

E NO MEIO DO CAMINHO, HAVIA O DIABO

Otávio Rios – UFRJ
otaviorios@ufrj.br
otaviosrios@gmail.com

Resumo: Entre os numerosos autos de Gil Vicente, destaca-se, pela religiosidade e beleza lírica do texto, o *Auto da Alma*; pela força dramática, pela versatilidade das personagens, pela graça de alguns, pela força da argumentação, pela sátira dura, mas divertida, provocadora de riso, o *Auto da Barca do Inferno*. Foram estes autos que decidimos privilegiar, com duas finalidades: apresentar vertentes distintas da obra do grande autor, que permanece como um dos mais altos, senão o mais alto do teatro português, que inaugurou em 1502, e trazer à cena duas personagens polares que se destacam na galeria vicentina: o Anjo e o Diabo, que se reencontrarão em muitas de suas peças. Este texto privilegia essas duas personagens, insistindo na construção de ambos e centrando a análise no poder argumentativo e na capacidade cômica do Diabo como estratégias de sátira social.

Palavras-Chave: sátira social, análise de personagens, o Diabo, argumentação e comicidade.

Abstract: Amongst the numerous Gil Vicente's plays, the *Auto da Alma* outstands for its religiosity and lyric beauty. The *Auto da Barca do Inferno* has also prominence for its dramatic strength, the characters' versatility and grace, for its textual construction, and its harsh but fun satire. Both plays are by the authors privileged in this paper. Our purposes are to present a discussion of differing roots of the work of this outstanding portuguese theater author and to analyse two opposite characters that outstand in the Vicentinian oeuvre: the Angel and the Devil. This paper privileges these two characters through the analysis of their construction. We focus our attention on the Devil's argumentative strength and comic skills as strategies of social criticism.

Keywords: social criticism, characters' analysis, the Devil, textual argumentation and humourousness.

Na verdade, de mil anos para cá ele jamais deixou realmente a cena.
Cerradamente entretido na trama européia desde a Idade Média,
acompanhou todas as suas metamorfoses.
(MUCHEMBLED, 2001, p. 8)

O teatro vicentino vem, ao longo dos tempos, recebendo aplausos merecidos por parte da crítica, que lhe tem destacado o papel na cena portuguesa desde os primórdios. A obra de Gil Vicente, iniciada em 1502 com o *Auto da Visitação*, atingiu notoriedade tão expressiva e qualidade literária tão apurada, que não é exagero afirmar que sobre ela se funda a tradição cênica na corte portuguesa. Não que corroboremos a tese de que, antes de Gil Vicente fazer representar suas primeiras peças nos Paços da Alcáçova e da Ribeira, a produção teatral em Portugal era nula. Não se podem ignorar pequenos esquetes, que já àquela época eram conhecidos do público, bem como as representações festivas pelas ruas de Lisboa – momos e

entremeses, “de grande aparato cênico mas sem valor literário”, como nos lembra Cleonice Berardinelli, em texto introdutório à sua *Antologia do teatro de Gil Vicente* (1984, p. 8).

No entanto, mesmo tendo existência anterior a Gil Vicente, é verdade que somente com as primeiras peças deste o teatro toma feição em Portugal e se projeta como gênero literário no círculo palaciano. Já na primeira década do século dezesseis, a capital lusa sucumbe à engenhosidade vicentina, que encontra em D. Leonor, a Rainha Velha¹, e em D. Manuel, o mecenas necessário à manutenção do ofício. Basta lembrarmos que o primeiro auto de Gil Vicente foi encomendado pela “muito devota rainha dona Lianor”² (VICENTE, 1984, p. 123), em comemoração ao nascimento do primogênito e futuro rei de Portugal, D. João III, o piedoso:

nuestro consejo y aldea.
Enbiame á saber acá,
si es verdá
que parió Vuestra Nobleza?
Mia fe sí; que Vuestra Alteza
tal está,
que señal dello me dá.

[...]
Será rey don Juan tercero,
y heredero
de la fama que dejaron,
en el tiempo que reinaron,
el segundo y el primero,
y aun los otros que pasaron (VICENTE, 1968, vol. I, p. 3 e 6).

Alicerçado no bom relacionamento mantido por Mestre Gil com D. Leonor, o estudioso Anselmo Braamcamp Freire, em *Vida e obras de Gil Vicente: trovador, mestre da balança* (1944)³ desenvolveu a tese de que o teatrólogo seria, também, ourives da rainha (e teria, inclusive, modelado a custódia de Belém), resultando daí grande parte de seu prestígio no ambiente cortesão e a proteção régia:

[...] como seria possível existirem na corte dois homens com o mesmo nome, apaniguados da mesma Rainha, aos quais se concediam mercês, se entregavam mandados de pagamento, se registavam tenças, sem serem discriminados nos diversos diplomas? Não podia ser [...] (p. 14).

