deixeis cair em tentação, mas livrai-nos do mal.	

Fonte: Bíblia Sagrada: Edição Pastoral-catequética. 137ª edição. São Paulo: Ave-Maria, 2000.

Em *Cananea*, o episódio do Pai Nosso aproxima-se da versão de Mateus porque tem sete petições; mas também aproxima-se da versão de Lucas porque os apóstolos desejam saber de Jesus “como havemos de orar / e quando houvermos de rezar / que havemos de dizer / pera nos aproveitar” (versos 266-270). Ao “como havemos de orar”, Jesus responde:

A justa e boa petição
traz bom despacho consigo
mas bento é o barão
que reza com coração
e com alma e com sentido.
Que o rezar não é ouvido

nem é nada
sem a alma estar inflamada
e o espírito transcendido
na devindade sagrada.

Nem cuideis que arrecadais
por rezar muita oração
se no coração estais
fora de contemplação.
(VICENTE, *Cananea*, versos 295-308)

Reparemos que a resposta de Jesus sobre o “como orar” aproxima-se da perspectiva dos alumbrados, que mencionamos anteriormente aqui. Expressões como “reza com o coração e com alma e com sentido”, “alma estar inflamada e espírito transcendido” e “contemplação” nos remetem à vivência do “cristianismo interiorizado” que era desejado pelos alumbrados. A oração vivida dessa forma, escapa à displicência verborrágica condenada por Gil Vicente nas matinas d’*O Clérigo*. Como comentou ZIMIC sobre o contexto:

Según lo percebia a menudo el público, para el religioso profesional sus obligaciones consistían ante todo en memorizar latines, cantar mecanicamente textos rituales, rezar palabras santas sin entenderlas, todo con la menor inconveniencia personal posible, “porque possa viver como mais folgado seja” (ZIMIC, 2003, p. 191-192).

Depois de dizer “como orar”, Cristo ensina o “Pai Nosso” como resposta ao “que havemos de dizer”. No auto, diferentemente do evangelho, Jesus intercala as petições do “Pai Nosso” com glosas sobre as petições. Isso não é uma inovação de Gil Vicente, posto que há uma vasta tradição anterior ao dramaturgo de realizar glosas do Pai Nosso, segundo Mário Martins (1975). A presença da glosa no texto do dramaturgo só reforça o caráter didático do auto.

No caso da glosa de Vicente, o dramaturgo coloca o Pai-Nosso em Latim, dividindo-o em duas partes: as três primeiras petições (*Pater noster qui es in cellis...*) e depois as quatro últimas (*Panem nostrum cotidianum...*). Cada parte é seguida de sua glosa, sendo uma estrofe para cada petição (sete ao total, portanto). Nessa glosa, mais uma vez, Vicente sinaliza o “cristianismo interiorizado” usando expressões como “com almas limpas e puras” (verso 314), “e direis com grande amor” (verso 319), “sempre com espírito atento / e com pronta devoção” (versos 335-336), “com choros do coração” (verso 345), “e com gemente tensão” (354).

As respostas do Jesus vicentino ao “como orar” e “o que dizer” repercutem implicitamente o trecho do evangelho que introduz o “Pai Nosso” na versão de Mateus:

“Nas vossas orações, não useis de vãs repetições, como os gentios, porque imaginam que é pelo palavreado excessivo que serão ouvidos” (Mt 6:7)⁷⁰. Podemos traçar um paralelo entre estas palavras e as do auto: “Nem cuideis que arrecadeis por rezar muita oração se no coração estais fora de contemplação” (*Cananea*, versos 305-308). O dramaturgo sinaliza para a necessidade da oração nascer no coração, a fim de que este não esteja alheio ao que os lábios pronunciam; e este é o mesmo sentido ensinado no Evangelho.

Mas as palavras do dramaturgo não se relacionam apenas com o Evangelho: essas respostas também dialogam com o contexto reformista do momento de produção do auto. Saraiva (2000), inclusive, menciona que os pré-reformadores Erasmo de Roterdã, no *Modus Orandi* (1524), e Juan de Valdés, no *Diálogo de Doctrina Christiana* (1529), trataram do tema da oração na mesma perspectiva encontrada em Gil Vicente, inclusive parafraseando o Pai Nosso. Valdés recorda que “la manera de la oracion [Jesus] nos enseña que deve ser breve en palabras, pero prolixa en sentencia”, “deve la oracion ser mas en espiritu que en palabras” (VALDÉS, 1529, p. 91). Alhures, Valdés afirma que é “menester que la oracion se diga con mucha attencion, y con grandissimo fervor, con entera y firme fe, y con continua perseverancia y, en fin, con entero conocimiento de Dios y de nosotros mismos” (VALDÉS, 1529, p. 92).

Embora não possamos sustentar uma influência direta do *Diálogo da Doctrina Cristã* em *Cananea* e tampouco do reformismo luterano, reconhecemos uma sintonia de perspectivas entre ambos. A obra de Valdés foi o primeiro catecismo publicado em Portugal (cf. AGUILAR, 2002, p. 367, nota 67). De acordo com Carlos Gilly (1983), os comentários valdesianos ao Pai-Nosso presentes no *Diálogo* são traduções literais ou quase literais da *Breve Forma do Pai-Nosso* de Martinho de Lutero. Não por acaso a obra ficou sob a suspeita de luteranismo tanto na Espanha quanto em Portugal.

O reformador alemão escreveu sobre o Pai Nosso em *Breve Forma do Pai-Nosso*, de 1520, e no *Comentário do Sermão do Monte* (Mateus 5 a 7), escrito entre 1530-1532. Neste, Lutero ensina que “deve-se orar brevemente, mas com frequência e intensidade; pois [Deus] não pergunta pela extensão e duração da oração, e, sim, se é boa e se vem do coração” (LUTERO, 1995, p. 122). Pensar que é a extensão e duração do ato de orar que garantirá o efeito da oração é raciocinar na lógica de que são as nossas obras que nos alcançam a salvação. Por outro lado, a ênfase sobre o engajamento

⁷⁰ Bíblia de Jerusalém.

do coração no ato de orar nos remete à intenção com a qual se ora, sinaliza a fé como fundamento da salvação.

