

## **RESSONÂNCIAS DOS *DIÁLOGOS DOS MORTOS* NA IDADE MÉDIA: A DANÇA DA MORTE E O AUTO DA BARCA DO INFERNO**

Maria Aparecida de Oliveira Carvalho\*

### **Resumo**

Neste artigo, investigamos a presença de *Diálogos dos mortos*, de Luciano de Samósata, nas obras *A dança da morte*, de Juan de Pedraza, e *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente.

### **Palavras-Chave**

Auto Sacramental; *Diálogos*; Gil Vicente; Juan de Pedraza; Luciano de Samósata; Morte.

### **Abstract**

In this article we investigate the presence of *Dialogues of the Dead*, by Lucian of Samosata, in the works *The Dance of Death*, by Juan de Pedraza, and *The Act of the Ship of Hell*, by Gil Vicente.

### **Keywords**

Death; *Dialogues*; Religious Plays; Gil Vicente; Juan de Pedraza; Lucian of Samosata.

---

\* Pontifícia Universidade Católica - PUC - 30535-901 – Belo Horizonte – MG. E-mail: tidacarvalho@ig.com.br

## Introdução

Para Edgar Morin (1997), o delírio da morte seria o cerne do Cristianismo. Segundo esse autor, a obsessão e o terror da morte jamais tinham penetrado tão profundamente no próprio coração da vida, no coração de Eros, no coração da consciência, conforme a fórmula de Santo Agostinho: "o homem morre desde que nasce" (apud MORIN, 1997, p. 27). Morre a cada instante, não só porque se aproxima da morte, mas, também, porque, em casa instante, traz consigo a corrupção e a podridão. Conforme Pascal (1963), "na impossibilidade de suprimir a doença e a morte, o homem resolveu que o melhor para ser feliz era não pensar de qualquer modo nisso".

Para os gregos de épocas mais arcaicas, o Hades era o local para onde iam todos os mortos em igualdade de condições. Na Grécia, há vários entendimentos sobre essa questão, tanto na obra de Platão como no *Tirano*, de Luciano de Samósata, por exemplo. Já para os cristãos, a morte remete justos e pecadores a destinos diferentes, dando, a uns, o paraíso, e, a outros, os mais numerosos, o inferno. A isso soma-se a ressurreição da carne, isto é, a reconciliação do "duplo" e do "cadáver", da alma e do corpo, a vida imortal do indivíduo no seu conjunto, que quer não apenas conservar a sua alma e o seu duplo, mas, também, recuperar a sua pele. Segundo declaração do apóstolo Paulo, o corpo é sepultado corruptível, mas renasce incorruptível.

A literatura apocalíptica, ou da Revelação, legou ao Cristianismo uma dupla espera. Na terra, a de um rei justo no fim dos tempos, e, no outro mundo, após a morte, a de um julgamento que definiria a admissão na salvação, na vida eterna e no paraíso, ou, ao contrário, a rejeição na morte, no tormento eterno e no inferno. O Cristianismo é, em razão disso, uma religião escatológica<sup>1</sup>, marcada por uma série de eventos cujas principais etapas são o último período catastrófico, a ressurreição dos corpos e o Juízo Final. A eternidade se torna o único horizonte da espera. "Nossa vida", - conforme Santo Agostinho, "é agora toda esperança, depois ela será eternidade". Propõe-se, assim, aos fiéis, uma dialética da esperança ou da apreensão. O nascimento do Purgatório como "terceiro lugar" transitório de um outro mundo que um rígido dualismo concebera, até então, como sede de um paraíso e de um inferno subtraídos à temporalidade, eternos, foi, segundo Jacques Le Goff (1981), fixado no final do séc. XII, depois de um processo de elaboração e decantação iniciado a partir do séc. III. Devemos a Le Goff não apenas um importante livro dedicado precisamente ao nascimento do purgatório no imaginário e na cultura ocidentais, mas, também, uma série de ensaios complementares sobre o imaginário medieval, nos quais o purgatório, como tempo e espaço de uma gestualidade bem definida, é, novamente, objeto de investigação<sup>2</sup>.

Na concepção cristã, a fé mística chamar-se-á amor: amor de Jesus Cristo, que veio sofrer o suplício apenas pelos homens, amor místico dado em troca a Jesus, amor comunitário dos fiéis que formam o corpo vivo de Cristo. A salvação torna-se sinônimo de amor. O deus da morte é o deus do amor. Nesta identificação, o êxtase, aniquilamento sublime de amor que se assemelha à morte, anuncia a vida de bem-aventurança prometida no reino dos Céus.

O amor cristão, entretanto, nunca pode prescindir do Inferno. Aos maus, a Geena - anuncia Jesus. O inferno cristão, com os seus suplícios horríveis e o ódio incansável de Satã, será o espelho do ódio incansável ao que não é cristão. O Juízo Final, ao mesmo tempo que é esperança de ressurreição, traduz, também, o eterno azedume dos virtuosos que querem que os outros sejam amaldiçoados. Como dirá São Tomás de

<sup>1</sup> Conforme verbete da Wikipédia, Escatologia (do grego antigo εσχάτος, "último", mais o sufixo -logia) é uma parte da teologia e filosofia que trata dos últimos eventos na história do mundo ou do destino final do gênero humano, comumente denominado como fim do mundo. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Escatologia>>.

<sup>2</sup> Trata-se do livro *L'imaginaire medieval*. Paris: Gallimard, 1985.

Aquino (1979): “para que a felicidade dos santos lhes possa parecer delectável, [...] é-lhes permitido ver perfeitamente os sofrimentos dos condenados às penas eternas”.

Essa regressão anti-racional exprime a reivindicação de uma individualidade evoluída, chegada a um ponto em que é, por todos os lados, assaltada pela angústia da morte. O desenvolvimento do Cristianismo corresponde, em certo sentido, ao desabrochar da individualidade antiga, à floração da civilização mediterrânea. Em seguida, adaptar-se-á à decadência e à morte do Império.

Por outro lado, a própria salvação cristã, que constitui a reivindicação da individualidade dos miseráveis escravos humilhados, mendigos do além, que constitui, de certo modo, a salvação do pobre, representa, também, a salvação do rico, considerado pobre perante a eternidade. Os ricos e poderosos sentem-se tão nus e miseráveis diante da morte como os próprios miseráveis diante da riqueza e do poder. Nessas condições, o Cristianismo proporcionou às classes pobres, por um lado, a consagração da sua aspiração à individualidade com uma imortalidade que estabelece a verdadeira democracia nos céus e, aos ricos, por outro lado, trouxe o apaziguamento do seu medo da morte.

Não se deve perder de vista, entretanto, que já algumas religiões pagãs admitiam castigos após a morte para os que cometeram crimes em vida. Disso, temos um testemunho importante no *Górgias* de Platão, que termina com um “mito escatológico”.

Segundo conta Homero, a respeito da humanidade, existia, sob Crono, a seguinte lei: dentre os homens, quem viveu todo o tempo em justiça e santidade, passa, após a morte, a residir nas Ilhas Afortunadas, numa felicidade perfeita, a salvo de males; quem viveu na injustiça e impiedade, vai para o calabouço da expiação e da pena, a que chamam Tártaro. [...] Em suma, por algum tempo após a morte será visível tudo, ou quase tudo, que uma pessoa deparou a seu corpo durante a vida. A mesma coisa, Cálicles, se passa, no meu entender, com a alma; depois que ela despe o corpo, torna-se visível tudo que nela existe, tanto o que vem da natureza, quanto os influxos, que o homem guarda na alma, da prática de cada um de seus atos. [...] Homero também dá testemunho disso; são reis e potentados aqueles que ele descreve sofrendo, no Hades, penas perpétuas: Tântalo, Sísifo e Títio; a Tersites, como a algum outro mau, que tenha sido mero particular, ninguém representa submetido a pesados castigos, como incurável, pois, imagino, faltaram-lhe meios de o ser; por isso, era mais feliz do que os outros, que os tinham. Sim, Cálicles, os homens mais perversos pertencem ao número dos poderosos; nada impede, contudo, haja mesmo entre eles homens bons; tanto mais forte razão de admirar aqueles que o são, pois é árduo, Cálicles, é altamente elogiável passar a vida nos limites do que é justo, quando sobeja a franquia de praticar injustiças. Esses, porém, são poucos; [...] verificado isso, expede-o para o Tártaro, apondo-lhe, conforme o tiver achado, a marca de curável, ou de incurável; o réu, em lá chegando, sofre a pena competente. Vez por outra se lhe depara uma alma diferente, que levou vida santa e dentro da verdade, a dum particular, ou de algum outro, ou, as mais das vezes – pelo menos, Cálicles, assim entendo – a de um filósofo, que, quando vivo, só cuidou de sua vida e não quis abarcar o mundo com as pernas; então, com prazer, o expede para as Ilhas Afortunadas. [...] De tantos argumentos, confutados os demais, só um permanece incólume – que mais nos devemos precaver de cometer injustiças do que de sofrê-las e que o principal cuidado do homem deve ser, não o de parecer, mas o de ser bom, quer em particular, quer na vida pública; que, se alguém for mau nalguma coisa, precisa ser punido; que o segundo bem, abaixo do de ser justo, é vir a sê-lo e, punido, expiar a falta; que cumpre evitar toda bajulice, seja para consigo, seja para com os outros, quer para com poucos, quer para com a maioria; e que a oratória, como as atividades em geral, devemos empregar sempre a serviço da justiça. Dá-me, pois, ouvidos e acompanha-me até onde,

chegado, serás feliz na vida e na morte, como indica a razão. Deixa que te desprezem como parvo e te insultem, se quiserem, e, por Zeus! Agüenta corajosamente que te pespeguem o tal ignominioso sopapo; não sofrerás nada de terrível, se és realmente um homem às direitas, praticante da virtude. Exercitemo-nos assim primeiramente; depois, se parecer necessário, dedicar-nos-emos à política; ou, se achares melhor outra atividade, deliberaremos então, quando mais capazes de fazê-lo do que agora. Desaire será, no estado que ora apresentamos, pavonear-nos, como rapazolas, de ser alguma coisa, quando jamais mantemos uma opinião sobre as coisas, mesmo as mais graves, tal a nossa ignorância. Valha-nos a razão, que agora se nos revelou, como um guia; ela nos ensina que a melhor maneira de viver consiste em praticar a justiça e demais virtudes na vida e na morte. (PLATÃO, 1986, p. 185 – 194).