¹ D. Leonor (1458-1525) era viúva de D. João II, o Príncipe Perfeito, e irmã de D. Manuel, o Venturoso.

² Utilizamo-nos, para ilustrar nosso pensamento, de trecho da didascália do *Auto da Alma*, cuja data da primeira representação ainda não foi totalmente esclarecida. Cleonice Berardinelli (1984), no aparato crítico de sua antologia, defende, apoiada em I. S. Révah, que tenha sido no ano de 1518 e que haveria um erro na *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, que registra 1508, erro que não foi apontado por Marques Braga, que mantém a datação conforme a edição do século XVI.

³ O primeiro esboço da tese é de 1907.

E mais adiante assevera que “Gil Vicente ourives e Gil Vicente poeta foram o mesmo homem” (FREIRE, 1944, p. 35).

O argumento defendido por A. B. Freire (1944), embora tenha contribuído para preencher, durante algum tempo, lacunas biográficas de Gil Vicente (fator relevante quando se pensa em termos de canonização literária e, sobretudo, cívica), pode ser questionado, tomando-se por base documentos elencados por António José Saraiva, em *História da Cultura em Portugal* (1955), entre os quais se registra que D. João III mandava pagar “três moios de trigo [...] e 8.000 réis de vestiária” (1955, p. 242) ao teatrólogo. Outros pagamentos e doações destinados a Gil Vicente também são desnudados por Saraiva, o que leva a crer que Mestre Gil não gozava de fortuna e riqueza.

O mais significativo na tese de Braamcamp Freire é que o crítico tentou moldar a imagem de um Gil Vicente artista da palavra e da matéria, possuidor de um outro ofício além do exercício literário, detentor, portanto, do “direito de brilhar na constelação mítica do [...] Quinhentismo”, como assevera José Augusto Cardoso Bernardes em *Revisões de Gil Vicente* (2003, p. 23)⁴. Na teoria de Freire é possível vislumbrar uma tentativa de emparelhá-lo com outro grande expoente do século XVI, Luís Vaz de Camões, cuja habilidade com a pena e com a espada foi manejada pela crítica como elemento forjador de uma imagem de poeta austero e de personalidade forte, digno de representar o “peito ilustre lusitano” (CAMÕES, 1982, p. 32).

Não só Saraiva (1955) faz ressalvas à teoria de Braamcamp Freire (1944), mas também Carolina Michaëlis de Vasconcelos, em *Notas Vicentinas I*, publicação trazida à tona justamente cinco anos após o estudioso redigir sua tese inicial no *Jornal do Commercio*. A filóloga exara que Gil Vicente foi, assim como António Ribeiro Chiado⁵, um membro de ordem religiosa, frade provavelmente (cf. VASCONCELOS, 1912, p. 100).

No entanto, se a reconstituição biográfica de Gil Vicente é impossível, devido à ausência de documentos testemunhais dignos de fé (o que acarreta divergências de opinião entre os referidos estudiosos), é ponto pacífico que o autor, de alguma forma, lançou-se como voz crítica ao desconcerto social instalado em Portugal e no restante da Europa.

Não sabemos bem se será de crer, com Saraiva, que o dramaturgo, tendo em vista a proteção recebida dos reis portugueses, possa ser considerado um porta-voz da Coroa tacitamente autorizado, como afirma esse professor, pois não se esquivou a tecer críticas à

⁴ No texto intitulado “Matrizes e Identidade do teatro de Gil Vicente”.

⁵ Poeta e dramaturgo do século XVI que buscou no teatro vicentino modelo para sua arte.

sociedade da época e aos representantes da Monarquia, críticas que fez ecoar em numerosos Autos. Ponderamos que Gil Vicente via em sua posição de “Poeta da Corte” uma oportunidade e uma proteção para difundir a inquietação social que o movia, inquietação notória aos olhos da sociedade do século XVI, mas que poucos se atreviam a desvelar. É esse sentimento de descompasso, de que algo estava desajustado no organismo social, que é denunciado em suas peças. Sensação que se tornará, décadas adiante, um dos principais temas evocados por Camões em sua épica e em sua lírica.

Este artigo versa sobre a construção da personagem demoníaca em dois Autos de Gil Vicente – *Auto da Alma* e *Auto da Barca do Inferno* – e está dividido em dois principais núcleos, a saber: 1) “Sátira e representação”, onde tecemos a fundamentação, e 2) “O Diabo em cena”, em que desenvolvemos a proposta aqui esboçada. Centramos a análise no poder argumentativo e na capacidade cômica do Diabo como estratégias de sátira social.

