



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

VERÔNICA CRUZ CERQUEIRA

***MARIALIS CULTUS*: REPRESENTAÇÃO DE MARIA NA
DRAMATURGIA HAGIOGRÁFICA PORTUGUESA
QUINHENTISTA**

SALVADOR
2018

VERÔNICA CRUZ CERQUEIRA

***MARIALIS CULTUS: REPRESENTAÇÃO DE MARIA NA
DRAMATURGIA HAGIOGRÁFICA PORTUGUESA
QUINHENTISTA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Teorias e críticas da Literatura e da Cultura

Orientador: Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz.

SALVADOR
2018

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

Cerqueira, Verônica Cruz
MARIALIS CULTUS: REPRESENTAÇÃO DE
MARIA NA DRAMATURGIA HAGIOGRÁFICA
PORTUGUESA QUINHENTISTA /
Verônica Cruz Cerqueira. -- Salvador, 2018.
103 f.

Orientador: Márcio Ricardo Coelho Muniz.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em
Literatura e Cultura) -- Universidade Federal da
Bahia, Instituto de Letras, 2018.

1. Marialis Cultus. 2. Dramaturgia Hagiográfica.
3. Literatura Portuguesa Quinhentista. I. Muniz, Márcio
Ricardo Coelho. II. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

VERÔNICA CRUZ CERQUEIRA

MARIALIS CULTUS: REPRESENTAÇÃO DE MARIA NA DRAMATURGIA HAGIOGRÁFICA PORTUGUESA QUINHENTISTA

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte banca examinadora:

Sheila Moura Hue _____

Examinadora convidada

Doutorado em Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, Brasil.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Carla Dameane Pereira de Souza _____

Examinadora interna

Doutorado em Estudos Literários. Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Brasil.
Universidade Federal da Bahia.

Márcio Ricardo Coelho Muniz _____

Orientador

Doutorado em Letras (Literatura Portuguesa). Universidade de São Paulo, USP, Brasil.
Universidade Federal da Bahia.

Salvador-Ba, 25 de maio de 2018.

AGRADECIMENTOS

O caminho da escrita é cheio de pedras e bons momentos, a caminhada não é solitária, os agradecimentos não se fazem pela obrigatoriedade acadêmica, mas porque este trabalho é fruto de várias mãos.

Assim, começo agradecendo ao Prof. Márcio Muniz, pela dedicação como orientador e compreensão, em especial, na etapa final da escrita.

Aos professores da Pós-graduação, especialmente, a Mirella Márcia, Nancy Vieira e Henrique Freitas.

A Cris, Tiago e Ricardo, pelo serviço acadêmico feito com presteza e pelas risadas nas horas de aflição.

A minha família, pelo exemplo de vida, pelo apoio contínuo, por ter me ensinado a perseguir meus objetivos e não esmorecer diante das dificuldades.

Aos amigos e colegas pelo carinho, pelos risos e lágrimas compartilhados, dos quais, destaco Priscilla Oliveira, Solange Santana, Deel Alves, Carine Barbosa, Jéssica Carvalho, Gilson Antunes, Dislene Cardoso, Taise Macedo, Renata Reis, Débie Molécula, Adilson Souza, Janaína Azevedo, Livia Maria, Thaianie Pinheiro, Maria Pedra, Sandra Andrade e os Marujos da Letras.

Por fim, a Capes, pela bolsa de pesquisa a mim concedida, que me possibilitou total dedicação aos estudos.

A todos, minha gratidão.

"O lugar eminente que Maria ocupa na piedade popular torna-se entendível pelo testemunho de uma remota tradição milenar em que o laço afetivo de uma maternidade humanizada até as mais prementes instâncias do quotidiano é, sem dúvida, o lado mais comovente e indestrutível da devoção mariana". (MARQUES, J. 2000, p.625)

RESUMO

Esta dissertação orienta-se pelo objetivo de se estudar como a figura de Maria é representada na literatura dramática portuguesa quinhentista, para além da figura de Gil Vicente, a fim de lançar luz sobre as obras dos dramaturgos hagiográficos: Afonso Álvares, Antônio de Portoalegre, Baltasar Dias, Fernão Mendes e Francisco da Costa. Buscar-se-á verificar como *Nossa Senhora* é retratada por aqueles dramaturgos e discutir como se dá o diálogo dela com as demais personagens presentes nas narrativas hagiográficas, além de apresentar como seu culto torna-se a expressão e reafirmação dos dogmas católicos neste período. Para isso analisaremos as peças a partir do ponto de vista da personagem mariana, visto que em conformidade com Renata Pallottini (1989) as personagens são o eixo central da peça e é em torno delas que a narrativa dramática se constrói. Desse modo, elegemos um *corpus* de análise que compreende o mesmo período histórico, com temáticas que se aproximam: *Auto de Santiago* e *Auto de Santo Antônio*, de Afonso Álvares; *Pranto de Nossa Senhora caminho do Monte Calvário*, de Antônio de Portoalegre; *Auto do Nascimento*, de Baltasar Dias; *Nascimento de São João e Visitação de Santa Isabel*, de Fernão Mendes e *A Conceição de Nossa Senhora*, de Francisco da Costa. Nesse sentido, o diálogo existente entre os autos possibilita uma visão mais abrangente de como se deu na cena ibérica de tradição medieval a representação mariana.

Palavras-chave: *Marialis Cultus*; Dramaturgia Hagiográfica; Literatura Portuguesa Quinhentista.

RESUMEN

Esta disertación se guía por el objetivo de estudiar cómo la figura de María está representada en la literatura dramática portuguesa quinhentista, además de la figura de Gil Vicente, con el fin de arrojar luz sobre las obras de los dramaturgos hagiográficos: Afonso Álvares, Antônio de Portoalegre, Baltasar Dias, Fernão Mendes y Francisco da Costa. Trataremos de ver cómo *Nuestra Señora* es retratada por esos dramaturgos y discutir cómo dialoga con los otros personajes presentes en las narrativas hagiográficas, así como presentando cómo su culto se convierte en la expresión y reafirmación de los dogmas católicos en este período. Para ello vamos a analizar las piezas desde el punto de vista del personaje de María, ya que de acuerdo con Renata Pallottini (1989) los personajes son el eje central de la pieza y es alrededor de ellos donde se construye la narrativa dramática. Así, elegimos un *corpus* de análisis que comprende el mismo período histórico, con aproximación temática: *Auto de Santiago* y *Auto de San Antonio*, por Afonso Álvares; *Llanto de Nuestra Señora camino del Monte Calvario*, por Antônio de Portoalegre; *Auto del Nacimiento*, de Baltasar Dias; *Nacimiento de San Juan y visitación de Santa Isabel*, por Fernão Mendes y *La Concepción de Nuestra Señora*, por Francisco da Costa. En este sentido, el diálogo existente entre los autos permite una visión más completa de cómo se dio en la escena ibérica de tradición medieval la representación de María.

Palabras-clave: *Marialis Cultus*; Dramaturgia Hagiográfica; Siglo de la Literatura Portuguesa.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	ENTRE O MEDIEVO E A RENASCENÇA: CAMINHOS DO TEATRO IBÉRICO	13
2.1	A DRAMATURGIA IBÉRICA NOS PRINCÍPIOS DO SÉCULO XVI.....	17
2.2	O TEATRO RELIGIOSO QUINHENTISTA PORTUGUÊS.....	21
2.2.1	Os Gêneros do Teatro Religioso Quinhentista Português	26
2.2.2	Os Dramaturgos do Teatro Religioso Quinhentista Português	30
3	MARIALIS CULTUS: A REPRESENTAÇÃO MARIANA NA LITERATURA DRAMÁTICA HAGIOGRÁFICA PORTUGUESA	36
3.1	<i>A CONCEIÇÃO DE NOSSA SENHORA</i> DE FRANCISCO DA COSTA.....	49
3.2	<i>NOSSA SENHORA</i> DE FERNÃO MENDES, BALTASAR DIAS E ANTÔNIO DE PORTOALEGRE.....	59
3.2.1	A figura mariana no Nascimento de São João e Visitação de Santa Isabel	59
3.2.2	<i>Nossa Senhora</i> em Baltasar Dias.....	68
3.2.3	O pranto mariano de Antônio de Portoalegre	76
3.3	A INVOCAÇÃO MARIANA NOS AUTOS DE AFONSO ÁLVARES.....	80
3.3.1	A devoção mariana em um <i>Auto de Santo Antônio</i>	80
3.3.2	Do peregrinar para a “casa de Guadalupe” no <i>Auto de Santiago</i>	86
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
	REFERÊNCIAS	96

1 INTRODUÇÃO

A representação mariana na literatura dramática portuguesa quinhentista não se dá apenas pelo fato dela ser considerada a Mãe do Deus do Cristianismo, mas também pela intensa promoção de seu culto a partir do século X. Como nos aponta Jacques Le Goff (2007), a devoção mariana é uma diversificação das manifestações de Deus na terra, ou seja, os homens e mulheres medievais em meio às adversidades da vida tinham a necessidade de recorrer a alguém que lhes fosse igual. Em Maria, humano e divino se encontram, ela é o elo mais palpável desta ligação, uma jovem de uma pequena aldeia que em meio às dificuldades manteve-se fiel ao plano da salvação. O modo como viveu, suas virtudes e fé são elementos fundamentais à propagação de seu culto. *Nossa Senhora* é representada pelos dramaturgos portugueses em suas facetas mais conhecidas: filha, mãe e esposa de Deus, ora é intercessora ora é promotora do milagre.

Nesta perspectiva, pretendemos observar como acontece a representação mariana, a partir do ponto de vista da dramaturgia dos textos, posto que conforme Paul Zumthor (1993), os textos dramáticos medievais refletem a visão de uma sociedade de forte dominância oral. Os autos hagiográficos (que falam da vida de um santo) estão repletos de marcações cênicas que indicam a quebra da quarta parede, ou seja, o diálogo constante entre atores e público. Como o teatro religioso possuía um caráter didático e versava sobre temas morais e políticos, a fim de promover a edificação da sociedade, os dramaturgos recorriam a recursos estilísticos que conheciam e às estórias e lendas dos santos da devoção popular portuguesa para que seus objetivos fossem alcançados.

Assim, tencionamos aqui estudar a literatura dramática quinhentista portuguesa, para além da figura de Gil Vicente, a fim de abordar obras e alguns de dramaturgos¹, tais como: Afonso Álvares, Antônio de Portoalegre, Baltasar Dias, Fernão Mendes, Francisco da Costa, entre outros.²O fato de Gil Vicente ser considerado o maior expoente do teatro português do século XVI produziu certo obscurecimento de um grande grupo de autores e textos por parte de alguns investigadores da literatura dramática portuguesa, a exemplo de Teófilo Braga, no

¹ Nosso contato com tais dramaturgos se deu ainda na graduação, nas pesquisas de Iniciação Científica (IC) do Grupo *Texto em Cena*. No desenvolver da IC, pudemos constatar características singulares e similares entres os referidos autores, além de serem posteriores e/ou contemporâneos ao Mestre Gil.

² Além das obras autorais, há ainda de se ter em conta quase duas dúzias de textos anônimos que sobreviveram ao tempo.

volume III da *História da Literatura Portuguesa* (2005[1898]), que classifica todos os autores dramáticos que seguem o passo do autor das Barcas com o genérico nome de *Escola Vicentina*, mencionando de forma ligeira Afonso Álvares, Baltasar Dias e alguns poucos outros dramaturgos. Acompanham Braga nesta perspectiva, Luiz F. Rebello, em *História do Teatro Português* (1967), Luciana S. Picchio - *História do Teatro Português* (1969) e Ivo D. Cruz - *Introdução à História do Teatro Português* (1983). Estes críticos apresentam aqueles dramaturgos e suas respectivas obras, mas não acrescentam muito mais do que foi dito por Braga.

Por outro lado, alguns investigadores debruçaram-se sobre as vidas e obras dos dramaturgos que compõem o *corpus* deste trabalho. Carolina Michaellis de Vasconcelos, em *Autos portugueses de Gil Vicente e de la Escuela vicentina* (1922), reproduz alguns *fac-símiles* e analisa dezessete autos, uma abordagem diferenciada da de Braga. Vasconcelos diz-nos que, apesar de não serem tão ricos e longos quanto os de Gil Vicente, tais autos são uma mina em que se podem colher preciosas informações relacionadas à linguagem, aos usos e costumes, à ética e o gosto estético do público quinhentista. Por sua vez, num capítulo intitulado *Os continuadores de Gil Vicente*, Albino Forjaz de Sampaio (1930) detalha algumas obras dos principais autores do século XVI, suas publicações, a caracterização das personagens e demais elementos dramaturgicos.

Mais contemporaneamente, Maria Idalina Resina Rodrigues publicou variados ensaios acerca dos escritos de Afonso Álvares, em que disserta sobre a temática hagiográfica, o caráter didático e cômico dos autos, os elementos teatrais e literários (RODRIGUES, 1993, 1994, 1996, 1998 e 2006). Também José Leite de Vasconcelos (1976), Alberto F. Gomes (1985), Zulmira C. Santos (1996) e Márcio Muniz (2011) contribuíram para o maior e melhor conhecimento dos dramaturgos quinhentistas portugueses. Embora se dediquem a um ou dois dramaturgos especificamente, fazem-no de forma consistente e profícua, revelando-nos muitos mais do que suas biobibliografias.

Na atualidade, o maior contributo para o estudo desses autores e autos foi dado por José Camões, que dirigiu e organizou a edição eletrônica de todo o corpus dramaturgo quinhentista português conhecido, incluindo Gil Vicente, intitulado *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI*, publicados pelo Centro de Estudos de Teatro (CET)³, encontra-se acurada edição das obras, acompanhadas de iluminadoras notas, apresentações críticas e o

³ <http://www.cet-e-quinientos.com/>

fac-símile das edições conhecidas dos textos. Além da edição digital, algumas obras alcançaram edição impressa (2007, 2009, 2010 etc.).

Do conjunto de mais de uma centena de autos editados pelo grupo coordenado pelo Professor José Camões, seis deles nos interessam em particular por compartilharem elementos em comum: são obras de caráter hagiográfico, isto é, tratam da vida de santos, e têm a figura de *Nossa Senhora* como personagem das narrativas, ou seja, ora é de quem se fala ora é quem fala, ora ocupa um lugar central ora periférico. São os seguintes autores e obras a compor o referido conjunto: *Auto de Santiago* e *Auto de Santo Antônio*, de Afonso Álvares; *Pranto de Nossa Senhora caminho do Monte Calvário*, de Antônio de Portoalegre; *Auto do Nascimento*, de Baltasar Dias; *Nascimento de São João e Visitação de Santa Isabel*, de Fernão Mendes e *A Conceição de Nossa Senhora*, de Francisco da Costa⁴. Assim, concordando com Renata Pallottini (1989), que afirma que o conjunto das personagens é o eixo central da peça teatral, visto que é a partir delas que a narrativa dramática se constrói, nosso *corpus* de pesquisa constitui-se de um gênero e uma personagem: narrativas hagiográficas e Maria.

No entanto, do teatro produzido em Portugal, no século XVI, tem-se conhecimento que as obras de Gil Vicente foram encenadas na Corte, mas em relação aos demais dramaturgos são poucos ou raros os documentos que comprovam a encenação de suas peças. Neste contexto, a natureza dual⁵ do texto dramático serve de base para entendermos como eram criadas e até encenadas tais peças, além disso, o texto dramático expõe traços históricos e sociais referentes à sociedade portuguesa da época. Quando o analisamos, percebemos que é composto por diversos elementos textuais: a) um texto principal, o qual é formado pela fala das personagens, e b) um texto secundário, resumido nas didascálias e rubricas destinadas ao leitor, ao encenador da peça e aos atores. A partir deste referencial, no que diz respeito ao estudo da dramaturgia religiosa portuguesa, as indicações cênicas possibilitavam ao leitor

⁴ Quando analisarmos os referidos autos, utilizaremos o CET como fonte de referência, pois foi o local de onde colhemos os textos do *corpus* desta dissertação. A exceção dar-se-á com os autos de Afonso Álvares e Baltasar Dias, posto que tivemos acesso a exemplar impresso.

⁵ Diz respeito à função do texto dramático neste período que era tanto destinado à leitura quanto à encenação. Na discussão realizada por Jean-Jacques Roubine, em *A Linguagem da Encenação Teatral 1880-1980* (1982), ao abordar a questão do lugar do texto no teatro, o crítico discute várias indicações de estudiosos/dramaturgos que buscam a interpretação do texto teatral pelo texto, sem considerar a encenabilidade deste objeto, visto que há vários tipos de textos, “os que podem ser apreciados conforme a tradição nos havia acostumado, no simples ato de leitura independentemente de sua existência cênica. [...] E, do outro lado, temos os textos que não existem, nem pretendem existir fora do teatro” (ROUBINE, 1998, p. 78). Neste caso, faremos aqui um estudo do texto dramático sem contemplar sua representação, por que, como se disse acima, dos autos selecionados não se têm notícia de suas representações.

construir imaginariamente um lugar no mundo e/ou uma cena de teatro, bem como caracterizar a personagem e suas ações.

Neste contexto, as didascálias ou rubricas englobam as indicações espaços-temporais, as cênicas, as de movimento e ação, há aquelas que indiquem a expressão facial a ser adotada por uma personagem ou o tom de voz e de atitude; como também o nome das personagens à esquerda das suas falas, tudo o que permite determinar as condições em que o diálogo é enunciado. As didascálias servem não somente para que o encenador tenha ideia do que o dramaturgo tinha em mente ao escrever a peça, mas também servem como dicas ao leitor para que este possa ter uma atmosfera propícia para a leitura e compreensão da peça.

Estas indicações estão espalhadas por todo o texto, às vezes vêm no início como se fosse o *Prólogo* da peça, como faz Afonso Álvares no *Auto de Santo Antônio*, tal e qual podemos observar a seguir:

Auto do bem-aventurado senhor santo António. Feito per Afonso Álvares a pedimento dos muito honrados e virtuosos cônegos de Sam Vicente. Mui contemplativo e em partes mui gracioso, tirado se sua mesma vida.

Entram neste auto as figuras seguintes: um Vilão representador com um tamboril e ùa frauta e um pandeiro; e acabando de representar entra um Cónego de Sam Vicente com dous Noviços que trazem o hábito de noviço pera santo António. E assentados em seu lugar conveniente, entra o Pai e Mãe de santo António que o levam a fazer profissão no moesteiro de Sam Vicente. O Cónego lhe lança o hábito com as cerimónias que a tal caso pertencem e depois de lho terem lançado sai-se o Pai e a Mãe e o Cónego e fica santo António fazendo oração a Deos que o acabe em estado de graça. E entra um Frade de Sam Francisco pedindo esmola com sua sacula e santo António movido de devação spiritual lhe roga que fale por ele ao seu maior que o tome na ordem. E o Padre vai e ficando santo António só adormesce. E entra o Diabo a o afogar e logo em sua defesa entra um Anjo. Idos, entra o Frade de Sam Francisco com outro companheiro e trazem-lhe o hábito e depois de lho lançarem entra um Vilão e sua Molher, que vem a rogar a santo António que lhe ressucite um filho que se lhe afogou em ùa alagoa. E santo António com os dous frades cantarão em giolhos um responso, e acabado diz santo António ùa oração a Deos e o Menino que está no chão morto se alevanta e conta as cousas celestiais que viu. E acabando saem-se todos cantando um motete de louvor ao senhor. E as figuras sumariamente são estas que se siguem (2006, p. 41-42).

Neste primeiro momento o leitor e o encenador poderão observar muito mais que um resumo da peça, no *Prólogo* são-nos apresentados os mecenas do dramaturgo, os “muito honrados e virtuosos cônegos de Sam Vicente”; assim como a descrição de cada cena mostrando a ordem em que acontecem, o nome das personagens e a entrada de cada uma delas, como também sua caracterização e os locais ocupados por elas. Além das didascálias, o próprio diálogo existente entre as personagens se caracteriza como signo interpretativo na leitura dramática do texto, uma vez que “o discurso de uma personagem pode revelar

intenções (ou escondê-las), fornecer dados importantes para a compreensão da intriga ou da configuração da própria personagem” (PASCOLATI, 2009, p. 100). Assim, todos esses elementos paratextuais e textuais se transformam em operadores de leitura do texto dramático e corroboram com o caráter teatral do texto, algo que é inerente a literatura dramática.

A presente dissertação divide-se em duas seções. A primeira, intitulada *Entre o Medieval e a Renascença: caminhos do Teatro Ibérico*, na qual buscamos apresentar, de forma sucinta, o contexto sócio-histórico e religioso do período de provável criação ou encenação dos autos, com seus encadeamentos políticos e culturais. Em seguida, partindo de um percurso histórico que se inicia no teatro medieval europeu, discutiremos as motivações da criação dos autos devocionais de Gil Vicente e do posterior teatro de matriz religiosa em Portugal. Como forma de concluirmos esta seção, no último subtópico, buscaremos sintetizar as características dos gêneros que compõem o teatro religioso de quinhentos, nos quais identificaremos reminiscências da tradição medieval.

Já a segunda seção, intitulada *Marialis Cultus: a representação mariana na literatura dramática hagiográfica portuguesa*, de início discorreremos acerca da representação mariana da hagiografia portuguesa, ou seja, sobre como se inicia a tradição da veneração a Santa Maria em Portugal e como este culto está ligado tanto à fortuna literária como ao contexto histórico e social. Em seguida, observamos como se retrata a personagem de *Nossa Senhora* especificamente na literatura dramática quinhentista portuguesa.

Para isso, dividimos os autos que compõem o *corpus* desta dissertação em três grupos; o primeiro, estudaremos o auto *A Conceição de Nossa Senhora*, de Francisco da Costa, no qual fazemos a análise dos elementos estilísticos utilizados pelo dramaturgo para a construção das personagens alegóricas; o segundo grupo, veremos como Antônio de Portoalegre, Baltasar Dias e Fernão Mendes representam Maria nas suas peças, promovendo o entrelaçamento entre o imaginário e o real em suas narrativas; o terceiro e último grupo, finalizando este capítulo, embora *Nossa Senhora* já não seja personagem, sua importância ainda está refletida nos autos de Afonso Álvares, nos quais personagens invocam-na em suas orações e assim compõem a personagem mariana que encontramos nas demais obras desta literatura dramática hagiográfica. Espera-se, portanto, com este trabalho dar mais uma contribuição aos estudos da representação mariana na literatura dramática hagiográfica portuguesa quinhentista.

2 ENTRE O MEDIEVO E A RENASCENÇA: CAMINHOS DO TEATRO IBÉRICO

O teatro de perfil popular que abordaremos nesta dissertação se desenvolve em um momento histórico que a historiografia literária habituou-se a classificar como de transição entre a Idade Média e a Renascença. O termo “Idade Média” começa a ser usado na Renascença e se associa a termos “idade das trevas”, o “tempo médio”, expressões que indicam ruína e atraso. Os intelectuais do século XVI europeu viam o período medieval como o tempo em que a humanidade esteve estagnada, seja no campo das artes ou nas questões sócio-religiosas, o que justificava que a sociedade renascentista buscasse retomar os valores da Antiguidade Clássica, com a qual se identificava o “novo” homem que surgia do frutificar do humanismo (FRANCO JR., 2001).

Os estudos realizados por Hilário Franco Júnior, em *A Idade Média: nascimento do Ocidente*, mostram-nos, todavia, o período medieval como o embrião do período renascentista, pois

os quatro movimentos que se convencionou considerar inauguradores da Modernidade - Renascimento, Protestantismo, Descobrimientos, Centralização - são em grande parte medievais. O primeiro deles, o Renascimento dos séculos XV-XVI, recorreu a modelos culturais clássicos, que a Idade Média também conhecera e amara. Aliás, foi em grande parte por meio dela que os renascentistas tomaram contato com a Antiguidade (2001, p.216).

Segundo o historiador, as marcas do período renascentista (individualismo, racionalismo, empirismo, humanismo) eram perceptíveis na cultura do medieval ocidental desde, pelo menos, o início do século XII. O Protestantismo, por sua vez, nasce das críticas ferrenhas às práticas religiosas da Igreja medieval. No que diz respeito aos Descobrimientos, é sabido que as técnicas náuticas (construção naval, bússola, astrolábio, mapas etc.) e a motivação para as navegações se fundamentavam em bases também medievais. A centralização política, por sua vez, foi antes objetivo de muitos monarcas medievais, a exemplo de Henrique II da Inglaterra (1154-1189) ou Luís IX da França (1226- 1270). Mesmo o sentimento de nacionalismo, o grande vetor psicológico necessário para a consumação de uma monarquia centralizada, advinha do medieval (FRANCO JR., 2001).

Conforme Antônio José Saraiva e Óscar Lopes, em *História da Literatura Portuguesa* (2008[1955]), entre o final do século XV e meados do século XVI os principais países do ocidente europeu, encabeçados pela Itália, entraram categoricamente na fase moderna da

sociedade mercantil, com o desenvolvimento da indústria, das práticas mercantis e a mudança do pensamento científico-filosófico. A Itália possuía tradição clássica mais vigorosa quando comparada aos países vizinhos, posto que, durante a Idade Média, conseguira preservar a ligação que tinham com os antigos romanos, contudo não se desvincularam totalmente dos traços medievais. De acordo com Edward McNall Burns, Francisco Petrarca (1304-1374), considerado o pai da literatura italiana renascentista, fora o escritor que mais se aproximara da mentalidade medieval, usara o mesmo dialeto toscano de Dante e tinha a convicção de o caminho da salvação do homem estava no Cristianismo (BURNS, 1968).

Enquanto isto, na França, a expansão da Renascença é marcada pela Guerra dos Cem Anos (1337-1453), o que possibilitou aos reis franceses dominarem o poderio feudal, o que permitiu a Luís XI (1461-1483) estender o seu domínio real a toda França, com exceção do Flandres e da Bretanha. Contudo, a Renascença francesa atinge seu auge no campo literário, com as obras de François Rabelais (1490?-1553), que fora educado por um monge e, depois de ordenado, deixou o mosteiro para estudar medicina na Universidade de Montpellier. Em 1532, publica a primeira edição do *Gargântua*, que posteriormente foi revisado e acrescido de outro livro, *Pantagruel*. Gargântua e Pantagruel são dois gigantes da tradição medieval, conhecidos pela força e apetite estrondosos. Nas aventuras relatadas por Rabelais, percebemos a exuberância filosófica do humanismo, escritas em uma linguagem satírica, questionam as práticas da Igreja e ridicularizam a Escolástica, assim como fazem chacota das superstições e desmascaram todas as formas de hipocrisia e de repressão (BURNS, 1968).

Não obstante esta situação, a Espanha alcançara em meados do século XV o status de estado nacional, através da união de Fernando de Aragão com Isabel de Castela, em 1469, mas é durante o século XVI que os espanhóis alcançam a glória, com as conquistas no Hemisfério Ocidental que proporcionaram riqueza aos nobres e mercadores⁶.

Portugal, por sua vez, neste momento inicia o desbravamento da costa africana, o descobrimento do caminho para as Índias e as conquistas além-mar do Hemisfério Ocidental. Com isso, há a consolidação do poder real e é no Paço onde despontam as primeiras manifestações artísticas da renascença portuguesa, influenciadas pelas culturas italiana, francesa e espanhola. Os governos de D. Afonso V (1438-1481) e D. João II (1481-1495), educados por italianos, levam às suas Cortes o conhecimento das “letras mais humanas”. É

⁶ No campo literário, sua maior representação é a dramaturgia de Lope de Vega (1562-1635), com dramas seculares que ora pintava as intrigas violentas e os ideais de honra das classes superiores ora encenava a grandeza nacional, aos celebrar as glórias da Espanha no seu auge, além de representar o rei como o protetor do povo contra uma nobreza viciosa e degenerada.

nestas cortes que surge “um gênero de poesia, leve no assunto e tradicional na forma, cheia de encanto e de espontaneidade. Suas trovas foram compiladas por Garcia de Resende no chamado Cancioneiro Geral” (MARQUES, A., 1995, p. 181). Com D. Manuel (1495-1521) e D. João III (1521 - 1557), a educação fora ainda mais incentivada com a criação de pensões no exterior para os estudantes portugueses e bolsas de estudos no colégio parisiense de Santa Bárbara, respectivamente. Foi durante o governo destes monarcas, que mais se intensificou a cultura literária e a poesia, compilada no *Cancioneiro Geral*, tem seu melhor representante no florescimento do teatro de Gil Vicente (1469? - 1536?).

O espírito renascentista não ficou tão somente no campo das artes ou das inovações científicas, como também alcançou o pensamento cristão da época. Em início do século XVI, Martinho Lutero encabeça um movimento contra os abusos da Igreja, conhecido por Reforma Protestante, que consistia numa nova perspectiva de Cristianismo, que denunciava inicialmente a má formação dos clérigos e a não obediência ao sacerdócio e celibato, a venda das dignidades eclesiásticas (cargos) e das dispensas (como o jejum e as leis matrimoniais); e também a veneração das relíquias e a venda de indulgências.

Neste período havia dois sistemas teologais em vigência, o primeiro era a convergência da teologia de Santo Agostinho e as Epístolas de São Paulo, para a qual o destino da humanidade se encontrava estritamente nas mãos de Deus, não havia necessidade de intermediação da Igreja; o segundo sistema se baseava na teologia de Pedro Lombardo e São Tomás de Aquino, cuja proposição principal era que o livre arbítrio do homem advinha de Deus, aquele tinha o poder de escolher o bem e se afastar do mal. Porém tal escolha deveria ser intermediada, uma vez que o homem poderia ser desprovido da graça divina, assim precisava receber os sacramentos, os quais eram um meio do homem se comunicar com Deus. Os reformadores protestantes adeptos do primeiro sistema teologal, condenavam não somente o sacerdócio e os sacramentos da igreja, assim como alguns acréscimos à fé feitos na Idade Média, tais como o culto da Virgem, a crença no purgatório e a invocação dos santos (BURNS, 1968).

Em contrapartida, a Igreja Católica, na metade do século XVI promove uma reforma contundente em toda a igreja, que além de combater os heréticos e infiéis, buscou regenerar a vida espiritual dos que permaneceram fiéis a Santa Sé. O movimento dá margem para a fundação de ordens religiosas, a exemplo dos Teatinos e Capuchinhos, estes seguiam os santos passos de São Francisco de Assis, dedicavam-se ao ensino, aos pobres e aos doentes; aqueles foram a primeira ordem religiosa da Contra Reforma Católica, nada pediam e nada

possuíam, conforme as palavras de São Caetano, fundador da ordem, e com isso combatiam o nepotismo reinante na época, quando pessoas sem virtudes e pobres dos conhecimentos teológicos eram alçadas a cargos de responsabilidade espiritual. Foi por intermédio dos papas Adriano VI (1522 - 1523), Paulo III (1534 - 1549), Paulo IV (1555 - 1559), Pio V (1566 - 1572) e Xisto V (1585 - 1590) que a Reforma Católica ou Contra-Reforma alçou seu vôo mais alto (BURNS, 1968).