Costuma-se admitir que, a partir de Platão, a religião se diferencia do que fora anteriormente. Para os gregos, tal como os conhecemos desde Homero, a religião sempre significou, simultaneamente, a aceitação da realidade de forma ingênua, mas, também, muito adulta: a aceitação da realidade que incluía a incorporeidade, a transitoriedade e a destruição numa obstinação heróica ou num discernimento trágico. Segundo Burkert (1993), a partir de Platão, a realidade é tornada irreal em favor de um outro mundo – superior, incorpóreo e imutável -, que deve ser encarado como primário. O Eu concentra-se numa alma imortal que é estranha ao corpo, e, dele, cativa. Por isso, é possível falar do divino e da sua relação com o homem com um tipo inteiramente novo de segurança intelectual, com conceitos e demonstrações. Onde, anteriormente, os poetas tateavam entre a imagem e a frase ou onde os oráculos formulavam enigmas ambíguos, surge, agora, uma doutrina do ser que conduz diretamente a Deus.

Jaeger (1995) afirma que o *Górgias* desvenda ao nosso olhar uma nova valoração da vida, uma ontologia que tem raízes no conhecimento socrático da essência da alma. O mito do *Górgias* enlaça-se a certas idéias religiosas a respeito da vida *post-mortem*, que Platão modela com certa liberdade poética. Esse mito não é produto dogmático de nenhum sincretismo histórico-religioso, mas é indubitável que lhe serviram de matéria-prima idéias sobre Além, do tipo das que se costumam agrupar sob o nome de idéias órficas. Deixaram, nele, os seus traços, porque o seu sentido artístico precisava do complemento de um fundo metafísico para a solidão heróica da alma socrática e da sua luta.

A verdade da valoração socrática da vida só se podia compreender se referida a um "além": uma morada onde se podia emitir um juízo definitivo sobre o valor e o desvalor, a felicidade e a ruína do homem, onde a "própria alma" era julgada pela "própria alma", sem os invólucros protetores e enganosos da beleza, da posição social, da riqueza e do poder. Este "juízo", que a imaginação religiosa transpõe para uma segunda vida, situada para além da morte, torna-se, para Platão, uma verdade superior quando ele procura desenvolver até o fim o conceito socrático da personalidade humana como algo puramente interior, baseado em si próprio. Se a pureza da alma com relação a toda injustiça constitui a sua saúde, e a mancha da culpa, em contrapartida, a sua enfermidade e ruína, então o julgamento, no Além, equivalerá a um exame médico da alma. A alma, nua, comparece diante do juiz, alma nua também, por sua vez, e este explora todas as cicatrizes nela deixadas pela própria injustiça cometida durante a vida. As almas que lá chegarem sãs - que são, em sua maioria, as que pertenceram em vida a homens simples, sem poder e sem posição, entregues ao desejo de conhecer e praticar o Bem - ficarão em liberdade nas Ilhas dos Bem-aventurados. As outras serão enviadas para o Hades. A distinção entre doentes incuráveis e curáveis deixa aberto um caminho de cura por meio de grandes sofrimentos e dolorosas terapêuticas. As incuráveis - na maioria, almas de tiranos e de homens poderosos - são erigidas como exemplos eternos, para benefício

das outras. Portanto, o mundo que se segue à morte converte-se na continuação e no aperfeiçoamento da *paidéia* da vida terrena: os mal-educados, mas capazes, ainda, de correção, conseguem uma última possibilidade de atingir a meta, à força de duros sofrimentos e castigos (JAEGER, 1995, p. 648 – 697).

Quanto ao orfismo, o mais importante é a transformação do conceito de alma, *psykhé*, que tem lugar nestes círculos. A doutrina de transmigração das almas pressupõe que, nos seres vivos, tanto nos homens como nos animais, exista algo de individual e constante, um Eu que preserva a sua identidade por força da sua própria essência, independentemente do corpo que perece. Deste modo, é criado um novo conceito genérico de “ser vivo”, *émpsykhon* (o que “tem uma *psykhé* dentro”). Esta *psykhé* não é afetada pela morte: ela é *athánatos*, imortal. O fato de este epíteto, que, desde Homero, caracterizara os deuses, passar a distinguir a pessoa humana, é, realmente, uma revolução.

Segundo Burkert (1993), esta revolução aconteceu por etapas: o que aparece no séc. V não é uma doutrina coerente sobre a metempsicose, mas, apenas, uma especulação como que experimental, baseada em princípios contraditórios do ritual, da moralidade e de uma intuição acerca de leis naturais. A alma não só é imortal como provém dos deuses e, após repetidas provações, volta para os deuses, ou, então, erra para sempre em círculos através de todos os domínios do cosmos; a reencarnação é decidida pelo acaso ou por um tribunal dos mortos; o destino mais feliz é assegurado por uma conduta moralmente irrepreensível ou pela iniciação aos mistérios, que liberta da culpa. Finalmente, temos a idéia de que a alma é uma substância celeste muito leve e de que, conseqüentemente, o morto ascenderá “ao céu”.

É evidente que, em Luciano de Samósata, a concepção do Hades assimila essas idéias, embora não na forma de doutrinas, mas como matéria literária - o que já se poderia admitir, também, em relação a Platão. Seu Hades, às vezes, recorda o espaço amorfo de Homero, onde as sombras vagueiam em sua inconsistência, embora o que se veja, no Hades de Luciano, seja a nudez das caveiras, tornadas absolutamente iguais porque nada mais do que caveiras desnudas. Outras vezes, ele incorpora cenas de julgamento no estilo das do *Górgias*, como acontece na *Descida ao Hades ou O Tirano*. O que se nota na obra de Luciano (*Menipo*, por exemplo) é que, em geral, os castigos, em sua maioria, são destinados aos ricos e poderosos, sobre os quais pesam dois tipos de tormento após a morte: de um lado, o próprio igualmente, a perda dos sinais de poder, honra e riqueza; de outro, os sofrimentos propriamente ditos. Como a morte, de certa perspectiva, não deixa de ser a experiência de uma pobreza amplificada, constitui sofrimento principalmente para os ricos, os quais, no Hades, terão de “mendigar e vender produtos para embalsamar múmias, por falta de recursos”, ou “ensinar as primeiras letras”, suportando humilhações e golpes como escravos.

Brandão (1996) aponta, ainda, castigos que se aplicam àqueles que tiveram uma vida desonesta. Três categorias são principalmente sujeitas a isso: os mentirosos (sobretudo os escritores mentirosos, com especial ênfase nos historiadores, o que se pode ler em *Histórias verdadeiras*), os poderosos e os ricos. A morte se aplica, em geral, como pena máxima contra os maus, e o próprio Luciano apresenta situações em que os ricos são, efetivamente, burlados por ela no meio de suas esperanças, como em *Diálogos dos mortos*. Em *Menipo*, a Assembléia dos Mortos vota o seguinte decreto:

Já que os ricos cometem muitos atos à margem da lei durante sua vida, realizando saques, atos de violência e humilhações constantes contra os pobres por todos os meios, pareceu oportuno ao Conselho e ao povo que, tão logo morram, seus corpos recebam castigo igual ao dos demais criminosos, e que suas almas, enviadas de novo à vida, se encarnem em burros, até que vivam nessa situação duzentos e cinqüenta mil anos,

nascendo burros de burros, levando pesadas cargas e arreados pelos pobres, e, depois e a partir de então, se permitirá que morram (apud BRANDÃO, 1996, p. 39).