De acordo com Kevin J. Vanhoozer (2017), a reforma pensada por Martinho Lutero teve como fundamento a indagação soteriológica: “Como posso obter a salvação?” Vivendo num contexto em que as práticas religiosas eram entendidas como uma maneira de quitar as dívidas humanas com o divino, o monge agostiniano sentia-se receoso de não estar fazendo o suficiente para alcançar a justificação diante de Deus. Mas estudando a Carta de Paulo aos Gálatas Lutero se fixa no capítulo 3:11, que ensina: “Pela Lei ninguém se justifica diante de Deus é evidente, pois o justo viverá pela fé” (Bíblia de Jerusalém). Desse modo, ele inverte a lógica religiosa de seu tempo, entendendo que “o cristianismo não é um sistema para deixar o homem quite com Deus” (VANHOOZER, 2017, p. 68), porque o ser humano não pode fazer algo que lhe mereça a salvação. Ao dizer que “o justo viverá pela fé”, podemos substituir “fé” por “graça” e entenderemos a perspectiva luterana: é pela graça de Deus que o ser humano alcança salvação. E “graça é Deus dando algo que não deve a ninguém” e que ninguém merece (VANHOOZER, 2017, p. 83).

A relação de *Cananea* com o contexto reformista fica ainda mais explícita quando o auto entra propriamente no episódio da mulher cananeia. O apóstolo Tiago solicita a Cristo “nam olhes seu merecer / mas vê bem o que te pede” (versos 415-416) e a própria Cananeia diz: “nam que por meu merecer / tal confio / mas peço a teu senhorio / que me outorgue o seu querer / pois creo o teu poderio” (versos 452-456). Aqui, entra-se em cheio no coração da proposta luterana que, como dissemos, se exprimiu pela máxima bíblica: “o justo viverá pela fé” (Gálatas 3: 11)⁷¹. O verbo “merecer” aparece tanto na recomendação de Tiago (“nam olhes seu merecer”), quanto na súplica da Cananea a Cristo (“nam que por meu merecer”), de modo que o fundamenta a salvação não pelo merecimento das obras humanas, mas pela fé na Graça de Cristo, isto é, naquilo que lhe é dado sem que mereça. Essa concepção, obviamente, está na contramão da prática católica romana de então.

O evangelho da mulher cananeia é muito adequado para assentar o ensinamento sobre a doutrina da Graça. Cananeus e judeus tradicionalmente se opunham desde Gênesis 10 e 15 em diante. Os cananeus eram vistos pelos judeus como idólatras de falsos deuses, razão pela qual a cananeia não teria merecimento algum para que Cristo,

⁷¹ Bíblia de Jerusalém.

um judeu de nascença, curasse sua filha. Todavia, a mulher demonstra fé (“pois creio o teu poderio”) e, através de sua oração espontânea e humilde, alcança a Graça de Cristo. O que está em jogo, na verdade, é bem maior que a cura de uma jovem: está em jogo saber se a salvação de Jesus é restrita aos judeus ou é destinada a todos. Dizer que se restringe aos judeus, significa que ela depende do cumprimento da Lei, ou seja, da realização de obras, conforme ordenadas na tradição judaica; conceber que é destinada a todos, significa que ela depende da fé, da Graça.

Essa tensão entre uma salvação universal ou uma salvação restrita aos judeus aparece na resposta inicial de Jesus à solicitação da cananea e à intercessão dos apóstolos por esta:

Eu nam sam cá enviado
per piadoso nivel
senam socorrer ao gado
que pereceu no montado
das ovelhas de Israel.
(VICENTE, *Cananea*, versos 437-441)

Já vos falei a verdade
meu padre me fez pastor
do gado da sua vontade
das ovelhas de Jacob
que procedem de Abraão.
(VICENTE, *Cananea*, versos 571-575)

Num primeiro momento, Jesus entende que sua missão é restrita às “ovelhas da casa de Israel”, mas depois, pelo desfecho do episódio, apreende-se que é destinada a todos e, portanto, não está condicionada ao cumprimento da Lei judaica, mas à fé. “Molher muito grande é / o teu bom perseverar / e mui grande a tua fé / e é justo que te dê / o que vieste buscar” (VICENTE, *Cananea*, versos 634-638), diz Jesus a Cananea.

Compreendemos que Gil Vicente utiliza os textos bíblicos em *Cananea* a partir dos processos intertextuais de **alusão** (menção a textos), **crossover** (cruzamento de textos) e **paráfrase** (recriação de textos), para auxiliar no estabelecimento de sua concepção teológica acerca da oração no *Auto da Cananea* e, ao mesmo tempo, no estabelecimento de um *modus orandi* muito sintonizado com as ideias defendidas pela Reforma. Não é por acaso que o auto começa com a reafirmação alegórica da superioridade da Lei da Graça.

Nesse sentido, *Cananea* (1534) e *Barca da Glória* (1519) possuem uma semelhança de posicionamento porque apresentam o ato de orar associado à fé. Assim como as oito personagens de *Glória*, a Cananea suplica a Deus porque crê e o próprio

Jesus reconhece isso: “mui grande é a tua fé” (Cananea, verso 636). Há semelhança também nos dois autos quanto à concepção de salvação da salvação mediante a fé ou a graça. As personagens de *Glória* não foram salvas por serem poderosas, bem como a Cananea não deixou de ser receber a Graça de Deus por ser uma mulher sobre cujo povo pesa a acusação de idolatria. Ambos são salvos pela fé que possuem e revelam.