Em 1545, o então Papa Paulo III convoca o Concílio de Trento objetivando a redefinição das doutrinas da fé católica, tais como a confirmação de elementos essenciais dos dogmas católicos (os sacramentos, a transubstanciação e a sucessão apostólica do clero), crença no purgatório, a invocação dos santos, a regra de celibato para os padres, além disso reafirma-se a Supremacia papal e proíbe-se a venda de indulgências. Para a implementação de tais práticas, a Santa Sé teve ajuda da Companhia de Jesus, fundada por Inácio de Loyola, que foi responsável pela capacitação política e teológica dos papas do referido concílio e não obstante ficara responsável pela disseminação e fiscalização das práticas doutrinárias (BURNS, 1968, p. 477 - 478).

Para além da reorganização político-religiosa há também uma transformação da cultura popular. Segundo Peter Burke, a “reforma da cultura popular” fora encabeçada por dois grupos religiosos: os reformadores (protestantes) e os devotos (católicos), o primeiro mais radical contestava principalmente determinadas expressões populares religiosas, a exemplo dos mistérios e milagres medievais ou os sermões populares, que parodiavam as homílias religiosas, assim como repudiavam as festas de dias de santos e as peregrinações; os reformadores católicos, por sua vez, eram menos radicais que os protestantes e objetivavam apurar apenas os “excessos” das representações religiosas assim como o culto dos santos apócrifos, “a crença em certas histórias, ou a esperança de favores mundanos, como curas e proteções”, queriam a purificação das festas e não a sua eliminação (BURKE, 1995, p. 231-240).

Os acontecimentos sócio-históricos e culturais acima relacionados, possibilitaram que se avivasse um teatro ibérico (realizado em Portugal e Espanha) rico em traços medievais e renascentistas, um teatro singular e próspero, com destaque para o espanhol Juan del Encina e o português Gil Vicente, os quais serviram de referencial para os dramaturgos hagiográficos portugueses quinhentistas.

2.1 A DRAMATURGIA IBÉRICA NOS PRINCÍPIOS DO SÉCULO XVI

Segundo Luiz Francisco Rebello, em *História do Teatro Português* (1967), as primeiras manifestações teatrais portuguesas encontram-se em finais do século XII, com o Arremedilho dos jograis Bonamis e Acompaniado, os quais haviam se apresentado na corte de D. Sancho I (1185-1211), uma representação que unia a declamação e a mímica tornando "mais atraente e persuasiva a fábula contada pelos jograis a seu auditório" (REBELLO, 1967, p. 18). Os jograis recorriam a pantomimas, danças e diálogos, além das lendas, sátiras e epigramas (sobre acontecimentos ou personagens da época, narrativas de peregrinos que retornavam de Jerusalém, vidas de santos e heróis, cantares de amor e gestas de cavalaria), e, como se sabe, estas representações aconteciam tanto em festas populares como em cerimônias religiosas. Neste grupo também se incluem os Momos, uma forma de divertimento cortês no qual participavam fidalgos, pajens e muitas vezes o próprio monarca, apresentados nas "festividades régias e que extraíam os seus temas do cancionero, ou, [...] das novelas de cavalaria, cujos episódios e personagens transpunham em termos cênicos mediante uma ação mimada dançada e [...] recitada" (REBELLO, 1967, p.45).

É no seio desta tradição medieval que se desenvolve o teatro quinhentista ibérico, o qual, diferente dos demais países da Europa, não adere em sua totalidade às transformações promovidas pela Renascença, posto que seus dramaturgos apresentem em suas obras elementos característicos do teatro medieval, em especial no teatro religioso. O dramaturgo espanhol Juan del Encina e o português Gil Vicente são as maiores expressões desse período.

Juan del Encina, nascido em 1468, na vila de La Encina, estudou na Universidade de Salamanca, sob proteção de um canceller, membro da casa de Alba. Depois de sair da universidade, transfere-se para Madri e se instala na casa de Dom Fadrique Alvarez de Toledo, primeiro Duque de Alba, a quem Juan del Encina dedica grande número de suas obras⁷. Em seguida, vai para Roma, onde se ordena padre e por causa de sua habilidade com a

⁷Juntamente com Juan del Encina adentram a cena do teatro espanhol Lucas Fernandez e Bartolomé de Torres Naharro, este viveu e escreveu suas peças na Itália, nas Cortes de Roma e Nápoles, o que o manteve em contato com o estilo dramático italiano, assim criou um *Diálogo de nacimiento*, na mesma veia criacionista dos dramaturgos Juan del Encina e Lucas Fernández, além de oito comédias escritas entre 1507 e 1520, resultando em um contato produtivo entre o teatro espanhol e o italiano. Lucas Fernandez, assim como Encina, foi financiado pelo Duque de Alba, seus escritos dramáticos estão mais próximos das questões humanísticas e renascentistas que despontavam na Europa no final da Idade Média, com ele há a consolidação da linguagem utilizada pelos pastores (o saiguês), este artifício leva a uma marcação cênica entre o universo rústico e o

música é alçado a capelão de Leão X. Peregrina de Roma a Jerusalém, na volta, divulga uma relação poética de suas devotas aventuras. Além disso, antes de escrever suas próprias peças, Encina em suas viagens a Palestina, traduz dez écloas⁸ de Virgílio e as adapta aos acontecimentos e fatos do reinado de Fernando e Isabel ou a fortuna da Casa de Alba. Em 1496, publica o *Cancioneiro de Juan del Encina*, dividido em quatro partes, as *Representaciones* que formam a quarta parte do *Cancioneiro* enciniano, é composta por onze peças, que se subdividem em quatorze écloas e um auto⁹. Sabe-se que todas foram representadas diante do Duque de Alba, do Príncipe D. Juan, e de seus pares da Corte, pois no prólogo das *Representaciones* sempre há indicações do local e para quem eram encenadas (TICKNOR, 2009).

Caracterizadas como representações religiosas, visto que Encina combina em suas obras pastoris os autos e os mistérios religiosos, reporta-se a questões morais e recorre à variante linguística sayagueza, em uma reprodução fiel do ambiente pastoril. Seis delas representam diálogos que eram apresentados nas solenidades da Igreja, como Natal, Páscoa, Carnaval ou durante a Quaresma. As outras cinco têm caráter profano, três apresentam narrativas românticas, a quarta mostra um homem desesperadamente apaixonado que se suicida e a quinta representa um dia no mercado. Segundo Jamyle Souza, as peças de Juan Del Encina são marcadas pela representação do mundo e dos caracteres pastoris, como a cultura, a história, a língua, as vestes etc. Foi ele o dramaturgo espanhol que fez “*entrar no palácio seus pastores e sua vida cotidiana, com o intuito de elevar a poética pastoril-rústica no ambiente teatral cortesão*” (SOUZA, 2016, p. 26-27).

Contemporâneo de Encina e tomando sua obra como modelo inicial, o dramaturgo português Gil Vicente (1469? - 1536?) é autor de quase cinco dezenas de peças, entre 1502 e 1536, com temas e gêneros diferenciados entre si - autos religiosos, autos pastoris,

cortesão, entre o sério e o cômico, como utilizado largamente por Gil Vicente, nesta mesma época (BERNARDES, 1996, p. 107 - 125).

⁸ Segundo o *Dicionário de Termos Literários*, organizado por Carlos Ceia, trata-se de um “poema em forma de diálogo ou de soliloquio sobre temas rústicos, cujos intérpretes são em regra pastores. Inicialmente, o termo, que significava ‘poesia selecionada’, foi aplicado aos poemas bucólicos de Virgílio. A partir daí, aplica-se às pastorais e aos idílios tradicionais que Teócrito e outros poetas sicilianos escreveram. Outros poetas italianos como Dante, Petrarca e Boccaccio recuperaram o gênero, que acabaria por se tornar um dos preferidos dos poetas renascentistas e maneiristas europeus. A grafia *égloga*, popularizada por Dante, parte de uma falsa etimologia latina que derivava de *aix* (‘cabra, bode’) e *logos* (‘palavra’, ‘discurso’, ‘diálogo’)”.

⁹ São elas: *Aucto del repelón*, *Égloga de Cristino y Febea*, *Égloga de Fileno*, *Zambardo y Cardonio*, *Égloga de las grandes lluvias*, *Égloga de Mingo*, *Gil y Pascuala*, *Égloga de Plácida y Vitoriano*, *Égloga representada em la mesma noche de Navidad*, *Égloga representada em la noche de la Natividad* (com alguma modificação), *Égloga representada em la noche postrera de Carnal*, *Égloga representada en requesta de unos amores*, *Égloga representada la mesma noche de Antruejo*, *Representación a la santíssima Resurrección de Cristo*, *Representación de la Passión y muerte de Nuestro Redentor* e *Representación sobre el poder del Amor*.

moralidades, mistérios, farsas, comédias, tragicomédias etc. Suas peças encantaram por sua inventividade e engenhosidade, não apenas a Corte, sua plateia privilegiada, mas também o público das cidades e vilas, feiras e igrejas, das festas populares e religiosas, que tiveram acesso por meio dos “pliegos volantes” ou “folhetos de cordel”¹⁰, como os denominamos modernamente, que nos chegaram de sua obra, e muito dizem da circulação das obras vicentinas para além das muralhas dos castelos e casas senhoriais.

Conforme Luciana S. Picchio, os textos dramáticos vicentinos se caracterizam pelo lirismo e plurilinguismo, o uso de vilancetes, chacotas e canções, apresentando peças heterogêneas, tanto na temática quanto no que diz respeito aos gêneros teatrais, assim como na multiplicidade de personagens vivas e coloridas que representam de forma eficaz a sociedade “camponesa e cosmopolita, provinciana e carreirista” da Portugal de quinhentos (PICCHIO, 1969). Tais características estão distribuídas ao longo das quase cinco dezenas de peças produzidas por Vicente, mas aqui nos deteremos naquelas que dão forma ao teatro religioso quinhentista português e que provavelmente serviram de modelo aos dramaturgos contemporâneos a ele, como as que se aproximam dos mistérios medievais: *Auto da Visitação* (1502), *Auto dos Reis Magos* (1503) e *Auto da Fé* (1510); da moralidade presente no *Auto da Alma* (1508); e da narrativa hagiográfica presente no *Auto de Sam Martinho* (1504) e n’*Os mistérios da Virgem* (1534)¹¹.

O *Auto da Visitação* (1502), primeiro de suas obras, feito em honra do nascimento do príncipe D. João, futuro rei D. João III. Conforme o investigador teatral e encenador Osório de Mateus¹², as primeiras peças vicentinas incorporam diretamente traços das representações

¹⁰ Para Nelly Novaes Coelho, no segundo o *Dicionário de Termos Literários*, organizado por Carlos Ceia, “A literatura de cordel – poesia popular impressa em folhetos e vendida em feiras ou praças -, tal como é cultivada no Brasil até hoje, teve origem em Portugal, onde por volta do séc. XVII se popularizaram as *folhas volantes* (ou *folhas soltas*) que eram vendidas por cegos nas feiras, ruas, praças ou em romarias, presas a um cordel ou barbante, para facilitar sua exposição aos interessados. Nessas *folhas volantes*, de impressão rudimentar, registavam-se factos históricos, poesia, cenas de teatro (como o de Gil Vicente), anedotas ou novelas tradicionais, como *O Imperatriz Porcina*, *Princesa Magalona* ou *Carlos Magno*, textos que eram memorizados e cantados pelos cegos que os vendiam. Essas *folhas volantes* lusitanas, por sua vez, tiveram origem no grande caudal da Literatura Oral, tal como se arraigou na Península Ibérica, onde se formou o velho Romanceiro peninsular. Desta fonte primeira, saíram inicialmente os *pliegos volantes* que circularam na Espanha desde fins do séc. XVI e, destes, as *folhas volantes* portuguesas. Ambas as formas tiveram, como antecessora, a *littérature de colportage*, pequenos libretos surgidos na França no início do séc. XVI, com popularização da imprensa. Eram folhetos impressos em papel de baixa qualidade, em cor cinza ou azul (daí o nome genérico de “Biblioteca Azul”). Seus textos eram velhos romances, cantigas, vidas edificantes, factos históricos... recolhidos da tradição oral e bastante simplificados em sua redação.”

¹¹ Não faremos neste momento a apresentação do *Auto de Sam Martinho* e d’*Os Mistérios da Virgem*, visto que são de maior relevância para fundamentar as seções do capítulo seguinte, posto que seus temas (a vida de um santo e da Virgem) são mais próximos aos autos que compõem o *corpus* desta dissertação.

¹²O professor Osório Mateus - especialista em Gil Vicente e durante anos diretor do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa - coordenou a coleção Vicente, publicada entre os anos de 1988 e 1993, reuniu uma

do dramaturgo castelhano, Juan del Encina, assumindo o castelhano como língua e o saiauguês como variante pastoril. Não se pode esquecer que a corte portuguesa nos inícios do século XVI era predominantemente bilíngue¹³, pois eram castelhanas todas as esposas dos reis de Portugal¹⁴. Devido ao contato entre as cortes peninsulares, Gil Vicente conhecia bem a língua castelhana e suas literaturas, assim os primeiros pastores têm o saiauguês como dialeto, que Juan del Encina colocou em cena com suas éclogas (MATEUS, 2005, p. 5-6)¹⁵. Assim, no *Auto da Visitação* são pastores que presenteiam o novo príncipe com ovos, leite, queijo e mel, esta ação corporifica a visitação propriamente dita, relembra a visita dos pastores ao Menino Jesus.

No *Auto de Reis Magos*, além de representar o mistério do nascimento de Cristo e o episódio da visitação dos reis magos, coloca em cena um cavaleiro, um frade e a comicidade dos pastores. O tempo é mesclado, o agora e o passado, a história universal e a contemporânea cruzam-se, assim como o sagrado e o humano. Ainda no ciclo natalino temos o *Auto da Fé*, no qual dois pastores (Benito e Brás) adentram uma capela deslumbrados com as coisas do sagrado e vem a *Fé* a explicar-lhes o significado da Natividade do Senhor. A intencionalidade de edificação presente na obra é refletida pela figura alegórica da *Fé*. Tudo é aproveitado para que a representação cumpra a sua finalidade, por isso além das personagens, o espaço e o tempo também são usados como recursos para atenuar tal propósito.

diversidade de pesquisadores da literatura que se dedicaram a uma análise detalhada dos autos pelos quais ficaram responsáveis, formando assim um acervo crítico de grande importância para os estudos literários. Lançada em caixas anuais, a coleção é formada por pequenos cadernos com os textos vicentinos – nem sempre completos –, os quais vêm acompanhados das análises dos estudiosos e seguidos por bibliografia específica dedicada à obra tratada no volume. A versão em *E-book* encontra-se disponível para download no portal da Biblioteca Digital Camões (www.bibliotecasic.pt).

¹³ Márcio Muniz no texto *De Castela ... casamento: festa e política no teatro de Gil Vicente*, faz uma longa explanação acerca da ligação das cortes portuguesa e espanhola, e nos informa que “das quase cinco dezenas de peças de Gil Vicente, 12 estão em castelhano e 19 são bilíngues, sendo que apenas 15 estão exclusivamente em português. Se se reflete nesta divisão o prestígio da língua de Castela à época - língua de cultura, privilegiada pelo dramaturgo nas moralidades, de assuntos elevados, e no denominado teatro hierático [comédias, tragicomédias e fantasias alegóricas], particularmente quando versavam sobre temas cavaleirescos, e nas personagens de rasgo mais culto e aristocrático -, grande influência teve a presença das rainhas e do séquito que as acompanhava, o que certamente tornaria grande o número de castelhanos a habitar a Corte e a assistir as representações vicentinas” (MUNIZ, 2005, p. 80).

¹⁴ Sabe-se que D. Manuel I se casou primeiramente com D. Isabel e, depois, com D. Maria de Aragão, ambas as filhas dos Reis Católicos. Após o falecimento da última, contraiu matrimônio, apesar da idade avançada, com D. Leonor da Áustria, filha de Felipe, de França, e de Joana, de Castela. D. João III se casou com D. Catarina da Áustria, irmã de sua madrastra. Tais uniões matrimoniais implicaram na futura união da Península Ibérica (MARQUES, A. 1995, p. 194-1998).

¹⁵ Para maior aprofundamento acerca da proximidade teatral entre Juan del Encina e Gil Vicente, Jamyle R. F. Souza, na tese *A relação cortesia-rusticidade na cena ibérica: Juan del Encina, Lucas Fernández e Gil Vicente* defendida recentemente pela Universidade Federal da Bahia, analisa de forma transversal como a cortesia e a rusticidade enquanto convenções literárias distintas são articuladas na dramaturgia destes três autores.

No *Auto da Alma*, representado na noite da Quinta-Feira Santa, para além de enfatizar a festa da Instituição da Eucaristia, Gil Vicente traz como argumento os embates da alma humana. A *Alma*, figura alegórica, é acompanhada de perto por personagens conhecidas do teatro medieval, o *Anjo* e os *Diabos*, estes incumbidos de desviá-la do caminho da salvação, apresentam-lhe os prazeres terrenos. A *Alma* cede à persistência diabólica e se deixa influenciar. O *Anjo Custódio*, seu guardião, sempre a repreende e tenta guiá-la até a “estalagem”, mesmo após seus desvios. Chegando a guarita, é acolhida pela *Igreja* e pelos santos doutores (*Agostinho, Ambrósio, Jerônimo e Tomás*), arrependida de seus atos, é-lhe oferecido um banquete com as iguarias que sustentam uma alma na sua jornada rumo à salvação: os açoites, a coroa de espinho, os cravos e o crucifixo.

Para a professora Margarida Vieira Mendes, Gil Vicente soube, com maestria, converter elementos externos a teatralidade, através de uma variedade de recursos e inspirações - poética, discursiva, litúrgica, musical - o que tornou seus autos religiosos muito mais que meras reproduções das histórias bíblicas (MENDES, M. 1990, p. 328-330). Esta engenhosidade dramática também pode ser observada em Juan del Encina, com isso os dois maiores expoentes do teatro ibérico conseguiram transformar a liturgia cristã em teatro e inspiram uma geração de dramaturgos, que em suas obras se dedicaram a prosseguir com essa tradição, por meio das temáticas, das personagens e dos elementos parateatrais.

2.2 O TEATRO RELIGIOSO QUINHENTISTA PORTUGUÊS

Segundo o crítico e historiador do teatro Sábado Magaldi, na “Idade Média, [há a retomada do] fio teatral [que perdido/rompido em Roma/Grécia] aparece vinculado ao ofício religioso, e o drama litúrgico não se distingue da liturgia cristã” (MAGALDI, 1989, p. 69). A liturgia cristã, que de início era encenada dentro da igreja, passa a seu pórtico até chegar à praça pública, e neste último espaço assume seu lado mais profano. O teatro religioso medieval passa a ser a representação da “agonia cotidiana do verdadeiro cristão, na ânsia de vencer o pecado, aspirando ao céu” (MAGALDI, 1989, p. 70), marcando com isso um afastamento dos padrões greco-latinos. De início, este teatro se caracteriza por suas formas e vocábulos serem facilmente apreendidos pela camada popular a quem se destinam suas apresentações, sendo tomado pela Igreja como instrumento de vivificação da fé e para a

moralização dos costumes, isso fez com que a justaposição do texto bíblico com palavras simples aproximasse o povo da *Bíblia*, sem o intermédio do alto clero, já que na Idade Média as edições que existiam eram escritas em latim e somente tinham acesso a tais escritos os estudiosos da Igreja (VASCONCELLOS, J. 1976).

A princípio “gestos amplos, compreensíveis para todos, interpretam o texto solenemente cantado, [...] a primeira *pantomima*¹⁶ na igreja - especialmente quando o coro canta as antífonas”, assim para a festividade da Sexta-feira da Paixão, foi somado à Liturgia o lamento de Maria e João aos pés da Cruz, este canto é um aprimoramento do famoso lamento latino *Planctus ante Nescia* (BERTHOLD, 2014, p. 191-195). No intuito de tornar as missas mais atraentes há a incorporação de corais, ladainhas, cânticos de Natal e respostas da assembleia ao rito litúrgico que conferem a elas um ar teatral, assim como as procissões dos santos padroeiros ou as peregrinações, tinham um cerimonial a ser seguido. Em algumas missas, no momento do sermão, os clérigos dramatizavam a liturgia para que esta se tornasse de fácil compreensão para os leigos. Mais tarde, foram adaptados para a encenação pequenos episódios bíblicos, como é o caso do *Auto de los Reyes Magos*, do século XII, um texto curto em castelhano, de autor anônimo, o qual apresenta o diálogo dos reis magos que estavam à procura do menino Deus que acabava de nascer (BERTHOLD, 2014).

Conforme Margot Berthold (2014) é na esteira desta tradição que foram introduzidos novos elementos às apresentações religiosas preparadas para o ciclo pascoal e natalino, tais como: o uso de línguas vernáculas, o que torna mais flexível a estrutura rígida dos textos bíblicos; a personagem de Cristo não é mais simbólica, passa a falar e atuar; para além das cenas da Anunciação e do Lamento de Maria, são inseridas também as da *Visitatio*¹⁷ e das três Marias que estão no mercado comprando fragrâncias, enquanto Cristo percorre a via dolorosa. Como resultado disso, os dramas litúrgicos se tornaram tão extensos que levavam mais de um dia para serem representados. Como exemplo, podemos citar o *Jeu d'Adam*¹⁸, drama religioso

¹⁶Para J. Dircy, a pantomima antiga era a “representação e a audição de tudo o que se imita, tanto pela voz, como pelo gesto: pantomima náutica, acrobática, eqüestre; procissões, carnavais, triunfos, etc.” (apud Patrice Pavis, no Dicionário de Teatro, 2015[1996], p. 274).

¹⁷As cenas da *Visitatio Sepulchri* estão relacionadas com as celebrações da Vigília Pascoal, em que se dramatizava até três passagens dos evangelhos acerca da visitação do sepulcro de Cristo: 1) o diálogo do anjo com as mulheres no túmulo (Lc 24, 9-12); 2) a ida de Pedro e João ao túmulo para atestar a veracidade da história contada pelas mulheres e colherem os sudários - a prova do milagre (Jo 20, 2-20); 3) quando Jesus aparece para Maria Madalena como um jardineiro (Jo 20, 11-17) (WOLANSKI, 2007, p. 2).

¹⁸Segundo análise feita por Erich Auerbach, a referida peça assinala a ligação da realidade cotidiana com a história universal, tendo seu ponto alto na representação do casal do livro do Gênesis da maneira mais real possível. A história de Adão e Eva é-nos apresentada através de diálogos inexistentes no texto bíblico de forma a aproximá-los do espectador que aprecia a representação. A cena do pecado original toma grande parte do drama

francês do século XII, através do qual se liga o mistério da redenção ao pecado original.¹⁹ A peça comporta três partes: 1) a desobediência de Adão e Eva; 2) a morte de Abel; e 3) um desfile de profetas anunciando a redenção de Cristo, conhecido como *Ordo Prophetarum*²⁰.

A partir do estudo realizado pelo Professor José Augusto Cardoso Bernardes (1996), podemos constatar a existência de uma “tradição dramatúrgica na Idade Média portuguesa” devido a existência de registros da dramatização da *Visitatio Sepulchri* encontrados no “breviário do mosteiro de Silos do século XI”, assim como em breviários compostelanos do século XII ao XV. Além disso, endossa essa tradição dramática as declarações existentes no breviário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (século XIV) indicam a representação do tropo *Officium Pastorum* - uma antífona em que figuram dois pastores que eram incorporados na liturgia do Natal. Como também, “a presença de tropos como a *Ordo Prophetarum* [que] é assinalada nos Loos de Berceo” (BERNARDES, 1996, p. 49).

Paralelo ao surgimento do teatro religioso medieval, fortalece-se a veneração dos anjos e santos, das relíquias e das imagens, assim como o culto mariano. O calendário eclesiástico fica repleto de dias santos, aumentam-se as cerimônias de cunho sacramental, tais fatos servem para atenuar a natureza do discurso dominador propagado pela Igreja (BERTHOLD, 2014). Ademais, Paul Zumthor mostra-nos que o discurso persuasivo da Igreja expõe na liturgia a conexão existente entre Deus e o homem, nas “incessantes transferências entre o homem e Deus, entre o universo sensível e a eternidade”, pois mesmo depois do século XV, a sociedade (desde a classe dominante até todas as camadas do povo) era motivada por “uma

religioso, nele Adão tenta convencer Eva a não desobedecer às ordens de Deus, mas falha em sua missão, neste momento “o acontecimento antiquíssimo, sublime, [torna-se] um acontecimento presente, possível em qualquer tempo, concebível por qualquer ouvinte e familiar a todos.” Na sequência a cena da morte de Abel e o desfile dos profetas que anunciam a chegada de Cristo, servem para corroborar com a ideia de que o teatro medieval que surge da liturgia se passa em “somente um lugar: o mundo; um tempo: o agora, que é sempiterno desde o princípio; e uma ação: queda e salvação do homem” (AUERBACH, 2013[1946], p. 125-150).

¹⁹Desta tradição temos também no Brasil exemplo, *A Paixão de Cristo de Nova Jerusalém*, que começou em 1951 com D. Sebastiana e S. Epaminondas Mendonça, que tiveram a ideia de fazer um festival ao ar livre no intuito de atrair turistas no período da Semana Santa, para o pequeno distrito de Brejo de Madre de Deus, Pernambuco. O “Drama do Calvário”, que depois viria a ser o embrião do espetáculo Nova Jerusalém, era apresentado no Domingo de Ramos, na Quinta-Feira Santa e na Sexta-Feira da Paixão. Em 1962, passa dos palcos para as ruas do vilarejo, de casa em casa, o que culminou na construção do maior teatro ao ar livre do mundo: A Nova Jerusalém (REIS, 2017, p. 6-14).

²⁰O *Ordo Prophetarum* (Procissão dos Profetas) é um dos dramas litúrgicos medievais com maior conteúdo espetacular e encenação, um cortejo ou procissão de profetas que desfilava nas igrejas recitando versos de suas profecias as quais davam testemunho da divindade de Cristo. Com o propósito de educar e divertir aos que assistiam, seus temas eram recolhidos das narrativas do Antigo e Novo Testamento e estavam sempre associados aos ciclos da Páscoa (*Visitatio Sepulchri*, *Planctus Passionis*, etc.) e aos da Natividade (*Quem queritis*, *Canto de la Sibila*, *Officium pastorum*, etc.). As representações, compostas de texto e música, aconteciam em ambientes eclesiásticos, como os átrios ou as praças dos templos e dentro da própria igreja: no altar, no trifório, na porta principal ou na cúpula (HAZ, 2006, p. 25-26).

sede de conhecer; o meio, [através da] participação sensorial; [com] a finalidade [de suscitar] uma alegria comum”. Tudo isso converge a “esse mundo, para fazer de toda a realidade um espetáculo”, seja por intermédio das percepções auditivas (a leitura, a música), visuais (atores, suas roupas, seus gestos, sua dança) ou táteis (o toque em uma parede santa ou um beijo ao pé da imagem), até o perfume dos incensos. Enquanto que na “base da sociedade civil, a cerimônia de prestação de vassalagem constitui-se uma performance teatral, ligando uns aos outros em procissão hierárquica de dominantes e dominados” (ZUMTHOR, 1993, p. 256).

Para Erich Auerbach (2013), uma das características do drama litúrgico é a confluência do sublime (Cristo) e do quotidiano (a cristandade), isto é, o auto religioso tinha por objetivo ligar passagens da vida de Cristo ao quotidiano, para que assim se pudesse alcançar o coração das pessoas que assistiam as peças, mesmo que estas já conhecessem as narrativas. De igual modo, não se pode esquecer que, segundo os historiados J. Derek Holmes e Bernard W. Bickers (2006), a sociedade portuguesa de meados do século XVI está inserida no contexto político-religioso da Igreja Católica medieval, em meio à Reforma e à Contra-reforma. A Igreja tinha dois temas centrais em seu discurso: o primeiro, a morte e o juízo; o segundo, a paixão e morte de Jesus. Predominava o uso de crucifixos em todas as igrejas, e, junto aos painéis, com os instrumentos da paixão, alguns afrescos eram adornados com as cenas da paixão: Maria e João ao pé da cruz ou a *Pietà*, Maria segurando o corpo sem vida de seu filho. Considerando que, grande parcela da sociedade portuguesa quinhentista era analfabeta, a liturgia encenada era utilizada como objeto de instrução religiosa, da mesma maneira que serviram para tal finalidade os vitrais, as imagens que decoravam o interior das igrejas, capelas, conventos e mosteiros (BICKERS; HOLMES, 2006).

Quando a liturgia cristã se apodera dos elementos característicos de uma encenação teatral, o teatro ali formado se enriquece com traços distintos da cultura pagã, assimila crenças e ritos primitivos, tornando-se espaço onde se ensina através da arte, provoca-se o riso e revela-se o sentimento da fé. Desse modo, transpõe o pórtico da igreja e se lança à praça pública e ao pátio palaciano (MAGALDI, 1989).

Assim como as procissões passaram a ser desenvolvidas em pequenos episódios e de forma dialogada, o que potencializou sua natureza dramática, também no *Planctus* ou *Pranto de Nossa Senhora* encontramos traços da arte teatral. Lembremo-nos das *Laudes e cantigas espirituais e orações contemplativas do muito santo e bom Deus Jesus, Rei dos Céus e da terra, e da muito alta e gloriosa sua madre, sempre virgem santa Maria* (1435), de Mestre André Dias, que escreveu em língua vulgar e com singelas rimas, para que fossem cantadas

nas cerimônias religiosas, acompanhadas de instrumentos musicais como o alaúde e com danças e transpassassem as paredes e grades dos claustros e alcançassem melodiosamente as devotas procissões (REBELLO, 1967).

Gil Vicente apropria-se da herança dramaturgica na criação de seus autos devocionais e moralidades. Suas peças perpetuaram a tradição religiosa medieval e o misticismo envolto nela, embora não tenha se eximido de criticar duramente a má conduta do clero e dos demais cristãos. Vicente revela conhecer a tradição teatral que o antecederia, como é-nos apresentado no *Auto de S. Martinho* (1504), encenado na igreja das Caldas da Rainha, D. Leonor, para a procissão de *Corpus Christi*, como informa a rubrica introdutória do auto.

Conforme análise realizada por Osório Mateus, “Martinho nas Caldas é sobretudo metonímia de Lianor. [Assim] na festa da eucaristia o teatro representa por um santo uma virtude - uma *filha de Deus* - a caridade. Da rainha, exemplo a propagar” (MATEUS, 2005, p. 6). O auto, composto de apenas uma cena curta, apresenta o encontro de um *Pobre* com *São Martinho* e seus pajens. Aquele pede esmola para se alimentar e, para poupar-se de sofrimento, clama à *Morte* que o leve e poupe as meninas, as donzelas e os de bom coração. Quando avista *São Martinho*, pede-lhe uma esmola e como este não tem o que dar ao pobre, reparte com ele sua capa. É o que se pode observar nos versos seguintes, um pequeno diálogo entre o pobre e o santo, escrito em decassílabos e em rimas consoantes.

Vem sam Martinho cavaleiro com três pajes, e diz o Pobre:

Devoto señor real caballero
Volved vuestros ojos a tanta pobreza
que Dios os prospere vuestra gentileza
dadme limosna que de hambre me muero.

Martinho Hermano ahora no traigo dinero
vosotros traéis que demos por Dios?

Pajes No ciertamente.