No contexto cristão, o tema da Morte nasce literariamente em fins do século XII, mas adquire caráter mais forte e perceptível no século XV, em que a Morte ocupa obsessivamente a consciência dos homens, afetados pelo desespero e pelo ceticismo de uma época devastada pela peste, pela miséria e pela fome. A Morte torna-se expressão e imagem dessa conjuntura dolorosa, suscitando um cortejo riquíssimo de outros motivos e temas: o cadáver, a caveira, o esqueleto, o corpo em decomposição (tão do gosto da literatura barroca seiscentista), o ataúde exumado, as vozes angustiantes, a visão terrífica da putrefação, a imparcialidade, o sentimento de fugacidade da vida, o menosprezo do mundo. Mas a Morte não foi apenas expressão de dor, uma personagem séria e terrível a moralizar, a suscitar o terror e a devoção: ela tripudiou, também, na paródia histriônica, assumindo a feição grotesca das chamadas "danças macabras". E então, com o capelo do frade, como louca ou parva, e tendo, como orquestra, cadáveres músicos, a Morte, diz Segismundo Spina (1997), cabrioleia, salta, dança, toca tamborim, pífaro, harpa e órgão portátil.

Mas esse tema da morte tornou-se tão saturado que, em vários lugares, surgiram manuais didáticos a respeito da arte de morrer (*Ars moriendi*), contendo precauções sobre os perigos espirituais que nos cercam nos momentos do desenlace e instruções minuciosas sobre como evitá-los e vencê-los.

Spina (1997) nos informa, ainda, que o tema da Fortuna teve, também, uma voga extraordinária durante a Idade Média, desde Boécio, no século VI. Deusa pagã, é ela quem governa tiranicamente o mundo: caprichosa e instável, a Fortuna representa a fatalidade, a explicação do mistério, a lei da justiça imanente. No século XV, porém, os três grandes temas correlatos – a Morte, o Tempo, a Fortuna – se tornam os grandes lugares-comuns da poesia.

Com menos dúvidas do que em qualquer época anterior e, talvez, também, posterior, nos séculos XIII, XIV e XV as pessoas esperavam encontrar uma vida eterna após a morte, na qual seriam recompensadas ou punidas pelas ações praticadas durante sua existência terrena. Nesse período, o recém-inventado purgatório seduzia ao extremo como espaço propício a uma infundável diferenciação na forma de conceber o equilíbrio entre punições e recompensas transcendentais. Algumas biografias exemplares e, principalmente, a história das ordens religiosas na baixa Idade Média mostram como essa concentração na estrutura paraíso-purgatório-inferno se aliava a uma dedicação muito maior à esfera da vida social. "Boas obras", capazes de contribuir para a "santificação do mundo", eram consideradas o investimento mais seguro no intuito de garantir a felicidade eterna.

Ruiz (1997), citando Menéndez Pelayo, nos informa que a moralidade nos chega através de Gil Vicente. As personagens da moralidade são a Justiça, a Misericórdia, a Bondade etc., ou seus correlatos, os vícios contrários. Entre as virtudes teológicas e os sete pecados capitais havia abundante material para um vasto conjunto de moralidades, que, por seu caráter, já pressagiava os autos sacramentais, de tal modo que uma nova definição destes, em suas origens, poderia ser a da moralidade, destinada a louvar a Eucaristia. Em Gil Vicente deve fixar-se, para tanto, o veículo e nexos de união que vai desde as moralidades medievais até o auto sacramental espanhol. Veremos, aqui, dois exemplos dessas moralidades: a *Dança da morte*, de Juan de Pedraza, e o *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente.

Podemos, também, demarcar o peso da massa camponesa e o do monopólio clerical como as duas formas essenciais que agiam sobre as relações entre os meios sociais e os níveis de cultura da Alta Idade Média. Por isso, estes autos ou danças

são co-partícipes de uma teologia de popularização, pois o anseio de implantação do cristianismo, originalmente vinculado à cultura de elite, demandou a tarefa de “tradução” de seus preceitos fundamentais em um nível compreensível para as platéias - o que deu origem à constituição de gêneros literários particulares, como as narrativas de milagres, as hagiografias, os sermões, dentre outros, orientados para a reprodução da doutrina em níveis populares, o que incluía o uso de uma linguagem simples e acessível, além da apropriação de imagens familiares, condizentes com o universo mental dos ouvintes.

### **A Dança da Morte**

Seguindo os temas filosóficos e teológicos, a *Dança da morte*, de Juan de Pedraza, publicada aproximadamente em 1551, dirige-se ao louvor do Santíssimo Sacramento. Apropriando-se de antigos autos anônimos, renova a reflexão filosófica, muito espanhola em sua permanência temática e em sua transcendência, que percebe a vida como um caminho a ser percorrido, levando, necessariamente, à igualdade de todos frente à morte, desde o Papa, representante maior da Igreja, ao mais humilde pastor. Seu mote assim se anuncia:

Dança da Morte. Em que se declara como a todos os mortais, desde o Papa até ao que não tem capa, a morte toma a todos iguais neste mísero solo e a nada perdoa. Contém mais: como qualquer vivente humano deve amar a Razão, tendo entendimento dela, considerando proveitosa sua companhia, é dirigida ao louvor do Santíssimo Sacramento. Feita por Juan de Pedraza, tosador, vizinho de Segóvia<sup>3</sup>.

As personagens são o Papa, a Morte, o Rei, a Dama, o Pastor, a Razão, a Ira e o Entendimento, todas elas características de um auto de moralidade cristão. O elemento principal de confluência entre esse auto e *Diálogos de mortos*, de Luciano de Samósata, é a idéia, central e inamovível, de que a morte iguala a todos.

O Pastor, quase como Joane, o parvo do *Auto da Barca do Inferno*, representa o homem simples, ingênuo, mas que, como todos os outros, não conta com a Morte. Parvo, do latim *parvus*, é uma figura ligada à Natureza e à Terra, a um estado de civilização próximo do homem rústico e do selvagem. Este Pastor reúne as características da presença campesina, da naturalidade inocente, e, por meio dele, criticam-se os poderes religioso e político. No prólogo, ele anuncia a entrada do Papa, personagem que se vangloria de sua honra e de seu poder enquanto chega a Morte, que não cai em sua conversa. O segundo personagem será o Rei, que, mesmo jactando-se de seu esforço e de sua valentia, também é levado pela Morte. Na seqüência, entrará uma Dama pervertida pelos vícios, que seguirá os dois. Logo entrará o Pastor, cujo debate com a Morte oferecerá um saboroso arrazoado pedagógico para o ouvinte. E, por fim, entra em cena a Razão, acompanhada pela Ira e pelo Entendimento.

Nesse auto sacramental, que celebra o *Corpus Christi*, a intenção clara é o ensinamento de que a vida é algo efêmero e, por isso mesmo, deve ser regrada, virtuosa, pois à morte ninguém escapa. Como pano de fundo, aparecem as virtudes teológicas contrapostas aos vícios mundanos, personificados no Entendimento e na

<sup>3</sup>No original: *Danza de la Muerte. En que se declara cómo a todos los mortales, desde el papa hasta el que no tiene capa, la Muerte hace en este mísero suelo ser iguales, y a nadie perdona. Contiene más: cómo cualquier viviente humano debe amar La Razón, teniendo entendimiento della, considerando el provecho que de su compañía se consigue. Va dirigida a loor del Santísimo Sacramento. Hecha por Juan de Pedraza, tundidor, vecino de Segovia.* Trecho retirado da edição digital da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371074433473764102257/index.htm>>. Todas as citações no corpo do artigo serão retiradas desta fonte.





REY                   ¿No miras que siempre salí con vitoria  
de muchas batallas, refriegas, combates?

E a Morte, infalível:

MUERTE            Ningún caso hago de cuanto debates,  
pues breve tu cuerpo será como escoria.

Nos diálogos luciânicos entre Diógenes e Alexandre, o grande conquistador, e, depois, entre Diógenes e Mausolo, aparece a crítica ao poder e glória vãos e passageiros e à vanidade de todas as vaidades humanas. Tanto lá como aqui, a Morte sempre aparece para destronar as idéias firmes de poder, de (van)glória, de autoconfiança desmedida. Na *Dança da Morte*, ela atormenta os vivos, em *Diálogos dos mortos*, as personagens já habitam o Hades, mas ainda falam muito de como foram surpreendidas pela morte no meio das maiores esperanças e certezas.

Tanto nos *Diálogos...* como na *Dança...* e, em seguida, no *Auto da Barca do Inferno*, temos uma "sociedade em ato", profundamente enraizada na sua experiência, no seu dinamismo, nos seus vícios e virtudes, que constituem, ainda hoje, um meio de atração, fator de curiosidade e prazer coletivo para o público que continua a aceitar o desafio de cumplicidade que lhe é proposto: a dramatização da vida cotidiana em que a existência dos homens se torna "espetáculo" dos atos essenciais da vida social, em que cada conduta e relação com a natureza se exprime e se cristaliza em figuras/personagens sempre eternas, oscilando entre oposições de diferentes sistemas de valores.

Na seqüência, é convidada ao palco da vida a Dama que, num camarim, fala a si mesma:

DAMA               De gracias dotada, ¿quién tal como yo?  
En toda hermosura, ¿quién tanto perfeta?  
[...]  
¡Oh, cuántos hoy penan que son amadores,  
heridos de manos del alto Cupido,  
con un desigual dolor muy crecido,  
a mí muy sujetos por causa de amores!