Dessa forma, os dois autos diferem radicalmente de posicionamento teológico em relação à *Barca do Inferno* (1517), na qual ainda se considera as obras para a salvação. Do ano de 1517 para 1519, houve uma mudança de posicionamento do autor quanto ao assunto, mas isso ainda não se vê de forma teorizada no auto, tanto que a entrada do Cristo da Ressurreição para salvar as personagens acontece sem nenhuma preparação para tal: ele simplesmente as salva e esta é ação final do auto. Mas em 1534, Gil Vicente proporciona toda uma reflexão sobre seu posicionamento desde o princípio de *Cananea*, revelando um aprofundamento de mentalidade teológica no autor.

Por outro lado, há um aspecto de mentalidade que permaneceu o mesmo quanto ao tema. Seja nos três autos analisados aqui, seja *n'O Clérigo*, seja em qual for, Gil Vicente sempre motivou uma oração atenta, interiorizada, consoante aos apelos espirituais daqueles que esboçavam mudanças na vida cristã da Península Ibérica de então.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos ao fim desse estudo seguros de haver sistematizado a oração na dramaturgia, dimensionando o seu lugar dentro do conjunto da obra de Gil Vicente, com a ajuda do que já havia sido meticulosamente inventariado por José Camões (2002). Tornou-se evidente o quanto esse objeto de estudo é crucial para o entendimento de alguns autos vicentinos, como os que foram estudados aqui, sobretudo *Clérigo*, *Inferno*, *Glória* e *Cananea*.

Dos autos que identificamos algum conteúdo sobre a oração, talvez nos afirmem a pertinência de analisarmos *Alma* (1518), dada sua proximidade temporal de *Inferno* e *Glória*, que foram aqui analisados. Todavia, não obstante haja o *topus* da oração no auto, entendemos ser *Alma* um texto teatral cujo sentido geral nos remete mais a uma discussão eclesiológica⁷², com sua representação da Igreja como hospedeira da alma cansada, do uma discussão que sobre a oração. Desse modo, embora realmente haja orações no auto, entendemos que o texto não favorece uma discussão sobre o *modus orandi* em Gil Vicente nem ocupe um lugar *sine qua non* na construção do sentido do auto. Razão pela qual não o analisamos.

Imaginamos igualmente que talvez nos perguntem sobre *Purgatório*, que também apresenta duas personagens cujas cenas se relacionam com oração. Embora não tenha sido analisado particularizadamente nesse estudo, porque não possui densidade temática que o exija, o auto recebeu nossa atenção quando analisamos *Inferno* e *Glória*.

Temos a plena consciência de não termos esgotado o objeto estudado – e tampouco tínhamos imaginado que tal estudo viesse a ser completo, mas acreditamos haver realizado uma leitura consistente do tema, que servirá de parâmetro para outras pesquisas. Bem como ter oferecido um paradigma novo pelo qual ler o aspecto religioso dos autos vicentinos – qual seja, o da Graça de Deus – que talvez sirva não só para o entendimento da oração, mas também de outros de temas religiosos dessa dramaturgia.

Antes de iniciarmos o percurso, perguntávamo-nos sobre a relevância de estudar tal objeto, dado o quase que exclusivo interesse em questões de identidade e cultura nas pesquisas literárias contemporâneas – longe de ser uma crítica, essa afirmação tão somente expõe uma constatação. Não obstante, vislumbramos ser possível acessar também questões de identidade estudando a oração em Gil Vicente, haja vista termos

⁷² Eclesiológica: relativo à Eclesiologia, área da Teologia que se ocupa da natureza, propriedades e missão da Igreja (*eklesia*, em grego).

identificado, no *Clérigo da Beira*, como o dramaturgo português, caracterizando o padre concubinado e o negro com irreverência e fingimento no ato de orar, estigmatiza essas identidades. Independente disso, convencemo-nos do quanto é relevante a oração na obra vicentina, sobretudo porque este estudo nos proporciona perceber uma mudança de mentalidade religiosa em Mestre Gil, ao perspectivarmos esse *topus* literário ao longo de toda a dramaturgia vicentina. Esta mudança deverá ser consolidada (ou não) com a comprovação de suas consequências ou de sua manifestação em outras peças teatrais.

Nesse estudo, identificamos um *modus orandi* na dramaturgia vicentina. A *humildade*, a *devoção* e a *perseverança* constituem as características do *modus orandi* subscrito por Gil Vicente, as quais são depreendidas da própria leitura da Bíblia. Essas características constam n’O *clérigo* e *Inferno* de maneira negativa, isto é, por sua ausência na oração das personagens; e de maneira positiva em *Glória* e *Cananea* – neste último, não só através das ações das personagens, mas também dos ensinamentos de Cristo. Diz a glosa do Pai Nosso de *Cananea*: “E mais pedi per final / humildosos e devotos / como a padre general / que nos perigos inotos / vos livre de todo o mal” (versos 364-368, grifos nossos). É o próprio Cristo vicentino ensinando o modo de orar.

Sobre a humildade, Edward M. Bounds, autor espiritual de tradição metodista, afirma que “a humildade é um requisito indispensável para a verdadeira oração. Deve ser um atributo, uma característica da oração” (2016, p. 26-27). No brado da *Cananea*, encontramos a humildade: “Senhor filho de David / amercea-te de mi” (versos 369-370). Como também a encontramos no que *Cananea* diz de si mesma:

Eu digo senhor que si
nam tenho disso querela
confesso que sou cadela
e de cadela nasci
e sou mais perra que ela.
(VICENTE, *Cananea*, versos 584-588)

Estas palavras são um contra-argumento da mulher ao argumento de Jesus de que não poderia deixar de dar o pão aos filhos, para dar aos cães⁷³: “Como aos filhos consentis / que lhes tire o mantimento / polo dar aos cães cevis?”. O pão, nesse caso, é o favor divino; e cães é o termo pejorativo utilizado pelos judeus em relação aos cananeus. A mulher não faz caso desse tratamento e resiste humildemente em sua súplica e alcança de Jesus o que deseja.