Martinho Entrambos a dos
no traéis que demos a este romero?

Pobre No hay dolor que em mí no lo sienta
habed de mis males señor compasión.

Martinho Quién ahora tuviese daquesa pasión
la parte que tienes que más t’atormenta.

Pobre Guárdeos Dios de tan grande afrenta
Dios lo prospere com mucha salud
dadme limosna por vuestra virtud
que mi gran pobreza no hay quien la sienta.

Martinho No séqué te dé de dolor de ti
 Ni puedo a tus males ponerte remedio
 partamos aquesta mi capa por medio
 pues outra limosna no traigo aquí.
 Ruégote hermano que ruegues por mí
 pues sufres dolores nesta triste vida
 tu ánima en gloria será recebida
 com dulces cantares diciendo así:
 (CET, *Auto de Sam Martinho*, vv.57-80).

Seguindo a tradição cristã, o auto apresenta a pobreza e o sofrimento como o galardão que leva ao paraíso e a caridade para com os pobres santificadora do cristão. Ao final do auto, saem o pobre, *São Martinho* e os pajens cantando *Lauset honor tibi sit rex Christe redemptor*²¹. O uso de cânticos, vilancetes, laudes e/ou ladainhas ao final das peças era uma prática comum entre os dramaturgos medievos-renascentistas, tais artifícios apresentavam em sua estrutura elementos que complementavam as narrativas das peças (DIÉZ BORQUE, 1987, p. 23).

Ainda na esteira das sacras representações, podemos indicar nexos entre as laudes e as cantigas de André Dias com os autos religiosos de outros dramaturgos quinhentistas em Portugal. Somam-se a elas, as *Loas de Santos* que encontramos na *Legenda Áurea*²², de Jacob Voragine, que também serviram de referencial para a criação dos autos hagiográficos de Afonso Álvares, Antônio de Portoalegre, Baltasar Dias, Fernão Mendes, Francisco da Costa. Nestes dramaturgos, encontramos a perpetuação tanto do tema da Paixão como do Pranto de Nossa Senhora, desenvolvido numa série grande de gêneros existentes no teatro religioso quinhentista português.

2.2.1 Os Gêneros do Teatro Religioso Quinhentista Português

Na história da teoria dos gêneros literários, há uma predisposição para unificar as obras literárias em uma determinada classificação, por meio de mecanismos de estruturação

²¹Conforme nota de José Camões na edição veiculada no site do CET, a referida laude é “um Hino litúrgico ao Cristo Rei, da procissão dos Ramos, da autoria de Theodulph, bispo de Orléans (século IX). Este hino volta a aparecer como final no *Breve Sumário da História de Deos*. Ocorre ainda no *Auto feito na vila de Santarém*, de Antônio Pires”. Disponível em: <http://www.cet-e-quinhetos.com/autores> Acesso em: 28 dez. 2016

²²Uma compilação de narrativas hagiográficas, de grande valor moral e pedagógico, seus textos foram reunidos pelo dominicano Jacopo de Varazze em meados do século XIII. Dividida de acordo com o tempo no qual os santos e as solenidades eram apresentados pela Igreja, serviu como base para a literatura dramática de cunho hagiográfico.

semelhantes. Tal tendência fica mais clara se observarmos a origem da palavra *gênero* (do latim *genus-eris*), com o sentido de *descendência, origem*; segundo o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* o vocábulo se refere a um “conjunto de seres ou objetos que possuem a mesma origem ou que se acham ligados pela similitude de uma ou mais particularidades” (2009). Assim, a cada época da literatura dramática, as características dos gêneros era regida por um grupamento de estruturas estilísticas normativas ou descritivas, as quais podem ser encontradas nas obras em sua totalidade ou em partes.

Alguns teóricos, defendendo a tese de que os gêneros eram categorias imutáveis, e criaram leis de estruturação acreditando que as obras seguiriam determinado molde. De outro lado, há também aqueles que valorizam a liberdade de criação do artista, ou seja, uma obra pode apresentar diferentes características de gêneros diversos (SOARES, 2007, p. 7). Contudo, para Margarida V. Mendes, os gêneros da literatura dramática de quinhentos estão relacionados com a inventividade do dramaturgo, a intencionalidade e a finalidade das obras que escreve²³, posto isto, poderemos constatar que as personagens, os espaços, o tempo e a temática são desenvolvidos a partir dessas três características. Os autos *corpora* deste trabalho não se enquadram em apenas um gênero, trazem consigo traços de todos eles (MENDES, M. 1990, p. 330-334).

Com relação à intencionalidade dos autos religiosos desta dissertação, podemos dividi-los sob a óptica da tradição cristã, para quem o tempo da vida terrena é ramificado em quatro partes: Desvio, Renovação ou Retorno, Reconciliação e Peregrinação. O tempo do Desvio começa com o afastamento de Adão e dura até a aliança que Deus faz com Moisés (da Quaresma até a Páscoa), “conta o desvio dos primeiros pais”; o tempo da Renovação se inicia com Moisés e dura até o nascimento de Cristo (do Advento até a Natividade de Cristo), quando “os homens [são] chamados à fé e nela renovados pelos profetas”; o tempo da Reconciliação acontece desde os Ciclos Pascais até Pentecostes, quando os homens são “reconciliados por Cristo”; o tempo da Peregrinação “é o da vida presente, tempo de mudança e combate”, representado pela Igreja desde a Oitava de Pentecostes até o Advento (VARAZZE, 2003, p. 41-42). Assim, a temática de cada peça estará ligada ao tempo da festa do santo que representa.

Começemos pelos *Milagres e Mistérios*, gêneros dos quais os dramaturgos medievais mais lançaram mão. Neles sempre havia uma aparição hierofânica, uma manifestação do

²³ Margarida V. Mendes levanta essas conclusões a partir dos estudos realizados por Antônio José Saraiva, na obra *Gil Vicente e fim do teatro medieval* (1942).

sagrado, seja por uma ação ou acontecimento extraordinário, com a função de maravilhar o espectador, revelando um sinal da intervenção divina junto a alguém, como no episódio do *Auto de Santiago* que um cativo preso em terras de mouro pede a intercessão de Santiago e este o atende, transpondo-o milagrosamente para sua terra natal.

Aqui o santo é visto como intermediador dessa intervenção, quer em vida ou em morte, é através dele que o divino age (*Hierofania virtus dei*) e torna positiva uma situação negativa, com isso aquele que recebe o benefício da graça deve expressar publicamente a alegria ação divina e exaltar o santo. Tal veneração não se configura como heresia, visto que a santidade é vista como a imitação dos passos de Cristo. Os *Milagres* tinham intenções específicas: a catequética ou apologética como, no caso na apresentação dos sacramentos da Igreja Católica feita no *Auto de Santo Antônio*; doutrinal ou pragmática que é o caso da peregrinação existente no *Auto de Santiago* e a de ordem literária, mais conhecida como Literatura Miraculista, presente também nas *Cantigas de Santa Maria*. Contudo, os milagres medievais foram pouco a pouco suplantados pelos *Mistérios* e pelas *Paixões*, mas como vimos não desapareceram totalmente (NASCIMENTO, 1993, p. 459-461).

Já os *Mistérios* eram encenações de narrativas bíblicas, que gozaram de fama entre os séculos XIV e XV, com episódios da vida de Cristo encontrados no Novo Testamento e em algumas narrativas do Antigo Testamento que o prefiguravam, além das histórias dos Evangelhos Apócrifos, da vida dos santos, das lendas e tradições ligadas a este imaginário religioso. Tais encenações eram realizadas nas festas religiosas e, com a agregação de vários elementos, passaram a durar dias e para que os espectadores não se perdessem na narrativa, a figura do apresentador tornou-se essencial, pois a ele cabia ligar os episódios e os locais representados (BERTHOLD, 2014, p. 222-228). Segundo Anatol Rosenfeld, este traço épico dos mistérios medievais dá-se pelo fato dos poetas dramáticos não se contentarem em contar apenas um trecho específico da vida de Cristo, pois tendiam a ilustrar “a visão universal da história humana em amplo contexto cósmico, desde a queda de Adão até o Juízo Final” (ROSENFELD, 2008, p. 45).

Grande exemplo deste gênero é o *Breve Sumário da História de Deus* (1527) de Gil Vicente, que traz a narrativa da criação do mundo até a sua redenção com a vinda de Cristo. Quando *Adão* e *Eva* pecam (ao se alimentar do fruto proibido gera a Morte), são expulsos do Paraíso e Deus deixa-os aos cuidados do *Mundo* (provedor de casa e alimento) e do *Tempo* (responsável pelo relógio da vida). Neste momento falam da Lei da Natura, formada por *Adão*, *Eva*, *Abel* e *Job*; em seguida adentram àqueles que pertencem a Lei da Escritura:

Abraão, Moisés, David e Isaías, que se caracterizam como o prenúncio da vinda do Messias. O auto apresenta a Lei da Graça com a figura de *São João Batista* e do *Redentor*, que finda a peça com o *Mundo*, o *Tempo* e a *Morte*. Os diálogos nela apresentados tratam da passagem da humanidade na vida terrena em peregrinação rumo à vida eterna.

Outros gêneros menores, mas não menos importantes, permeiam os autos religiosos como o *Prólogo*, a *Loa* e o *Entremez*. Conforme designação de José M^a Díez Borque, o primeiro e o segundo eram proferidos por um apresentador que louvava a obra ou incorporava a figura retórica da figura retórica da *capitatio benevolentiae* com o intuito de captar a compreensão do leitor/espectador; enquanto o último servia comumente para entreter o público das procissões e representações sacras (DÍEZ BORQUE, 1987, p. 67). Nos autos que analisaremos, estes gêneros considerados por Díez Borque como *piezas liminares*, tomam para si lugar de destaque, como acontece no episódio da *Mofina Mendes* n'Os *Mistérios da Virgem*, de Gil Vicente, o entremez faz tanto sucesso que o público converte o nome da obra para *Auto da Mofina Mendes*.

Conforme F. Jensen, o *Pranto* é um gênero lírico medieval galego-português, uma forma de lamentação tradicional por ocasião da morte de uma pessoa querida ou de um membro da alta sociedade, e que na maioria das vezes é o mecenas do poeta. Esta forma literária específica, normalmente, é composta por três elementos: 1) o desgosto, o qual ao ser manifestado faz com que o eu - lírico justifique a magnitude da perda; 2) o elogio: este acontece quando se emprega amplamente a hipérbole retórica, sem oferecer detalhes precisos do homenageado, com exceção das personagens religiosas; 3) o louvor: é normalmente acompanhado de acusações a Deus, que é culpado de, com a morte da pessoa, ter retirado todas as virtudes do mundo (1993, p. 562-563); ou como acontece no *Pranto da Senhora Caminho do Monte Calvário*, a culpa é direcionada para as personagens que participam da representação.

A *Visitação* e o *Nascimento* são gêneros que se entrelaçam neste teatro religioso português, isto porque, são inspirados nos episódios bíblicos da visitação de Maria a sua prima Isabel e do nascimento de Cristo. Em Portugal, sua primeira representação tem lugar na câmara da rainha D. Leonor, por motivo do nascimento do príncipe D. João, filho de D. Manuel. Escrito e, até onde se tem conhecimento, encenado por Gil Vicente no ano de 1502. De início há a entrada do *Vaqueiro* que em seu monólogo traz a boa nova do nascimento do príncipe, fala do prazer que tal evento propicia e a mescla do rústico com o nobre da corte garante o caráter cômico do auto. Após a fala do vaqueiro, adentram a cena alguns pastores

que presenteiam o recém-nascido - com ovos, leite, queijos, mel - fazendo assim alusão à visita dos Reis Magos ao Menino Jesus, como também faz-nos lembrar do tributo feudal pago em forma de gêneros, no qual “os vassallos pagavam ao senhor entregando-lhe o melhor da colheita, quando ele vinha à terra, uma vez ao ano” (MATEUS, 2005, p. 11). Também exemplo daqueles gêneros é o auto do *Nascimento de São João e Visitação de Santa Isabel*, de Fernão Mendes, o qual nos apresenta a narrativa bíblica com reflexos do quotidiano da sociedade quinhentista portuguesa.

É neste contexto, que os dramaturgos hagiográficos pós-vicentinos criaram suas peças. Buscando, de certa forma, retratar as expressões culturais de sua época, a partir do leque de gêneros que lhes foi ofertado pela tradição teatral medieval, com isso em uma única peça é possível encontrarmos elementos pertencentes aos mais variados gêneros.

2.2.2 Os dramaturgos do Teatro Religioso Quinhentista Português

Das quase duas dezenas de autores portugueses conhecidos do teatro quinhentista, um terço dedicara-se a escrita de teatro religioso, prática que vigorou durante todo o século XVI chegando a obras de dramaturgos do século XVII²⁴. Deste terço, observaremos apenas um pequeno grupo de autores que em suas peças referem ou põem em cena, direta ou indiretamente, a figura de Maria. São eles: Afonso Álvares, Antônio de Portoalegre, Baltasar Dias, Fernão Mendes e Francisco da Costa.

Do dramaturgo e hagiógrafo quinhentista português Afonso Álvares, sobre cuja biografia quase nada sabemos, a não ser o pouco que se pode deduzir da leitura de seus autos e da querela em versos satíricos que teve com Antônio Ribeiro Chiado, de onde podemos supor que era mulato e sua mãe trabalhava em uma padaria ou carvoaria. Além disso, encontramos no Tomo I da Biblioteca Lusitana de Diogo Barbosa Machado informações acerca do serviço prestado por Afonso Álvares ao Bispo de Évora.

²⁴No site Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII (<http://www.cet-e-seiscentos.com/autores>), também podemos encontrar exemplares de obras ligadas ao teatro religioso feito em Portugal, como as peças de autores anônimos (*Encarnação de Cristo*, *Entremez dos Frades* e *Ressurreição de Cristo*), de Francisco Lopes temos o *Auto e colóquio do nascimento do menino Jesus*, Já Francisco Rodrigues Lobo nos legou o *Auto del nacimiento de Cristo y edicto Del emperador Augusto César*, e Maria do Céu com *Las Lágrimas de Roma* (em homenagem a S. Aleixo).

Foi um dos mais estimados criados que teve em sua numerosa família o Ilustríssimo Bispo de Évora D. Afonso de Portugal, de quem em seu lugar faremos memória. Foi dotado de um génio fácil para a Poesia, principalmente na composição de Autos na língua Portuguesa, que várias vezes se representaram no Teatro com geral aclamação dos espectadores, dos quais muitos saíram à luz pública (1965, p. 28).

Em sua época, havia em Portugal uma considerável gama de homônimos de Afonso Álvares, o que dificulta uma reconstituição exata de sua biografia. Sabemos, porém, que chegaram até nós os textos de quatro autos: o *Auto de Santo Antônio*, no qual se narra a entrada do santo no mosteiro de S. Vicente de Fora, sua ida para a ordem franciscana, uma disputa sobre sua alma entre o anjo e o diabo, findando com o milagre da ressurreição de um menino afogado; o *Auto de Santa Bárbara*, no qual se encena a conversão desta santa e seu martírio; o *Auto de Santiago*, que retrata a realização de um milagre; a libertação de um cativo da terra dos mouros e a peregrinação do exilado para Guadalupe, como forma de agradecer a Nossa Senhora; por fim, no *Auto de São Vicente*, encontramos a história do martírio do santo, antecedida por cenas de alto teor realista, na qual figuram a *Cidade de Lisboa*, um *Cidadão* e dois pastores.

Afonso Álvares, dos dramaturgos do quinhentismo português, é o que mais se dedicou a escrita de um teatro religioso hagiográfico, mesmo quando a ele é atribuído apenas o quarteto de obras acima referidas, estas tratam com exclusividade da vida dos santos católicos venerados na tradição popular portuguesa. Transpassam as fronteiras dos relatos dos milagres e de suas vidas, apresentando-nos a devoção mariana, a crítica ao comportamento do clero e da sociedade, como também nos apresenta as regras das ordens religiosas. Conforme a indicação do *Prólogo*, os autos de *Santo Antônio* e *São Vicente* foram feitos “a pedimento dos muito honrados e virtuosos cônegos de Sam Vicente” (ÁLVARES, 2006, p.41) os quais pertenciam à Ordem dos Cônegos Regrantes de Santo Agostinho²⁵, o que também revela, que Afonso Álvares esteve ligado aos ofícios da Igreja e esta relação com os cônegos vicentinos proporcionou a publicação e representação de suas obras.

Apesar de a crítica literária apontá-lo como aquele que menos se distanciou do arquétipo vicentino ou como o dramaturgo menos criativo de seu grupo, as apreciações

25 É uma ordem religiosa que toma como regra de vida os ensinamentos de Santo Agostinho, seus membros são conhecidos por cônegos pretos numa referência à cor do hábito de manto que usam, ou Crúzios devido à sua sede portuguesa ter sido no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Em Portugal, foram responsáveis pela reforma do clero, por isso empenharam-se na sólida preparação e formação dos sacerdotes como também na evangelização do inteiro povo de Deus.

realizadas por Maria Idalina R. Rodrigues e Márcio R. C. Muniz²⁶ revelaram-nos um poeta que aparou as arestas da transição do texto narrativo para a poesia dramática, temperou os autos de forma a agradar um público que se rejubilava com as pelepas entre o bem e o mal, céu e inferno, anjo e diabo, Deus e homem.

Da mesma forma, sobre Baltasar Dias, poeta cego da Ilha da Madeira, não são profusos os dados biográficos, sabe-se que “fora testemunha da euforia do reinado de D. Manuel [...], atravessara todo o reinado de D. João III, assistira a instituição do Tribunal da Inquisitorial e teria saudado, do fundo do seu coração, o rei D. Sebastião figura gentil de monarca e cavaleiro medieval” (GOMES, 1983, p.46). Chegaram ao nosso conhecimento oito textos deste autor, divididos em autos, romances e trovas: *Auto do Nascimento*, *Auto de Santa Catarina*, *Auto de Santo Aleixo*, *Do Príncipe Claudiano*, *História da Imperatriz Porcina*, *Tragédia do Marques de Mantua e do imperador Carlos Magno*, *Malícia das mulheres* e *Conselho para bem cazar*. Seus escritos apresentam-nos traços de suas raízes culturais, sua familiaridade com os textos bíblicos, os profetas e evangelistas, suas personagens expressam que “o objetivo da caminhada humana é saber ganhar o céu pela vereda dos espinhos” (GOMES, 1983, p. 50).

Das obras devocionais de Dias, os autos do *Nascimento* e de *Santa Caterina* são os únicos que chegaram até nós na íntegra, pois de alguma forma não foram mutilados pela censura da Inquisição, e é sobre eles que debruçaremos nossas análises. Os autos não se diferenciam um dos outros quanto a sua estrutura, há uma sucessão das cenas, com cantos e hinos litúrgicos. O *Auto do Nascimento* tem por base o texto bíblico do Evangelho de S. Lucas, que conta com detalhes os acontecimentos que envolvem a vinda do Messias, desde o anúncio do *Anjo* até seu nascimento. No auto, há intromissão de judeus, um vilão, uma velha bêbada e pastores em invernos beirões²⁷. No *Auto de Santa Caterina* encontramos a história da conversão e do martírio da santa, baseada na narrativa encontrada na Legenda Áurea. Em sua caminhada de conversão, *Caterina*, instruída por um *Ermitão*, busca em suas orações auxílio de *Nossa Senhora* para que esta assumo o papel de medianeira em sua união com Cristo.

²⁶No artigo *Considerações sobre o Entremez nos autos de Afonso Álvares*, Muniz nos aponta características da dramaturgia hagiográfica, como o uso do entremez e o entrecruzamento da linguagem e dos gêneros existentes na obra de Afonso Álvares (MUNIZ, 2012).

²⁷Isso por que o teatro de Baltasar Dias traz consigo a herança da tradição medieval de intercalar episódios farsescos aos de tons sérios, como é o caso da introdução da Mofina Mendes, nos *Mistérios da Virgem Maria* de Gil Vicente.

De Antônio de Portoalegre temos conhecimento de apenas uma obra, o *Pranto da Senhora Caminho do Monte Calvário*, e do qual nos chegaram dois testemunhos: um em português e outro em castelhano. Narra um trecho da Paixão de Cristo a partir da perspectiva de Maria, suas queixas e sua dor são expostas de forma latente, o que acaba por corroborar com a essência do gênero matriz da peça, o *Pranto*.

Sobre Portoalegre, quase nada sabemos a não ser o pouco que se encontra registrado na *Biblioteca Lusitana*, de Diogo Barbosa Machado (1965[1741]). Segundo Machado, Frei Antônio de Portoalegre foi primeiramente homem da corte, tornou-se depois membro da Ordem Franciscana e foi chamado para confessor da princesa D. Maria Manuela (1527-1545), filha de D. João III e de D. Catarina de Áustria, quando ela se casou com o rei castelhano Filipe II, que em Portugal reinou como Filipe I, o Prudente (1581 - 1598). Inicia-se o auto com o pranto de Maria, uma forma poética, que se divide em três partes, a primeira o anúncio da morte, depois a louvação do morto e por fim uma invocação a Deus.

Já D. Francisco da Costa, era o segundo filho de D. Duarte da Costa (segundo governador do Brasil) e fora mandado para Marrocos em 1580, a fim de resgatar milhares de cativos que lá se encontravam após o desastre de Alcácer-Quibir²⁸ (SANTOS, 1998). Para não descumprir a tarefa que lhe fora confiada, oferece-se como fiador em troca da libertação de um grupo de nobres, com a condição de que esses retornem para pagar a dívida e libertá-lo. Porém, aqueles nobres jamais voltaram para cumprir a palavra dada e D. Francisco da Costa permaneceu em Marrocos até sua morte, em 1591. Apenas seus pertences retornaram a Portugal e foram entregues a sua esposa, D. Joana Henriques.

Dos bens entregues à esposa, chegou-nos o *Cancioneiro chamado D. Maria Henriques*, dedicado a sua filha. Escrito por D. Francisco da Costa, o *Cancioneiro* é composto por dezenas de textos, dentre os quais se destacam vilancetes profanos e sacros, poesia espiritual e religiosa e sete peças de teatro religioso, estas últimas o assinalam como o dramaturgo com o maior acervo de autos sacros da dramaturgia quinhentista portuguesa, são

²⁸ Segundo Oliveira Marques, a maior ambição de D. Sebastião quando assumiu o governo de Portugal, aos 14 anos, era conquistar Marrocos. “Apesar de todas as pressas do rei, só no Verão de 1578 foi possível aprontar um exército invasor, e mesmo assim, consideravelmente fraco e em mau estado de disciplina e organização. Além das forças portuguesas, havia corpos mercenários alemães, espanhóis e italianos. Desembarcando em Arzila, o exército marchou para o sul, sob o comando pessoal do rei. Perto de El-Ksar-el-Kebir (Alcácer Quibir), as forças portuguesas (15.500 infantes e 1.500 cavaleiros, além de algumas centenas mais de encarregados dos abastecimentos, criados, mulheres, escravos, etc.), com uns quantos partidários de Mulay Muhammad, foram completamente derrotadas pelo exército do sultão Mulay ‘Abd AL-Malik (8.000 infantes e 41.000 cavaleiros, além das tropas irregulares) na batalha mais desastrosa da história portuguesa. D. Sebastião foi morto e com ele a nata da aristocracia e do exército do País (Uns 7.000). Os restantes foram feitos prisioneiros. Menos de 100 pessoas conseguiram escapar.” (1995, p. 285)

dele: *A Conceição de Nossa Senhora, Ao Nascimento, o Auto da Ressurreição, a Conversão de Santo Agostinho, o Passo de Cristo com a Samaritana no Poço de Jacob, o Passo del Rei David com Berzabé e o Passo do Glorioso e Xeráfico São Francisco*. Dentre as sete peças, destaca-se a primeira dedicada exclusivamente à devoção mariana.

De biografia desconhecida, apenas temos conhecimento de que Fernão Mendes é autor do auto *Nascimento de São João e Visitação de Santa Isabel*, através do qual narra fatos bíblicos encontrados no primeiro capítulo do Evangelho de São Lucas. A cópia a partir da qual se faz a análise neste trabalho foi impressa com licença da Santa Inquisição em 1605, sabe-se que foi encenado em Lisboa, contém um *Prólogo*, uma apresentação, cinco cenas e dois entremezes²⁹, composto pelas seguintes personagens: um *Pregador, Zacarias e Isabel*, um *Anjo, Golgota e Rabinel* (judeus), *Nossa Senhora e José*, os devotos *Dinarte e Levita*, os quatro pastores: *Hilário, Constanço, Benito e Gión*.

Contudo, o dramaturgo excede a simples reprodução do texto bíblico e estabelece uma nova cronologia dos fatos, insere a oração de *Zacarias* e o entremez em que os dois judeus ficam preocupados com a mudez do homem incrédulo. Assim como, a oração em que *São João* adora seu primo no ventre de Maria, além da extraordinária encenação de um parto, no qual a virgem Maria assume a função de parteira. Em seguida, Fernão Mendes, inspirado pelo conto milagroso registrado na *Legenda Áurea*, coloca em cena dois estudantes devotos, um de *São João Evangelista* e outro de *São João Batista*, com o intuito de travarem um debate sobre qual é a “melhor devoção” dessas duas. Apesar de não termos encontrado até o momento registros sobre este dramaturgo, podemos averiguar a partir da análise deste auto a sua habilidade literária dramaturgica.

Cabe aos poetas dramáticos supracitados, remodelar o que se dizia de boca em boca (ditos populares, crenças, cantigas etc.) e aproveitava a afeição do público pelos espetáculos; visto que, viveram em uma época na qual os divertimentos eram escassos ou restritos a determinado grupo social. Pregaram em suas peças a moral e os bons costumes por meio do discurso proferido pelas já conhecidas personagens vicentinas, agora com nova roupagem (PICCHIO, 1969). A cultura e história local foram reunidas em um só lugar e suas representações tocaram a sociedade portuguesa de quinhentos, fazendo-a rir e se comover

²⁹ Conforme A. Machado Guerreiro (1974), na Introdução da Compilação de J. Leite de Vasconcellos do Teatro Popular Português (Religioso), o entremez é uma pequena peça, geralmente constituída de um ato, em um diálogo cômico opõe um espertalhão e um pateta. Na dramaturgia portuguesa, o entremez é um pequeno episódio farsesco, que servia para divertimento do público, em geral não fugiam do enredo da peça como também não o alteravam.

diante deste teatro religioso. Como nos diz Maria Idalina R. Rodrigues, “a dramaturgia religiosa [tem] a capacidade de arrumar situações, de tecer contrastes, de provocar a resposta do espectador que ora se comove, ora se indigna, ora aprende, ora se diverte” (RODRIGUES, 1993, p.72).

3 MARIALIS CULTUS: A REPRESENTAÇÃO MARIANA NA LITERATURA DRAMÁTICA HAGIOGRÁFICA PORTUGUESA

A tradição do culto aos santos tem início ainda na Igreja Antiga (a igreja fundada por Cristo e difundida pelos apóstolos Pedro e Paulo), contudo foi no período medieval, devido à expansão do Cristianismo, que se intensificou o culto aos santos, quando surgiram estratégias institucionais para a oficialização da santidade e ampliou-se a escrita hagiográfica, que é de grande relevância na Idade Média. Conforme Andréa Cristina, os escritos hagiográficos têm como tônica central “a biografia, os feitos ou qualquer elemento relacionado ao culto de um personagem considerado santo, seja um mártir, uma virgem, um abade, um monge, um pregador, um rei, um bispo ou até mesmo um pecador arrependido.” (2008, p.75) Dentre as variadas escritas hagiográficas, encontram-se: os *Martirologios*, os *Legendários*, as *Revelações*, as *Atas de Mártires*, as *Vidas*, os *Calendários*, os *Tratados de Milagres*, os *Processos de Canonização*, os *Relatos de Transladação* e de *Elevações* (SILVA, A. 2008).

As narrativas hagiográficas apresentam características fundamentais: como a santidade ser um dom de Deus, haja vista que o nascimento e a morte de um santo são cercados de sinais que os desvendam; assim como, a vida do santo manifesta o poder e a plenitude divina, sendo este, portanto, modelo de valores. Estes escritos têm como principal finalidade a instrução da fé, ou seja, tomam-se tais obras como exemplos de vida virtuosa, para educação ou doutrinação religiosa. Portanto, o público espectador ou leitor das obras encontrava nelas um caminho de edificação e um repertório de modelos de conduta que os levava a uma vida mais virtuosa, por meio do aprimoramento de suas práticas espirituais. Nos autos hagiográficos que analisaremos, encontraremos um desfile de personagens que em suas ações irão corporificar este caráter didático. Mas também é conferida a estes escritos a função de conservar a memória do santo, exaltando seus atos morais em sobreposição às manifestações sobrenaturais, a fim de aproximá-lo do público leitor/espectador dessas obras (NASCIMENTO, 1993, p. 307-308).

Além desses caracteres fundamentais, Andréa Cristina Silva (2008), mostra-nos que os teóricos medievais recomendavam o uso de elementos padrões para compor as hagiografias, tais como: a) uso de epítetos - a fim de apreender valores e crenças acerca de um assunto; b) os diminutivos - usados tanto na indicação do tamanho de pessoas, objetos, lugares quanto para expressar “familiaridade, ternura, modéstia, dentre outros sentimentos, inclusive

negativos, como o desprezo”; c) a utilização do superlativo - para exaltar “os sofrimentos, os sacrifícios, o desprendimento, a disciplina e a persistência [dos atos dos santos]”; d) o artifício da comparação - para exemplificar algumas situações complexas; e) a alegoria - utilizada como artifício para interpretação dos textos bíblicos; f) os *topoi* (lugares comuns formais) - são os temas comuns dessa literatura (curas, ressurreições, libertação de cativos, origem nobre dos santos, a morte feliz, visões e sonhos etc.); g) a reiteração - este recurso linguístico contribuía para a manutenção do caráter catequético das obras; e por último, h) o humor - comumente apresentado através da figura do diabo, visto que “rir do diabo era um sinal de que este estava vencido.” (p. 117-124).

Assim, o discurso hagiográfico configura-se, como gênero literário, constituindo-se por elementos extratextuais: a intencionalidade (promover imitação, a catequese e a edificação do crente) e a funcionalidade (promoção e apoio ao culto do santo); e por elementos textuais: o discurso panegírico (quando se enumera as virtudes dos santos), a representação do maravilhoso (milagres, aparições etc.), a intertextualidade entre os textos bíblicos e litúrgicos e a atemporalidade da narrativa (SOBRAL, 2005).

Portanto, os hagiógrafos foram peça fundamental na Idade Média, em especial na Península Ibérica, pois além da expansão da fé cristã, suas composições construíam a memória local, divulgando uma determinada visão do mundo social que os cercava. Em consequência disto, as hagiografias não podem ser classificadas somente como de cunho popular, catequética, de propaganda eclesial ou do culto ao santo, pois nelas encontramos variedade de objetivos (NASCIMENTO, 1993, p. 307).