Aqui, aparece Cupido, entidade mitológica, o cúmplice do amor. A Dama representa, aí, a vaidade e o narcisismo. E a Morte, que não perdoa:

MUERTE            ¡En cuánta jatancia de vanos dulzores  
yaces, hermosa, de mí trascordada,  
que vengo con priesa por ti, que casada  
estás con el mundo, compuesta de errores!

A efemeridade da vida, da beleza, do poder é sempre trazida à tona nessas situações limite. Há constantes que o homem sonda em si próprio e ao seu redor, sobretudo se em situações de provação ou de reflexão sobre elas: a inanidade de toda a vida e a brevidade, encontrando na fragilidade, passagem ou caducidade das coisas naturais, uma a uma observadas, os símiles de seu viver e Destino. Daí que as mesmas metáforas e os mesmos sinais e símbolos sejam imemorialmente repetidos. A Dama da *Dança...*, assim como a Brísida Vaz do *Auto da Barca do Inferno*, ou como Dorian Gray, num outro contexto, são personagens que, como Helena de Tróia, trazem em si a marca da beleza, tão encantatória quanto efêmera. Em *Diálogos dos mortos*, Menipo pede a Hermes que lhe aponte Helena: "Helena é esse crânio aí", e Menipo se surpreende, voltando à típica lamentação (no caso dele, irônica) do homem confrontado com a perda da facilidade (estado seguro e de harmonia) e a experiência

da sorte adversa, a Fortuna, que tudo muda, e a sombra ou proximidade inexorável da morte. “Mas o que me admira, Hermes, é que os aqueus não tenham compreendido que estavam pensando por uma causa efêmera assim, e que perde facilmente o encanto” (LUCIANO, 1996, p. 167).

Depois de colher a Dama, a indesejada das gentes chega ao monte e encontra o Pastor, homem forte e simples. Pode-se analisar a “religiosidade” de algumas personagens por meio da duração do seu discurso, pois as etapas de narração, no texto, progridem num movimento vertical semelhante ao da ascensão da alma quando passa das trevas do mundo satânico (como o da Corte Romana, no caso) ao da claridade que ilumina as cenas cotidianas dos simples e humildes na sua fé, garantia imediata do Reino dos Céus e, para o Pastor, até o adiamento da inexorável morte. Ele fala:

PASTOR Sin duda ninguna, de entrar hora en cuenta  
Con voz, mi zurrón, yo traigo acordado.  
Pues es cosa cierta, según que he notado,  
que Dios la salud nos da y acrecienta,  
no menos la vida también nos aumenta

Entre alhos, bugalhos e muito vinho, o pastor adormece e chega a Morte:

MUERTE ¡Levanta, zagal, que vengo por ti,  
que así me es mandado del alto Señor!

Como o pastor não compreende, a Morte esclarece:

MUERTE Hermano, la Muerte, que nunca reposa,  
haciendo al más grande igual al menor.  
Yo hago qu’el Papa, el Rey, el señor,  
vengan a ser iguales a ti.

O pastor não quer aceitar, nem entender, quer continuar dormindo/vivendo, mas a Morte persiste:

MUERTE No son esas cosas, hermano, a mí dadas,  
que nunca la hube jamás menester;  
ni hace a mi caso dormir, ni comer,  
sí andar con los vivos contino a porradas.

O pastor tenta lutar com a Morte, fisicamente e através de palavras, mas ela retruca, e, assim, na *Dança...*, constitui-se um elo entre a expressão dramática e a atividade humana em geral, visualizando-se a vida da sociedade através de cada grupo e dando-lhe o espetáculo da sua própria existência:

MUERTE Razón es que sientas que tienes el ser  
subjeto a mi fuerza, do no has libertad.  
Y pues tienes vida sin seguridad,  
della has de ser, contempla, privado  
muy presto, pues tiempo no hay limitado:  
harás con aquéstos, Pastor, igualdad.

A Morte argumenta com o Pastor que todos a alcançarão ou serão por ela alcançados, mas, também, todos, ou quase todos, irão para ela de malgrado. Mesmo em *Diálogos dos mortos*, em que não há mensagem de salvação cristã, os mortais se perturbam intensamente com a chegada do fim, por isso Menipo se diverte com esse espetáculo, tanto que sente vontade de ver e saber tudo sobre a chegada deles no Hades, pedindo, por exemplo, a Cérbero que lhe diga como Sócrates se comportava quando estava descendo para junto deles.

Na *Dança da morte*, a Razão aparece para o Pastor e lhe pede que continue lutando bravamente contra a Morte, porque ontem como hoje o que está em jogo é a representação da pessoa humana hesitando perante a Graça ao atuar num cosmos determinado pela vontade Divina. E, então, ela se apresenta:

RAZÓN            Tú debes saber que soy la Razón,  
a quien los humanos viviendo aborrescen  
en casos fortuneos, que acá les contescen...

Surgem a Ira e o Entendimento que se apresentam em duelo, assim como a personalidade ambígua do Pastor, que é a do homem simples, indo da brutalidade mais absoluta à benignidade mais cândida, atitudes morais e cênicas que enredam as virtudes e os vícios:

IRA                    Por mí, que procura dar tal ocasión;  
la cual interpongo de dar con presteza  
do quiera que cuadra, acá entre mortales,  
porque está faltando, suceden mil males;  
(Señala a la RAZÓN.)  
a donde mi intento sabrás se endereza.

ENTENDIMIENTO    (Señalando a la IRA.)  
Esta de mí, que en toda cabeza  
soy ciertamente, sabrás, habitante,  
es la que hace salir, y aun alante  
de sí, la Razón, con gran fortaleza.  
Ésta corrompe cualquier voluntad,  
que varias se pueden las tales decir:  
pues parte contraria las hace seguir,  
y, junto con ellas, a mí en ceguedad.

Instala-se, assim, o jogo antagônico entre Virtude-Entendimento, e Vício-Ira. Entre os dois se encontram a Razão e o Pastor, dando ao Auto Sacramental seu sentido didático/religioso, quando aquela explica a este o poder dos dois 'estados':

RAZÓN            Nota, pues de ello te doy claridad.  
Tú debes, hermano, sin duda saber,  
que aquesta es la Ira muy grave pecado.  
La cual me destierra de todo poblado,  
echándome fuera, según su poder,  
de aqueste, que agora su nombre a entender  
(Señala al ENTENDIMIENTO.)  
procuro de darte, por hacer contento;  
el cual introduce por entendimiento,  
que por ser muy flaco se deja vencer.

O Pastor 'acorda' de seu sono, ou de sua vida 'mundana', para ir ao encontro de seu Rei celestial e, através da piedade e da oração, consegue driblar a Morte. Os Autos Sacramentais contêm em mais alto grau a "emoção teológica", a plenitude da vida que só pode acontecer diante de Deus e das obras de caridade e de virtude.

Diferentemente de *Diálogos dos mortos*, na *Dança da morte*, de Pedraza, a morte é vencida pela fé e pela decisão de querer "emendar-se", ou seja, há uma mensagem libertadora cristã. A consciência religiosa dessa época procurava uma relação pessoal entre o homem e Deus, sentia a necessidade de encontrar, em Deus, o Pai, não no sentido abstrato da emanção<sup>5</sup>, mas no sentido concreto da personalidade consciente

<sup>5</sup>A emanção é a doutrina que diz que tudo quanto existe derivou-se da Realidade ou Ser supremo, absoluto, mais alto. Aqueles que tem estudado a filosofia platônica e, especialmente a adaptação religiosa dessa filosofia, que tem

não só de si mesma, mas, também, das criaturas e das suas debilidades, sofrimentos e aspirações, e em cuja proteção pudesse o homem confiar como em uma promessa de salvação e refugio eterno da alma.

E não nos esqueçamos de que a representação, ou leitura, deste teatro progride, quase sempre, através de um complexo jogo de paradoxos entre o real e o imaginário, as Virtudes e os Vícios, para enfrentar uma questão mais vasta, inerente a toda condição humana: a da própria Salvação. O homem, obra perfeita do Criador e soberano absoluto das faculdades da Razão que lhe foram concedidas, deverá decidir o seu destino com uma atitude baseada no otimismo, na confiança em si próprio, no livre arbítrio. Uma atitude adotada pela cultura humanista para valorizar o homem, tão perfeita obra mas tão dilacerado entre tantos extremos.