⁷³ A Bíblia usa o tempo “pão” (Mt 15:26 e Lc 7:27), mas Gil Vicente, por questão de rima, utiliza a palavra “mantimento”.

Além de *Cananea*, a postura humilde se encontra nas oito personagens de *Glória*, mas falta no Fidalgo, no Sapateiro e no Frade de *Inferno*. E essa humildade é encontrada fartamente na Bíblia, em passagens como a intercessão de Abraão por Sodoma, na qual ele diz a Deus ser um atrevimento pedir ao Senhor, porque ele é poeira de “cinza” (Gênesis 18:21). Postura similar é vista na oração de Salomão que, embora sendo rei, diz não passar de um jovem e não saber o que fazer (1 Reis 3:7). Por fim, podemos recordar a parábola do fariseu e do publicano, na qual o primeiro é arrogante na oração, enquanto “o publicano humildemente, mantendo-se à distância, não ousava sequer levantar os olhos para o céu... batia no peito dizendo: ‘Meu Deus, tem piedade de mim, pecador!’” (Lucas 18:13)⁷⁴

Acerca da devoção, mais uma vez Bounds nos ajuda: “A essência da oração é o espírito de devoção. Sem devoção, a oração é uma forma vazia, uma rodada vã de palavras” (2016, p. 32). Estas palavras, recorda-nos o episódio das matinas d’*O clérigo*, na qual a banalidade do clérigo e seu filho nos denotam irreverência, esvaziando a ação de sentido. Encontramos a devoção na fé no poder da Paixão de Jesus demonstrada das oito personagens de *Glória* e na lição dada por Jesus aos apóstolos, em *Cananea*: “Nem cuideis que arrecadeis por rezar muita oração se no coração estais fora de contemplação” (versos 305-308). A atitude de contemplação é própria de quem tem devoção, no que se refere à oração.

Por fim, acerca da perseverança, a Bíblia contém exemplos, alguns casos inclusive já citados aqui. É o caso da intercessão de Abraão por Sodoma e Gomorra, na qual, Abraão insiste por seis vezes em favor das cidades: “Que meu Senhor não se irrite e falarei uma última vez” (Gênesis 18:32, JERUSALÉM). A perseverança figura também na parábola da viúva que importunou o juiz para fazer-lhe justiça, a qual, segundo o próprio texto bíblico, foi contada por Jesus “para mostrar a necessidade de orar sempre, sem jamais esmorecer” (Lucas 18:1). Além dessa recomendação de Jesus, há uma outra: “Pedi e vos será dado; buscai e achareis; batei e vos será aberto”. Os três verbos (pedir, buscar e bater) indicam, no ensinamento de Jesus, a persistência que se deve ter na oração. A Bíblia registra ainda um tipo de perseverança na oração, que é a súplica repetida a Jesus em meio à multidão: “Filho de Davi, tem piedade de mim”. Ela é encontrada no trecho dos dois cegos curados por Jesus (Mateus 9:27-31) e na cura do cego Bartimeu que, mesmo repreendido pela multidão, gritava: “Filho de Davi, tem

⁷⁴ Bíblia de Jerusalém.

compaixão de mim!” (Marcos 10:47). Essa perseverança, por fim, é encontrada na mulher cananea, que bradou mais de uma vez: “tem piedade de mim” e que, na versão vicentina, enfrentou a refutação de Jesus, como vimos acima; e na versão bíblica enfrentou não só a refutação de Jesus, mas também o desagrado dos apóstolos. Em *Glória*, vemos a persistência das oito personagens, quando dialogam com o Anjo e, depois, dirigem-se em oração a Deus, como um recurso final.

As personagens que oraram conforme esse *modus orandi* foram atendidas. Mas é preciso dizer que não nos parece que Gil Vicente estivesse transmitindo uma fórmula de como uma pessoa ser atendida por Deus, em sua oração. Parece-nos mais que tal *modus orandi* estivesse mais relacionado ao modo adequado do ser humano se relacionar com Deus, baseado na fé e não numa mentalidade mercantilista.

Através do estudo da oração na dramaturgia vicentina, deparamo-nos com a noção de *Graça*, que veio a ser uma noção muito cara tanto a Martinho Lutero (1483-1546) quanto a João Calvino (1509-1564), duas colunas da Reforma Protestante. Coincidentemente ou não, nos autos que analisamos, essa noção aparece apenas a partir de *Glória* (1519), portanto, dois anos depois das famosas 95 teses de Martinho Lutero terem sido afixadas na porta da Igreja de Wittenberg. O fato é que, entre *Inferno*, de um lado, e *Glória* e *Cananea* do outro, há uma diferença de postura teológica do dramaturgo, o que pode fazer-nos pensar numa evolução (?) não apenas do tema em Gil Vicente, mas também, e sobretudo, de seu entendimento de Deus e da relação do ser humano com este.

Em *Inferno*, vigora a concepção de que o ser humano conquista a salvação por suas ações; em *Glória* e *Cananea*, a concepção de que não conseguimos a salvação por força própria, mas por obra e misericórdia de Deus. A consequência imediata disso é que o ser humano deve ter uma postura humilde diante de Deus, como vemos em *Cananea* e nas oito personagens de *Glória*, que evitam a presunção e a arrogância em suas orações. Entende-se que a salvação não é uma dívida contraída por Deus com os seres humanos, mas algo que concede por sua *Graça* a estes.