Uma das figuras de maior destaque nas narrativas hagiográficas em Portugal é Maria, primeiro por ser, conforme os ensinamentos da Igreja Católica, a primeira cristã. Ela que foi profeticamente anunciada no Antigo Testamento e historicizada nas páginas dos evangelhos, como a mãe do Salvador, “torna-se assim, intercessora privilegiada entre Deus e os homens pela sua dupla maternidade, a carnal e a espiritual, enquanto mãe do Salvador e da Cristandade, os *fili ecclesie* > *filigreses* > *fregueses*, ou seja, a Igreja, comunidade dos batizados” (MARQUES, J., 2000, p. 625). Contudo, antes de adentrarmos neste cenário devocional lusitano, faz-se necessário que caminhemos, sem muitas alargas, por alguns aspectos teológicos que circundam o culto à Virgem Maria e, que de certa forma, inspiraram a Península Ibérica em sua devoção mariana.

Nos primórdios da Igreja Católica, particularmente no período de consolidação de seu poder religioso e político, a figura de Maria é evocada para se contrapor às práticas pagãs

greco-romanas, em especial no culto à deusa-mãe, Juno/Hera. No Concílio de Éfeso (431 d.C), Maria é proclamada *Theotókos* (Mãe de Deus), tornando-se o primeiro dogma mariano, baseado nas passagens bíblicas em que se anuncia Maria como mãe do Senhor ou quando se revela que ela terá o filho do Altíssimo³⁰. Este dogma surge entrelaçado às discussões acerca da natureza divina e humana de Cristo e será novamente debatido nos Concílios de Calcedônia (451 d.C) e Constantinopla III (680 d.C). No segundo concílio de Niceia (787 d.C), torna-se lícito o culto às imagens de Cristo, de Maria e dos santos. O papa Adriano I defendeu esta tese alegando que o uso das imagens como arte servia para ajudar na difusão dos evangelhos e de seus valores. Nos concílios de Latrão IV (1215), Leon (1274) e Florença (1438 - 1445), reafirma-se a concepção de Cristo pela obra do Espírito Santo, o que perpetua o caráter sempre virgem de Maria (BELLITO, 2010).

A partir do século X, os mosteiros propagam a piedade mariana de tal forma que atingem as paróquias, muitas delas dedicadas à Maria. Este crescimento devocional, deve-se ao fato da sua maternidade divina e por ser ela mais próxima dos mistérios da paixão e morte de Cristo. Com isso, crescem o número de festas marianas, elaboram-se ladainhas e cânticos, rezam-se missas aos sábados em seu louvor, “a própria poesia transmite conceitos teológicos. Muitos devotos juntaram pedras para o monumento da poesia mariana medieval” (AZEVEDO, 2001, p. 445-446). Esta figura intercessora permeia a história religiosa portuguesa.

A devoção à Nossa Senhora teve, no rei D. Affonso Henrique (1143-1185), seu maior exemplo, o qual para testemunhar seu amor à Virgem Maria elevou à capela real a Igreja Santa Maria de Guimarães. Assim, a cada conquista deste povo era erguida uma capela, convento ou igreja em honra da Virgem, como a criação do mosteiro de Alcobaça dedicado “ao soberano mistério da puríssima Conceição de Nossa Senhora” ou quando do início do culto a Nossa Senhora de Nazaré, após a conquista de Santarém. A veneração mariana ia se desenvolvendo em concomitância com a consolidação da nacionalidade portuguesa. No início do século XIII, inicia o culto de Nossa Senhora dos Mártires, por causa da guerra contra os mouros; com Sancho II (1223-1248), em Lisboa, cria-se a Irmandade de Nossa Senhora da Piedade, com o objetivo de “enterrar os mortos, visitar os encarcerados e acompanhar os criminosos que iam a padecer pena última” (PIMENTEL, 1899, p. 46). Dom Sancho II começa em seu reinado a construção Convento de S. Domingos, em Lisboa, que será

³⁰Na *Bíblia*, as palavras *Senhor* e *Altíssimo* são aplicadas a Deus e ao Messias-Rei, enquanto representante de Deus.

concluído por seu sucessor, Affonso III (1208-1279). É neste local, que se inicia a devoção dos lusitanos a Nossa Senhora do Rosário, assim como consta no *Agiologio Lusitano* de 1522.

Há na história religiosa portuguesa uma infinidade de causos de intercessões e milagres realizados por Maria, os reis a cultuavam de acordo com suas aspirações e necessidades; seus vassalos, segundo seu ideal de felicidade terrestre. Assim, a *Ladainha*, “oração sublime cuja origem se perde na noite dos tempos, resume todas essas aspirações, todo [um] ideal inseparável da alma do homem, individual ou coletivamente considerado” (PIMENTEL, 1899, p. 57). É tradução dos anseios terrestres, aos famintos por justiça, Maria é a *Justiça do Céu*, mas para os pastores solitários, ela é a *Estrela da Manhã*.

Os relatos desses feitos passam do concreto das construções para o imaginário transcrito em trovas e ladainhas, nas canções e nas rezas. É Afonso X (rei de Leão e Castela, entre 1252-1284) quem traduz de forma extraordinária a manifestação religiosa do sentir e pensar dos povos da península, no século XIII, com *As Cantigas de Santa Maria*, um conjunto de quatrocentas e vinte e cinco composições, escritas em galego-português, que neste período era a língua das manifestações líricas da Península. As Cantigas de Santa Maria podem ser divididas em dois grupos: o primeiro, *Cantigas de Nossa Senhora*, um grupamento em histórias, milagres e relatos relacionados à Virgem, seja ela a interventora indireta ou direta como vemos na Cantiga 421, quando os devotos rogam por sua intercessão no dia do juízo final.

Nenbre-sse-te, Madre

Esta XI., en outro dia de Santa Maria,
 é de como lleven na emente de nos ao dia do juyzio
 e rogue a seu Fillo que nos aja merçee.
 Nenbre-sse-te, Madre
 de Deus, Maria,
 que a el, teu Padre,
 rogues todavia,
 pois estás em sa compania
 ees aquela que nos guia,
 que, pois nos ele fazer quis,
 sempre noit' e dia
 nos guarde, per que sejamos fis
 quesa felonia
 non nos mostrar queira,
 mais dé-nos enteira
 assa grãa da merçee,
 pois nossa fraqueza vee
 e nossa folia,
 con ousadia
 que nos desvia
 da bõa via
 que levaria

nos u devia,
 u nos daria
 sempr' alegria
 que non falrria
 nen menguaria,
 mas creçeria
 e poiaria
 e compriria
 e'nçimaria
 a nos
 (AFONSO X, o Sábio. *Cantigas de Santa Maria*).

O segundo grupo é formado pelas *Cantigas de Loor* (louvor), menor que o primeiro, pois aparecem a cada conjunto de dez *Cantigas de Nossa Senhora*. São poemas profundos, quase místicos, nos quais, ao invés de se cantar os milagres da Virgem, contempla sua figura em forma de oração. São parecidas aos hinos sagrados como os usados na liturgia, mas que serviram ao mesmo tempo de exemplo literário e musical nas cortes palacianas e festas profanas (FIDALGO, 2003, p. 22-28).

Na esteira das sucessões reais, assume a coroa portuguesa, no lugar de Afonso III, D. Dinis I (1279-1325). Quando, no ano de 1309, uma peste e um terremoto assolam a cidade de Lisboa, prometeram os portugueses, caso a peste acabasse, festejar a Virgem Santíssima da Merceana e prometeram fazer esta peregrinação de Lisboa até a Aldeia Galega de Merceana, alimentando-se de pão e água. A devota peregrinação ficou conhecida como “Círio do pão e água”, a qual saía da Igreja de S. Bartolomeu dos Navegantes à Merceana, no dia 25 de novembro. Este rito se repetiu por mais de um século, até que no ano de 1431, quando Lisboa fora infestada novamente pela peste, contudo como a população residente em Merceana estava naquele tempo de relações cortadas com a capital, resolve não receber o Círio a fim de se proteger da peste. Com isso, os lisboetas peregrinos decidiram organizar na Igreja de S. Bartolomeu dos Navegantes uma confraria de Nossa Senhora das Mercês, tal invocação fora feita para acatar um desejo da rainha D. Isabel de Aragão. Ainda no reinado de D. Dinis, é instituído o culto a Imaculada Conceição, quando a nação estava acometida pela guerra civil travada entre o rei e seu filho, o infante D. Afonso.

No reinado de D. Afonso IV (1325-1357), intensifica-se o culto prestado a Santa Maria com a reconstrução da Capela-mor da Sé de Lisboa, a qual fora destruída pelo terremoto de 1321. É nesta época que o nome de Maria, já utilizado pelas famílias reais e nobreza, torna-se popular entre as “mulheres do povo, esposas e filhas de mesteiros” (PIMENTEL, 1899, p. 77). Com D. Pedro I (1357-1367) é introduzida na devoção mariana do povo português a tradição de em todos os sábados se cantar nos templos a *Salve Rainha*, por

causa de um episódio milagroso acontecido com os pescadores de Cascaes, conforme o costume tais pescadores na véspera do dia da Assunção prometeram a Santa Maria o fruto do trabalho daquele dia como forma de agradecer a boa temporada que tiveram. Ao lançar e recolher das redes, além da abundância de peixes, encontraram uma imagem de Maria com o Menino no colo. Levaram-na ao Mosteiro de Santo Agostinho, em Lisboa, onde os frades colocaram-na no altar-mor de sua igreja e saudaram a imagem cantando uma *Salve Rainha*. Após este evento, generaliza-se em toda a Portugal a devoção a Salve rainha.

Segundo Alberto Pimentel “é de [se] notar que todos os cânticos dirigidos a Nossa Senhora são belos e grandiosos, apesar de simples; e quase todos são antigos, que se lhes não encontram origem certa” (1899, p. 80). Muitas foram as especulações levantadas acerca da autoria da *Salve Rainha*, uns atribuem-na a Hermann Contratto, monge beneditino do século XI, e outros a Pedro Moson, abade de S. Pedro e depois bispo de Compostela. Ainda outros designam como autor S. Bernardo. Sabe-se ao certo que Gregório IX, em 1238, ordenou que fosse rezada nas matinas, em todo o mundo. Muitos são os compositores e poetas que se inspiram na Salve Rainha, dentre os quais se destaca o quinhentista português Baltasar Dias, que a reproduz na *Tragédia do Marques de Mantua*, como vemos a seguir:

salve senhora benigna
 madre de misericórdia
 paz de nossa grão discórdia
 dos pecadores mezinha
 vita dulce e concórdia
 spes nostra a ti invocamos
 salva-nos de escuras trevas
 a ti, senhora, chamamos
 destarrados filhos de Eva
 a ti virgem suspiramos
 a ti gemendo e chorando
 em aquele lacrimoso
 vale sem nenhum repouso
 sempre virgem a ti chamamos
 que és nosso prazer e gozo
 ora pois nossa odvogada
 amparo da cristandade
 volve os olhos de piedade
 em mim virgem consagrada
 pois que és nossa liberdade.
 Dá-me senhora virtude
 contra os meus inimigos
 pois que és nossa saúde
 eu te rogo que me ajudes
 nos temerosos perigos
 rogai vós por mim senhora
 ó santa madre de Deos
 a quem minha alma adora
 pois sois rainha dos céus

e dos anjos superiora
(DIAS, 1985, p. 324).

E assim, mantém-se o povo fiel à Santa Maria durante o reinado de D. Fernando (1367-1383), o qual manda erigir os alicerces da Igreja de Nossa Senhora dos Mártires, em Estremoz. Do mesmo modo, o rei D. João I (1385-1433) durante a batalha contra Castela, em prol da independência portuguesa, confia à Mãe de Deus a vitória de Aljubarrota. Batalha vencida, Portugal recebeu dois dos mais magníficos templos dedicados à Santa Maria: o Mosteiro de Santa Maria da Vitória e o Convento do Carmo.

Durante todo o século XIV, dentre as quatro maiores festas do calendário cristão (Natal, Páscoa, Pentecostes e Assunção), destacava-se a máxima veneração dedicada a Nossa Senhora da Assunção. Nas principais cidades e vilas portuguesas realizam-se festas e romarias em homenagem a assunção de Maria. No reinado de D. Duarte (1433-1438), com a pátria já consolidada após a independência, quando este rei escreve o *Leal Conselheiro*, destina um capítulo “à comcepçom de Nossa Senhora Santa Maria”, o qual corrobora com a posição teológica da maternidade divina, que dá o título de Imaculada Conceição à Maria (AZEVEDO, 2001, p. 447). No momento em que, novamente, a peste assola todo o povo lusitano, levando a óbito o rei D. Duarte e a rainha D. Fillipa de Lencastre, além de boa parcela da população, ela provoca um grande movimento de súplica à Santa Maria, a única considerada capaz de interceder junto a Deus para amenizar tamanha calamidade, ela que é a *consolatrix afflictorum*.

Nos séculos XV e XVI, Maria ressurgiu como o elo entre a sociedade e um Deus misericordioso. Ela se torna figura central da expansão do Cristianismo, quando este estava em crise devido às transformações anunciadas pelo Protestantismo. Maria ocupa na piedade popular um lugar de prestígio que resgata o “laço afetivo de uma maternidade humanizada até as mais prementes instâncias do quotidiano, [o que torna] mais comovente e indestrutível [a] devoção mariana.”. Apropriando-se desta característica, o Concílio de Trento (1545-1563) “ao sancionar-lhe o culto, doutrinária e liturgicamente, [...] incrementava-o na pastoral com afeição peculiar e medido alcance, na sua proposta de ideal de mulher e mãe cristã” (MARQUES, J., 2000, p. 625).

As várias facetas da representação mariana nas artes estão intrinsecamente ligadas ao contexto histórico-social e religioso. Para que o povo se arrependesse de seus pecados, eram expostos, não só dentro das igrejas como fora delas, cenas da vida de Cristo de forma mais

humana. Contudo, a imagem de Cristo como o bom pastor estava obscurecida pela de Deus como juiz, assim, acentuava-se nas pregações

a distância entre Deus e o seu povo e até Cristo, que era mediano entre o Pai e este povo, parecia fora do alcance da maioria. Em consequência, criou-se o hábito de procurar ajuda para se dirigirem a Deus e a primeira pessoa a quem apelavam era Maria. Ela era vista como a que mais provavelmente poderia desviar a ira e o juízo de Deus e a devoção que lhe era prestada, que tivera sempre um papel importante na Igreja do Oriente, desenvolvia-se agora no Ocidente (BICKERS; HOLMES. 2006, p.149).

Progressivamente, o lugar ocupado por Maria na tradição ocidental ultrapassa as narrativas cristãs e se espalha para a literatura, as iconografias (pintura e escultura), arquitetura, etc. Conforme o historiador Rooney Figueiredo Pinto (2014), a devoção mariana portuguesa está impressa em sua arquitetura, nos mosteiros, conventos e igrejas dedicados à Virgem, a exemplo do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça ou do Convento do Carmo. Na construção de santuários, capelas e ermidas em seu louvor devido ao advento das peregrinações; além dos castelos e igrejas-fortalezas, como a igreja de Nossa Senhora da Assunção de Terena, no Alandroal. Na pintura e na escultura, destacam-se os temas marianos: da conceição, anunciação, visitação, morte ou dormição, assunção e coroação³¹; os quais também aparecem na literatura (FIGUEIREDO PINTO, 2014).

Assim, quando Afonso V (1438-1481) ascende ao trono real, consagra-se a proteção de Nossa Senhora da Escada, em sua jornada em África, dedica a Santa Maria suas vitórias. Em meio às conquistas afonsinas e a expansão do culto mariano até as terras africanas, os mouros tomam Constantinopla e Mohamed II transforma igrejas em mesquitas, incluindo o belo templo de Santa Sophia. Conforme Pimentel, “sucediã-se os reis e com eles variavam as épocas, sendo umas prósperas, outras infelizes, e, contudo só o culto de Nossa Senhora não sofria alteração no palácio dos nossos monarcas e no domicílio de seus vassallos” (PIMENTEL, 1899, p.135). Com D. João II (1481-1495), Portugal continua a propagar o culto mariano em África, no Congo, edifica uma igreja em honra de Nossa Senhora Santa Maria. Conquanto, foi sua esposa, a rainha D. Leonor, quem

fundou os mosteiros da Madre de Deus e da Anunciada, a Misericórdia de Lisboa, o hospital das Caldas, que depois por isso mesmo se chamaram ‘da Rainha’ fundou

³¹ Para maior aprofundamento acerca da relação existente entre a iconografia e a da devoção mariana em Portugal, consultar a dissertação de mestrado do historiador Rooney Figueiredo Pinto, intitulada *A iconografia mariana no espaço português: culto e devoção à Virgem ária na Igreja do Colégio de Jesus de Coimbra*, defendida pela Universidade de Coimbra, em 2014.

merceerias e gafarias, aliando a devoção com a caridade, que é certamente a melhor maneira de honrar na terra a grandeza de Deus (PIMENTEL, 1899, p. 137).

Foi também ela quem incentivou a implantação da imprensa em Portugal, contribuindo com a publicação de livretos e folhetins no prelo português, o que acabou por favorecer a figura de Gil Vicente e o desenvolvimento do teatro nacional, já no reinado de seu irmão, D. Manuel I (1495-1521). Neste momento, as narrativas hagiográficas dedicadas à Maria expandem-se para além das ladainhas, das loas, dos textos bíblicos e das cantigas, passam da poesia lírica para a poesia dramática. Para Carlos A. Moreira Azevedo,

as poesias em louvor de Maria compostas por Gil Vicente estão impregnadas de encanto pela graça feminina e pela beleza espiritual da Mãe de Jesus. Demonstram conhecimentos teológicos, expressos em inspirado lirismo. Os passos da vida da ‘mansa pomba gloriosa’ são evocados em quadros de delicada transparência e profunda ingenuidade (AZEVEDO, 2000, p. 449).

É neste cenário que encontramos Gil Vicente e demais dramaturgos hagiográficos portugueses que em suas obras dão destaque à personagem mariana. Do autor das Barcas se destacam, neste sentido, o *Auto da Fé* (1510), o *Auto da Alma* (1518), o *Breve Sumário da História de Deus* (1527), o *Auto da Mofina Mendes* (1534), dentre outros. Nos três primeiros autos, Maria é apenas referenciada pelas personagens, seja em uma oração ou quando falam do seu papel no plano da salvação. No *Auto da Alma*, é citada pelo *Anjo Custódio* como a receptora da *Alma* no reino dos céus. *S. Jerônimo* a apresenta como aquela que testemunhou e sentiu a dor do sacrifício do filho. Mas é *Santo Agostinho* que a anuncia como a Senhora das Dores para amparar a *Alma* que sofreu tormentos em sua caminhada, e diz na oração:

E tua filha madre esposa
horta nobre frol dos céus
virgem Maria
mansa pomba gloriosa.
Oh quam chorosa
quando o seu Deos
padecia.
Oh lágrimas preciosas
do virginal coração
estiladas
correntes das dores vossas
com os olhos da perfeição
derramadas.
Quem ãa só pudera ver
vira claramente nela
aquela dor
aquela pena e padecer
com que choráveis donzela
vosso amor
(CET, *Auto da Alma*, vv.625-642).

Na oração proferida, são-nos apresentados símbolos que permeiam a representação da devoção mariana, como em “mansa pomba gloriosa”. Embora o vocábulo “pomba”, nos escritos teológicos, nos remete à figura do Espírito Santo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 398), aqui nos recorda a alma justa de Maria animada pelo sopro da vida. Além disso, a pequena oração chama a atenção da *Alma* para que se espelhe na Virgem e como ela saiba acolher as dores existentes na caminhada para a salvação.

No *Auto da Fé*, a alegoria da *Fé*, quando explica o significado do nascimento de Cristo para os pastores que adentraram a igreja nas matinas de Natal, exalta virtudes marianas como a pobreza e a humildade, as quais tornam Maria singular diante da humanidade.

E esta virgem mui ornada
de pobreza guarnecida
de raios esclarecida
de joelhos humilhada.
[...]
Portanto a virgem real
per geração generosa
foi a mais pobre e humildosa
de todo género humanal
(CET, *Auto da Fé*, vv.625-642).

O discurso proclamado pela alegoria da Fé corrobora com a passagem bíblica do Magnificat (O cântico de Maria): “Maria, então disse: ‘Minha alma engrandece ao Senhor / e meu espírito exulta em Deus, meu Salvador, / porque olhou para a humilhação de sua serva. ’” (Lc 1, 46-48). Além de ser retratada no Novo Testamento, a figura de Maria é prefigurada no Antigo Testamento, para tanto Gil Vicente apresenta esta prenúnciação mariana encontrada na primeira parte das *Sagradas Escrituras* através do diálogo entre os profetas *Isaiás* e *Moisés* presente no *Breve Sumário da História de Deus*.

Isaiás: O sacrefício é o mexias
que será nascido em Belém de Judá
porque do tribu de Judá será
da parte da virgem e, eis, virão dias
em que parirá.
Mousés: Virgem prenhada?
Isaiás: E virgem parida.
Bem viste a sarça que nam se queimava,
pois este mistério nos prefigurava
a madre de Deos, do mundo e da vida
e amado cordeiro
que tira os pecados
(CET, *Breve Sumário da História de Deus*, vv.625-642).

A conversa curta sobre o sacrifício do Messias expõe sua encarnação e endossa o debate a respeito da virgindade de Maria antes e depois da concepção divinal. E desta conversa surge o desejo, por parte de *Isaías*, de ter “mais vida alongada / pera profetar da virgem sagrada” (vv. 669-670), isso acontece porque é ele quem, no Antigo Testamento, descreve a Natividade do Messias, quando profetiza que o Deus enviará um sinal da salvação do povo de Israel, pois “a jovem está grávida e dará luz a um filho e dar-lhe-á o nome de Emanuel” (Is 7, 14).

Devemos também atentar para o *Auto da Mofina Mendes*, conhecido de início como os *Mistérios da Virgem*, uma das peças de Gil Vicente em que se representa a personagem de Maria. Encenada nas matinas do Natal de 1534 ao rei D. João III e sua corte, nela nos deparamos com o anúncio da vinda de Cristo e seu nascimento, entremeado por um episódio farsesco com os pastores, através do qual se nomeará o auto posteriormente. Por agora, atentemo-nos para a forma como a *Virgem* é representada.

Entra a *Virgem* vestida como uma rainha e acompanhada pelas damas de sua infância: *Pobreza, Humildade, Fé e Prudência*. Estão tais donzelas a ler um livro, no qual há relatos encontrados no Antigo Testamento que prefiguram a encarnação do verbo de Deus. Tais eventos revelam características da mãe do Salvador, ela é a “virgem sem pecado” e aquela que veio para assumir o lugar de Eva³². A conversa das virtudes com a Senhora nos revela a profundidade do mistério da Encarnação e como tal evento aproximará o plano divino do humano. Compreende-se que os leitores/espectadores deste teatro reconheçam “as figuras, os autores e os escritos” apresentados pelas personagens vicentinas, visto que fazem parte dos saberes e da tradição popular da sociedade portuguesa de Quinhentos. Assim, ressurgem na fala das virtudes as sibilas Erutea e Cassandra, o rei Príamo, César Otaviano e o profeta Isaías (BRILHANTE, 2005, p. 10-11).

Prudência: Senhora eu acho aqui
grandes cousas ãnovadas
e mui altas pera mi.
Aqui a sebila Ciméria
diz que Deos será humanado

³² Conforme Erich Auerbach, “a interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. Os dois pólos da figura estão separados no tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica. Só a compreensão das duas pessoas ou acontecimentos é um ato espiritual, mas este ato espiritual lida com acontecimentos concretos, sejam estes passados, presentes ou futuros, e não com conceitos ou abstrações; estes últimos são secundários, já que promessa e preenchimento são acontecimentos históricos reais que ou já aconteceram na encarnação do Verbo, ou ainda acontecerão na sua segunda vinda” (AUERBACH, 1997, p. 46).

de ùa virgem sem pecado
 que é profunda matéria
 pera meu fraco cuidado.
Pobreza: Erutea profetiza
 diz aqui também o que sente:
 que nacerá pobrememente
 sem cueiro nem camisa
 nem cousa com que se aquente.
Humildade: E o profeta Isaías
 fala nisso também cá:
 ex a virgem conceberá
 e parirá o messias
 e frol virgem ficará.
Fé: Cassandra del rei Priamo
 mostrou essa rosa frol
 com um menino a par do sol
 a César Octaviano
 que o adorou por senhor
 (CET, *Auto da Mofina Mendes*, vv. 135-157).

No diálogo entre as virtudes podemos observar também a representação de dois dogmas marianos: a *Perpétua Virgindade de Maria* (CATECISMO, 2006, p.141) e a *Imaculada Conceição de Maria* (PIO IX, *Ineffabilis Deus*, 1854), pois ela é a “virgem sem pecado” e em “frol virgem ficará”; isto porque *Nossa Senhora* foi eximida do pecado original cometido por Adão e Eva, tornando-se assim um modelo de uma nova mulher e através dela surge a possibilidade de uma renovação na humanidade. E, por isso, permanece virgem após a concepção e nascimento de Cristo (PAREDES, 2011).

Na sequência, são referenciados episódios do Antigo Testamento que fazem alusão a figura de Maria através de Moisés, Jacó (neto de Abraão), Noé e o Rei Salomão.

Prudência: Rubrum quem viderat Moisés³³:
 sarça que no ermo estava
 sem lhe pôr lume ninguém
 o fogo ardia mui bem
 e a sarça nam se queimava.
Fé: Segnifica a madre de Deos
 esta sarça é ela só.
 E a escada que viu Jacob
 que sobia aos altos céus
 também era de seu voo.
Prudência: Deve de ser por rezão
 de todas perfeições chea
 toda quem quer que ela é.
Humildade: Aquia chama Salamão
 tota pulchra amica mea
 et macula non est in te³⁴.

³³A expressão latina *Rubrum quem viderat Moisés* faz referência a passagem do Antigo Testamento, no Livro do Êxodo: “Moisés olhou, e eis que a sarça ardia no fogo [...]” (3,2).

E diz mais: que é porta celi
 electa ut sol³⁵
 bálsamo mui oloroso
 pulchra ut lilium³⁶ gracioso
 das flores mais linda flor
 dos campos o mais fermoso.
 Chama-lhe plantacio rosae³⁷
 nova oliva especiosa
 mansa columba Noé
 estrela a mais lumiosa
 (CET, *Auto da Mofina Mendes*, vv. 158-183).

A seleção dos episódios está diretamente relacionada a epítetos marianos. Ela é a “sarça que no ermo estava / sem lhe pôr lume ninguém”, o acontecimento presenciado por Moisés, encontrado no terceiro capítulo do Gênesis, remete a maternidade virginal de Maria. A “escada que viu Jacó” em um sonho quando foi colocada na terra para alcançar os céus e por ela anjos subiam e desciam (Gn 28,12); é o símbolo da ascensão para o divino (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 460), a escada pela qual a humanidade ascende aos céus.

Já a referência ao rei Salomão, dá-se pelo fato de a tradição atribuir-lhe a autoria do livro Cântico dos Cânticos, no qual se faz uma leitura alegórica dos acontecimentos, a figura do amado representa Deus ou o Messias e a da amada a Igreja. No referido auto, Gil Vicente lança mão de alguns versículos para caracterizar a *Virgem* (BRILHANTE, 2005, p. 12). Na fala da *Humildade*, como vimos acima, Maria é a porta do céu, o lírio gracioso, a pomba mansa de Noé, dentre outros. Sendo Maria figura essencial no plano da salvação e, por causa de sua humanidade, o elo mais seguro para se aproximar do Deus do Cristianismo; assim a imagem da porta funciona como a passagem simbólica do domínio profano para o divino, na representação das flores, o lírio é evocado como símbolo da inocência e pureza da *Virgem* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 651; 855).

Segue-se o auto com a passagem do Antigo para o Novo Testamento, ao apresentar a chegada do *Anjo* e sua saudação, neste momento a *Virgem* é proclamada a escolhida de Deus e se reproduz em versos o primeiro capítulo do evangelho de S. Lucas: “Oh Deos te salve Maria / chea de graça graciosa / dos pecadores abrigo / goza-te com alegria / humana e

³⁴ *Tota pulchra amica mea / et macula non est in te*, expressão encontrada no Livro do Cântico que significa: “És toda bela, minha amada, / e não tens um só defeito!” (4,7), que conforme a Liturgia Cristã faz alusão à Imaculada Conceição de Maria.

³⁵ Ainda na interpretação das alegorias do Livro dos Cânticos, Maria é “fulgurante como o sol” (6,10d), que em latim se traduz por *electa ut sol*.

³⁶ Bela como o lírio.

³⁷ A expressão *plantacio rosae* significa roseira.

divina rosa / porque o senhor é contigo.” (vv. 215-220). Em seguida, há a representação do famoso entremez com a pastora *Mofina Mendes* e por fim o nascimento do Messias esperado³⁸.

Por fim, acreditamos ter demonstrado que a representação mariana nas obras vicentinas dá-se segundo o pressuposto que em uma obra devocional e/ou hagiográfica a finalidade de propagar o culto de um determinado santo está vinculada ao discurso religioso e social da época, visto que o santo é o modelo ideal a ser seguido pelos bons cristãos, aos que assistem ou lêem as obras. O mesmo acontece nas obras de Afonso Álvares, Antônio de Portoalegre, Baltasar Dias, Fernão Mendes e Francisco da Costa; nas quais buscaremos observar como a personagem de Nossa Senhora³⁹ será representada, os artifícios usados pelos dramaturgos para caracterizá-la, qual o seu lugar na peça e como o seu discurso se constrói. Em algumas peças encontramos a personificação da santa, em outras sua invocação e nas demais apenas dela se faz referência, como se verá nos próximos tópicos, nos quais centralizaremos nossa análise na produção dramática portuguesa quinhentista.

3.1 A CONCEIÇÃO DE NOSSA SENHORA DE FRANCISCO DA COSTA

Começaremos nossas análises pela concepção divinal de Maria, tal qual representada por Francisco da Costa na *Conceição de Nossa Senhora*, que reproduz uma narrativa fundamentada na tradição cristã e orna este momento do plano da salvação com a inserção de personagens alegóricas, que dão vida ao auto, inserindo-o no grupo de obras que corroboram a propagação do culto mariano.

A Conceição de Nossa Senhora desenvolve, tanto quanto nos é dado saber, um tema tratado pela primeira vez no nosso teatro do século XVI, embora não surpreenda, se lido no contexto do significativo conjunto de composições que D Francisco dedica à Virgem Maria: ‘À Conceição’, ‘Quien es la luz’, ‘En nuestra hermosa’ e ‘Tota Pulchra’, quintilhas ao ‘Nascimento da Virgem’, um vilancete ao ‘Nascimento’, ‘Aponta a bela aurora’, ‘Saudação Angélica’, ‘Visitação’, ‘À Madre de Deus’, ‘À Purificação’, ‘À Assunção’, ‘Da saudação angélica té a coroação’, demonstrando

³⁸ Nestas partes não nos delongaremos, visto que a Prof.^a Maria João Brilhante já o fez de forma impecável no volume da Coleção Vicente, em texto intitulado: *Mofina*. Aqui nos detivemos em apontar como Maria foi representada no auto vicentino, o que servirá de base para as análises que faremos do *corpus* desta dissertação.