Por isso, a consciência religiosa de então não podia contentar-se com a doutrina da emanção; inclinava-se para o conceito de criação, entendido como ato de vontade e de bondade de Deus, isto é, realização e complemento de sua perfeição. Isso levou o cristianismo a conseqüências de grande importância: justificação da existência do mundo, em que a matéria, sendo criada por Deus, não podia, por si mesma, ser princípio do mal, mas que se transformava em bem ou mal segundo o emprego que dela fazia o homem (Razão, Entendimento, Ira); reconhecimento da personalidade individual do homem e da sua vontade livre como causa responsável do mal e do bem, do pecado e da redenção (afastamento de Deus e retomo a Ele); fé na bondade de Deus, pai das criaturas, ajuda para a salvação da alma, de cuja redenção saía Ele ao encontro com a encarnação e o sacrifício de seu Filho e Verbo. No "Livro dos Provérbios" (Bíblia Sagrada), assim se explica a origem da Sabedoria, identificada com Cristo no cristianismo:

O Senhor me possuiu no princípio de seus caminhos, desde o princípio, antes que criasse coisa alguma. Desde a eternidade fui constituída e desde o princípio, antes que a terra fosse criada. Ainda não havia os abismos, e eu já estava concebida; ainda as fontes das águas não tinham brotado; ainda não se tinham assentado os montes sobre a sua pesada massa; antes de haver outeiros, eu tinha já nascido. Ainda ele não tinha criado a terra nem os rios, nem os eixos do mundo. Quando ele preparava os céus, eu estava presente; quando, por uma lei inviolável, encerrava os abismos dentro dos seus limites; quando firmava lá no alto a região etérea, e quando equilibrava as fontes das águas, para que não passassem os seus limites; quando assentava os fundamentos da terra, eu estava com ele, regulando todas as coisas; e cada dia me deleitava, brincando continuamente diante dele, brincando sobre o globo da terra, e achando as minhas delícias em estar com os filhos dos homens. Agora, pois, filhos, ouvi-me: Bem-aventurados os que guardam os meus caminhos. Ouvi as minhas instruções, e sêde sábios, e não queirais rejeitá-las. Bem-aventurado o homem que me ouve, e que vela todos os dias à entrada da minha casa, e que se conserva à porta da minha casa.

Aquele que me achar, achará a vida, e alcançará do Senhor a salvação. Aquele, porém, que pecar contra mim, fará mal à sua alma. Todos os que me odeiam amam a morte (Bíblia Sagrada, cap. VIII - 22-36).

Lutar com a Morte, assim como lutar com palavras, é a luta mais vã, e, no entanto, como dizia o poeta, lutamos mal rompe a manhã. Nesse Auto Sacramental, a luta do Pastor contra a Morte, e seu alinhamento com a Razão e o Entendimento para chegar

---

sido intitulada neoplatonismo, facilmente poderão ver que tais idéias foram aplicadas a Cristo, por parte de alguns, na igreja primitiva. Pode-se ilustrar a idéia geral pensando no sol e em seus raios. Os raios emanam do sol e, em realidade, são uma expressão da essência do sol. Quanto mais afastado alguém estiver do sol, maior será a escuridão que verá. Deus Pai é como o sol. Sua emanção mais forte é - o Filho. Um pouco mais distantes encontramos os seres angelicais. Em seguida, os homens podem ser contemplados muito distantes de Deus, embora continuem sendo uma emanção divina. Finalmente encontra-se a matéria pura, que está tão distante de Deus que habita em trevas absolutas". Informação disponível em <<http://www.geocities.com/jesusvida/identificacao/emanacao.htm>>.

a Deus, representam uma tentativa de vencer a morte, mesmo que, num sentido material, provisoriamente, mas, quanto à doutrina cristã, no sentido da eternidade. No século XV e em toda a Idade Média, a luta se fazia através da religião, daí a necessidade das “moralidades” e sua didascália.

## O Auto da barca do inferno e a tradição luciânica

Gil Vicente, que manipulava suas fontes com grande liberdade, tinha, dentre elas, algumas referências básicas. Num clássico estudo sobre as fontes das Barcas, Eugenio Asensio (1953), procurou determinar o que uma Antigüidade Clássica e uma Idade Média periférica tinham legado ao dramaturgo da rainha D. Leonor, a matéria que servira de base à sua pessoal e inventiva prefiguração do Outro Mundo.

Começemos por Luciano de Samosáta, cujos *Diálogos dos Mortos* (especialmente o *Scaphidium* e o *Tyrannus*, segundo as convencionais denominações latinas) são considerados não apenas por Asensio, mas também por Menéndez Pelayo, a primeira e indiscutível fonte das Barcas: uma fonte indireta, naturalmente, a que servem de medianeiras as numerosas traduções latinas que circularam pela Europa nos inícios do século XVI e as imitações (o *Charon*, por exemplo, de 1491, de Pontano) que repropunham, no âmbito humanista, o modelo do diálogo de Luciano.

Em Luciano, vai Gil Vicente buscar os motivos do rio Aqueronte, da barca das almas, do desfile dos mortos no cais, da discussão com o barqueiro infernal, dos seus lamentos e diatribes. Mas, conforme João Nuno Alçada (1995), a barca de Luciano era só uma, era a barca dos mortos da tradição clássica, e só uma era também a nave dos loucos de uma tradição literária e pictórica mais recente. Em Gil Vicente, as barcas são duas: a do Inferno e a da Glória. Com uma grande gama de termos sinônimos este “batel infernal” era designado como “caravela”, “barca de tristura”, “barca do cornudo”, “batel dos danados”, ou, ainda, “naviarrá nossa. De quem? Dos tolos”: uma curiosa passagem onde o parvo Joane identifica significativamente o batel do Diabo com a arquetípica nau dos loucos. Esta embarcação infernal tinha por meta um cais privativo, ponto de passagem obrigatório para a “ilha perdida”, também chamada “infernal comarca”, “lago dos danados”, “lago dos cães”, “terra dos demos”. Um lugar, de qualquer modo, sempre bem definido e territorialmente demarcado.

Pelo contrário, sempre no primeiro *Auto*, a “barca do Paraíso”, também chamada “batel divinal” ou “santa caravela”, era bem menos caracterizada: “A estoutra barca, cá fundo/ me vou”. Uma embarcação, não só metaforicamente, mas, também, realmente menor (seria a porta estreita?): inadequada para receber a vaidade do fidalgo que chega ao derradeiro porto com a cadeira, símbolo do seu poderio terreno (“Pera vossa fantasia/ Mui estreita é essa barca”), e incapaz de conter a grande bolsa do onzeneiro (“Porque esse bolsão/ Tomará todo o navio”). Melhor embarcar na Barca do Inferno.

ANJO            Essoutro vai mais vazio:  
                    A cadeira entrará  
                    e o rabo caberá  
                    e todo vosso senhorio

                    Vós irês mais espaçoso  
                    com fumosa senhoria<sup>6</sup>

<sup>6</sup> GIL VICENTE. *Auto da Barca do Inferno*. São Paulo: Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro/Escola do Futuro da Universidade de São Paulo. Edição digital Disponível em <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br/content/view/full/1811>>. Todas as citações no corpo do artigo serão retiradas desta fonte.

A próxima é a tradição do terror causado pela *Danse Macabre* ou *Danza de la Muerte*, cuja progressiva difusão, entre 1376 e 1491, deveu-se mais a causas sócio-históricas do que propriamente literárias. Obedece ela ao desejo de afirmar o poder destrutivo da morte, que, em sua ronda sem fim, convoca os humanos a recordar-se da igualdade de todos os estados sociais e o tópico do *memento mori*, temas favorecidos pelas relações entre a iconografia e os sermões, em particular os de membros das ordens mendicantes. Há uma advertência da morte aos vivos, como na Capela dos Ossos da Igreja de São Francisco, em Évora (1495-1521): “Nós, ossos que aqui estamos, pelos vossos esperamos” - e até na sepultura do próprio Gil Vicente: “Pergunta-me quem fui eu,/ atenta bem pera mi/ porque tal fui como ti/ e tal hás-de ser com’eu”. Vemos, nesses casos, o desejo de converter os vivos, mostrando-lhes a vanidade da vida e infundindo-lhes o horror pela morte.

A outra tradição está representada nos desenhos da *Danse Macabre*, reproduzidos nos *Livros de Horas* da época de Gil Vicente. Dentre eles, destacam-se os de Filipe Pigouchet, *Heures a l’usage de Romme* (Paris, 1494), do qual se conserva um exemplar na Biblioteca Pública de Évora; os de Simon Vostre, *Heures a l’usage de Romme* (Paris, almanaque de 1502 a 1520); e os de Thielman Kerver, *Hore intemerate virginis Marie* (Paris, 1503). Conhecem-se, ainda, impressões dos *Livros de Horas* destinados à Espanha (tais como *Las Horas de Nuestra Señora*, Paris, 1499, do impressor Simon Vostre, com a *Danza de la Muerte* em 66 pequenos quadros) e a Portugal (como as *Horas de Nossa Senhora* segundo costume romano, traduzidas do latim pelo monge cisterciense Frei João Claro, formado na Universidade de Paris e que mantinha relações com a corte portuguesa; obra impressa em Paris, em 1500, com as figuras da *Danza Macabra*). Todos esses documentos revelam um uso corrente que não seria alheio aos autos vicentinos, tanto nos desenhos como na ordem de figuras ali apresentadas.