Não buscamos, com isso, dar validação à antiga tese de Gil Vicente como adepto dos ideais da Reforma, a qual já foi tantas vezes rebatida e desautorizada, mas sem sombra de dúvidas abre-se um caminho para repensar, através da noção de *Graça*, o diálogo da dramaturgia vicentina com os ventos reformadores. Por essa razão, será importante trabalhos futuros se debruçarem sobre essa noção, no intuito de captá-la em outras peças (sobretudo posteriores a 1519), haja vista que identificamos o quanto tal

conceito foi crucial na concepção de oração em *Barca da Glória* e *Cananea*. Parece-nos que será apropriado pensar o efeito dessa noção numa sociedade de corte, num contexto meritocrático, como o que Vicente estava imerso.

Será importante também retomar o tema em questão para analisar a oração enquanto recurso dramático em Gil Vicente. No *Clérigo da Beira*, na cena do negro Furunando, Vicente serviu-se da oração como artifício de enganação da personagem, dando a esse *topus* literário uma utilidade dramática, através do qual alcançou o efeito do riso nos espectadores e nas expectadoras da farsa. Parece-nos, com isso, que a oração, como todos os atos humanos, tem uma utilidade dramática, e terá lá sua serventia para os estudos vicentinos identificar as utilidades dadas pelo dramaturgo a esse *topus* literário.

A discussão que aqui empreendemos a partir da concepção de oração, assentada sobre a noção de *Graça*, demonstra o quanto há convergência entre Literatura e Teologia em alguns textos literários. Os contributos da Teologia nessa pesquisa não foram meros adendos à análise, mas sim contributos fundamentais à leitura, sem os quais a pesquisa não poderia ser feita. Este, poderíamos dizer, é um diferencial entre as demais pesquisas que analisam o religioso em textos literários e aquilo a que se propõe a Teopoética. Os estudos comparados entre Teologia e Literatura compreendem que, em textos atravessados pelo religioso, uma teologia foi constituída pelo autor e esta teologia deve emergir na interpretação; ao passo que as outras leituras, parece-nos, não consideram o quanto dos conhecimentos religiosos depende uma interpretação mais ampla desses textos. Ou, pelos menos, não possuem instrumentais para se apropriar do sentido teológico do texto. É preciso identificar ou construir ferramentas adequadas para a aproximação dialógica entre os dois campos do conhecimento.

Dada a riqueza teológica do texto vicentino, será interessante em pesquisas futuras revistar Gil Vicente sob a perspectiva da Teopoética. Não é novidade para nós a vasta cultura religiosa do autor, que soube manipular de maneira singular fontes e símbolos diversos, inclusive religiosos, na constituição de suas peças teatrais. Por isso, cremos que se aproximar dos textos com uma abordagem teopoética venha a ser muito proveitoso, para quem se depara com um texto tão rico. Como se aproximar, por exemplo, de um texto como *Breve Sumário da História de Deus* sem lançar mão de uma leitura teológica? Sua densidade teológica exige argúcia na leitura dos elementos religiosos, considerando que o sentido do texto é dado a partir da Teologia.

Não queremos, com tal afirmação, cair num absolutismo, e mesmo reducionismo interpretativo, mas tão somente ressaltar – e quem sabe – garantir que o dado teológico não seja deixado de lado como um apêndice. Desejamos que o leitor e a leitora motivem-se por trilhar esse caminho daqui por diante.

REFERÊNCIAS

ABREU, Fábio Henrique de. Consciência Intencional e Sentido Incondicionado: Religião e Teoria da Subjetividade na Filosofia da Religião de Paul Tillich (1919-1925). In: **Anais do Congresso ANPTECRE**, v. 05, 2015. Disponível em: <http://www2.pucpr.br/reol/pb/index.php/5anptecre?dd1=15443&dd99=view&dd98=pb>. Acesso: 10 Abr. 2018.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesk. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009. p. 55-76.

AGOSTINHO, Santo. **De Trinitate** (Livros IX a XIII). Arnaldo do Espírito Santo; Domingos Lucas Dias; João Beato; Maria Cristina Castro-Maia de Sousa Pimentel. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008. Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/agostinho_de_hipona_de_trinitate_livros_ix_xiii.pdf. Acesso: 30 abr. 2018.

AGUILAR, Jurandir Coronado. **A Conquista Espiritual: A História da Evangelização na Província Guairá na obra de Antônio Roiz de Montoya, S.I. (1585-1652)**. Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2002.

ALVES, Maria Teresa Abelha. **Gil Vicente sob o signo da derrisão**. UEFS: Feira de Santana, 2002.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. Trad.: Priscila Viana de Siqueira. [Ed. Especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012

ARTIOLI, Tatiane. **Alegoria e visão da História em Três Autos Vicentino**. 2005. 129 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas.

AUERBACH, E. A Cicatriz de Ulisses. In: _____. **Mimesis: a representação da realidade na literatura Ocidental**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p.1-20.

BARCELLOS, José Carlos. Literatura e teologia: perspectivas teórico-metodológicas no pensamento católico contemporâneo. In: **NUMEM** - revista de estudos e pesquisa da religião. Juiz de Fora: NEPREL/UFJF, v. 3, n. 2, 2000. p. 9-30.

BERARDINELLI, Cleonice. Algumas linhas mestras da literatura portuguesa. In: **Littera**. Rio de Janeiro, 2. Mai./Ago., 1971, p. 47-55.

_____. A romagem da Fé em alguns autos vicentinos. In: ALÇADA, João Nuno (org.). **Estudos Portugueses: Homenagem a Luciana Stegagno-Picchio**. Lisboa: Difel, 1991, p. 311-323.

_____. De Clérigos, Cônegos e Frades. In: **Revista Semear nº 8**. 2002. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/8Sem_03.html. Acesso: 02 ago 2018.

BERGSON, Henri. **O riso: Ensaio sobre a significação da comicidade**. Trad: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. Gil Vicente. In: **História da Literatura Portuguesa**. Vol. 2. Lisboa: Alpha, 2001, p. 47-133.