³⁹ A partir deste capítulo, a personagem que representa Maria (mãe de Cristo) será referenciada como *Nossa Senhora*, visto que em todos os autos catalogados é por este título que os dramaturgos hagiográficos a identificam.

empenhamento na divulgação da afirmação doutrinal da Imaculada Conceição, tão ligada, ainda por esses anos, a círculos franciscanos (SANTOS, 1998, p. 89).

Não se sabe quando o auto foi feito, o que se infere é que foi escrito em Marrocos, pois se encontra compilado no *Cancioneiro* com os demais textos de D. Francisco da Costa. O auto encena a concepção de Maria com as seguintes figuras: *Representador*, *Mundo*, *Carne*, *Diabo*, *Joaquim*, *Ana*, *Anjo* e as sete virtudes contra os sete pecados capitais. Para uma análise mais apurada do auto o dividimos em três partes, a partir das entradas e saídas das personagens indicadas nas didáscalias, já que Francisco da Costa não indicou sua divisão em cenas ou atos. Assim, na primeira parte há o desfile dos três inimigos da alma, o *Mundo* e a *Carne* se vangloriam dos seus feitos, enquanto o *Diabo* aparece temeroso, fala de suas artimanhas sem o mesmo entusiasmo dos companheiros, pois prenuncia que a restauração da humanidade está próxima. Na segunda, adentram a cena *Ana* e *Joaquim* suplicando a Deus que lhes envie o Messias, aparece-lhes um *Anjo* para anunciar a boa nova. Por fim, entram as sete virtudes que irão confrontar os sete pecados capitais, enfatizando os valores da Mãe do Messias.

O auto se inicia com o *Representador*, cuja fala é prólogo da peça, mimetizando as Loas que os anjos cantavam em louvor de Nossa Senhora nas representações litúrgicas por ocasião das festividades cristãs. Nas primeiras quadras ditas pelo *Representador*, é-nos apresentado o argumento da peça e o papel que *Nossa Senhora* tem no plano de redenção da humanidade. É ela a nova Eva, a Imaculada Conceição, a que gerará vida e trará consigo a esperança da salvação.

É fundado o argumento
daquesta obra de agora
no geral contentamento
da concepção da senhora
que Deos assi preservou
do pecado original,
que céu, terra se espantou,
natureza e tudo o al.
Vede se podia ser
menos disto a mãe da vida,
pera sacrário escolhida
daquele divino ser.
Quem culpas veo curar
vede se culpas traria,
ou se Deos preservaria
a em que quis encarnar.
Se Deos criou inocente
a que a morte nos causou
como faria nocente
a que a vida restaurou?

(CET, *A Conceição de Nossa Senhora*, vv.1-20).

Em seguida, elencam-se algumas virtudes de Maria, que tornam sua concepção sacra e a qualificam para ser a mãe do Salvador, a mãe da vida escolhida para ser sacrário:

Assi qu' é toda fermosa,
de Deos, jardim deleitoso,
fonte d' água saborosa,
serva, filha, mãe do esposo.
Arcipreste que assi presta,
que por vós, virgem, prestamos,
palma d' honra manifesta
de vitórias que alcançamos.
Frol e lírio candidíssimo,
rosa de cor rubicunda,
semente santa fecunda
que dá fruto abundantíssimo
(CET, *A Conceição de Nossa Senhora*, vv.21-32).

A imagem mariana construída nos versos acima endossa o coro das *Cantigas de Loor de Santa Maria* escritas por Afonso X, a exemplo da *Cantiga 10*, na qual o rei sábio põe-se como pecador que suplica pela intercessão de Maria, ela que é a “Rosa das rosas e flor das flores,/dona das donas, senhor das senhores.” Assim, a cantiga afonsina e os versos de D. Francisco da Costa “[aludem] a sua pureza como mãe de Deus, de escolhida entre as demais mulheres para esta tarefa exclusiva, e ao poder da maternidade que lhe confere quando roga pelos pecadores diante de seu filho” (FIDALGO, 2003, p. 25-26).

Seria pertinente considerar como contexto de representação possível, bem como público, o auto sendo representado aos prisioneiros cativos de Alcacér-Quibir, em particular quando estes pedem a intercessão de Maria para livrá-los do sofrimento do cativo, pois se vêem em situação igual a dos judeus no Egito e a de São João Evangelista, que foi exilado na ilha de Patmos:

Pelo que, calando, digo
que, por vossa conceição,
do jugo e d' aflição
nos livres, deste inimigo.
Pois que a livrar-nos viestes,
como hoje vos celebramos
fazei que livres nos vamos
deste Egito e Patmos prestes
(CET, *A Conceição de Nossa Senhora*, vv. 57-64).

Após o prólogo, na primeira parte do auto, entram em cena os três inimigos da alma: o *Diabo*, o *Mundo* e a *Carne*, os quais se vangloriam de suas artimanhas no plano da salvação;

contudo, o *Diabo* temeroso está com a promessa de Deus de enviar seu próprio filho para a salvação da humanidade.

A indicação de encenabilidade do auto não aparece inicialmente, conforme se vê nas demais peças de D. Francisco da Costa. No auto de Costa este indicativo é encontrado nas didascálias⁴⁰, como a que indica a entrada dos três inimigos da alma: o *Mundo*, a *Carne* e o *Diabo* e como estes devem ser representados. As três figuras se apresentam entoando desafinadamente cantigas, em seguida constroem diálogos jocosos e as rimas contribuem para o realismo presente neste diálogo solto entre companheiros de “velhacarias”:

E diz o Mundo:

Velhacamente, por certo,
todos três nós entoamos
e pior garganteamos.

Carne: Antes pareceu concerto
nosso, pois barganteamos⁴¹.

Mundo: Tu, Carne amada, comigo
sempre a ponto solfeaste.

Tu, dos três o mor imigo,
de nós dous o mor amigo,
como assi desentoaste?

Eu fundado em vaidade,
em honras, gostos e haveres;
tu, Carne, toda em prazeres;
tu, Diabo, na vontade
sempre em tudo nos fazeres.

Eu tudo na confiança,
a Carne deleitação,
tua guia desta dança,
que fazes a casa mansa
ao som de nossa afeição

(CET, *A Conceição de Nossa Senhora*, vv.65-84).

Aqui o *Mundo* apresenta a si e a seus companheiros, amigos entre si e inimigos de quem não os seguem: a *Carne* amada e o *Diabo*, o maior inimigo. Vive o *Mundo* na vaidade, com honras, gostos e haveres; a *Carne*, dona dos prazeres e o *Diabo*, dos fazeres. Todo o diálogo é uma grande dança, marcada pelas didascálias “Volta”, indicando a mudança dos passos. Em seguida, os três amigos apresentam seus feitos:

Carne: Eu aquela disse bem,
sensualmente enlevada.

Nunca pode faltar nada
a quem seu coração tem
na carne, todo seu bem.

Volta

Quem todos cinco sentidos,

⁴⁰ “Entram o Mundo, Carne e Diabo, juntamente cantando diferentes cantigas e por diferentes toadas”.

⁴¹ Bargantear: levar a vida desavergonhadamente.

ouvir-me, ver-me, gostar-me,
cheirar-me e apalpar-me,
tiver em mi bem unidos,
os meus amados, queridos,
que lhe falta, pois que tem
na carne todo seu bem.

Diabo: Eu em nada discrepei
do contraponto divido;
depois que Adão vi perdido,
que por garganta enganei,
sempre bem garganteei.

Volta

Chea a garganta de graça
tinha Adão, santa e celeste,
meti nela o fruto peste,
boa prol a mi me faça.
Como de Adão a caça
pela garganta preei
sempre bem garganteei.

Mundo: Pois se em mi tivestes tento,
disse aquela por tenor,
quem quiser da vida amor,
riquezas e contentamento,
faça em mi seu fundamento.

Volta

Quem estados, quem riquezas,
quem honras e quem medrança,
quem prazeres, quem proezas,
funde em mi sua esperança.
Quem com as damas privança,
quem obras de alto intento,
faça em mi seu fundamento

(CET, *A Conceição de Nossa Senhora*, vv. 65-125).

Logo após, o *Diabo*, espantado e triste, fala da vinda do Messias:

Eu sempre me receei
que o homem de Deos amado,
que eu por inveja enganei,
ao fim fosse restaurado
ao lugar que lá deixei
(CET, *A Conceição de Nossa Senhora*, vv. 171-175).

Com isso, informa ao *Mundo* e a *Carne* seus destinos, em seguida sai de cena desanimado. Os companheiros fazem pouco caso das palavras do *Diabo* e saem dizendo:

Ao demónio se lhe pesa
por vir quem há de tirar
de tantas almas a presa,
nossa presa nunca à mesa
dos corpos há de faltar
(CET, *A Conceição de Nossa Senhora*, vv. 286-290).

A cantoria dos três inimigos da alma, assim como a representação do diabo nos autos hagiográficos, é mais uma forma através da qual os dramaturgos, do século XVI, encontraram para endossar o discurso da Igreja naquele período. Pois, uma grande parcela desses autos era encomendada não só pela corte portuguesa como também pelas ordens religiosas. Para o historiador Carlos Roberto F. Nogueira, na tradição cristã o diabo é o príncipe do mundo e a carne, um de seus instrumentos de danação, sua figura se consolida junto com o advento do Cristianismo. É ele “o inimigo implacável de Jesus e seus discípulos, [que trama] incessantemente a ruptura da fidelidade ao Senhor e [põe] a perder os seus corpos e alma” (NOGUEIRA, 1986, p. 18). Assim, qualquer prática que fosse de encontro ao pensamento da Igreja ou que afastasse o homem de Deus era considerada manifestação do diabo.

Em 1578, João da Cruz (santo e doutor da Igreja) escreve, para as irmãs consagradas do Convento de Carmelitas Descalças, nove meios para combater os três inimigos da alma, caminhos pelos quais poderiam alcançar mais rapidamente a santidade; essas armas ficaram conhecidas como *Cautelas*. Para São João da Cruz, “o mundo é inimigo menos custoso de vencer. O demônio é mais difícil de entender. A carne é mais tenaz de todos, e seus acometimentos persistem enquanto dura o homem velho” (1960 [1578], p. 419). Para vencer o primeiro inimigo, o cristão deve afeiçoar-se a seus familiares na medida exata, sem lhes dedicar o amor que deves a Deus; ou seja, faz-se necessário amar ao próximo através de Deus (1ª cautela). Em seguida, afastar-se dos bens temporais e deixar que Deus cuide de suas necessidades materiais, para que assim possas devotar a Ele toda a sua atenção (2ª cautela); e por fim, derrotar-se-á o mundo quando não desviar o pensamento das coisas divinas, assim manter-se-á a alma pura e inteira em Deus (3ª cautela) (CRUZ, S. J. 1960 [1578], p. 413-415).

Mais sagaz que o mundo é o demônio, o segundo inimigo, pois nas suas várias empreitadas para derrubar os de bom coração, a mais pífia é enganá-los com a aparência do bem, já que o mal conhecido não achará brecha para entrar. Assim, as três cautelas para aniquilar o diabo estão centradas na humildade, deve o cristão se humilhar e prestar obediência a Deus, para que desta forma possa derrotar o mal disfarçado de bem (CRUZ, S. J. 1960 [1578], p. 416-417). Por fim a carne, o mais tenaz dos inimigos da alma, confronta-se continuamente com o espírito, “pois a carne tem aspirações contrárias ao Espírito e o Espírito contrárias à carne” (Gl 5,17). Para derrotá-la, as cautelas de S. João da Cruz mostram que é preciso fazer obras de caridade mesmo que não encontre nelas gosto e prazer, assim como mortificar-se para os prazeres da carne (CRUZ, S. J. 1960 [1578], p. 417-418).

A partir disso, entende-se que para suplantar os inimigos da alma é preciso que o cristão seja uma pessoa virtuosa, pois como nos apresenta o Catecismo da Igreja Católica, “a virtude é uma disposição habitual e firme para fazer o bem. Permite à pessoa virtuosa não só praticar atos bons, mas dar o melhor de si. Com todas as suas forças sensíveis e espirituais, a pessoa virtuosa tende ao bem, procura-o e escolhe-o na prática” (CATECISMO, 2006, p. 485). E no traçar do Plano da Salvação, Maria é a cristã que mais praticou o bem.

Na sequência do auto, entra em cena um casal de idosos, os futuros pais de Maria, a pedir a Deus que lhes conceda a graça de ter um filho. Dos quais só temos notícia, na tradição cristã, através do *Proto-Evangelho de Tiago*, texto apócrifo⁴² que narra a vida de Maria desde sua natividade até o nascimento de Cristo. E, é no século XVI que cresce o interesse acerca dos estudos da antiguidade cristã relacionados à infância de Maria, é neste contexto, entre os anos de 1549-1550, que o humanista francês Guilherme Postel traz consigo o texto grego daquele evangelho tão conhecido no Oriente (MORALDI, 2016, p.92). É possível que Francisco da Costa tenha tido acesso ao evangelho apócrifo, pois nas falas de *Ana* e *Joaquim* há pormenores que podemos encontrar nas linhas do texto de S. Tiago Menor e não as encontramos na Legenda Áurea. Assim diz *Ana*, a velha:

Sempre em mental oração
 lhe pedi que me tirasse
 de estéril a aflição
 e de fruto me dotasse
 pera a lei, pera a nação
 (CET, *A Conceição de Nossa Senhora*, vv. 318-322).

Mas, *Joaquim*, seu esposo, conformado com a situação, pede que Deus lhes envie:

O que prometeu Abraão
 só peçamos nesta idade,
 que é mandar do céu o pão
 e do ceo a remissão
 a tomar a humanidade
 (CET, *A Conceição de Nossa Senhora*, vv. 358-362).

⁴² “Na história da Igreja, o termo apócrifo recebeu muito cedo um significado bastante preciso, designando todos os escritos que, de modo e com feições literárias diversos, mas sempre imitando a literatura bíblica, reivindicavam para si uma autoridade sagrada, às vezes superior à dos próprios escritos canônicos. [...] Temos assim, evangelhos, atos, epístolas e apocalipses apócrifos” (MORALDI, 2016 [1999], p. 14-15). Dentre os evangelhos apócrifos, destaca-se o *Proto-Evangelho* escrito por Tiago Menor, primeiro bispo de Jerusalém. Tal manuscrito foi difundido na tradição cristã ocidental entre os anos de 1549-1550, quando o humanista francês Guilherme Postel, retornando de uma viagem a Constantinopla e Jerusalém, trouxe a versão grega da obra, até então desconhecida no Ocidente; Postel tratou logo de traduzir o texto para o Latim, sendo publicado em 1552, em Basileia. Essa publicação foi acolhida de forma positiva pela comunidade de estudiosos da antiguidade cristã que, em 1569, J. Grynaeus a inseriu - tanto a versão grega quanto a latina - no conjunto das obras cristãs antigas. (MORALDI, 2016 [1999])

Novamente, há a indicação da concepção daquela que dará a luz ao Salvador. As preces são ouvidas e um *Anjo* vem comunicar-lhes a boa nova:

Ó servos seus tão ditosos,
 por quem quer executar
 efeitos seus milagrosos,
 às gentes tão proveitosos,
 pelo fruto que heis de dar.
 Por mi te manda dizer,
 Ana, o rei soberano,
 que hás logo de conceber
 a mãe de que há de nacer
 o verbo em carne feito humano
 (CET, *A Conceição de Nossa Senhora*, vv. 460-469).

Deste modo, *Ana* e *Joaquim* passam a fazer parte do plano da salvação. Em êxtase, louvam e agradecem pela dádiva recebida, para isso, entram em um castelo de onde saem sete virtudes contra os sete pecados mortais.

Na tradição literária portuguesa medieval, é no *Castelo Perigoso*, tratado religioso do século XV, em seu *Prólogo*, que a Virgem Maria é “um castelo muito bem guarnido de cava de humildade e de muro de virgindade e de privilégios de todas virtudes e de abundância de todas graças” (ROBERT, [14--]). A alegoria do castelo construída por Francisco da Costa representa Maria como uma fortaleza, a quem os cativos presos em Marrocos podem pedir proteção.

Com a representação das figuras alegóricas, adentramos na terceira parte do auto, e nisto está o significativo diferencial do texto teatral de D. Francisco da Costa, o uso de personagens alegóricas para apresentar aos espectadores/leitores o caminho que devem seguir para alcançar a salvação. Conforme João A. Hansen, a alegoria teológica ou cristã/medieval é hermenêutica, pois “é uma técnica de interpretação que decifra significações tidas como verdades sagradas em coisas, homens, ações e eventos das Escrituras” (2006, p. 91). Deste modo, todos os ensinamentos morais que as alegorias transmitem são direcionados aos cativos que se encontram prisioneiros em terras do norte africano. Pois, mesmo que pudessem fazer seu culto divino, estavam em meio a duas crenças hostis ao Cristianismo: primeiro, os judeus, que lhes davam abrigo; segundo, os mouros, vencedores de Alcácer-Quibir, de quem dependiam. Assim sendo, tornavam-se inevitáveis o discurso moral e a difusão da devoção mariana como forma de evangelização.

A primeira das virtudes é a *Humildade* que luta com a Soberba, feita para obedecer às ordens divinas. Cumpre ela sua sina contra o primeiro pecado mortal, que levou tantos

profetas, patriarcas e cristãos por maus caminhos. Mas, sob a Soberba triunfará com a conceição de Maria:

Nunca se viu mais decer
nem se verá mais subir,
fará o céu à terra vir,
fará a terra ao céu erguer
esta que haveis de parir.
Tudo fará por feitura
do que há de ser nela feito,
e com tamanho respeito
que esta Eva fará a cura
do mal que Eva tem feito.
Dai-me já a virgem bela
que espero, santos amigos,
far-m'-ei forte logo nela
pera derribar da cela
a soberba e seus perigos
(CET, *A Conceição de Nossa Senhora*, vv. 625-639).

Em seguida, entra a *Caridade*. Deus a formou para lutar contra a Inveja, pois

Sempre em tempos floresceram
exemplares caridosos
que em batalhas venceram
a inveja e mereceram
reinarem vitoriosos
(CET, *A Conceição de Nossa Senhora*, vv. 675-679).

A próxima alegoria é a *Temperança*, que tem como adversária a Gula, e a trata como

este animal peçonhento
vidas perdes e almas danas,
das potências é tormento,
contra este traz o intento
vossa sacra filha, Ana
(CET, *A Conceição de Nossa Senhora*, vv. 720-724).

A quarta alegoria é a *Castidade*, inimiga da Luxúria trazida pelos prazeres da *Carne*. Ela será a maior virtude mariana, na interpretação litúrgica Maria é a segunda Eva, aquela que servirá de exemplo para todas as mulheres, ela é o modelo de mãe, filha e esposa. Isto posto, a afirmação dita por *Ana* apenas corrobora não somente o discurso religioso da época, mas também apresenta como as boas moças e senhoras da sociedade cristã deveriam se comportar. Assim diz *Ana*:

Um exemplo parireis
que o céu a de povoar
de virgens que hão-de imitar
vossa filha e minhas leis,

onde se hão-de coroar
(CET, *A Conceição de Nossa Senhora*, vv. 825-829).

Seguem no desfile as três virtudes finais: a *Largueza* contra a *Avareza*, a *Paciência* contra a *Ira* e a *Deligência* contra a *Cobiça*, em suas predicacões as três virtudes apresentam suas características e exortam *Ana* e *Joaquim* quanto às grandezas que estão por vir com a conceição de Nossa Senhora. Finda-se o auto com um vilancete, uma dança e um soneto que falam da conceição de Maria.

Escolhida daquela alta sapiência
vede bem se na escolha acertaria;
Vede: a sua sacra mãe, Deos, que faria
pois só teve de ser sua a priminência.
De que espírito, pureza e excelência,
de que tudo quanto tem a dotaria,
preservá-la, vede bem se quereria,
do actual e original, sua potência
Dormir divera bem no sacro peito,
ou ser o seu do divino inflamado,
ou no céu instruído o seu talento,
quem do ser que vos deu o ser perfeito
tratar quiser e fazer do alto estado
de vossa conceição predicamento
(CET, *A Conceição de Nossa Senhora*, vv. 1025-1038).

O auto *A Conceição de Nossa Senhora* encena, assim um tema caro a tradição religiosa medieval, o nascimento de Maria numa perspectiva que não encontramos nos escritos canônicos da Igreja, já que não há registros nos *Evangelhos Sinóticos* (Mateus, Marcos, Lucas e João) tampouco no *Catecismo da Igreja Católica*, apenas no *Proto-Evangelho de Tiago*, que é um texto apócrifo. No auto não há a personificação de *Nossa Senhora*, mas sua figura é constituída através das falas das outras personagens, o que, segundo Renata Pallottini (1989), torna possível relacionar a construção de uma personagem. Desta forma, as falas, as personagens alegóricas, a *Loa* (no *Prólogo*) e o soneto apresentam-nos a *Nossa Senhora* que entrará em cena nos autos dos dramaturgos hagiográficos cujas obras compõem os *corpora* desta dissertação, ela tornar-se-á exemplo para todas as mulheres, geração após geração, chamada a mãe do Salvador e da humanidade, a que carrega em seu ser as características de uma pessoa virtuosa e sem mácula.

3.2 NOSSA SENHORA DE FERNÃO MENDES, BALTASAR DIAS E ANTÓNIO DE PORTOALEGRE

Poucos são os relatos bíblicos acerca da mãe de Cristo, são escassas as referências a ela: o anúncio do nascimento de Cristo, na visita à prima Isabel; nos episódios da Fuga para o Egito e o das Bodas de Caná; na narrativa da Paixão e sua Assunção. Nos autos dos dramaturgos e hagiógrafos Fernão Mendes, Baltasar Dias e Antônio de Portoalegre, Nossa Senhora ganha vez e voz, recebe papel essencial nas narrativas da vida dos santos. No imaginário cristão, depois de Cristo, é ela quem serve de espelho aos demais cristãos, ela que foi filha de Deus-Pai, a mãe do Deus-Filho e a esposa do Deus-Espírito Santo. Para Bernard Bickers e J. Derek Holmes, a mudança de perspectiva - colocando Maria e os santos no lugar de Cristo - pode estar ligada a estratégias usadas pela Igreja para não perder mais fiéis para o Protestantismo e manter os que permaneceram (BICKERS; HOLMES, 2006[1983]). Deste modo, o culto mariano torna-se essencialmente cristológico, pois Maria é o caminho que leva a Cristo e que o aproxima humanamente dos cristãos.

3.2.1 A figura mariana no *Nascimento de São João e Visitação de Santa Isabel*

O auto do *Nascimento de São João e Visitação de Santa Isabel* de Fernão Mendes retrata a história do nascimento do referido santo e da visita que fez *Nossa Senhora* a sua prima *Isabel*, tal narrativa pode ser encontrada nos primeiros capítulos do Evangelho de S. Lucas, visto que foi este o evangelista que mais tratou dos fatos que ocorreram na infância de Cristo. Contudo, há ainda vários episódios que não estão diretamente ligados à narrativa bíblica, como é o caso do diálogo entre os judeus, *Golgota* e *Rabinel*, como também da disputa de dois estudantes devotos (*Dinarte* e *Levita*) de *S. João Batista* e de *S. João Evangelista*, além da introdução do diálogo e da cantoria dos pastores *Hilário*, *Constanço*, *Benito* e *Giom* que encerram o auto. Neste momento daremos ênfase a análise da parte que trata do argumento da peça e a partir dela observaremos como Fernão Mendes apresenta a figura mariana.

De início, entra um *Pregador*, Frei Grigório de Calicou (vv. 19-20), fazendo o papel de apresentador do auto, diz o argumento da peça, no qual encontramos as primeiras palavras sobre *Nossa Senhora*:

Entra primeiro o Pregador

Vade Virginis Maria
 visitatio Elisabeth
 e vade com alegria
 levavam por companhia
 a seu esposo José
 esta senhora e a Fé
 por mostrar sua humildade
 visitou Elisabeth
 com gram prazer e vontade
 partindo de Nazaré
 (CET, *Nasc. São João e Visitação de Santa Isabel*, vv. 1-10).

Era comum no teatro religioso medieval o apresentador fazer a introdução do argumento da peça e, além disso, muitas vezes, exortava a platéia sobre sua conduta social e religiosa. É o que faz de forma veemente, Frei Grigório, quando prega sobre a santidade e a entrada no Paraíso, adverte a todos que é preciso ter boa conduta, jejuar e orar, praticar a caridade e ser humilde, como também sempre almejar as coisas do alto. O caminho para o Paraíso é longo e tortuoso, por isso é preciso ter fé e ser piedoso:

E nam cuideis que é riso
 minhas obras e falar
 quero-vos desenganar
 que quem for ò paraíso
 santo se pode chamar.
 E nam se pode alcançar
 esta bem-aventurança
 com prazer nem com folgar
 mas com paixão e chorar
 e ter grande confiança.
 E assi ter esperança
 no jejum e no rezar
 porque a glória nam se alcança
 com joguinhos nem jogar
 nem a Deos fazer ofensa
 senão com muita pendenza
 e com males geminentes
 e martirem penitentes
 e com vita reperaença
 assi qui vid'inocentes
 por sumus tot nos patentes
 os tiram de seu estado
 fica o vinho entornado
 e vós ficais magoado
 com vossas mágoas presentes
 (CET, *Nasc. São João e Visitação de Santa Isabel*, vv. 31-55).

Para corroborar com seu discurso, o *Pregador* aponta modelos de santidade a serem seguidos para que os exortados possam alcançar o Paraíso, aponta-lhes como exemplo os dois santos que são personagens do auto, *S. João Batista* e *S. João Evangelista*, cada qual com sua contribuição no Plano da Salvação. O primeiro foi quem precedeu o Messias, a voz que clamou no deserto para que o povo preparasse o caminho para a chegada do Senhor (Jo 1, 23), com caminhar reto e caridoso, sendo prudentes em seus ofícios e batizava-os com água, afim de que fossem batizados por Cristo pelo Espírito Santo (Lc 3, 10-18). Enquanto o segundo, S. João, o evangelista, foi-lhe dada o privilégio da “revelação dos mistérios concernentes à Divindade do Verbo e ao fim do mundo” (VARAZZE, 2003, p.113), a ele Cristo confiou sua mãe (Jo 19, 25-27); é ele quem, junto com Pedro, dá testemunho da ressurreição de Cristo, após o anúncio feito por Maria Madalena (Jo 20, 1-10). Assim sendo, são os santos modelos mais adequados para serem seguidos por aqueles que pretendem entrar no Reino dos Céus, seres humanos que em vida sofreram, mas continuaram glorificando a Deus e por tal razão Frei Grigório os apresenta como exemplo de santidade.

Porque disse sam João
 credente in salvator
 et credentes in passion
 porque crendo no senhor
 nam terás condenação
 e este santo barão
 chamava-se Evangelista
 porque dava mais rezão
 e tinha mais devação
 que nenhum caramonista.
 E agora do Bautista
 pomos outro fundamento
 onde vai o nascimento
 como na lenda é visto
 e mais no seu argumento
 e tiramos-lh’o tormento
 e sua morte e paixão
 por terdes contentamento
 como se lê no avento
 e mais nesta pregação
 (CET, *Nasc. São João e Visitação de Santa Isabel*, vv. 158-157).

Chegando ao final do prólogo, o *Pregador* retoma seu papel de apresentador e introduz na cena um resumo da história que se passará. Em seguida,

Vai-se o Pregador e vem Zacarias pedindo a Deos que lhe dê filho, e diz Zacarias:
 Ó povo glorificado
 servos de Deos verdadeiro
 do senhor sejais salvado

pois eu triste desditado
 sam tam mal-aventurado
 sem ter filho nem herdeiro
 e pois tenho tal marteiro
 e vejo tanto pesar
 ó Deos padre verdadeiro
 pois és senhor por inteiro
 tu me queiras ajudar
 e me queiras consolar
 que vivo desconsolado
 e a ti quero clamar
 pera que me hajas de dar
 com que seja descansado
 sem prazer nem alegria
 nem menos vejo um dia
 de meu bem tam desejado
 como eu senhor queria.
 Queria filho herdeiro
 pera sempre te adorar
 com amor mui verdadeiro
 e assi o teu marteiro
 que na cruz hás de passar
 e assi pera pregar
 a tua fé verdadeira
 e no mundo a espalhar
 e pera trazer bandeira
 com que haja de guerrear
 (CET. *Nasc. São João e Visitação de Santa Isabel*, vv. 244-273).

Segundo o Evangelho de Lucas, Zacarias foi sacerdote de idade avançada, pertencia à ordem de Abias, vivia na Judeia e era encarregado pela manutenção do templo, na época do reinado de Herodes. Casado com Isabel, da descendência de Aarão, não teve filhos, pois sua esposa era estéril, mas como era um homem de fé, não deixou de sempre suplicar a Deus que lhes desse um filho (Lc 1, 5-25). No auto, após *Zacarias* terminar sua oração entra um *Anjo*, a trazer-lhe a boa nova. O diálogo, que acontece entre *Zacarias* e o *Anjo*, é uma das partes que ligam o auto religioso à *Bíblia*, na qual encontramos a seguinte passagem:

Disse-lhe o Anjo: ‘Não temas, Zacarias, porque tua súplica foi ouvida, e Isabel, tua mulher, te dará um filho, ao qual porás o nome de João. [...] ficará pleno do Espírito Santo ainda no seio da mãe e converterá muitos dos filhos de Israel ao Senhor, seu Deus. Ele caminhará a sua frente, como espírito e o poder de Elias’ (Lc 1, 13-17).

É a partir desta passagem que o auto é desenvolvido, a história do nascimento de S. João Batista, que é o último profeta a anunciar a chegada do Messias. Na narrativa bíblica, João Batista é o predecessor de Cristo, ou seja, ele é a prefiguração do Messias, esta interpretação figural, dá-se pelo fato de que João é a voz que clama no deserto a anunciar a chegada do Salvador, pois como está escrito em Lucas 3, 16: “João tomou a palavra e disse a todos: ‘Eu vos batizo com a água, mas vem aquele que é mais forte do que eu, do qual não

sou digno de desamarrar as correias das sandálias; Ele vos batizará com o Espírito Santo e o fogo””. Assim, é estabelecida uma ligação entre as duas pessoas, ou seja, João (a prefiguração) não significa somente a si mesmo, mas também a Cristo (figura), este completa a promessa feita pelo prefigurado, dentro de um tempo histórico, em um plano maior da Verdade.

Retomemos ao auto, após a saída do *Anjo*, entram em cena os dois judeus (*Golgata* e *Rabinel*), de início estão preocupados com a situação de *Zacarias*, logo depois encenam um diálogo jocoso imerso em querelas cotidianas, o que configura um entremez na peça.

Rabinel: Bom será de se buscar
o templo bem rebuscado
e revolver e catar
pera que hajamos d’achar
este mal tam enlodado.
Porque se estiver quedado
será a gente desmaiada
e o povo emboruhlado
ũa trama escascada
por onde seja matado.

Golgata: Olhai cá senhor cunhado
não me faleis deste jeito
porque sam muito avisado
e sam muito mais dereito
qu’um pinheiro enchapotado
e porquanto é escusado
pera mi essa rezão
nam sendo vós o letrado
nem menos de concrusão
fazei-vos muito avisado.