Finalmente, limitando-nos à Península Ibérica, a referência de que dispunha Gil Vicente se encontrava na meditação sobre a morte, presente tanto na poesia doutrinal, em seus tópicos do *Ubi sunt* e do *De contemptu mundi*, como na elegia fúnebre dos cancioneros. Desde fins do século XIV, a *Dança Macabra*, de origem francesa, tem como principal fonte de expressão a alegórica *Danza general de la Muerte* castelhana, menos marcada pelo espetáculo da corrupção física, mas em que se proclama a indiscriminação ou o poder igualitário da morte. Assim, Gil Vicente se deparou com uma atmosfera de caráter moralizante, que envolve os sermões e os livros ascéticos durante o século XV, e, ao mesmo tempo, com um convencionalismo poético quanto à maneira de representar-se a morte nos *Livros de Horas*. Por isso, ele representa, em sua realização teatral, a individualidade humana e transitória, pois frente às figuras da *Dança*, típicas, uniformes e exemplificadoras, as das *Barcas* aparecem mais dinâmicas e teatrais.

Armando López Castro (2000) detém-se em dois aspectos do teatro vicentino. O primeiro é o rito escatológico de passagem entre a vida e a morte através da água, de origem arcaica, pré-cristã, que aqui se insere em um contexto ortodoxo. Ainda que na *Barca do Inferno* haja uma influência clássica, tanto dos *Diálogos*, de Luciano, como da *Eneida*, de Virgílio (no episódio do barqueiro Caronte), é a tradição céltica - em que o Outro Mundo está sempre para além da água; a Morte é uma passagem obrigatória através da água; o Purgatório aparece como uma praia ou um limite entre o mundo dos vivos e o dos mortos; e o Paraíso se situa em uma ilha longínqua - que revela uma maior presença nas *Barcas*. O segundo aspecto examinado por Castro é o tratamento teatral que Gil Vicente dá à figura da Morte. Em relação à figura alegórica da *Dança da Morte* castelhana, derivada das antigas Danças Macabras, observa duas diferenças: em primeiro lugar, Gil Vicente reduziu o excessivo número de personagens representativos dos distintos extratos sociais: um Conde, um Duque, um Rei e um Imperador, depois um Bispo, um Arcebispo, um Cardeal e um Papa,

como nas Danças, por exemplo; em segundo lugar, deu a suas personagens um maior conteúdo humano, através de diálogos vivos e cambiantes.

Como em *Diálogos de mortos*, de Luciano, a alegoria central do *Auto da Barca do Inferno* é o embarcar, só que, em vez de Caronte, temos o Diabo como barqueiro. Haveria o descobrimento do verdadeiro destino da alma e, assim mesmo, o projeto de cada personagem continua sendo o de embarcar. Esse drama é resultante da destilação de uma matéria prima muito mais vasta: isto é, do ciclo total e, pode-se dizer, arquetípico da vida, com os incontáveis ciclos pequenos que o integram, como as personagens-tipo que dão um quadro geral da sociedade e dos valores à época de produção do Auto.

No *Auto da Barca do Inferno*, as personagens apresentam-se, uma a uma, em desfile, com o propósito unânime de embarcarem na Barca da Glória. Uma a uma, diante da recusa do Anjo que lhes proíbe tal embarque, sofrem a mesma Paixão. E, uma a uma, vêm-se obrigadas a reconhecer, numa amarga percepção, que o seu destino é outro.

Os dois primeiros passageiros são o Fidalgo e o Onzeneiro, figuras estilizadas e esquemáticas que são personificações de seus respectivos pecados: o orgulho e a avareza. O Fidalgo surge acompanhado por um pajem com uma cadeira, metonímia da "fumosa senhoria" de seu dono. O Fidalgo estabelece, logo de início, um movimento recíproco que irá ser repetido mais sete vezes, com pequenas mas significativas variações, pelos passageiros que se lhe seguem. Ao entrar em cena, dirige-se primeiro à Barca do Inferno, e, não lhe agradando esta, recusa-se a subir a bordo e atravessa logo para a da Glória, onde o Anjo se recusa a recebê-lo. Finalmente, volta para a primeira barca, na qual tem de forçosamente embarcar:

FIDALGO	Esta barca onde vai ora, que assi está apercebida?
DIABO	Vai pera a ilha perdida, e há-de partir logo ess'ora.
FIDALGO	Pera lá vai a senhora?
DIABO	Senhor, a vosso serviço.
FIDALGO	Parece-me isso cortiço...
DIABO	Porque a vedes lá de fora. [...]
FIDALGO	A estoutra barca me vou. Hou da barca! Para onde is? [...]
ANJO	Que quereis?
FIDALGO	Que me digais, pois parti tão sem aviso, se a barca do Paraíso é esta em que navegais.
ANJO	Esta é; que demandais?
FIDALGO	Que me leixeis embarcar. Sou fidalgo de solar, é bem que me recolhais.
ANJO	Não se embarca tiranianeste batel divinal. [...]
FIDALGO	Ao Inferno, todavia! Inferno há i pera mi? Oh triste! Enquanto vivi não cuidei que o i havia: Tive que era fantasia! Folgava ser adorado, confiei em meu estado e não vi que me perdia.

Esse tríplice movimento – ir à Barca do Inferno, ir à Barca da Glória e retornar à do Inferno – é repetido pelos outros passageiros, com exceção do parvo. Depois do reconhecimento de seus erros e da vida como uma ilusão, ele embarca até a chegada do Onzeneiro, que traz uma bolsa, símbolo da sua usura, para comprar o Paraíso:

ONZENEIRO Pera onde caminhas?  
 DIABO Oh! que má-hora venhais,  
 onzeneiro, meu parente!  
 Como tardastes vós tanto?  
 ONZENEIRO Mais quisera eu lá tardar..  
 Na safra do apanhar  
 me deu Saturno quebranto.  
 DIABO Ora mui muito m'espanto  
 nom vos livrar o dinheiro!...  
 ONZENEIRO Solamente para o barqueiro  
 nom me leixaram nem tanto...

Uma vez embarcados o Fidalgo e o Onzeneiro, entra momentaneamente uma outra personagem – Joane, o Parvo - cuja trajetória não coincidirá com aquela que se acabou de traçar. É que Joane, mesmo chegando à percepção de seu destino, participa da ação, mas fica à margem da série de episódios paralelos que constituem o argumento, pois não embarca com o Diabo, que até lhe promete um lugar numa das futuras viagens da Barca da Glória, o que não deixa de ser surpreendente, já que a linguagem do Parvo é completamente rebaixada e chula. O Parvo, como única personagem humana que intervém repetidamente no desenrolar da peça (pois o Anjo e o Diabo pertencem a outro plano, o do transcendente), tem, segundo Stephen Reckert (1977), uma função dupla: a dramática, de ser um espectador e comentador irônico dos acontecimentos; e a teatral, de marcar de dois em dois episódios, uma transição assimétrica ou sincopada.

Ao aspecto cênico do Auto pertencem, também, os objetos materiais que representam metonimicamente o pecado característico de cada personagem, e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, a sua esperança de salvação. Para o Fidalgo, a sua cadeira é a sua nobreza; para o Anjo, é a sua tirania e prepotência. O Onzeneiro fia-se no seu bolsão para comprar o Paraíso, mas foi a sua maneira de o encher o que o condenou. E as fôrmas que serviram para o Sapateiro roubar com o seu ofício são, ao mesmo tempo, formas vazias como as confissões e comunhões não válidas com as quais pensa ter ganhado o céu. O Sapateiro é um espertalhão cuja hipocrisia é tão engraçada que não consegue torná-lo inteiramente antipático nem sequer para o Anjo, que condescende em dirigir-lhe um trocadilho cheio de humor negro: quando pergunta se está irremediavelmente condenado a ir coser no Inferno, o Anjo, brincando com a homofonia entre coser e cozer, confirma que sim, que ele já está incluído na ementa infernal. Sem pestanejar, o Sapateiro aceita a sentença, convencido, parece, de que mesmo no Inferno há de saber adaptar-se às circunstâncias.

SAPATEIRO Hou da barca!  
 DIABO Quem vem i?  
 Santo sapateiro honrado,  
 como vens tão carregado?...  
 SAPATEIRO Mandaram-me vir assi...  
 E pera onde é a viagem?  
 DIABO Pera o lago dos danados.  
 SAPATEIRO Os que morrem confessados  
 onde têm sua passagem?  
 DIABO Nom cures de mais linguagem!  
 Esta é a tua barca, esta! [...]  
 SAPATEIRO Como poderá isso ser,  
 confessado e comungado?!... [...]  
 SAPATEIRO Hou da santa caravela,  
 poderês levar-me nela? [...]  
 ANJO Se tu viveras dereito,  
 Elas<sup>7</sup> foram cá escusadas.

<sup>7</sup> As fôrmas do Sapateiro – nota nossa.



SAPATEIRO Assi que determinais  
que vá cozer ò Inferno?  
ANJO Escrito estás no caderno  
das ementas infernais.

No caso do Frade, para cujo pecado de mundanidade existe (sem falarmos na sua espada) uma representação viva nada equívoca, é no seu hábito que tem de cifrar a sua esperança: em vão, pois 'o hábito não faz o monge'.

FRADE Juro a Deus que nom t'entendo!  
E este hábito no me val?  
DIABO Gentil padre mundanal,  
a Berzebu vos encomendo!  
FRADE Corpo de Deus consagrado!  
Pela fé de Jesu Cristo,  
que eu nom posso entender isto!  
Eu hei-de ser condenado?!...  
Um padre tão namorado  
e tanto dado à virtude?  
Assi Deus me dê saúde,  
que eu estou maravilhado!  
DIABO Não curês de mais detença.  
Embarcai e partiremos:  
tomareis um par de ramos.