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

_____. **Sátira e Lirismo no Teatro de Gil Vicente**. Vol. I. 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2006.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2002.

BÍBLIA SAGRADA: Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.

BÍBLIA SAGRADA: Edição Pastoral-catequética. 137ª edição. São Paulo: Ave-Maria, 2000.

BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental: Os Livros e a Escola do Tempo**. Trad: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BOUNDS, Edward M. **Os fundamentos da oração**. Trad. Onofre Muniz. São Paulo: Vida, 2016.

BRANDÃO, Eli. Resignação de Jó em “Ritual de Danação”, de Gilvan Lemos. In: FERRAZ, Salma; MAGALHÃES, Antonio; CONCEIÇÃO, Douglas; Brandão, Eli; Tenório, Waldecy. (Orgs.). **Deuses em poética: Estudos de Literatura e Teologia**. Belém: UEPA; UEPB, 2008, p. 91-107.

CALVANI, Carlos Eduardo. Teologia e Literatura: princípio profético, busca de sentido e ambigüidades na vida religiosa. In: **Correlatio**, nº 14, dez. 2008. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/COR/article/view/1028>.

Acesso: 10 abr. 2018.

CAMÕES, José (direção científica). **As obras de Gil Vicente**. Vol. V. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2002.

_____. “Cananea e outros domingos”, in: **Leituras**, no. II, outono de 2002.

CAMPOS, Agostinho de. Gil Vicente: un précurseur des Lope de Vega et des Molière. In: **Biblos**. Coimbra — vol. XII, n.º 7 a 9, 1936.

CANTARELA, Antonio Geraldo. **O caçador de ausências: o sagrado em Mia Couto**. 2010. 185 fls. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação em Letras, Belo Horizonte.

_____. A pesquisa em teopoética no Brasil: pesquisadores e produção bibliográfica. In: **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 12, n. 36, p. 1228-1251, out./dez. 2014.

_____. Modelos de Leitura do Diálogo entre Religião e Literatura. In: **Anais do V Congresso da ANPTECRE**, v. 05, 2015.

CORREIA, Ângela. **Clérigo**. Col. Vicente (Dirigida por Osório Mateus). Lisboa: Quimera, 1989.

CARRILHO, Ernestina. **Glória**. Col. Vicente (Dirigida por Osório Mateus). Lisboa: Quimera, 1993.

CORTE ENPERIAL: Edição interpretativa de Adelino de Almeida Calado. Aveiro: Universidade do Aveiro, 2000.

COSTA, Marcos Alberto Galdino. **O Conceito de Soteriologia na Trilogia Religiosa de Gil Vicente: O Auto da Barca do Inferno, o Auto da Barca do Purgatório e o Auto da Glória**. 2009. 116 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Universidade Presbiteriana Makenzie, São Paulo.

CRUZ, Maria Leonor García da. **Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa de Quinhentos**. Lisboa: Gradiva, 1990.

Decreto sobre o Purgatório. In: **Concílio Ecumênico de Trento: decretos e cânones**. Disponível em: www.montfort.org.br. Acesso: 04 out. 2017.

EYLER, Flávia Schlee. Gil Vicente e o Mundo em Desconcerto. In: **Revista Semear**, nº 8. Disponível em: <http://www.lettras.puc-rio.br>. Acesso: 18 jul 2015.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FOLEY, Augusta E. El alumbradismo y sus posibles orígenes. In: **Anais do VIII Congresso da Associação Internacional de Hispanistas**, Vol. 1, 1986, ISBN 84-7090-162-1, p. 527-532. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es>. Acesso: 09 dez 2018.

FREITAS, Amanda Lopes de. **Gênero Moralidade: Uma análise de Auto da Alma e Auto da Barca da Glória**. 2014. 116 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa.

- FRYE, Northrop. **Código dos Códigos: a Bíblia e a Literatura**. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.
- GABEL, John B.; Wheeler, Charles B. **A Bíblia como Literatura**. Col. Bíblica Loyola, nº 10. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- GASPARI, Silvana de. Tecendo comparações entre Teologia e Literatura. In: FERRAZ, Salma (org.). **Pólen do Divino: Textos de Teologia e Literatura**. Blumenau: Edifurb; Florianópolis: FAPESC, 2011, p. 123-136.
- GILLY, Carlos. Juan de Valdés, traductor de los escritos de Lutero en el *Dialogo de Doctrina Cristiana*. Trad. Antje Pfeiffer. In: **Los Valdés**. Pensamento e literatura. Cuenca: Instituto Juan de Valdés, 1997, p. 91-133.
- GÓES, Andréa Beatriz Hack. **A religiosidade na obra de Herberto Sales**. Salvador: EDUFBA, 2010.
- GUARDINI, Romano. **O Mundo Religioso de Dostoievsk**. Lisboa: Editorial Verbo, 1973.
- KEATES, Laurence. Gil Vicente e o Teatro Religioso. In: **Gil Vicente 500 anos depois**. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro; Imprensa Casa da Moeda, 2003, p. 25-30.
- KUSCHEL, Karl Josef. **Os Escritores e as Escrituras: retratos teológicos-literários**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- LE GOFF, Jacques. **O Nascimento do Purgatório**. Editorial Estampa, Lisboa: 1993
- LOPÉZ, Andrés José Pociña. **Gil Vicente y las naves de los locos**. Salamanca: Luso-espanhola de Ediciones, 2006.
- _____. Escatología y Ciclo Cósmico en la Obra de Gil Vicente: Algunas aproximaciones. In: **Anuario de Estudios Filológicos**, XXIV/2001, p. 365-379. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/59026.pdf>. Acesso: 27 abr. 2018.
- LUTERO, Martinho. O Pai-Nosso: comentário a Mateus 6.5-15. In: **Obras selecionadas**. Vol. 5. São Leopoldo: Sinodal; Porto Alegre, Concórdia, 1995.
- MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo. Religião e interpretação literária: perspectivas de diálogo da Ciências da Religião com a Literatura. In: **O Espírito da Letra: Temas de Literatura e Teologia**, Vol. III, Nº 6, Jul/Dez 2004, p. 11-28.
- _____. **Deus no espelho das palavras: Teologia e Literatura em diálogo**. São Paulo: Paulinas, 2009.
- _____. O sagrado na poesia e na religião. In: **Pólen do Divino: Textos de Teologia e Literatura**. Blumenau: Edifurb; Florianópolis: FAPESC, 2011, p. 35-48.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. A rainha D. Leonor e Gil Vicente diante do *Boosco Deleitoso*. In: **Série Estudos Medievais Intertextualidades**, Nº 4, Salvador, 2015, p. 82-102.