Rabinel: Como sois endiabrado
valha-me santo Moisés
vós já sois mais agastado
que Abrão de Carcavém
nem que Bento Enfultrelado
está mais alapardado
que nam dá ãa fala dela
e jaz o triste coitado
aqui mais amarelado
que nam venha cera bela.

Golgata: Acende lá esta vela
acende muito asinha.

Rabinel: Esta nova adevinha
quebranto com muita mela
e lodo mui mais que tinha

(CET. *Nasc. São João e Visitação de Santa Isabel*, vv. 363-397).

A querela termina quando decidem ir buscar ajuda para *Zacarias*, entra em cena o *Anjo* e manda *Zacarias* ir ter com sua mulher, para contar-lhe que terão o filho desejado e acrescenta que *Nossa Senhora* irá visitá-los, porém o *Anjo* já a apresenta como a Mãe de

Deus. Conforme Erich Auerbach (2013 [1946]), nos dramas litúrgicos era comum haver uma sobreposição dos fatos narrados, ou seja, no texto do Evangelho de Lucas, Isabel só fica sabendo da gravidez de Maria quando esta chega a sua casa e a saúda. Mas no referido auto, o *Anjo* faz esse prenúncio a *Zacarias*, isso porque o teatro que surge da liturgia faz parte de um “drama único e imenso, cujo começo é a criação do mundo e o pecado original, [a culminância] é a Encarnação e a Paixão, e cujo final, ainda futuro e esperado, é o retorno de Cristo e o Juízo Final” (AUERBACH, 2013 [1946], p. 137). Desta forma, quando o *Anjo* proclama *Nossa Senhora* como “virgem madre de Deos” apresenta um dos dogmas religiosos da Igreja.

E vai-te logo essa hora
santo a tua pousada
e com tua esposada
te abraçarás agora
e será alumiada.
E mais será visitada
da virgem madre de Deos
santa e glorificada
e tu crê minha embaixada
porque me vou aos céus
(CET, *Nasc. São João e Visitação de Santa Isabel*, vv.488-497).

Contudo os diálogos entre *Zacarias* e *Santa Isabel* que são apresentados ao público não constam no Evangelho de Lucas e é através deles que veremos como acontece a conversão do texto bíblico em linguagem popular, ou conforme afirma Erich Auerbach, como acontece a combinação do *sermo sublimis* com o *sermo humilis*, uma característica dos escritos do Cristianismo (AUERBACH, 2012 [2007]). No diálogo abaixo, podemos evidenciar a confraternização do piedoso casal, os versos ditos abaixo traduzem o momento da concepção, as palavras simples mostram como aqueles que sempre foram excluídos pela ausência de um filho regozijam na dádiva divina.

Chega onde está santa Isabel e faz que bate à porta e diz:

Abri-me por majestade
vossa pousada real
e abri-me com vontade
pois a graça divinal
nos quis assi visitar
com tal luz e claridade.
Santa Isabel: Oh divina caridade
oh divino criador
oh santíssima trindade
oh verdadeiro senhor
e amador da verdade
dizei-me, senhor, por Deos

esse prazer tam sobido
 e disse-me como marido
 por amor do rei dos céus
 do qual vós sejais querido.
Zacarias: Sabei que Deos tem ouvido
 nosso rogo e devação
 e a mi tem prometido
 que antes do senhor nacido
 nos dará fruto de bênção
 e me deu tal liberdade
 qual senhora vos direi
 dizendo que eu terei
 um filho o qual verei
 no reino da claridade.
Aqui se abraça.
 E receberei com vontade
 este abraço singular
 que o Deos da piedade
 quis cumprir nossa vontade
 e tal fruto nos quis dar
 (CET, *Nasc. São João e Visitação de Santa Isabel*, vv.549-579).

Podemos dimensionar o impacto da cena sobre o possível público/leitor se considerarmos o quanto ela poderia espelhar uma sociedade que tinha como uma de suas situações basilares a família e o casamento, e que neste, para a segurança do casal, a maternidade era hipervalorizada, tornada papel central da esposa/mulher. Conforme Claudia Optiz,

na concepção medieval do mundo, a maternidade era tão importante como o casamento ou a situação familiar para o dia-a-dia da mulher e para a sua posição na sociedade. Dar à luz e criar os filhos eram as suas tarefas principais, a “profissão” das mulheres casadas, sobretudo nas regiões mediterrâneas da Europa, apesar do significado cada vez mais reduzido da gravidez e da educação dos filhos na vida quotidiana, tanto entre as famílias artesãs da cidade como entre a nobreza (1990, p. 377-378).

Assim, todo evento quotidiano representado era uma maneira de aproximar o povo do discurso religioso da época. Passado este momento, adentram a cena *José e Nossa Senhora*, que vai ter com *Isabel e José* diz a pequena ladainha:

Oh virgem glorificada
 oh rosal mui excelente
 senhora no vosso ventre
 trazeis a rosa prantada
 que há de salvar a gente
 do pecado penitente
 do qual Eva fez pecar
 a Adão sendo inocente
 mas por rogo da serpente
 o fez assi condenar
 e vós estrela do mar

e carreira dos errados
 nunca soubestes pecar
 mas quisestes emparar
 e em vosso ventre guardar
 o salvador dos pecados
 e portanto virgem pura
 sois mui dina de louvores
 pois nenhũa criatura
 teve mais poucos errores
 nem do mal foi tam segura
 (CET, *Nasc. São João e Visitação de Santa Isabel*, vv.631-651).

Na dramaturgia hagiográfica era comum que o santo representado fosse aquele conhecido venerado pelo público contemporâneo à peça, assim *José* é-nos apresentado a imagem de um fiel cristão, suas palavras revelam a devoção que tem por *Nossa Senhora*, através delas percebemos que ele tem consciência de que Maria carrega em seu ventre o Salvador. É ela a Nova Eva, a que gerou “o salvador dos pecados”, “a estrela do mar”, “a carreira dos pecadores” e a “virgem glorificada”, esses epítetos utilizados por *José* são comuns na tradição popular, fazem parte variadas ladainhas em louvor a Santa Maria. Podemos também observá-los no diálogo entre *Nossa Senhora* e *Santa Isabel*.

Aqui chega Nossa Senhora e diz santa Isabel:

Ó estrela e claridade
 e do senhor esposada
 ó rainha benta madre
 ó virgem de piedade
 e dos anjos coroada.
 Não abasta a embaixada
 que me quis mandar o padre
 mas inda, virgem sagrada
 ser eu de vós visitada
 por ter maior dignidade.

Nossa Senhora:

Mas sabeis em verdade
 tudo isto mereceis
 e além disto tereis
 o reino da claridade
 onde sempre vivireis.

Santa Isabel:

E vós virgem reinareis
 no reino celestial
 onde senhora estareis
 e por todos rogareis
 ao senhor divinal

(CET. *Nasc. São João e Visitação de Santa Isabel*, vv. 687-706).

A cena da visitação de *Nossa Senhora* a *Santa Isabel* revela toda a presteza daquela em acatar a vontade de Deus, pois mesmo estando grávida, fez a viagem de Nazaré para as montanhas de Judá. Muito além da revelação divina, temos a narrativa de fatos cotidianos da

vida humana: são duas donas de casa compartilhando a alegria de serem mães, o convívio em família e a ajuda mútua. Todo este diálogo não pode ser encontrado na *Bíblia*, o que caracteriza uma estratégia do dramaturgo hagiográfico em acomodar “um acontecimento sublime na vida cotidiana, [sem esquecer] que se trata de um objeto sublime conduzido imediatamente da realidade mais simples à verdade mais elevada, escondida e divina” (AUERBACH, 2013 [1946], p.135-136).

Em relação à questão da atemporalidade no drama litúrgico, isto é, o artifício que permite que a narração bíblica seja entendida em qualquer momento da história, de forma que todo acontecimento cotidiano estará relacionado a um contexto histórico universal, para tanto observemos a fala a seguir:

Aqui adora sam João, estando no ventre de sua mãe, a nosso senhor, que Nossa Senhora trazia no seu santo ventre.

Sam João: Ó meu Deos angelical

ó santíssimo cordeiro

a ti Deos quero adorar

pois com teu santo marteiro

o mundo hás de salvar

e pera haver d'atentar

o povo no que direi

a ti quero Deos chamar

e a ti quero bradar

e digo ecce agnus Dei

domine miserere mei

ó meu Deos e meu senhor

a tua fé chamarei

e a ti senhor direi

ó meu Deos e redentor

(CET. *Nasc. São João e Visitação de Santa Isabel*, vv. 707-721).

Na ocasião que o Anjo Gabriel anunciou a Maria que ela foi a escolhida para ser a mãe do Salvador e a saudou dizendo: “alegra-te, cheia de graça, o Senhor está contigo” (Lc 1, 28), neste momento ela ficou repleta do Espírito Santo. Em seguida, impelida pelo mesmo espírito foi ao encontro de sua prima para auxiliá-la naquele momento singular. Conforme o Evangelho de Lucas, “quando Isabel ouviu a saudação de Maria, a criança lhe estremeceu no ventre e Isabel ficou cheia do Espírito Santo” (Lc 1, 41). Muito mais que uma saudação, este momento representa a ligação entre as vidas de Cristo e João Batista, por isso que quando São João, ainda no ventre de sua mãe, adora a Cristo no ventre de Maria, fica explícito na sua fala que ele é conhecedor de toda a história universal, pois faz uma preleção do sacrifício pelo qual Cristo passará (a morte por crucifixão) para a salvação do mundo; por isso São João rende graças a Cristo e sabe que ele é o Messias, o Filho de Deus.

Pode-se observar, com a análise do auto do *Nascimento de São João e Visitação de Santa Isabel*, que a linguagem do texto bíblico usado como matéria-prima do referido auto é incrementada com episódios do cotidiano medieval, seja na cena em que *Nossa Senhora* vai dar assistência a *Isabel*, seja na querela dos dois judeus. Para Auerbach, “a história de Cristo contém todos os seus elementos; quanto mais popular ela se torna, tanto mais seu realismo de origem, intimamente ligado a seu caráter sublime, se desenvolve e floresce” (2012 [2007], p. 18), posto isso, diferente do que se cogita acerca da inserção do *sermo humilis* no *sermo sublimis* bíblico, não há neste processo uma perda do caráter sublime, mas sim uma simplificação da narrativa bíblica para adequá-la ao realismo cotidiano de seus ouvintes/espectadores.

Destarte, as peças medievais advindas dos textos litúrgicos estão inseridas em um contexto universal, pois quando não falam do pecado original (que é o caso do *Mystère d'Adam*), tratam da Encarnação e Paixão do Senhor, assim como da Parusia (o retorno de Cristo, o Juízo Final). E, para que as lacunas entre os tempos sejam preenchidas, usa-se da prefiguração ou imitação de Cristo, antes da sua Encarnação são os profetas que assumem este papel e após Cristo ter encarnado, são os santos que servem de exemplo para os fiéis. Assim, podemos dizer que São João Batista representa estas duas vertentes de prefiguração, visto que ele é profeta por anunciar a vinda do Salvador e posteriormente passa a santo, como representado no auto, na parte da disputa dos dois estudantes devotos.

3.2.2 Nossa Senhora em Baltasar Dias

Para Alberto F. Gomes, Baltasar Dias é o dramaturgo pós-vicentino que tem a habilidade de exprimir em uma linguagem emotiva, apesar de simples, temas caros à sociedade portuguesa do século XVI (1985, p. 13). Contudo, na representação mariana no *Auto do Nascimento*, Dias nos apresenta uma *Nossa Senhora* mais ativa e atuante daquela conhecida das narrativas bíblicas.

As cenas da Natividade de Cristo, “antecedidas da Anunciação e perseguição de Herodes e precedidas da visita dos Reis Magos”, tão conhecidas pela tradição cristã formam o corpo do *Auto do Nascimento*. A elas se juntam a *Velha* e o *Vilão*, os *Pastores* e os *Judeus*, com sua linguagem livre, com duplos sentidos, que caracterizam o lado jocoso do auto

religioso. O que contrastava com o lirismo religioso das falas de *Nossa Senhora* e José, assim como com “o senso conceituoso dos Magos”. Este artifício usado por Dias era frequente no teatro medieval, a união do profano e sagrado, como acontecia nas peças vicentinas, a exemplo do auto da *Mofina Mendes* (GOMES, 1983).

O *Auto do Nascimento* é composto da seguinte maneira: a) o entremez com os pastores *Benito* e *Bartolo*, em seguida, b) o diálogo entre o *Imperador* Augusto César e o embaixador *Serino*; c) outro entremez com os judeus *Samuel* e *Zaú*, d) um terceiro entremez com uma *Velha* e um *Vilão*; e por fim, e) a representação da Natividade de Cristo e a visita dos Reis Magos. Começamos com a cantiga do pastor *Benito*, a ele se reúne *Bartolo*, outro pastor, menos atrapalhado que o primeiro, sendo o oposto um do outro; enquanto um dorme, o outro fica alerta; um otimista, já o outro, pessimista em relação aos infortúnios e o cuidado do gado. Mas concordam que precisam dormir, mesmo que sob chuva e neve.

Benito: A la fe gran gasajado
es la lumbre por san Pego
muy mejor es este fuego
que correr tras el ganado
por las peñas sin sosiego.
[...]

Oh Bártole oh pastor
ven acá tóste priado.

Bártole: No puedo qu'estoy helado.

Benito: Helado pues pecador
Adó dexaste el ganado?

Bártole: No tengo deso cuidado
el demuño que lo lleve
pues es tan grande la nieve
que según estoy tratado
mi vida será muy breve.

Benito: Llevanta llevanta loco
siempre tienes por costumbre
de ser grande dormiñoco. [...]

Bártole: No me puedo menear
porque estoy muy aterido.

Benito: Por Dios que t'he de llevar.

Bártole: Benito déxame estar
no me llesves arrastrando.

Benito: Por más que vayas gritando
no has aquí de quedar
neste lugar expirando
di cuitado pecador
hombre de mala ventura
no será mucho mejor
dormir en este frescor
que hacer la plegadura?
[...]

Bártole: Déxame dormir Benito
qu'estoy muy doliente y flaco
(DIAS. *Ao Nascimento*, 1985, p. 46-47).

Em seguida, entra o *Imperador Augusto César* com o embaixador *Serino* que estabelecem as bases do recenseamento de toda população do Império Romano. No fragmento que se segue, podemos encontrar sua fundamentação na passagem bíblica do Evangelho de Lucas⁴³, posto que é o único evangelista que trata dos acontecimentos da infância de Cristo. E diz o *Imperador*:

Quero mandar escrever
por amostrar meus poderes
a quantos no mundo houver
nascidos e por nascer
que nascerem de mulheres

[...]

Serino meu muito amado
já que vós sois o mais velho
em minha casa criado
quero que me deis conselho
nisto que tenho ordenado.

[...]

Serino: vossa majestade quer
que escreva toda a gente
e há-se isto de entender
nam os nascidos somente
mas os que hão de nascer.

Isto convém a saber:
que as mulheres prenhas
com as crianças geradas
e também se hão d' escrever
posto que nam sejam nada
o qual é bem ordenado
porém há-se de dizer
em que lugar há de ser
pera que tenham cuidado
de lhe vir obedecer.

Emperador: Digo que a meu parecer
será bom nesta cidade
pois nela pode caber
grande parte e quantidade
de quantos no mundo houver
(DIAS. *Ao Nascimento*, 1985, p. 49-51).

Após discutirem os termos do recenseamento e entrarem em um acordo, diz a rubrica: “Levanta-se Herodes como que vai fazer lançar pregão e entram dous judeus, um chamado Samuel e o outro Zaú” (DIAS. *Ao Nascimento*, 1985, p. 54). Indignados com a decisão do Império, por que têm de dizer a verdade sobre seus bens, os judeus desfiam um rosário de mentiras, em tom farsesco.

⁴³ “Naqueles dias, apareceu um edito de César Augusto, ordenando um recenseamento de todo o mundo habitado. Esse recenseamento foi o primeiro enquanto Eurino era governador da Síria. E todos iam se alistar, cada um na própria cidade” (Lc 2, 1-3).

Zaú: Fiz façanhas nomeadas
estoutro dia no Porto
que dei quarenta estocadas
na bandova dum boi morto
e cortei-lhe as queixadas.

Samuel: Eu digo que assi será
tudo a modo de mintir
mas a que vieste cá
ou adonde te qués ir?

Zaú: Eu vou a Jerusalém
porque me cumpre d'ir lá
e a ti Samuel também.

Samuel: Conta-me por que rezão
te queres ir assentar.

Zaú: Tu nam ouviste o pregão
que Herodes mandou lançar?

Samuel: Ora digo-te que nam.

Zaú: Digo que te matarão
se logo sem mais deter
te nam fores escrever
e mais tua geração
parentes, filhos, molher.

Samuel: Ui que lodo e que chanto
conta rogo-to amigo.

[...]

Zaú: Nam nos dá dor nem prazer
mandou o Emperador
porque ele quer saber
de quanta gente é senhor

(DIAS. *Ao Nascimento*, 1985, p. 71).

Com a partida dos judeus, entra uma *Velha* que se queixa da vida e pragueja impropérios contra o imperador por tê-la feito ir se inscrever e pagar-lhe tributos, assim como um *Vilão*, que entra cantando no mesmo tom chocarreiro sobre a bebida e o recenseamento, e dialoga com a *Velha*.

Velha: Quero-me ora assentar
que já me nam posso ter
e a quem me assi faz cansar
inda o veja deitar
pera nunca mais se erguer
que nam abasta escrever
se nam pagar-lhe tributo
os que nam tem que comer
mau proveito e mau fruto
lhe faça quanto tiver.

[...]

Aqui entra o Vilão cantando e diz:

Ora bem já que entrei
bofás a falar verdade
eu cuido que nam serei
o melhor que há na cidade
alhonda que sou alguém.

[...]

bebi de lá este Verão

em casa de minha tia
 um vinho de malvasia
 que é melhor que de Monção
 bofás que bem me sabia.
Velha: Tomou-me dor d'enzaqueca
 que me houvera de matar
 deixa-mo filho provar
 que tenho a tripa seca
 que nam posso já piar.
Vilão: Nam que ele está puro agora.
Velha: Assi o beberei puro.
Vilão: Ele é muito maduro.
Velha: Nam me há de embebedar
 dá-mo tu qu'eu to seguro
 (DIAS. *Ao Nascimento*, 1985, p. 64-66).

Partem a *Velha* e o *Vilão* e com eles a jocosidade proveniente de suas falas. Sucede a este momento um diálogo mais ponderado, porém com um tom de informalidade, assimilando-se as conversas de um casal comum acerca das tarefas cotidianas. E assim, é-nos apresentado *Nossa Senhora* e *José*, um casal simples, temente a Deus e que cumpre com suas obrigações enquanto cidadãos. Metem-se a caminho de Belém, pois *José* era descendente da casa de Davi, para se inscreverem no recenseamento promulgado pelo *imperador Augusto César* (Lc 2, 4-5). E diz *Nossa Senhora*:

Meu esposo mui amado
 se a vós vos parece bem
 pelo que está ordenado
 eu tenho determinado
 que vamos nós a Belém.
 Bem sabeis que nos convém
 de irmos a obedecer
 a César e seu poder
 pois que nam fica ninguém
 que se nam vá escrever
 e portanto ordenemos
 esposo de caminhar
 e também determinemos
 de o tributo lhe pagar
 desta pobreza que temos.
José: Senhora mui bem faremos
 mas de que se pagará?
Nossa Senhora: O nosso boi venderemos
 que depois Deos nos dará
 com que nos remediemos.
José: Senhora pois assi é
 vamos não tardemos nada.
 Mas é comprida jornada
 nam podereis ir a pé
 porque estais muito pejada.
Nossa Senhora: Mais leve e descansada
 me acho agora neste instante
 e mais ligeira que ante
 e mais bem-aventurada

mais vencedora triunfante
 e portanto esposo meu
 nam deixe de caminhar
 vamos quando ele mandar
 que nam levo pejo eu
 que me possa estorvar.
José: Pois que vós podeis andar
 vamos esposa senhora
 nam façamos mais demora.
Nossa Senhora: Vamos logo sem tardar
 com a paz de Deos agora.
José: Quem se apercebe não erra
 quero-me eu aperceber
 de levar enxó e serra
 que nam sei lá nessa terra
 se acharei que fazer.
 Levarei também de comer
 metido no meu cestinho
 e a cabaça com vinho
 de tudo m'hei de prover
 porque é comprido o caminho
 (DIAS. *Ao Nascimento*, 1985, p. 70-72).

Nota-se no diálogo acima a cumplicidade existente entre *José* e *Nossa Senhora*, é a ela que ele recorre para solucionar a questão do pagamento do tributo e preocupa-se com seu conforto por causa da longa jornada que farão. Tais peculiaridades apresentadas por Baltasar Dias não são encontradas nos escritos canônicos dos evangelistas tampouco na *Legenda Áurea*, mas há registro no texto apócrifo sobre a natividade de Maria - o *Proto-Evangelho* de Tiago⁴⁴; o que nos leva a pontuar a criatividade do dramaturgo diante de um tema recorrente no teatro religioso medieval. A este passo é introduzida em forma de oração a louvação que *Nossa Senhora* faz ao Menino Jesus após seu nascimento, divergindo das narrativas bíblicas, onde é posta em completa adoração, visto que na tradição cristã é ela a Virgem do Silêncio, pois conforme o Evangelho de Lucas: “Maria conservava cuidadosamente esses acontecimentos e os meditava em seu coração” (Lc 2,19). Na fala que se segue observaremos todo seu apreço e satisfação em ter acatado a vontade do seu Senhor.

Aqui chora o menino e diz Nossa Senhora:
 Adoro-te rei divino

⁴⁴ “Apareceu uma ordem do imperador Augusto a fim de que se fizesse o recenseamento de todos os habitantes de Belém da Judeia. José pensou: ‘Farei recensear todos os meus filhos, mas que farei com essa menina? Como fazer recenseá-la? Como minha mulher? Envergonho-me. Como minha filha? Em Israel todos sabem que ela não é minha filha. Este é o dia do Senhor, e o Senhor fará segundo seu beneplácito’. Selou o jumento e pôs Maria em cima; o filho dele puxava o animal, e José os acompanhava. Tendo feito três milhas, José se voltou e a viu triste; disse consigo: ‘Provavelmente aquele que está nela a faz sofrer’. Voltando-se novamente, viu-a rindo. Então perguntou-lhe: ‘Que tens Maria, porque vejo teu rosto ora sorridente, ora triste?’ Maria respondeu a José: ‘É porque vejo, com meus olhos, dois povos: um chora e causa dor; o outro está cheio de alegria e exulta’”(*Proto-Evangelho de Tiago* 17, 1-2).

Deos e homem todo inteiro
 adoro-te manso cordeiro
 adoro-te rei benigno
 filho de Deos verdadeiro.
 Adoro-te tua imagem
 filho do eterno Deos
 adoro-te divindade
 adoro-te humanidade
 adoro-te rei dos céus
 ó claridade do dia
 meu filho minha alegria
 quam pobremente naceste
 nesta pobre estrebaria.
 [...]

oh donde mereci senhor
 que o filho de Deos padre
 da glória superior
 nacesse pobre madre
 sem lhe dar nenhũa dor?
 oh meu Deos e salvador
 de frio estais rubicundo
 quisestes nascer no mundo
 por salvar ao pecador
 do triste centro profundo
 oh carne mui preciosa
 oh meu filho e meu bem
 vós nacestes em Belém
 desta pobre madre vossa
 que nenhũa cousa tem.
 Riqueza nam vos convém
 nem quereis cousa mimosa
 nascestes de mi também
 por me fazer mais ditosa
 do que nunca foi ninguém
 (DIAS. *Ao Nascimento*, 1985, p. 78-79).

Também nesta oração, podemos perceber a reiteração do discurso que afirma a santidade de Cristo mesmo sendo humano, segundo o Catecismo da Igreja Católica (2016), Cristo é santo por ser filho de Deus e humano por ter encarnado no ventre da Virgem Maria; através deste fato Maria é similarmente humana e santa, por ter gerado o Rei dos reis, apesar de toda sua pobreza e humildade.

No decorrer do auto, há a enumeração das virtudes de *Nossa Senhora* o que a coloca como modelo de mãe, esposa e filha. A relação das virtudes marianas, presente nas falas das diversas personagens que compõem este auto, configura o discurso panegírico frequente nas narrativas hagiográficas; isto, além de apresentar Maria como exemplo, serve também para avivar o culto prestado à Virgem, como fica evidenciado na passagem em que os *Reis Magos* estão à procura do Messias prometido.

Gaspar: Ó eterno criador

e humana criatura
 que encobres com terra escura
 o radiante resplendor
 de tua grã fermosura.
 Por livrar-nos de tristura
 te quiseste pôr em ela
 ó soberana donzela
 singular virgem mui pura
 que pariste tal estrela.
Baltezar: Ó bondade esclarecida
 vida de nossa saúde
 saúde de nossa vida
 vergel de nossa virtude
 horto de nossa guarida
 mezinha pera a ferida
 de nossos grandes pecados
 descanso de atribulados
 glória da gente perdida
 prazer dos desconsolados
 com que graças Manoel
 de toda humanal linhagem
 pagaremos tal mensagem
 como o anjo Gabriel
 nos trouxe de tua imagem.
 Mais que bem-aventurada
 fostes vós virgem Maria
 pois por outra embaixada
 foi a gente restaurada
 que já toda se perdia.
Belchior: Deixemos irmão agora
 de mais nisto praticar
 e vamos logo ess'hora
 este minino adorar
 pois temos tal guiadora
 nam façamos mais demora
 levemos algum presente
 para o rei de toda gente
 à virgem nossa senhora
 que seja conveniente
 (DIAS. *Ao Nascimento*, 1985, p. 89-91).

Os *Reis Magos*, em suas falas, destacam características marianas, as quais remetem a vários títulos de *Nossa Senhora* elencados pela tradição popular através das ladainhas. Nelas apresentam Maria como mãe: “que pariste tal estrela”, como virgem: “singular virgem mui pura” reafirmando o dogma mariano; como projeto de Deus: “Mais que bem-aventurada / fostes vós virgem Maria / pois por outra embaixada / foi a gente restaurada”; como protetora dos perigos: “horto de nossa guarida / mezinha pera a ferida / de nossos grandes pecados / descanso de atribulados / glória da gente perdida / prazer dos desconsolados” e a proclamam rainha por excelência. Baltasar Dias, de forma singela, mostra-nos a *Nossa Senhora* invocada pelos fiéis em momentos de aflição e alegria, na hora das decisões difíceis e nos

agradecimentos, pois ela é a “Mãe da Igreja / Auxílio dos cristãos / Fonte de nossa alegria e Sede de Sabedoria” (*Ladainha de Nossa Senhora*).⁴⁵

3.2.3 O pranto mariano de Antônio de Portoalegre

Em sua obra dramática Antônio de Portoalegre opta por retratar Maria de forma mais íntima, pois ele lhe dá voz e permite que exponha suas aflições. O *Pranto da Senhora Caminho Monte Calvário* representa a passagem bíblica da *Via Crucis*, porém sob o olhar de Maria, ela que é a mediadora entre os fiéis e Deus. Conforme nota do impressor real João da Barreira, o auto foi escrito a pedido do “mui ilustre e reverendo senhor Dom Brás, bispo de Leiria”, pois este acreditava que os “religiosos e religiosas e outras pessoas devotas” precisavam meditar sobre as coisas divinas, visto que faltavam aos artistas cristãos coisas espirituais, por isso tocavam e cantavam coisas seculares. Assim, o referido auto corrobora com a mensagem da Carta de Paulo aos Colossenses, na qual os ressuscitados em Cristo devem se esforçar em “aspirar as coisas celestes e não as coisas terrestres” (Cl 3, 1-2).

Considerando o mote do auto, é provável que tenha sido representado no tempo da quaresma e segundo a classificação feita por Jacope de Varazze (2003), na Legenda Áurea, a celebração da Paixão do Senhor se encaixa no grupo das festas que ocorrem no tempo do desvio, assim a figura de Maria neste momento é o ícone que apresenta uma Igreja mais humana, mais aberta aos apelos dos cristãos. No início do pranto, podemos observar que a figura de Maria se lamenta da amarga desventura pela qual está passando, por causa do mal mortal que lhe corta o coração, e atribui seu sofrimento à cruel e impiedosa justiça hebraica. Ela afirma não entender o que fez seu filho para ser pregado em um madeiro:

Ó vos omnes qui transitis
pola via d'amargura
chorai a desventura
desta triste sunamitis
sinti sua grã tristura.
Ó gentes chorai meu mal
vede bem sua grandeza
o cutelo de crueza
que corta com dor mortal
minh'alma com tal tristeza.

⁴⁵ Disponível em: http://www.vatican.va/special/rosary/documents/litanie-lauretane_po.html

Ó judaica crueldade
 onde me levas meu bem?
 Ó cruel Hierusalém
 mantador sem piedade
 dos profetas que a ti vem
 que te fez o meu cordeiro
 filho do meu coração
 por que tanto sem rezão
 condenaste ao madeiro
 toda tua salvação?
 (CET, *Pranto da Senhora*, vv. 5-24).

Mais adiante, no auto de Frei Antônio de Portoalegre encontramos diálogos simples, que exprimem toda a dor e compaixão de uma mãe por seu filho, assemelhando-se assim às mulheres que choram no caminho da vida dolorosa:

Ó donas vós que paristes
 filhos que tanto amais
 por que tal dor nam vejais
 se dor de filho sentistes
 senti dores tam mortais
 oh que me levam a matar
 todo meu bem e conforto
 e o maior desconforto
 é que hei medo de ficar
 viva depois d'ele/dele morto
 (CET, *Pranto da Senhora*, vv.25-34).

Quando Antônio de Portoalegre converte as narrativas bíblicas em diálogos de fácil assimilação, faz com que o povo se aproxime da *Bíblia* sem o intermédio do alto clero, visto que no século XVI as edições que existiam da *Bíblia* eram feitas em latim e somente tinham acesso a este texto os estudiosos da Igreja. Para Erich Auerbach (2013[1946]), esta é uma das maiores características do drama litúrgico, a convergência do sublime (Cristo) com o cotidiano (a cristandade), isto é, o auto religioso tinha por objetivo unir a vida de Cristo ao cotidiano, para que assim se pudesse alcançar o coração das pessoas que assistiam às peças, mesmo que conhecessem as narrativas. Assim, a passagem acima, o diálogo de Maria com as mulheres que a assistem sofrer, não consta nos evangelhos, no entanto ela é verossímil e intensamente humana ao aproximar *Nossa Senhora* das mulheres que estavam na via dolorosa, as quais, supostamente, eram representadas pelas senhoras que assistiam ao auto.

Observando o desenrolar da história, *Nossa Senhora* encontra as demais personagens (*uma figura*, *Nicodemus*, *Josef ab Arimatia* e *sam João*), em momentos distintos. Os diálogos entre as personagens apresentam-nos características morais e físicas de *Nossa Senhora*, como sua beleza, piedade e compaixão. Depois do lamento da santa, entra em cena *uma figura* que tem a função de mostrar à Senhora o filho crucificado. Além de mostrar onde se encontra o

Cristo crucificado e exaltar as qualidades de Maria, “fremosa” e “mais bela”, também nos apresenta o presente, o concreto da obra divina (morte e ressurreição de Cristo) e prenuncia o destino do homem (salvação e condenação).