Para Brísida Vaz, os apetrechos da sua alcovitaria são provas incontroversas dos seus "serviços" à sociedade. O Anjo a entende de outra maneira, e os seus antigos atavios apressam ainda mais o seu embarque:

DIABO Que sabroso arreçar!  
BRÍZIDA No é essa barca que eu cato.  
DIABO E trazês vós muito fato?  
BRÍZIDA O que me convém levar.  
DIABO Que é o que havês d'embarcar?  
BRÍZIDA Seiscentos virgos postiços  
e três arcas de feitiços  
que nom podem mais levar.  
Três almários de mentir,  
e cinco cofres de enlheos,  
e alguns furtos alheos,  
assi em jóias de vestir,  
guarda-roupa d'encobrir,  
enfim – casa movediça;  
um estrado de cortiça  
com dous coxins d'encobrir.  
A mor cárrega que é:  
essas moças que vendia.

E ao anjo:

BRÍZIDA Eu sô aquela preciosa  
que dava as moças a molhos,  
a que criava as meninas  
pera os Cónegos da Sé... [...]  
ANJO Ora vai lá embarcar,  
não estês importunando. [...]  
BRÍZIDA Hou barqueiros da má-hora,  
que é da prancha, que eis me vou?  
E já há muito que aqui estou,  
e pareço mal cá de fora.

DIABO           Ora entrai, minha senhora,  
e sereis bem recebida;  
se vivestes santa vida,  
vós o sentirês agora...

O Judeu traz um bode, para ele, expiatório, mas, para os demais, uma figura da sua teimosia em manter-se fiel à lei mosaica. Os feitos e livros do Corregedor e do Procurador significam a autoridade e a erudição que, inerentes aos respectivos ofícios, só serviram (tal como as fôrmas do Sapateiro) para facilitar os seus roubos. E até o Enforcado (que se identifica com a corda no pescoço) supõe que, ao saldar a sua dívida para com a sociedade, a saldou, também, para com Deus, acabando por descobrir, no entanto, que se enganou nas contas.

Finalmente, os Cavaleiros de Cristo arvoram a Cruz da sua Ordem como justificação das suas bem fundadas esperanças e, ao mesmo tempo, como representação figurativa delas.

Um elemento da riqueza de linguagem da *Barca do Inferno* é a ambigüidade irônica com que certas metáforas e frases feitas tornam a adquirir, macabramente, o seu valor literal. Quando o Fidalgo renega das condições da barca com um "Maldito que em ti vai!", ou o Procurador exclama "Dou-me à Demo!", ou Brísida Vaz insulta o Diabo como barqueiro "da má-hora", ou o Sapateiro fala de ir coser - ou ser cozido - ao Inferno, todos eles têm mais razão do que supõem. O Diabo, por sua vez, manda içar a vela porque sopra "Um ventozinho que mata"; e insinua que, quando o Fidalgo chegar ao desembarcadouro, lhe darão uma cadeira nova feita dos seus próprios ossos e forrada com a sua própria pele, de maneira que "estará fora de si".

Como seria de se esperar, também o Parvo - cuja cômica obscenidade haveria de tornar-se uma convenção do teatro posterior, e que, aqui, desempenha um papel funcionalmente eficiente de ironista - não deixa de recorrer, por vezes, a alguma escabrosa polisseia. O discurso dessa personagem é incoerente e hiperbólico, com um forte componente, segundo Reckert (1977) escatológico. Morreu de "caga merdeira" e tem uma obsessão pelos excrementos e pelos órgãos sexuais masculinos. Este vocabulário designa a esfera fisiológica e animal, e possui grande poder de regeneração. Com efeito, quando fala ao Diabo usa pelo menos três apodos transparentemente fálicos: "rachador d'Alverca", "Cornudo at'aa mangueyra" e "pelourinho da Pampulha!". Ao surgir pela primeira vez no palco, anuncia que acaba de morrer "de caganeyra"; e quando se despede, quase no fim do auto, é com uma alusão ao Corregedor como "cagado nebry". Entre estas falas já explicou a sua última doença como "caga merdeyra"; qualificou o Diabo de "neto de cagarrinhosa!" e "caganita de coelha"; convidou-o a "caga[r] no sapato" ou "na vela", a "toma[r] o pam que te cayo!", e a "mija[r] n'agulha"; alegou que o Judeu "mijou nos finados" na Igreja de São Julião, e "na caravella"; e, por fim, atira ao Corregedor e ao Procurador a acusação coletiva: "mijaes nos campanaryos!"<sup>8</sup>. E, ainda, há freqüente menção a objetos relacionados com o sexo masculino e o ânus: "alfinete", "pica", "pelourinho" "caga merdeira", "rabugem", "cargarrinhosa", "rabo de forno de telha". Este Parvo é a figura do discurso, possui uma grande fluência verbal, por vezes ininteligível, mas é assim que critica a sociedade numa vertente eufórica e, também, de disparates e escatologia. É um ser completamente livre, que não admite autoridade nem censura.

Pode-se distinguir, nessa atitude do Parvo, ao mesmo tempo uma transcendental reconciliação de opostos e um instinto de simetria e reciprocidade, cuja própria coexistência, em substratos de pensamento anteriores à lógica (aristotélica, pelo menos), é já, por si, uma *coincidentia oppositorum*, revelando em conjunto o mesmo profundo anelo de ordem, concebida ora como unidade primordial e indiferenciada, ora como uma equilibrada dualidade.

<sup>8</sup>As expressões citadas foram retiradas de Reckert (1983). Cf., particularmente, o capítulo "Forma interior do drama vicentino: As Barcas", p. 61-104.

A impureza – a desordem em grau supremo – é a morte, ou a entropia total. Por isso é que se afirma, na liturgia católica (significativamente, no rito do Exorcismo), que, ao submeter-se à obscenidade absoluta da Crucificação, Cristo “venceu a Morte com a morte”. Também a fusão dos contrários numa unidade superior – o “princípio da ambivalência”, em termos freudianos – representa um regresso, e, em termos bakhtinianos, há o princípio de ambivalência entre o alto e o baixo.

O que toma o Parvo digno da Salvação é exatamente a sua irresponsabilidade, no sentido literal da palavra: “Tua simpreza t’abaste”, diz-lhe o Anjo, “pera gozar dos prazeres”. Toca-lhe, portanto, como eixo entre os dois lados antitéticos da peça – os mistérios positivos dos Cavaleiros e a corrupção dos pecadores –, servir de bode expiatório lingüístico, assumindo em forma verbal, para a purgar, toda a impureza que estes representam. Menipo não seria um parvo, pelo contrário, mas ele, em Luciano, representa este papel de Joane como aquele que ri de todos e a todos ridiculariza a partir daquilo que é o maior valor para cada um.

É interessante, também, a semelhança com o diálogo “Caronte, Hermes e diversos mortos” (LUCIANO, 1996), pois os tripulantes do *Auto da Barca do Inferno* têm de deixar na margem tudo o que é supérfluo e o que é, para eles, o índice do poder que eles tinham quando vivos como, por exemplo, a cadeira do fidalgo, os livros do corregedor, etc.

Em *Notas Vicentinas*, originalmente publicado em 1929, Carolina Michaelis de Vasconcellos faz, na nota IV, um levantamento da “quantidade e da qualidade das noções mitológicas, históricas e cultur-históricas, com a qual Gil Vicente enfeitou seus Autos” (MICHAËLIS DE VASCONCELOS, 1949, p. 321). O conjunto do seu saber da Antigüidade é incompleto, desconexo. As parcelas são desiguais, vagas, muitas vezes turvas e adulteradas. Não foram tiradas diretamente de Homero e Hesíodo, Platão e Aristóteles, Virgílio e Ovídio. De qualquer forma, o que interessa é a livre e jocosa adaptação e aproveitamento da tradição clássica que faz pipocarem em cena nomes e entidades como Tártaro, Cérbero, os deuses como Júpiter, Apolo, etc. Sobre a *Barca do Inferno*, a autora diz que quanto a *Caron/Caronte* e *Aqueron/Aqueronte* (dois termos da mitologia helênica, completamente diversos, mas confundidos na pronúncia dos peninsulares e, também, no seu pensar, porque tanto o velho barqueiro como o rio, um dos rios, são do Tártaro), persuade-se de que o *arraís infernal* de Mestre Gil era o *Caron*, barqueiro dos Antigos; e isso em harmonia com o tradutor castelhano que resolutamente lhe havia dado o nome de *Caronte*<sup>9</sup>.

Luciano gozou de uma vasta popularidade no Renascimento. Seus *Diálogos*, na fronteira entre o colóquio humanístico e o teatro, inspiraram os dramaturgos da época e os escritores didáticos de intenção satírica. No século XVI, as reimpressões de suas obras eram copiosas. O marco cênico e as personagens centrais – à exceção do anjo com sua barca – se assemelham bastante. Na *Barca* e n’*A descida ao Hades ou o tirano*, temos o rio da morte, a barca das almas, a chegada dos que acabaram de expirar carregados com os símbolos de seus vícios, a contenda com o barqueiro do inferno, as lamentações dos defuntos. A identificação de Caronte com Satanás, senhor da morte, já havia sido esboçada pelo poeta cristão ibérico Aurélio Prudêncio Clemente muitos séculos antes de Dante.