MANZATTO, Antonio. **Teologia e literatura**. São Paulo: Loyola, 1994.

_____. Teologia e Literatura: Bases para um diálogo. In: **Interações – Cultura e Comunidade**, Belo Horizonte, Brasil, V.11, N.19, p. 8-18, Jan./Jun.2016. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/interacoes/article/view/P.1983-2478.2016v11n19p8>. Acesso: 10 abr. 2018.

MARIANO, Alexandra. **Auto do Pastoril Português**. Col. Vicente (Dirigida por Osório Mateus). Lisboa: Quimera, 1990.

MARTINS, Mário. **Estudos de Cultura Medieval**. Lisboa: Verbo, 1969.

_____. **Introdução à vidência do tempo e da morte, I**: Da destemporalização medieval até ao *Cancioneiro Geral* e a Gil Vicente. Braga: Livraria Cruz, 1969.

_____. O Pai-Nosso na Literatura Portuguesa, até Gil Vicente. In: **Didascália**, Vol. 5, 1975, p. 237-262.

MILES, Jack. **Deus**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. Que prática tam avessa da rezão: um charivari cortesão no teatro de Gil Vicente. In: **Ângulo**, 125/126, Abr./Set., 2011. Disponível em: <http://www.fatea.br/seer/index.php/angulo/article/viewFile/789/552>. Acesso: 12 dez 2015.

_____. Casamento: festa e política em Gil Vicente. In: BRADENBERGER, Tobias; THORAU, Henry. (Org.). **Portugal und Spanien**: Probleme (k) einer Beziehung (Portugal e Espanha: Encontros e Desencontros). Frankfurt: PeterLang, 2005, v. 45, p. 79-91, ISBN: 3631538413.

OSÓRIO, Jorge Alves. **O Humanismo português e Erasmo (Tomo I)**: Os Colóquios de Erasmo editados em Coimbra no século XVI, Estudo e apresentação crítica do texto. 1978. 347 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade do Porto, Porto.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete e CURY, Maria Zilda. **Intertextualidades**: Teoria e Prática. São Paulo: Formato/Saraiva, 2005.

PIMENTA, Maria João. **Cananea**. Col. Vicente (Dirigida por Osório Mateus). Lisboa: Quimera, 1990.

SACRAMENTO DO MATRIMÔNIO. In: **Concílio Ecumênico de Trento**: decretos e cânones. Disponível em: www.montfort.org.br. Acesso: 04 out. 2017

SARAIVA, António José. **Gil Vicente e o fim do teatro medieval**. Lisboa: Gradiva, 1942.

_____. **História da Cultura em Portugal II: Gil Vicente, reflexo da crise**. Lisboa: Gradiva, 2000.

SARAIVA, José António. **Gil Vicente e o fim do teatro medieval**, Europa-América, 1970.

SILVA, Cássio Murilo Dias da. **Metodologia de Exegese Bíblica**. São Paulo: Paulinas, 2000.

SILVA, Douglas Pereira e Silva. Religião e Literatura: possíveis aproximações. In: **Anais do Congresso ANPTECRE**, v. 05, 2015. Disponível em: http://www2.pucpr.br/reol/index.php/5anptecre?dd1=15620&dd2=8017&dd3=pt_BR&dd99=pdf. Acesso: 18 abr. 2018.

SILVA, Jorge Augusto Alves da. A concordância na “língua de preto” em Gil Vicente. In: **PAPIA** 13, 2003, p. 136-138.

SILVA, José Alberto Lopes da. **O Mundo Religioso de Gil Vicente**. Covilhã/Portugal: Universidade da Beira, 2002.

SCHÖKEL, L. Afonso. **A Palavra Inspirada: A Bíblia à luz da Ciência da Linguagem**. Col. Bíblia Loyola, nº 9. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

SOETHE, Paulo Astor. Apresentação. In: KUSCHEL, Karl Josef. **Os Escritores e as Escrituras: retratos teológicos-literários**. São Paulo: Edições Loyola, 1999, p. 9-11.

SOUZA, Ivo Carneiro de Souza. Introdução ao Estudo do Patrimônio, da Casa e da Corte de D. Leonor. In: **Espiritualidade e Corte em Portugal (Séculos XVI a XVIII)**. Anexo V da Revista da Faculdade de Letras, Série Línguas e Literaturas. Porto: Instituto de Cultura Portuguesa, Faculdade de Letras do Porto, 1993, p. 23-52.

_____. A Rainha Dona Leonor e a experiência espiritual do mosteiro das clarissas coletinhas da Madre de Deus de Lisboa (1509-1525). In: **Via Spiritus**, I, 1994, p. 23-52.

TEYSSIER, Paul. **Gil Vicente: o autor e a obra**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação e das Universidades, 1982. (Col. Biblioteca Breve).

_____. **A língua de Gil Vicente**. Col. Filologia Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

TILLICH, Paul. **A era protestante**. Trad. Jaci Maraschin. São Paulo: Ciências da Religião, 1992.