Chegando a Senhora/senhora ao pé do cadafalso onde estava o senhor crucificado, metido em um esparavel⁴⁶, sai ùa figura e mostra-lho abrindo o esparavel, dizendo:

Ó mais fremosa e mais bela
que quantas no mundo são
de ver tua grã paixão
e tua mortal querela
se me quebra o coração
pois que vens com tanta pena
em busca do teu amado
sabe que é crucificado
quem nos salva e nos condena
vê-lo aqui condenado
(CET, *Pranto da Senhora*, vv. 65-74).

Neste trecho, é feita a louvação do morto, ato característico do *Pranto*, mostrando que Cristo fora amado e é a salvação e condenação do cristão, o que constitui mais uma característica do pranto. Em seguida, entram as personagens de *Nicodemus* e *Josef ab Arimatia*, cujo diálogo também pode ser encontrado no Evangelho de João, realçando o caráter intertextual do auto com a *Bíblia*⁴⁷. No texto bíblico, após pedir autorização a Pilatos para retirar o corpo de Cristo da cruz, sepultam-no em um sepulcro novo. Entretanto, no auto o destino do corpo de Cristo é diferente, conforme a rubrica que diz: “E despegando o senhor da cruz põe-no em o regaço da senhora”, o regaço materno, e não o sepulcro, será o local de descanso, onde se consegue repousar.

Na sequência, *Nossa Senhora* lamenta novamente, o que nos remete a seguinte profecia, encontrada no Evangelho de Lucas, após a apresentação do menino Jesus no templo, na qual Simeão diz a Maria: “Eis que este menino foi posto para a queda e para o soerguimento de muitos em Israel, e como um sinal de contradição - e a ti, uma espada transpassará tua alma! - para que se revelem os pensamentos íntimos de muitos corações” (2, 34-35). No auto, *Nossa Senhora* diz esta trova:

Ó cruel cutelo forte
ó crueza desmedida
ó mortal dor tam crecida

⁴⁶ Tipo de rede de pesca usado como cortina.

⁴⁷ “Depois, José de Arimateia [...] pediu a Pilatos que lhe permitisse retirar o corpo de Jesus [...]. Nicodemos, aquele que anteriormente procurara Jesus à noite, também veio [...]. Eles tomaram então o corpo de Jesus e o envolveram em faixas de linho com aromas [...]” (Lc 19, 38-40).

ver morto e ver a morte
 ah vida de minha vida.
 Ó morte por que acrescentas
 mais mortes com teus espaços?
 Filho meu morto nos braços
 oh como nam arrebatas
 coração em mil pedaços?
 (CET, *Pranto da Senhora*, vv. 85-93).

Aqui, *Nossa Senhora* torna-se a representação daquela profecia, o lamento de um povo que busca a misericórdia divina, sem que esta seja imposta pelo alto clero. Posteriormente, a tarefa de sepultamento fica por responsabilidade de *sam João*, o mesmo discípulo que estava ao pé da cruz com Maria e a quem Jesus confiou sua mãe. Sendo João o mais novo dos discípulos, é o que tem mais humildade para entender a magnitude daquele gesto.

Em relação ao relato bíblico, a mudança da personagem bíblica (*Nicodemus e Josef ab Arimatia* por *sam João*), neste auto, revela-nos a intenção de Frei Antônio de Portoalegre em dignificar o discípulo menor a fim de o leitor/espectador deste teatro compreenda que o mais humilde e simples também é digno de participar do Plano da Salvação. Tal efeito, segundo E. Auerbach acontece na “representação viva dos acontecimentos bíblicos [...] [quando esta] estende convidativamente as mãos para receber os incultos e os simples e levá-los do concreto, do quotidiano, para o oculto e verdadeiro”. A partir disso compreendemos que esta transformação acontece, pois, para que a parcela divina que existe em cada ser seja manifestada, faz-se necessário que o sublime, o inalcançável se torne compreendido e esteja ao alcance de todos (AUERBACH, 2013 [1946], p. 135).

Já por derradeira, pede sam João licença à senhora pera enterrar o corpo dizendo:

Um triste desconsolado
 mal pudera/poderá consolar
 senhora teu gram pesar
 porque sangue tam chegado
 nam se roga em tal lugar
 ver meu Deos e meu senhor
 sofrer cruezas tamanhas
 ver tuas dores estranhas
 me dão tam estranha dor
 que me rasgam as entranhas
 (CET, *Pranto da Senhora*, vv. 94-103).

Na fala da personagem de *sam João* é possível observar um realismo, apoiado inclusive por um rico jogo de palavras rimadas, as quais apresentam o familiar mais “chegado” e “desconsolado”, que se sente incapaz de “consolar” o grande “pesar” que *Nossa Senhora* sente naquele “lugar”, pois seu Senhor está a sofrer “tamanhas” e “estranhas” dores

que rasgam as “entranhas” do discípulo. Após ter acompanhado o pranto da mãe de Cristo, as personagens clamam pela clemência divina, encerrando-se o auto com o canto do *Miserere mei Deus*, que se encontra no Salmo 50⁴⁸, o cântico é uma espécie de louvação que as personagens fazem em direção a Deus, o que retrata outra característica do *Pranto*.

A representação da via dolorosa pela ótica mariana pretende que renasça a piedade no crente e a reafirmação da fé em um Deus, que agora é amoroso e piedoso. Como também renasce o culto a Maria e a outros santos que passam a ser exemplo de conduta social e religiosa.

3.3 A INVOCAÇÃO MARIANA NOS AUTOS DE AFONSO ÁLVARES

A condição de medianeira dá-se pelo fato de Maria ter um papel essencial na história da salvação, primeiro por que foi por meio dela que Cristo se fez homem e segundo por ser ela o caminho que leva a Ele. Assim sendo, *Nossa Senhora* assume a posição inabalável de intercessora entre Cristo e a humanidade (PELIKAN, 2000). Nos autos de Afonso Álvares não há a personificação de *Nossa Senhora*, mas ela é constantemente invocada nas orações das demais personagens que compõem as peças. Compete a *Nossa Senhora* duas formas de intercessão: a primeira, aquela que o crente se dirige diretamente a santa, como acontece no *Auto de Santo Antônio*; e a segunda, a que o crente se encaminha a um santo menor e este recorre a *Nossa Senhora* para cumprimento do pedido, como veremos no *Auto de Santiago*.

3.3.1 A devoção mariana em um *Auto de Santo Antônio*

Santo Antônio de Lisboa, nascido Fernando Martins, filho de Martim e D. Teresa, de família abastada e influente, foi educado primeiramente por sua mãe e por volta dos 08 anos ingressou na escola anexa à Catedral de Lisboa, onde também foi menino do coro. Depois dos

⁴⁸“Tem piedade de mim, ó Deus, por teu amor! Apaga minhas transgressões, por tua grande compaixão! Lava-me inteiro da minha iniquidade e purifica-me do meu pecado! Pois reconheço minhas transgressões e diante de mim está sempre o meu pecado; pequei contra ti, contra ti somente, pratiquei o que é mau aos teus olhos” (SALMO 50, 3-7).

primeiros estudos, entrou para o Mosteiro de São Vicente de Fora em Lisboa, que seguia os passos de Santo Agostinho, ali permaneceu por dois anos. De lá se transferiu para o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e continuou dedicando-se aos estudos, à oração e à reflexão. Sua ida para ordem franciscana dá-se pela admiração da espiritualidade e do exemplo “dos primeiros franciscanos que, vindos de Itália, batiam à porta do rico Mosteiro de Santa Cruz a pedir esmola, e que ao mesmo tempo davam a conhecer a mensagem apostólica de São Francisco de Assis” (GANHO, 2007, p. 8).

Assim, Fernando Martins troca o hábito de cônego regrante de Santo Agostinho pelo casto e pobre hábito de frade menor para ir evangelizar na África. É acolhido no Convento dos Olivais, em Coimbra, antes de partir para o Norte da África, como Antônio de Lisboa, pois “Antônio vem de *ana*, ‘embaixo’, e *tenens*, ‘aquele que abraça as coisas do alto e despreza as da terra’” (VARAZZE, 2003, p. 171), o que condiz com o carisma de sua nova ordem religiosa. Segue para uma missão evangelizadora em Marrocos, mas adoece e tem que regressar para Portugal, na viagem de volta uma tempestade arrasta a embarcação em que estava indo para a Sicília, na Itália, onde vive durante um bom tempo em silêncio e dedicando-se à ajuda aos confrades. Contudo, Antônio era um exímio estudioso das *Sagradas Escrituras* e detinha um vasto saber de caráter teológico-escriturístico, tal sapiência é usada em prol do franciscanismo nascente.

Com isso, Antônio é indicado por Francisco de Assis como primeiro mestre de Teologia da Ordem Franciscana, em 1223. Inicia-se então sua vida pública, com pregações com várias partes da Itália e do Sul da França a fim de anunciar o Evangelho e converter os hereges, com palavra suave, porém persistente, ficou conhecido como o “martelo dos heréticos”. As missões evangelizadoras muito exigiram de Antônio e de sua saúde já debilitada, por isso em maio de 1231, recolhe-se em Campo de Sampiero; a 13 de junho seu estado de saúde se agrava e pressentindo a chegada da “irmã” morte a saudá-lo, pede que o levem para Pádua, mas morre no caminho e é sepultado em Pádua, conforme sua vontade (GANHO, 2007).

É este o *Santo Antônio* apresentado por Afonso Álvares em seu auto, não o doutor da Igreja ou o santo casamenteiro da tradição popular, mas aquele que era firme na fé, que sempre acolhe os aflitos e ansiava pelas coisas do alto. Aqui vemos traços característicos de um santo, a escuta orante, o coração voltado para Deus, à obediência e à pobreza. O *Auto de Santo Antônio*, muito mais que um relato de vida, ressalta a importância das ordens religiosas, o valor da oração, posto que é essencial rezar a Deus, a Cristo, à Virgem, seja para pedir ou

agradecer. Em momentos basilares as personagens pedem o auxílio de *Nossa Senhora* frente às tomadas de decisões e infortúnios da vida.

O auto, escrito no século XVI, constitui uma peça hagiográfica, publicado “com licença de impressão”, feito por Afonso Álvares a pedido dos cônegos de São Vicente, e conta a história do santo através de sua própria vida. Desde a entrada de *Santo Antônio*⁴⁹ no mosteiro dos frades vicentinos, passando por uma mudança para a Ordem Franciscana e a tentativa em vão do diabo em desviá-lo de sua missão, até chegarmos ao ápice da história, a ressurreição de um menino por intercessão de *Santo Antônio* a Deus.

Após o longo *Prólogo*, entra a primeira personagem, o vilão *Gonçalo Macho*, que dá início à representação, explicando que a encenação integra as festividades em honra de Santo Antônio, faz referência ao milagre realizado pelo santo e aproveita o momento para exortar a plateia às práticas religiosas e sociais. Sai *Gonçalo Macho* com seu pandeiro e cantoria e, como diz a didáscalia, em silêncio, entram os *noviços* e um *Cônego* de São Vicente, os quais se assentam em lugares honrados e observam a entrada de *Santo Antônio*, vestido como moço do coro da Sé, acompanhado por seus pais que discutem o futuro do filho. Embora a mãe não concorde, a princípio, com o ingresso do filho no mosteiro, pois almejava “dá-lo a el rei por ser mais acrescentado”, o pai recusa tal desejo por serem “ceguidades, forjadas em uns extremos de mundanas vaidades” (ÁLVARES, 2006, p. 49). Não havendo contra-argumentos, a *Mãe de Santo Antônio* faz uma prece a *Nossa Senhora* e, de forma simples e devota, solicita sua intercessão:

Ó virgem nossa senhora
 madre de consolação
 emperatriz mui decora⁵⁰
 recebei virgem agora
 esta minha oração.
 E apresentai-a nos céus
 afugentando o demónio
 e alçai os sentidos meus
 e rogai por mi a Deos
 e por meu filho António.
 E pois quer ser religioso
 alcançai-lhe vós a graça
 que seja mui humildoso
 casto, justo e virtuoso
 e o que manda a regra faça

⁴⁹ Apesar de apresentar a vida de Santo Antônio antes de sua santificação, em todo o auto ele é tratado como santo, isto por que Afonso Álvares “também estava a par das crenças das gentes e dos atraentes feitos do varão abençoado, perante nós coloca, depois de muitos espectadores (que o teatro para estes se faz) o terem admirado” (RODRIGUES, 2006, p. 325). Assim, o jovem Fernando é representado já como Santo Antônio de Lisboa.

⁵⁰ Imperatriz muito bela.

(ÁLVARES, *Auto de Santo Antônio*, 2006, p. 50).

Assim, *Nossa Senhora* é a “consoladora dos aflitos” e por ser “Rainha dos Céus” cabe a ela o papel de intercessora, visto que a *Mãe de Santo Antônio* vê nela uma igual, pois *Nossa Senhora* também abriu mão da sua vontade para cumprir os desígnios divinos. Então, como o apoio da mãe, os três dirigem-se ao *Cônego* que concede o hábito vicentino ao jovem santo e em sua fala aponta para a importância da oração, critica a cobiça dos bens materiais e glorifica a Virgem e o mistério da Santíssima Trindade. Encontramos o relato dessas características na fala do *Cônego*, que noticia a aspereza e a necessidade de perseverança:

Mas vede, por caridade,
se haveis de perseverar nisto.
Porque há na religião
muito grande aspereza;
de lágrimas é o pão,
e contínua a oração
com grão trabalho e fraqueza
(ÁLVARES, *Auto de Santo Antônio*, 2006, p. 52).

As exortações acima estão de acordo com as demarcações do Concílio de Trento entre as quais se destacam a proibição da “acumulação de dignidades e benefícios eclesiásticos, obrigavam os prelados a viver nas suas dioceses e paróquias [e estimularam a criação de] seminários para a preparação espiritual e cultural dos futuros eclesiásticos” (MARQUES, A. H., 1998, p. 265). *Santo Antônio* ouve tudo com atenção e expressa seu desejo de pertencer àquela ordem e de lá só sairia para “outro lugar um tanto mais estreito” (ÁLVARES, 2006, p. 53). Em seguida, prosta-se de joelhos para a cerimônia de tomada de hábito, ao final se coloca defronte ao altar de *Nossa Senhora* e diz esta prece a fim de reforçar seu desejo de servir com dignidade a Deus:

Ó virgem mui consagrada
rainha dos altos céus
vós que fostes saudada
da angélica embaixada
pera ser madre de Deos
outro hábito de graça
me alcançai vós senhora
o qual minha alma faça
pera que a Deos apraza
o de dentro e de fora
(ÁLVARES, *Auto de Santo Antônio*, 2006, p. 53).

Saem todas as figuras, deixando *Santo Antônio* sozinho, quando surge um *Padre* de São Francisco com uma sacola pedindo esmola. Assim, vemos *Santo Antônio* falar sobre

rumos e exigências espirituais sobre a “regra” da Ordem de São Francisco e sobre ela fala espraidamente o *Padre* franciscano:

Fazemos silêncio, com grã devoção
e muito jejum e assim disciplina,
que São Francisco deixou tal doutrina
que quem a seguir terá salvação.
Aborrece-nos a opinião,
não nos alembra a vida mundana;
seguimos a Cristo com grã devoção.
Queremos pedir,
pelo amor de Deus, o comer e o vestir;
amamos a humilde pobreza,
porque o senhor Deus não quer avareza
no sacerdote que o há-de servir
(ÁLVARES, *Auto de Santo Antônio*, 2006, p. 55-56).

Após ouvir tudo com atenção, *Santo Antônio* manifesta seu desejo de mudar de ordem e novamente acorre a *Nossa Senhora* por intercessão.

E vós virgem gloriosa
dos céus mui alta senhora
madre de Deos poderosa
pera todos piadosa
sede minha entercessora
(ÁLVARES, *Auto de Santo Antônio*, 2006, p. 58).

Após a oração, o santo adormece sobre um livro e o *Diabo* aproveita a oportunidade para importuná-lo. A figura do diabo é importante, não só pelos momentos de gracejos que proporciona, mas também para representar a luta entre o Bem e o Mal e facilitar a introdução do *Anjo*, o qual atesta as qualidades do futuro santo, antes da sua tomada do hábito franciscano. Com a derrota do *Diabo*, diz o *Anjo* a *Santo Antônio*:

E porque o redentor
te quis escolher pera seu pregador
e eu hei de ser o teu companheiro
teu companheiro e ajudador
portanto irmão nam tenhas temor
levanta-te e vai a ser pregoeiro
de nosso senhor
(ÁLVARES, *Auto de Santo Antônio*, 2006, p. 63).

Acordado do sonho, clama o santo pela guarda da “virgem Santa Maria” para que o livres da tentação e das grandes tribulações. Em seguida, entram os frades franciscanos com o hábito para *Santo Antônio*, em suas falas percebemos que apesar dos ensinamentos comuns existentes na “regra” franciscana, há a insistência na prática da “pobreza” e a censura aos males contemporâneos: às “ vaidades”, às “blasfêmias”, às “heresias”. Nota-se ainda que a fala

do *segundo padre* apontará as achegas sobre o lugar de contemplação e sobre a insegurança da vida terrenal:

Não vos lembrem as riquezas
Daquela vida mundana
Nem vos lembrem gentilezas,
porque tudo são gravezas
e fraquezas
desta triste carne humana
(ÁLVARES, *Auto de Santo Antônio*, 2006, p. 64).

Mal se finda a cerimônia, entram em cena o lavrador *João Pires* e sua mulher *Branc'Anes* em busca de *Santo Antônio* a fim de lhe pedir um favor: que ressuscitasse o filho que tinha morrido afogado. O casal dá testemunho da fama milagrosa do santo, fazendo-nos lembrar do milagre dito por *Gonçalo Macho* no início da representação. Porém, *Santo Antônio* adverte-os:

Irmãos, devotos amigos
nam vivais em disconcordia
e olhai que da discórdia
procedem muitos perigos
como os diabos inimigos
de vós alcançam vitória.
Vosso filho é finado
e afogado
podê-lo-eis enterrar
qu'entre nós nam heis d'achar
nenhum tão bem-aventurado
que o possa ressuscitar
(ÁLVARES, *Auto de Santo Antônio*, 2006, p. 68).

Para os cristãos, apenas a Deus é reservado o privilégio de dar a vida, de tomá-la e restituí-la; mas para a devoção popular os santos muito mais que intercessores são portadores de tal poder. E é influenciado por tal devoção, que *Santo Antônio* intercede junto a Deus em oração para que ressuscite o menino, não com a intenção de se mostrar grande, mas de apresentar aos incrédulos a grandeza de Deus. Como podemos constatar no diálogo a seguir:

Vilão Senhor, ei-lo mal logrado
vede se o podeis sarar
qu'ele já é trespassado.
Santo Antônio Aquele crucificado
Jesu o pode salvar
(ÁLVARES, *Auto de Santo Antônio*, 2006, p. 68).

Após a prece do santo, levanta-se um menino ressuscitado, revoltado com o milagre, pois segundo ele o haviam retirado da “luz divinal” para “tornar a ver tanto mal”, logo ele que

viu a “potestade”, a “face da Santa Trindade”, “tanta santa e tanto santo em grão caridade” e a “Virgem sagrada, madre de Deos tam acompanhada de anjos e arcanjos que estavam com ela”. Mas também viu *Santo Antônio* a rogar por ele e diz:

e Deos quis-te ouvir e quis mandar
 minha alma ao corpo e ressuscitar
 e pois que eu tornei sabe que de ti
 nam me hei de apartar
 (ÁLVARES, *Auto de Santo Antônio*, 2006, p. 73).

Após este momento, saem cantando o *Benedictus Dominus Deus Israel*, como nos informa a didáscalia, tal artifício era comum nas representações sacras, no *Evangelho de Lucas* o *Benedictus* é o canto que Zacarias profere após a circuncisão de seu filho, João Batista, porque este foi fruto da obra do Espírito Santo em sua vida. O mesmo ato é realizado pelas personagens do *Auto de Santo Antônio*, como forma de agradecer o milagre concedido.

3.3.2 Do peregrinar para a “casa de Guadalupe” no *Auto de Santiago*

Conforme o evangelista Marcos, Tiago, nascido na Galileia, filho de Zebedeu e irmão de João, era pescador. Juntamente com seu irmão, Pedro e André, fez parte do primeiro grupo dos discípulos de Cristo (Mc 1, 16-20). Tiago e o pequeno grupo acompanharam o Mestre em momentos especiais de seu ministério e vida pública, como na ressurreição da filha de Jairo, chefe da sinagoga (Mc 5, 22-24; 35-42), na Transfiguração de Cristo, no Monte Tabor (Mc 9, 2-8); e na agonia de Jesus em Getsémani, antes da Paixão (Mc 24, 32-42). Segundo o livro de Atos dos Apóstolos, escrito por Lucas, Tiago foi o primeiro apóstolo a morrer como mártir, tendo sido decapitado por ordens de Herodes, que naquele tempo perseguia alguns membros da Igreja (At 12,2).

De acordo com a tradição católica, Tiago anunciou o evangelho em terras ibéricas e por tal razão que, após seu martírio em Jerusalém, seus discípulos transladaram seu corpo para que fosse sepultado na região onde evangelizou. Assim, navegaram pelo Mediterrâneo, chegaram ao Atlântico e aportaram em terras galaicas, onde o sepultaram em um bosque. Foi no início do século IX que, descobriu-se um sepulcro com três restos mortais, os quais eram as relíquias do santo apóstolo e seus discípulos, onde hoje se encontra a Catedral de Santiago de Compostela (SILVA, J. 2004, p. 332-33).

Após a declaração papal de 816 d.C, que oficializou o culto daquelas relíquias, acudiram cristãos de todas as localidades, “nobres e pebleus, bispos e monges, reis e santos” para receber indulgências. Isto por que, Santiago de Compostela se tornou a terceira cidade santa, juntamente com Jerusalém e Roma. Mas em finais do século X, o árabe Almanzar tomou as rédeas do Califado de Córdoba, conseguindo chegar a Santiago de Compostela por duas vezes, saqueando-a e destruindo a catedral. Até que, no século XIII, Fernando, o Santo, reconquista Córdoba e fez com que devolvessem os sinos da catedral, saqueados por Almanzar três séculos antes. Mesmo quando da invasão dos árabes, a peregrinação jacobea⁵¹ não esmoreceu, pois afluíam para a cidade, cada vez mais, peregrinos de diversas regiões. A fim de facilitar as peregrinações, novos caminhos se fizeram através da Espanha, França, Itália, Portugal e de toda Europa, chegando ao ducado de Moscóvia (atual Moscou); assim a devoção a Santiago de Compostela ecoava pelo mundo (SILVA, E. 1996, p. 17-18).

Conforme ensina Maria do Amparo Maleval, “a representação do Apóstolo, tornado Padroeiro da Espanha, ocorre não apenas como cavaleiro mata-mouros, mas como peregrino e anfitrião, sábio mestre e intercessor, figurado, por isso, [...] a cavalo, caminhante ou sentado” (2005, p.13). A acompanhar o santo cavaleiro em suas intervenções está *Nossa Senhora*, já que ela o acompanhou quando caminhava com Cristo, estiveram juntos na Paixão e em Pentecostes, portanto não é de se estranhar a sua companhia. Conforme nos diz Maria Idalina R. Rodrigues acerca das tradições peninsulares, *Nossa Senhora do Pilar* aparece a Santiago nas margens do rio Ebro, para que ele auxiliasse os romeiros a caminho de Compostela; isto por que, assim como acorriam a ela pedindo proteção das agruras da vida, também o solicitavam em sua defesa. Porém, como bom filho e servidor, mesmo quando fazia parte do milagre, era para ela que se dirigiam os agradecimentos (RODRIGUES, 2006, p. 301).

É este o *São Tiago* representado no auto de Afonso Álvares e o dramaturgo não deixa escapar a relação de cumplicidade entre o santo apóstolo e *Nossa Senhora de Guadalupe*, visto que “na Península, desde o século XIV, era Guadalupe que estava na moda. E a moda, mesmo para devoções e romagens, tem muita força” (RODRIGUES, 2006, p. 301). Caminhemos agora para os versos escritos por Álvares, os quais nos apresentam um milagre realizado por intercessão de São Tiago e da Virgem de Guadalupe. Conforme o *Prólogo*, participam do auto as seguintes figuras: um mouro (*Ale*), um *Cativo*, um *Romeiro*, um *Diabo* em hábitos de ermitão, um *Anjo*, um *Pastor*, uma *Serrana*, um *Ermitão de Nossa Senhora*.

⁵¹ Posto que a forma latina de Tiago é Jacobus, que “vem de *ia*, que significa ‘Deus’, e *cobar*, ‘carga’, ‘peso’, formando ‘peso divino’” (VARAZZE, 2003, p. 403).

Entra primeiro um mouro, chamado *Ale*, trazendo o *Cativo* com ferros e fazendo-lhe ameaças caso não o sirva bem. Neste momento, o *Cativo* diz está muito contente em servir o mouro, mas solicita a proteção da “benigna e mui piadosa” virgem para remediá-lo. Ao ouvir as súplicas do *Cativo*, *Ale* começa a debochar do pedido, pois o *Cativo* está amarrado de tal forma em um laço com tantos nós que é impossível alguém o libertar, porém o *Cativo* não se deixa abalar:

Pois eu confio na virgem sagrada
 mui piadosa madre de Deos
 que assi como ela é rainha dos céus
 é muito perfeita e mui acabada
 e me há de levar à sua morada
 em que eu tenho mui grã devação
 (ÁLVARES, *Auto de Santiago*, 2006, p. 126).

Após a defesa em prol de *Nossa Senhora*, começa uma longa discussão entre o *Cativo* e *Ale* sobre os dogmas e qualidades marianas. *Ale* sempre contesta a virgindade de Maria e seu poder de intercessão, enquanto o *Cativo*, fiel devoto, apresenta argumentos para contrapor o mouro.

Não sabes que Cristo nosso senhor
 foi concebido em seu ventre sagrado?
 E tal privilégio a ela foi dado
 que pode livrar de tribulação
 a todo o que nela tiver devação.
 Assi per Deos padre lhe foi otorgado
 (ÁLVARES, *Auto de Santiago*, 2006, p. 127).

Nos versos que se seguem, o *Cativo*, ao defender a imagem de *Nossa Senhora*, expõe também episódio da história da salvação, como quanto da afirmação do dogma da Imaculada Conceição, pois Deus quis que “seu filho, rei angelical, [para] nos livrar de mal e quebranto se concebesse polo espírito santo no santo ventre mui divinal [da virgem Maria]” (ÁLVARES, 2006, p.128). A essas palavras, revolta-se o mouro por causa da fé inabalável apresentada pelo *Cativo*, então o ameaça para que volte ao trabalho:

Ale: Box querer calar, dom cão renegado?
 E nam curar box aqui de conxelhas
 ô cortaré-te aquexas orelhas
 ô coseré-te boca, dom perro malvado
 e nam te bolir daquexete lugar
 xentado molendo terefa de trigo
 xenam o diablo anda contigo
 porque eu andar mizquita razar
 (ÁLVARES, *Auto de Santiago*, 2006, p. 130).

Depois de proferir tais palavras, sai o mouro para a mesquita a fim de rezar. Ficando o *Cativo* sozinho, começa a chorar suas amarguras e sem conseguir ver uma solução para seus problemas, recorre à intercessão de *Nossa Senhora* e em sua prece enaltece as características da santa, ela que é “fonte perena de toda virtune”, de “suma potência, graça e bondade”. E para que seu pedido seja aceito convoca como intercessor *Santiago* de quem é devoto e grande servidor.

Cativo: Ó bom cavaleiro e ajudador
 dos servos de Deos e povo cristão
 ouve o clamor de minha oração
 e se, senhor, por mim rogador
 que olhe e veja minha grande dor
 e meu cativo e pura prisão
 e a firme fé e a grande devoção
 que tenho com ela [a Virgem] e com o salvador
 (ÁLVARES, *Auto de Santiago*, 2006, p. 131).

Antes de atender ao pedido do *Cativo*, preso em terras dos infiéis, e enviá-lo milagrosamente de volta a Península Ibérica, *Santiago* adverte-o sobre a conduta social e explica-lhe como deve se comportar um servo de Deus:

Cal’-te que Deos e tam poderoso
 que lá nas alturas donde e morador
 castiga ao rei e ao imperador
 e ouve a oração do pobre humildoso.
 E mais te direi que e tam rigoroso
 contra os que vão contra seus mandamentos
 que mal põe aqueles que curam dos tempos
 e deixam o caminho do bem precioso
 porque não sabem que e temeroso
 aquele júizo que lá lhe farão
 e se for mau, a grã perdição
 será condenado per si sem repouso.
 [...]
 E assi que não deixes de visitar
 os templos de Deos pois és obrigado
 e com penitencia chorar teu pecado
 pois ele e contente de te perdoar.
 [...]
 E nam cobices riquezas nem haver
 nem cures de pompas do mundo enganoso
 mas se humilde e mui virtuoso
 que o servo de Deosassi ha de fazer
 (ÁLVARES, *Auto de Santiago*, 2006, p. 133).

Observa-se no trecho acima a afirmação de alguns dogmas da Igreja Católica, como também a apresentação de alguns dos Dez Mandamentos e de outras regras da Igreja, tais como: “visitar os templos de Deos” e não cobiçar riquezas, além de ressaltar o Sacramento da

Penitência. Somente após a advertência é que o milagre acontece e o *Cativo* é posto em terras de cristãos. Assim, para agradecer a dádiva recebida, o *Cativo* põe-se a caminhar rumo a “casa de Guadalupe” em companhia de um romeiro. Este caminhar vai além do ato de peregrinar, representa alegoricamente o caminho para a “vida gloriosa, cheio de obstáculos e prazeres” (RODRIGUES, 2006, p. 307).

Para Maria Idalina R. Rodrigues, o *Romeiro* é uma personagem que merece atenção, pois, no auto, a ele são designadas três funções: a) garantir que o *Cativo* complete sua romaria até Guadalupe; b) recapitular o milagre de forma enfática, engrandecendo os atos de Santiago; c) e interpretar os episódios “inesperadamente ocorridos”, como o duelo entre o *Diabo* com o *Anjo* e no mal-entendido com os pastores, isso por que era mais experiente que o *Cativo* (RODRIGUES, 2006, p. 313).

Aqui voltemos ao auto para que possamos contemplar os caminhos galgados por aqueles peregrinos. A caminho de Guadalupe estava para poder prestar seu agradecimento, o *Cativo* encontra o *Romeiro* que também está indo para lá a fim de oferecer oração àquela que é “dina e merecedora / porque foi sempre [sua] valedora / em [suas] angústias e tribulações”. Ao saber que o *Romeiro* também era fiel de Nossa Senhora, confia a ele sua missão e diz-lhe o porquê de tal peregrinar:

Cativo: Espera irmão, que tenhas saúde
e nota o milagre que quero contar.
Hás de saber que eu fui cativo
per guerra cruel em terra de mouros
e nam me tirou haver nem tesouros
senão esta madre de Deos mui altivo.
E houve por bem de dar este cargo
pera me tirar de tal cativo
àquele mui santo e bom cavaleiro
escudo de fé, senhor Santiago.