Serão pontuadas a seguir, algumas situações, personagens e traços irônicos que teriam sido sugeridos por Luciano. A descrição do barco pronto a içar velas e a impaciência do barqueiro pelo atraso dos passageiros esperados foram sugeridas pelo começo de *A descida do Hades ou o tirano*. Caronte descreve os preparativos como já terminados, o Diabo vicentino os coloca em ação animada. A barca mediterrânea é substituída pela caravela atlântica, o semideus Caronte por um marinheiro charlatão do Tejo. A situação de fundo é idêntica.

<sup>9</sup> MICHAËLIS DE VASCONCELOS, op. cit. Cf. a nota 34 da página 521.

Tanto o *Caronte, Hermes e diversos mortos*, como *A descida ao Hades ou o tirano* dão, entre os mortos satirizados, o lugar preferencial a um tirano. No primeiro exemplo, é-nos apresentado Lampico, cujo pomposo diadema chama a atenção de Hermes:

HERMES ... E esse aí, de manto de púrpura e de diadema, esse medonho, quem é por acaso?  
LAMPICO Sou Lampico, tirano de Gela.  
HERMES Ora, Lampico, por que você vem com tanto adorno?  
LAMPICO Por quê? Ora, Hermes, um tirano devia chegar nu?  
HERMES Tirano coisa nenhuma! Um morto, isso sim. Desfaça-se, portanto, disso aí.  
LAMPICO Já estou sem a riqueza, como você mandou.  
HERMES E jogue fora a empáfia e a soberba, Lampico. Juntas, vão sobrecarregar o barco.

O tirano Lampico inspirou a impressionante entrada do Dom Anrique "com hum page que lhe leva um rabo mui comprido e ua cadeira de espaldas"<sup>10</sup>. A figura do fidalgo gravou-se na fantasia dos espectadores. Ecos das palavras de Caronte foram postas, por Gil Vicente, na boca do Anjo, quando se recusa a admitir em seu barco a tirania e a pompa, e, então, as manda ao diabo:

ANJO Não se embarca tirania  
neste batel divinal.[...]  
Essoutro vai mais vazio:  
a cadeira entrará  
e o rabo caberá  
e todo vosso senhorio.  
Vós irês mais espaçoso,  
Com fumosa senhoria,  
cuidando na tirania  
do pobre povo queixoso.

Megapentes suplica à Parca, n' *A descida ao Hades* que o deixe voltar um instante ao mundo para prevenir sua mulher e castigar a sua amante, a qual, diante de seu cadáver, se entrega às carícias de Carion, seu camareiro. Quando chegam as pessoas, Glicerion, a amante, finge chorar e lança gritos e lamentos, invocando o nome do tirano. Gil Vicente faz com que Dom Anrique faça o mesmo pedido:

FIDALGO Esperar-me-ês vós aqui,  
tornarei à outra vida  
ver minha dama querida  
que se quer matar por mi.

O Diabo o desengana, revelando-lhe a infidelidade de sua amante:

DIABO Pois estando tu expirando,  
se estava ela requebrando  
com outro de menos preço.

E também lhe mostra como sua mulher chorava mesmo era de alegria, enquanto fingia pranteá-lo com lamentações ensinadas por sua mãe.

Nos *Autos das Barcas*, há sempre uma perspectiva transcendente, segundo a qual o homem, dominado pela angústia da morte, espera sua redenção através da graça divina. Se toda *ars moriendi* encerra uma arte de viver, a barca da morte se transforma insensivelmente em barca da vida. A ambigüidade e a carga de sentidos múltiplos

<sup>10</sup> GIL VICENTE. *Edition critique du premier "Auto das Barcas"*. (org. I. S. Révah). Lisboa: Centre d'Histoire du Théâtre Portugais, 1951, p. 129.

contribuem para a ilusão dramática do espectador, e aumentam o valor poético das *Barcas*.

A viagem ou *A Barca do Inferno* de Gil Vicente não é, como para Dante em sua *Divina Comédia*, uma viagem no outro mundo, não nos mostra como as almas dos mortos vivem (expressão estranha, mas não imprópria) a morte, enquanto esperam o Juízo Final. Mas conduz-nos à praia derradeira que é, por assim dizer, a ante-câmara do Além, o lugar-comum de concentração e divisão dos vários destinos. Embora marcadas pelo falecimento, pelo *rigor mortis*, as personagens são, ainda, tudo o que foram quando estavam vivas, e apenas isso: não podem transmitir nenhuma experiência sobre um Além-Túmulo de que elas, também, só agora começam a aprender as regras e os ritos. E, assim, *A Barca do Inferno*, tributária como é dos *Diálogos dos mortos*, de Luciano, e das Danças da Morte ibéricas, é, ainda e sempre, um espetáculo da vida do reino que o dramaturgo régio põe em cena para os seus soberanos, e para nós, até hoje.

## Agradecimentos

Agradeço à Profa. Dra. Lélia Parreira Duarte pela indicação e pelo fornecimento do texto de Eugenio Asensio sobre as fontes das *Barcas* de Gil Vicente.

CARVALHO, M. A. O. de. Ressonances in the Dialogues Of The Dead in Middle Ages: The Dance Of Death and The Act of the Ship of Hell. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 1, n. 1, p. 29-50, 2009.

## Referências

ALÇADA, J. N. Para um novo significado da presença de Todo Mundo e Ninguém no *Auto da Lusitânia*. **Arquivos do Centro Cultural Português**, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p. 199-271.

AQUINO, T. Textos escolhidos. 2 ed. Trad. Luiz J. Baraúna. São Paulo: Abril Cultural, 1979 (Col. Os pensadores).

ASENSIO, E. Las Fuentes de las Barcas de Gil Vicente. **Estudios Portugueses**. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1974, p. 59-77.

BRANDÃO, J. L. Diálogos dos Mortos sobre os vivos. In: LUCIANO. *Diálogos dos Mortos*. Trad. e notas Maria Celeste C. Dezotti. São Paulo: HUCITEC, 1996.

CASTRO, A. L. *Al vuelo de la garza* - estudios sobre Gil Vicente. León: Ediciones Universidad de León, 2000.

BURKERT, W. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Goulbenkian, 1993.

JAEGER, W. *Paidéia*: a formação do homem grego. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 648 – 697.

GIL VICENTE. *Auto da Barca do Inferno*. Edição digital. São Paulo: Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro/Escola do Futuro da USP. Disponível em <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br/content/view/full/1811>>.

\_\_\_\_\_. *Edition critique du premier "Auto das Barcas"*. (org. I. S. Révah) Lisboa: Centre d'Histoire du Théâtre Portugais, 1951.

LE GOFF, J. *La naissance du Purgatoire*. Paris: Gallimard, 1981.

\_\_\_\_\_. *L'imaginaire medieval*. Paris: Gallimard, 1985.

- Livro dos Provérbios. In: *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Paulinas, 1983.
- LUCIANO. *Diálogos de mortos*. Trad. Maria Celeste C. Dezotti. São Paulo: Hucitec, 1996.
- \_\_\_\_\_. Menipo ou Necromancia. In: \_\_\_\_\_. *Obras*. Trad. e notas José L. N. Gonzales. Madrid: Gredos, v. 2, 1991.
- MICHAËLLIS DE VASCONCELLOS, C. *Notas vicentinas* - Preliminares duma edição crítica das obras de Gil Vicente. Lisboa: Ocidente, 1949.
- MORIN, E. *O homem e a morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- PASCAL, B. Lettre a M. et Mme. Perier, a Clemont: a l'occasion de la mort de M. Pascal le Père. In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres Complètes*. Paris, Seuil, 1963, v. 2, p. 275 – 276.
- PLATÃO. *Górgias ou A oratória*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Difel, 1986, p. 185-194.
- PEDRAZA, J. de. *Danza de la Muerte*. Edição digital baseada na edição de *Autos sacramentales desde su origen há s fines del siglo XVII* (org. Eduardo g. Pedroso, 1865) e cotejada com a edição crítica de *Piezas maestras del teatro teológico español* (org. Nicolas G. Ruiz, 1997). Madrid: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371074433473764102257/index.htm>>.
- RECKERT, S. *Gil Vicente: espíritu y letra*. Madrid: Gredos, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Espírito e letra de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983.
- RUIZ, N. G. Introducción general. In: BARCA, C. de la; VEJA, L.; MOLINA, T. *Piezas maestras del Teatro Teológico Español*. 4 ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1997, p. 15 – 61.
- SPINA, S. *A cultura literária medieval*. São Paulo: Ateliê, 1997, p. 57 - 60.

### **Sites consultados**

- <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Escatologia>>
- <<http://www.geocities.com/jesusvida/identificacao/emanacao.htm>>
- <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371074433473764102257/index.htm>>