_____. **Teologia da Cultura**. Trad. Jaci Maraschin. São Paulo: Fonte Editorial, 2009.

TOLEDO, César de Alencar Arnaut de; ANDRADE, Rodrigo Pinto de. O tema da “oração pelos mortos” na Confissão de Fé de Westminster (1647). In: **Protestantismo em Revista**. São Leopoldo, vol. 34, maio/ago 2014, p. 143.

TRIGO, Salvato. Gil Vicente e a teatralização das linguagens. In: **Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas**, II série, vol. 1 (1984), p. 209-225.

VALDÉS, Juan de. **Diálogo de Doctrina Christiana y el Salterio traducido del Hebreo en Romance Castellano**. México: Universidad Autónoma do México, 1964.

VANHOOZER, Kevin J. **Autoridade Bíblica Pós-Reforma**: Resgatando os *Solas* segundo a essência do Cristianismo Protestante puro e simples. Trad.: A. G. Mendes. São Paulo: Vida Nova, 2017.

VASCONCELOS, J. Leite. Gil Vicente e a Linguagem Popular, in: **Opúsculos** — vol. I (Parte I), Coimbra, 1928.

VICENTE, Gil. **Auto da Barca da Glória**. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/autores>. Acesso: 18 abr. 2017.

_____. **Auto da Barca do Inferno**. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/autores>. Acesso: 18 abr. 2017.

_____. **Auto das Fadas**. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/autores>. Acesso: 14 out. 2018.

_____. **Auto do Purgatório (Segunda Barca)**. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/autores>. Acesso: 18 abr. 2017.

_____. **Auto do Velho da Horta**. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/autores>. Acesso: 18 abr. 2017.

_____. **Auto Pastoril Português**. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/autores>. Acesso: 18 abr. 2017.

_____. **Breve Sumário da História de Deus**. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/autores>. Acesso: 28 abr. 2018.

_____. **Clérigo**. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/autores>. Acesso: 28 abr. 2018.

_____. **Comédia de Rubena**. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/autores>. Acesso: 18 fev. 2018.

_____. **Comédia Floresta dos Enganos**. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/autores>. Acesso: 18 abr. 2017.

_____. **Comédia sobre a Devisa da cidade de Coimbra**. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/autores>. Acesso: 18 abr. 2017.

_____. **Farsa Clérigo da Beira**. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/autores>. Acesso: 18 abr. 2017.

_____. **Tragicomédia Romagem dos Agravados**. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/autores>. Acesso: 28 abr. 2018.

VILLAS BOAS, Alex. Teologia e Literatura: O início da trajetória da pesquisa no Brasil. In: **Teoliterária**, V. 1, N 1, 1º semestre de 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/teoliteraria/article/view/22947>. Acesso: 20 dez. 2017.

_____. Revisitando a Tradição a partir do Diálogo entre Teologia e Literatura. In: **Revista de Cultura Teológica**, Ano XXII, nº 83, Jan/Jun 2014.

ZIMIC, Stanislav. El Teatro Religioso de Gil Vicente. In: **Gil Vicente 500 anos depois**. Vol. 1. Centro de Estudos de Teatro. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro; Imprensa Casa da Moeda, 2003, p. 181-197.

_____. O velho da horta. Em: ASSUNÇÃO, Ana rosa e *outros*. **Ensaios Vicentinos**: A Escola da Noite. Coimbra: A Escola da Noite, 2003, p. 97-112.

GLOSSÁRIO

A fim de maior compreensão do teatro vicentino, selecionamos algumas palavras cujo significado julgamos obscuro para os (as) leitores (as) contemporâneos (as), para compor este *Glossário* a partir dos significados indicados no site *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* (www.cet-e-quinientos.com), produzido pelo Centro de Estudos do Teatro.

Amercea: compadece, tem misericórdia

Ánima: alma

Apressurado: apressado

Aramá: em má hora

Atafonas: moinhos

Atené: atened

Busca cordas: misericordes

Capelo: capuz

Caralásão: Kyrie eleisón

Cego: caelo, céu

Celi: caeli, céus

Cenreira: teima, embirração

Consabrado: consagrado

Cralasão: Christe eleisón

Credão: credo, orção do credo

Debrita: debita

Debrite: dimitte

Deoso: Deus

Devação: devoção

Dum cego: [dul]cedo

Egoa: Eva

Ensecado: posto a seco

Escaeza: esqueça

Facanea: cavalgadura bem proporcionada, mansa e de mediana grandeza

Figo: fiat

Frentes: flentes chorando

Fumoso: vaidoso
Guzando: gozando
Hermosura: beleza
Ilhos: illos
Já: eia ou eia
Já mentes: ge[mentes]
Jeju: Jesum
Leixa: deixa
Libro: libera
Marteirado: martirizado
Mártere: mártir
Miracula: milagre
Mester: ofício
Matoa: mater
Mira: olha
Misericoroda: misericordiosa
Nam: não
Nose: nobis
Noses: nostra
Nosos: nostra
Noves: nobis
Nutra: vita
Outeiro: colina, pequena elevação de terreno
Oxulo: exule
Pera: para
Perezca: pereça
Perra: cadela
Piadoso: piedoso
Pias: pia
Plega: reza
Pola: pela
Prefioso: porfioso, que gosta de discutir
Priol: prior
Padezca: padeça
Qu'ele quebraram: lacrymarum

Ranho: regnum

Ralear: apressar

Relozia: reluzia

Santo paceto: santificetur

Sabe à regina: Salve rainha

Salteiro: saltério, livro de salmos

Sá sapantaro: está espantado

Savel: salve

Senam: senão

Seuro: senhor, senhora

Sinco: sicut

Soso peamos: [sus]piramus

Tera: terra

Tue: tuum

Tue: tuos

Tremes: clemens

Ufano: altivo

Vinagre: in hac

Vitatorio: invitatório