[...]

Romeiro Isso nam é pera duvidar
nem eu duvido de tudo assi ser
porque o senhor Deos lhe deu tal poder
que muito mais que isto pode acabar.
Que os anjos e arcanjos nam podem contar
os grandes milagres que fez neste mundo
porque é um mistério tão alto e profundo
que a nós é escusado de o praticar
(ÁLVARES, *Auto de Santiago*, 2006, p. 135-136).

Após as devidas apresentações, o *Romeiro* diz ao *Cativo* como está Lisboa, sua terra natal e logo em seguida dão início à peregrinação, quando surge o *Diabo* em hábitos de ermitão. A personagem não é desconhecida dos leitores/espectadores do teatro quinhentista,

ele tenta de todo modo desviar os peregrinos de sua missão e para isso se disfarça de ermitão, inventa que estava indo para o mesmo lugar, mas ao chegar lá veio a “tormenta sobeja que fez na igreja grã destruição. / E logo emproviso foi toda no chão / que cousa ficou que nam fosse por terra / e a gente pasmada fugiu pera a serra”. Mas o *Romeiro* não se dá por vencido e movido pela fé deseja mesmo assim ir até lá, para “beijar as pedras da santa morada” (ÁLVARES, 2006, p. 138-139). Mas o *Diabo* continua investindo nos seus artifícios e convida-os para irem a sua ermida, quando o *Cativo* e o *Romeiro* persuadidos decidem por acompanhá-lo, entra o *Anjo* em defesa dos romeiros:

Oh enganador e mau Satanás
 membro danado de grã maldição
 vai-te à tua escura prisão
 que os servos de Deos nam enganarás
 porque estes que vês hão de ir merescer
 aquelas moradas de grã claridade
 que tu como cheo de muita maldade
 e como perverso quiseste perder
 (ÁLVARES, *Auto de Santiago*, 2006, p. 140).

Novamente o *Romeiro* explica ao *Cativo* o acontecido, pois é preciso ter prudência e atentar-se para as coisas do alto e assim poderão contemplar as maravilhas de Deus e ver “coroadada, sobre os arcanjos mui mais exalçada, a madre de Deus [...] que roga por nós ao seu santo filho e é nossa avogada” (ÁLVARES, 2006, p. 141).

Antes de chegar ao final desta peregrinação, Afonso Álvares seguindo os traços característicos deste gênero de teatro religioso, coloca em cena o *Pastor* e a *Serrana* que detêm os romeiros com suas “mesquinhas querelas”, estão preocupados com o rebanho e os acusam de tê-los saqueados, desentendimentos esclarecidos, confessam também sua devoção na Senhora e têm nela uma “boa amiga a quem se fazem ofertas poucos cerimoniais”. O episódio tem seu ar de graça, pois estavam os leitores/espectadores deste teatro “tão habituados a sorrir e a meditar com o ingênuo palavriado dos rústicos, desde que em Espanha, Juan del Encina e, em Portugal, Gil Vicente, para isso os tinham preparado” (RODRIGUES, 2006, p. 312).

Após o entremez com o *Pastor* e a *Serrana*, os romeiros chegam a “santa morada” e são recebidos por um *Ermitão de Nossa Senhora*. Sua entrada é necessária, para que alguém que fosse “esclarecido e esclarecedor” dos assuntos marianos, pudesse recepcionar os romeiros. Revela-lhes que tendo sonhado com eles, foi alertado pela própria Senhora, que haviam passado por grandes tormentos e investidas satânicas, “mas a virgem Maria / porque

eles iam em sua romaria / lembrou-se deles e quis-lhe valer / e mandou um anjo pera os defender / o qual mos tirou com forte porfia / do meu poder” (ÁLVARES, 2006, p. 150). E a ele ordenou que fosse recebê-los, pois vinham de um longo caminho muito cansados, mas em outro mundo seriam bem-aventurados. Adentram na “casa de Guadalupe”, o *Ermitão*, o *Romeiro* e o *Cativo*:

Ermitão: Vedes aqui a santa morada
daquela que é regina celorum
chamada Maria mui consagrada
por Deos coroada super angelorum
e vedes aqui a que foi preservada
de todo pecado que fosse humanal
e a que na corte celestial
de anjos e arcanjos é mui adorada
(ÁLVARES, *Auto de Santiago*, 2006, p. 151).

No final do peregrinar, da apoteose do *Cativo* e do cumprimento da função do *Romeiro*, temos os três devotos assentados diante da imagem de Nossa Senhora de Guadalupe, assim como milhares e milhares de peregrinos que um dia dirigiram-se a Santiago de Compostela para render-lhes louvores pelos favores concedidos. Para Afonso Álvares, o louvor que deveria ser compartilhado é dirigido somente a *Nossa Senhora*, então em suas orações, ao agradecer as graças alcançadas, enaltecem suas virtudes através de seus epítetos, as quais eram comumente encontradas nas ladainhas e nos hinos, normalmente entoados nas solenidades marianas. Findemos aqui, assim como o *Cativo* e o *Romeiro*, exaltando a Virgem, que por tantos foi proclamada neste teatro religioso quinhentista português.

Cativo: Ó arca do redentor
em que ele foi encerrado
ó madre do salvador
olha por mi pecador
atribulado.
[...]
Romeiro: Torre de grande fortaleza
sagrado templo divino
coroada de grandeza
ocorre minha fraqueza
ó senhora
que sam grave pecador
(ÁLVARES, *Auto de Santiago*, 2006, p. 152).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A veneração mariana ocupa um lugar central na tradição católica, os registros encontrados na *Bíblia*, tanto no Antigo Testamento quanto no Novo Testamento, apontam para a função de Maria na economia da salvação. No Antigo é feita a preparação para a chegada de Cristo e através dos relatos encontramos a figura de uma virgem que dará a luz a um filho, o qual se chamará Emanuel (Is 7,14); ela é destacada entre os humildes e pobres do povo de Deus, que espera dele sua salvação. Em suma, é através de Maria que a longa espera pela vinda do Messias se perfaz. Enquanto no Novo Testamento, Maria figura no momento da Anunciação, nos episódios da infância de Cristo e quando inicia sua vida pública; como também nas cenas da Paixão e depois da ascensão, no Pentecostes (descida do Espírito Santo).

Deste cenário até a veneração de Maria pela Igreja, tal como é conhecida atualmente, transcorrem um longo espaço de tempo e um montante de documentos teológicos que fundamentam os quatro dogmas marianos os quais contribuíram para o plano salvífico de Deus. Assim, Maria foi proclamada *Mãe de Deus* pelo Concílio de Éfeso (431 a.C), e sua *Virgindade Perpétua* confirmada no Concílio de Constantinopla II (553 a. C), a qual se configura antes (Lc 1,34-37), durante (Mt 1,20-23) e depois do parto (Is 66,7); sua *Imaculada Conceição* é revelada como verdade de fé pelo Papa Pio IX na Bula *Ineffabilis Deus* (1854) e, por fim, em 1950, após pesquisas teológicas da Igreja desde o século IV, o papa Pio XII na Bula *Munificentissimus Deus*, declara a *Assunção Corporal de Maria*.

Por conseguinte, dentre os santos venerados pela Igreja Católica, Maria é daqueles a que recebe maior destaque nas narrativas hagiográficas em Portugal, primeiro por esta ser aquela que, conforme as práticas da Igreja Católica, foi a primeira cristã; segundo por que, conforme Alberto Pimentel em sua *História do culto de Nossa Senhora em Portugal*, o culto dedicado à Santa Maria realizado pelo povo lusitano está ligado à sua história de fundação e povoamento, posto que

n'uma historia do culto de Nossa Senhora em Portugal tudo quanto seja consignar memorias, recebidas das fontes históricas, de origem documental, ou das fontes tradicionaes, de origem popular, tem logar próprio e opportuno, porque são pedras de um mesmo edificio, elementos constitutivos de uma devoção, roborada pelos séculos, que arde no coração de uma população inteira, a qual não pergunta á sua fé religiosa d'onde ella veio, mas se contenta em saber e crer o fim a que se dirige. (1899, p. 18)

Assim sendo, cada fato histórico, cada conquista e cada derrota eram confiadas à proteção de Santa Maria. Desta forma, crianças eram batizadas com seu nome e epítetos, incontáveis são os topônimos que recebem seu nome; além das edificações construídas em sua homenagem, a devoção lusitana por Santa Maria foi expressa nas Ladainhas, nas Cantigas, na Iconografia, nas Literaturas e no Teatro.

A devoção lusitana por Maria espraia-se pelos versos das *Cantigas de Santa Maria* escritas por Afonso X e impregnam o Teatro Religioso Português de quinhentos. Neste teatro temos como maior expoente a figura de Gil Vicente que em suas peças deixou impressa em a piedade popular através do diálogo entre as personagens, quando o Anjo Custódio do *Auto da Alma* proclama a Virgem como receptora da Alma no Reino dos Céus; como também a *Fé* ao apresentar a humildade de Maria e sua importância no Plano da Salvação aos pastores nas matinas de Natal. Ao mesmo tempo em que *Isaiás* e *Moisés* explanam sobre o dogma da Virgindade Perpétua de Maria no *Breve Sumário da História de Deus*, assim como fazem a *Pobreza*, a *Humildade* e a *Prudência* que em seus diálogos apresentam as virtudes marianas.

Para Maria Idalina Resina Rodrigues (1993),

O que se diz para o teatro religioso, pode dizer-se para o profano, evidentemente. Feito o balanço global, escasseiam as edições acessíveis, é reduzida e insegura a informação biográfica sobre quem e em que condições foram compostas as obras, repetitivo ou até desinteressante o que os manuais de Literatura nos contam. Depois de Gil Vicente, se não o dilúvio, pelo menos o que pouco direito tem a ser salvo da enxurrada... Injustiça, ou no mínimo, ingratidão. A este teatro, importa conhecê-lo melhor, falar dele com empenho e representá-lo mais. (1993, p. 72)

Aqui, Rodrigues chama a atenção para um grupo de teatrólogos que em suas dramaturgias deram forma às narrativas hagiográfica. Neste sentido, esta dissertação considera a produção dramática de: Afonso Álvares, Antônio de Portoalegre, Baltasar Dias, Fernão Mendes e Francisco da Costa; os quais compuseram um total de dezessete autos, em que apenas um não é de caráter hagiográfico (*Marquês de Mântua*) e, daquele total, seis autos trazem a personagem *Nossa Senhora* como unidade central da representação. Ou seja, os textos dramáticos que estudamos apresentam-se de maneira singular a vida de *Nossa Senhora*, desde sua concepção até a propagação de seu culto.

Com isso, o público leitor/espectador desses autos tem acesso à *Conceição de Nossa Senhora*, apresentada por Francisco da Costa, para além do que encontramos nos documentos canônicos da Igreja Católica. Passeiam à nossa frente *Ana* e *Joaquim*, pais de Maria, suplicantes para que Deus lhes concedesse a graça de ter um filho; surgem as virtudes

marianas e como em um desfile apresentam as qualidades e a vida de *Nossa Senhora*. Da infância da santa quase nada sabemos, assim passamos de sua concepção para sua vida pública, chegamos ao momento do *Nascimento de São João e Visitação de Santa Isabel*, retratado por Fernão Mendes; no qual encontramos uma *Nossa Senhora* falante e atuante, mas que conserva a humildade, a prudência e guarda a fé.

Baltasar Dias nos apresenta *Ao Nascimento* de Cristo sob uma nova perspectiva, ainda figuram as personagens bíblicas: o *Anjo*, *S. José*, os Pastores, o *Imperador* Augusto César, os *Reis Magos* e *Nossa Senhora*, mas esta expõe seus sentimentos acerca dos acontecimentos que tem vivenciado, tornando-se símbolo da fé cristã católica e sinal da promessa divina. Encerrando o ciclo da vida mariana neste mundo, Antônio de Portoalegre retrata *o Pranto da Senhora Caminho do Monte Calvário*, o olhar doloroso de *Nossa Senhora* percorre a *Via Crucis* e sua dor de mãe reverbera em suas falas. Com os autos de *Santiago* e *Santo Antônio*, Afonso Álvares nos apresenta a face medianeira de *Nossa Senhora*, é a ela que acorrem a mãe de Santo Antônio e seu filho em busca de intercessão; como também o *Cativo* em busca de libertação. Todos aqueles que em vida ou após sua assunção precisaram de sua ajuda, encontraram nela o consolo em momentos de aflição e refúgio para os pecadores.

Na literatura dramática portuguesa quinhentista ainda há muito que se analisar no que diz respeito à hagiografia, muitos são os dramaturgos que abordam o assunto, os autos acima citados, têm características e personagens diversas, mas revelam singularidade no que diz respeito à centralidade da personagem de *Nossa Senhora* e como esta se torna a representação não só das mulheres medievais, como também de cada cristão, por ser a primeira cristã e o maior modelo de seguidora de Cristo.

Com isso, percebe-se que os autos religiosos não eram somente expressão de fé e um ato religioso, mas também nos apresentam traços históricos e literários, neste caso, da sociedade portuguesa de meados do século XVI. Históricos, por revelarem características de uma dada sociedade, tais como, suas tradições, questões políticas, dentre outros; e literários, no que tange aos recursos estilísticos usados pelos dramaturgos, a preferência pelos versos e rimas, a interposição de cenas farsescas em um auto religioso e a intertextualidade com textos bíblicos e litúrgicos. Mas, para além de um registro histórico e/ou religioso, os versos aqui analisados são prova do “aceno para os desconhecidos representantes de quinhentos, porque deles foram, em primeira mão, os dizeres, as fisionomias, os movimentos que animaram no *palco* os textos que [aqui estudamos]” (RODRIGUES, 1994, p. 6).

REFERÊNCIAS

AFONSO X, o Sábio. **Cantigas de Santa Maria**. Ed. de Walter Mettmann. Vol. III. Madrid: Castalia, 1986-1989.

ÁLVARES, Afonso. Auto de Santo Antônio. In: _____. **Obras de Afonso Álvares**. Ed. e introd. de José Camões. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p. 41-74.

_____. Auto de Santa Bárbara. In: _____. **Obras de Afonso Álvares**. Ed. e introd. de José Camões. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p. 77-121.

_____. Auto de Santiago. In: _____. **Obras de Afonso Álvares**. Ed. e introd. de José Camões. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p. 125-152.

_____. Auto de São Vicente. In: _____. **Obras de Afonso Álvares**. Ed. e introd. de José Camões. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p. 155-197.

AMARAL, Ronaldo. **Santos imaginários, santos reais: a literatura hagiográfica como fonte histórica**. São Paulo: Intermeios, 2013.

ATOS DOS APÓSTOLOS. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.

AUERBACH, Erich. Adão e Eva. In: _____. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 125-150.

_____. **Figura**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

_____. *Sacrae scripture sermo humilis*. In: _____. **Ensaio de Literatura Ocidental**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012, p. 15-28.

AZEVEDO, Carlos A. Moreira. Mariologia portuguesa. **Dicionário de História Religiosa de Portugal**. Dir. Carlos Moreira Azevedo. Coord. Ana Maria Jorge [et al]. Vol IV. Lisboa: Círculo de Leitores, 2001, p. 445-456.

BELLITO, Christopher M. **História dos 21 Concílios da Igreja: de Nicéia ao Vaticano II**. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. **Sátira e lirismo: Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente**, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1996. Tese de Doutorado apresentada na Universidade de Coimbra em 1995.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. 6.ed. Trad. Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis García. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014, p. 185-267.

BICKERS, W. Bernard; HOLMES, J. Derek. A Reforma protestante e o progresso da Reforma católica (1455-1648). In: _____. **História da Igreja Católica**. Trad. de Victor Silva. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 139-198.

BRAGA, Teófilo. **História da Literatura Portuguesa** - Os seiscentistas. Vol III. 3ª edição. Imprensa Nacional - Casa da Moeda: Lisboa, 2005. Disponível em: http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/doc_download/1190-historia-da-literatura-portuguesa-vol-iii.html Acesso em: 10 jul. 2016

BRILHANTE, Maria João. Caminhos da herança clássica até ao teatro francês contemporâneo. **Revista Máthesis**. Viseu - Portugal, n. 12, 2003, p. 199-231. Disponível em: http://www4.crb.ucp.pt/biblioteca/Mathesis/Mat12/Mathesis12_199.pdf Acesso em: 03 set. 2016.

_____. **Mofina**. Coleção Vicente. Dir. Osório Mateus. Lisboa: Quimera, 2005.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800**. 2.ed. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia da Letras, 1995, p. 179-257.

BURNS, Edward McNall. **História da civilização ocidental**. 2. ed. Trad. Lourival G. Machado, Lourdes S. Machado e Leonel Vallandro. Porto Alegre: Editora Globo, 1968, p. 313-485.

CAMÕES, José. Introdução. In: ÁLVARES, Afonso. **Obras de Afonso Álvares**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p. 7-32.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Paulinas, Loyola, Ave-Maria, 2016.

CEIA, Carlos. s.v. ÉCOGLA, **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6843/-ecloga-ou-egloga/> Acesso em: 09 set. 2016.

CERRI, Vânia Cristina. **Os aparelhos de cenas e a preceituação da prática cênica: uma reflexão sobre a obra de Sebastiano Serlio**. 2011. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-11012012-162334/publico/TESE_PDF_VANIA_CERRI_BIBLIOTECA.pdf Acesso em: 11 set. 2016.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de los símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

COELHO, Nelly N. s.v. LITERATURA DE CORDEL, **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/literatura-de-cordel/> Acesso em: 23 jun. 2018.

COLOSSENSES. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.

COSTA, Francisco da. A Conceição de Nossa Senhora. In: **Centro de Estudos de Teatro: Teatro de Autores Portugueses do Século XVI - Base de dados textuais**. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/obras>. Acesso em: 05 mai. 2015.

CRUZ, Duarte Ivo. **Introdução à História do Teatro Português**. Lisboa: Guimarães editores, 1983.

CRUZ, São João da. Cautelas. In: _____. **Obras de São João da Cruz**. Traduzidas pelas Carmelitas Descalças do Convento de Santa Teresa do Rio de Janeiro. Vol. I. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1960, p. 407-418.

DIAS, Baltasar. Auto do Nascimento. In: GOMES, Alberto Figueira. **Baltasar Dias**: autos, romances e trovas. Introdução, fixação de texto, notas e glossários. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, p. 41-102.

_____. Tragédia do Marquez de Mantua e do Imperador Carlos Magno. GOMES, Alberto Figueira. **Baltasar Dias**: autos, romances e trovas. Introdução, fixação de texto, notas e glossários. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, 307-349.

DÍEZ BORQUE, José M^a. **Los géneros dramáticos en el siglo xvi**: el teatro hasta Lope de Vega. Madrid: Taurus, 1987.

FIDALGO, Elvira. **As cantigas de loor de Santa María** (edición e comentario). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2003. Disponível em: http://www.cirp.es/pub/docs/argamed/cantigas_loor.pdf Acesso em: 10. Ago 2017.

FIGUEIREDO PINTO, Rooney. **A iconografia mariana no espaço jesuíta português**: culto e devoção à Virgem Maria na Igreja do Colégio de Jesus de Coimbra. Dissertação de Mestrado em História da Arte, Patrimônio e Turismo Cultural. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2014.

FRANCO JUNIOR, Hilário. **A idade média**: nascimento do Ocidente. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Brasiliense, 2001.

GÁLATAS. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.

GANHO, Maria de Lourdes S. **O essencial sobre Santo Antônio de Lisboa**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/estudos-literarios-critica-literaria/colecao-essencial-incm/2225-2225/file.html> Acesso em: 16. Jan 2018.

GARCÍA PAREDES, José C. R. **Mariologia**: síntese bíblica, histórica e sistemática. Trad. José Joaquim Sobral. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2011.

GÊNESIS. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.

GOMES, Alberto Figueira. **Baltasar Dias**: autos, romances e trovas. Introdução, fixação de texto, notas e glossários. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

_____. **Poesia e dramaturgia populares no século XVI**: Baltasar Dias. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra, 2006.

HAZ, Alfonso Zulueta de. Prólogo. IN: *Ordo Prophetarum. Drama litúrgico do século XII*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega – Sección de Literatura e Industrias da Edición, 2006, p. 25-26. Disponível em: <http://consellodacultura.gal/publicacion.php?id=3027> Acesso em: 21. Jun 2017.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2009.

ISAÍAS. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.

JENSEN, F. Pranto. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giusepe. **Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa**. Lisboa: Editorial Caminho, 1993, p. 562-563.

JOÃO. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.

LADAINHA DE NOSSA SENHORA. Disponível em: http://www.vatican.va/special/rosary/documents/litanie-lauretane_po.html Acesso em 10 set. 2017

LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giusepe. **Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa**. Lisboa: Editorial Caminho, 1993.

LE GOFF, Jacques. **O Deus da Idade Média**. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

LUCAS. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.

MACHADO, Diogo Barbosa. Afonso Álvares. In: _____. **Biblioteca Lusitana**: Histórica, crítica e cronológica. Tomo 1. Lisboa Ocidental: Oficina de Antônio Isidoro da Fonseca, 1965, p. 28. Disponível em: <http://ia802700.us.archive.org/7/items/bibliothecalusit01barbuoft/bibliothecalusit01barbuoft.pdf> Acesso em: 19 dez. 2016.

_____. Fr. Antonio de Portoalegre. In: _____. **Biblioteca Lusitana**: Histórica, crítica e cronológica. Tomo 1. Lisboa Ocidental: Oficina de Antônio Isidoro da Fonseca, 1965, p. 360. Disponível em: <http://ia802700.us.archive.org/7/items/bibliothecalusit01barbuoft/bibliothecalusit01barbuoft.pdf> Acesso em: 19 dez. 2016.

MAGALDI, Sábado. Teatro Religioso Medieval. In: _____. **O texto no Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1989, p.67-74.

MALEVAL, Maria do Amparo T.; MONGELLI, Lênia M. de M. e VIEIRA, Yara F. **A literatura portuguesa em perspectiva**. São Paulo: Editora Atlas, 1992, p. 99-190.

MARCOS. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.

MARQUES, A. H. de Oliveira. **Breve História de Portugal**. Porto-Lisboa: Editorial Presença, 1995, p. 153-198.

MARQUES, José Francisco. A piedade mariana. **Dicionário de História Religiosa de Portugal**. Dir. Carlos Moreira Azevedo. Coord. Ana Maria Jorge [et al]. Vol II. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, p. 625-634.

MATEUS, Osório. **Martinho**. Coleção Vicente. Dir. Osório Mateus. Lisboa: Quimera, 2005.

_____. **Visitação**. Coleção Vicente. Dir. Osório Mateus. Lisboa: Quimera, 2005.

MENDES, Fernão. Nascimento de São João e Visitação de Santa Isabel. In: **Centro de Estudos de Teatro: Teatro de Autores Portugueses do Século XVI - Base de dados textuais**. Disponível em: <http://www.cet-e-quinheiros.com/obras> Acesso em: 10 mai. 2016.

MENDES, Margarida Vieira. Gil Vicente: o gênio e os gêneros. IN: **Estudos portugueses. Homenagem a Antônio José Saraiva**. Lisboa: ICALP-Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1990, p. 327-334.

MORALDI, Luigi. **Evangelhos apócrifos**. São Paulo: Paulus, 2016.

MOUSSINAC, Léon. **História do Teatro: das origens aos nossos dias**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1957, p. 214.

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

_____. Considerações sobre o Entremez nos autos de Afonso Álvares. **Estudos Portugueses**, v. 8, p. 61-79, 2012.

NASCIMENTO, Aires A. Hagiografia. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. **Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa**. Lisboa: Editorial Caminho, 1993, p. 307-310.

_____. Milagres Medievais. In: LANCIANI, Giulia; TAVANI, Giuseppe. **Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa**. Lisboa: Editorial Caminho, 1993, p. 459-461.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O diabo no imaginário cristão**. São Paulo: Ática, 1986.

OPTIZ, Claudia. O quotidiano da mulher no final da Idade Média (1250-1500). In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres no Ocidente: A Idade Média**. Porto: Ed. Afrontamento, v. II, 1990, p. 353-429.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção do personagem**. São Paulo, SP: Ática, 1989.

PASCOLATI, Sonia Aparecida V. Operadores de leitura do texto dramático. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia O. (Orgs.). **Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem, 2012, p. 93-112.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PELIKAN, Jaroslav. **Maria através dos séculos: seu papel na história da cultura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PICCHIO, Luciana S. **História do Teatro Português**. Lisboa: Portugália Editora, 1969, p. 25-112.

PIMENTEL, Alberto. **História do culto de Nossa Senhora em Portugal**. Lisboa: Livraria Editora Guimarães, Libanio & C., 1899. Disponível em: <https://archive.org/details/historiadocultod00pime> Acesso em: 15 out. 2016

PIO IX. **Bula Ineffabilis Deus**, 1854. Disponível em: <https://www.nospassosdemaria.com.br/Textos/Ineffabilis%20Deus%20Carta%20apost%C3%B3lica%20Dogma%20da%20Imaculada%20Concei%C3%A7%C3%A3o.pdf> Acesso em: 25 mar. 2018

PORTOALEGRE, Antônio de. Pranto da Senhora Caminho do Monte Calvário. In: **Centro de Estudos de Teatro: Teatro de Autores Portugueses do Século XVI - Base de dados textuais**. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/obras> Acesso em: 10 mai. 2016

PROTO-EVANGELHO DE TIAGO. In: MORALDI, Luigi. **Evangelhos apócrifos**. São Paulo: Paulus, 2016, p. 101-117

REBELLO, Luiz F. **História do Teatro Português**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1967.

REIS, Carlos. 50 anos de temporadas da Paixão de Nova Jerusalém. In: **Revista da Paixão de Cristo: 50 anos**. Pernambuco: Sociedade Teatral de Fazenda Nova. Disponível em: http://www.novajerusalem.com.br/revista/revista_paixao_2017.pdf Acesso em: 10 jul. 2017

ROBERT, Frère. Castelo Perigoso. **Códice ALC. 214**. Lisboa: Biblioteca Nacional, [14--] Disponível em: <http://purl.pt/24109> Acesso em: 10 jun. 2017

RODRIGUES, Maria Idalina Resina. Santos em cena: ensinar - comover - divertir. **Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literatura**. Anexo V - Espiritualidade e Corte em Portugal, Séculos XVI a XVIII. Porto, 1993, p. 71-108. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo8051.pdf> Acesso em: 02 jan. 2017

_____. **Aucto de Santa Barbara: A herança e os arranjos**. Revista Via spiritus. Nº1. 1994. p. 1-24. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3444.pdf> Acesso em: 02 jan. 2017

_____. **Santiago e a Virgem de Guadalupe:** poderes, proteções e ensinamentos num auto quinhentista. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p. 295-324.

_____. **Hagiografia e Teatro:** os discutíveis méritos de um *Auto de Santo Antônio*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p. 325-345.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 6. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008.

ROUBINE, Jean Jacques. **A linguagem da encenação teatral, 1880-1980**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

SALMO. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.

SANTOS, Zulmira C. Teatro Português em Marrocos no tempo de Filipe II: o testemunho do chamado Cancioneiro de D. Maria Henriques. **Revista Via Spiritus**. v. 5. 1998, p. 75-105. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3526.pdf> Acesso em 20 set. 2016.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. 17ed. corrigida e atualizada. Lisboa: Porto Editora, 2008.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos. Os continuadores de Gil Vicente. In: Albino Forjaz de Sampaio (dir.). **História da Literatura Portuguesa Ilustrada**, vol II, Paris – Lisboa: Aillud e Bertrand, 1930.

SILVA, Andréia Cristina L. F. **Reflexões sobre a hagiografia ibérica medieval:** um estudo comparado do *Liber Sancti Iacobi* e das Vidas de Santos de Gonzalo de Berceo. Niterói: EdUFF, 2008.

SILVA, Emílio (Org.). **Caminhos de Santiago e Cultura Medieval Galaico-Portuguesa**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1966, p. 7-24.

SILVA, José Antunes da. Caminhos de Santiago: uma Europa peregrina. **THEOLOGICA**. Braga: Veritati - Repositório Institucional da Universidade Católica Portuguesa, 2004, p. 331-357. Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/12690/1/silva.pdf> Acesso em 10 jan. 2018.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 2007.

SOBRAL, Cristiane. O discurso hagiográfico medieval. **Actas do V Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval**. Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, pag. 97 - 107. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/11524.pdf> Acesso em: 31 ago. 2016

SOUZA, Jamyle. **A relação cortesia-rusticidade na cena ibérica:** Juan Del Encina, Lucas Fernández e Gil Vicente. 2016. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) - Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2016.

TICKNOR, G. **Historia de la Literatura Española**: primer período, desde sus orígenes hasta Carlos V. Tradução de Juan M. A. Fernández. M. Rivadeneyra: Madrid, 2009 [1864]. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-la-literatura-espanola-primer-periodo-desde-sus-origenes-hasta-carlos-v--0/aa3c41a8-65fe-48a4-bebf-a9c59c9e7e80.pdf> Acesso em 12 set.2016.

VARAZZE, Jacope de. **Legenda áurea**: vidas de santos. Tradução do latim, apresentação, notas e seleção iconográfica: Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VASCONCELOS, Carolina Michaelis de. **Autos portugueses de Gil Vicente y de La Escuela vicentina**. Madrid, 1922. Disponível em: http://purl.pt/1360/4/1-12581-v_PDF/1-12581-v_PDF_01-B-R0150/1-12581-v_0000_capa-capa_t01-B-R0150.pdf Acesso em: 15 set. 2014.

VASCONCELLOS, José Leite de. **Teatro Popular Português**: Religioso. Coord. A. Machado Guerreiro. v. I, Coimbra: Atlântida, 1976.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.

VICENTE, Gil. Auto de Sam Martinho. In: **Centro de Estudos de Teatro**: Teatro de Autores Portugueses do Século XVI - Base de dados textuais. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/obras> Acesso em: 10 dez. 2016.

_____. Auto da Fé. In: **Centro de Estudos de Teatro**: Teatro de Autores Portugueses do Século XVI - Base de dados textuais. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/obras> Acesso em: 10 dez. 2016.

_____. Auto da Visitação. In: **Centro de Estudos de Teatro**: Teatro de Autores Portugueses do Século XVI - Base de dados textuais. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/obras> Acesso em: 10 dez. 2016.

_____. Auto da Alma. In: **Centro de Estudos de Teatro**: Teatro de Autores Portugueses do Século XVI - Base de dados textuais. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/obras> Acesso em: 10 dez. 2016.

_____. Breve Sumário da História de Deus. In: **Centro de Estudos de Teatro**: Teatro de Autores Portugueses do Século XVI - Base de dados textuais. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/obras> Acesso em: 10 dez. 2016.

_____. Auto da Mofina Mendes. In: **Centro de Estudos de Teatro**: Teatro de Autores Portugueses do Século XVI - Base de dados textuais. Disponível em: <http://www.cet-e-quinientos.com/obras> Acesso em: 10 dez. 2016.

Wolanski, Andrzej. **The Liturgical Drama in the Middle Ages as the Music-Drama**. 2007. Disponível em: <http://sitm2007.vjf.cnrs.fr/pdf/s2-wolanski.pdf> Acesso em: 10 jul 2017.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: A “literatura” medieval. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 219-262.