1. Sátira e representação

Trazendo à discussão a temática do descompasso social, Gil Vicente deixa transparecer em sua obra as mudanças pelas quais passa o mundo da virada do século, período que assinala a instauração progressiva de uma nova mentalidade na Europa citadina e que se encontra no cruzamento entre um pensamento ainda medieval e um outro já embebido dos novos ares da expansão marítimo-comercial e da Era Moderna. É essa temática da mudança que pretendemos trazer à baila neste estudo, ao apontar o diabo nas peças de Mestre Gil como uma forma de extravasamento da sátira social.

É, aliás, por apresentar em suas cenas teatrais esse desconcerto social em que estava mergulhada a nação portuguesa, que muitos críticos declararam que o teatro vicentino possui um substrato sociológico, pautado na exposição dos bastidores da sociedade de Lisboa. Idealizam um dramaturgo que tinha diante de si a “função de [...] desvelar os vícios da sociedade, de denunciar um mundo preso de irracionalidade e de loucura, enfim, de satirizar um mundo às avessas” (PINTO, 2003, p. 295 e 296). Ao desempenhar essa “função”, Gil Vicente imprimiria à sua obra o signo da originalidade.

É certo que o dramaturgo escreveu em um “período de crise” (SARAIVA, 1955, p. 231) e que sua escrita, como não poderia deixar de ser – afinal Gil Vicente é também parte dessa sociedade que ele mesmo desnuda –, traz marcas desse tempo. Não nos parece que resida aí a originalidade vicentina, nem seu valor literário, pois outros grandes escritores da virada do

século XV para o XVI também se utilizaram da sátira ao cotidiano para a produção de seus textos.

Encontramos nas idéias de Bernardes (2003) sustentação para nossas ponderações. Para o crítico, antes de uma matriz sociológica, que buscava no cotidiano a matéria para suas cenas, o teatro de Gil Vicente está ligado a um realismo⁶ como estética, a uma estratégia cênica comumente utilizada no teatro satírico e popular, que foi cultivada na Europa entre esses séculos (BERNARDES, 2003, p. 47)⁷.

Dessa forma, Mestre Gil não estava inaugurando uma nova forma de fazer teatro (que tentava uma representação da temática da mudança alicerçada no substrato sociológico), nem estava livre de influências, desagregado das práticas teatrais vigentes na Hispânia e no continente europeu. Pelo contrário, sua obra estava alinhada às técnicas de além-Pireneus, conforme argumenta Bernardes:

Quem percorrer as recolhas do teatro medieval que se têm publicado nos últimos anos (nomeadamente em língua francesa), não encontrará temas de mais ampla representação do que o tema da mudança, muito associado à tópica do *status mundi*, sistematicamente ilustrado numa perspectiva de sátira risível e caricatural (2003, p. 41).

Bernardes (2003, p. 41) deixa entrever que também na França a temática da mudança estava em voga quando Gil Vicente, na Península Ibérica, escrevia suas peças. Além de mostrar que essa transição não era exclusiva da sociedade portuguesa, mas extensível a uma Europa pós-medieval, o crítico abre espaço para a reflexão sobre essa técnica da sátira pelo riso, da crítica pela caricatura.

Utilizando-se do elemento cômico, autores coetâneos de Gil Vicente evocam elementos do quadro social e colocam-nos em posição de reflexão e observação: cavaleiros decadentes que vêem moinhos imaginários a girar e a crescer, a loucura que se revela eixo-motor de qualquer existência. Temos aí exemplos que retratam o sentimento de descompasso e que atestam que Mestre Gil não era um caso único no cenário europeu, nem mesmo no cenário ibérico. Os exemplos acima esboçados trazem-nos à memória o *D. Quixote de La Mancha*, de Cervantes, que tem o matiz da transição em seu bojo, e o *Elogio da Loucura*, de Erasmo de Rotterdam, cujo pensamento está muito próximo do dramaturgo português, “especialmente por satirizar os pregadores escolásticos [...] em sermões burlescos” (PINTO, 2003, p. 297).

⁶ O termo *realismo* é aqui utilizado como observação do cotidiano que não tem a pretensão de pintar uma verdade. Não deve ser lido, é claro, como a escola literária da segunda metade do século XIX.

⁷ A partir daqui utilizamos o texto “A sátira da mudança: o peso da história e a leveza da arte no teatro de Gil Vicente”, que também integra o volume *Revisões de Gil Vicente*.

Contudo, mesmo que a obra de Gil Vicente perdesse o *status* de inauguradora das “leituras sociológicas” (BERNARDES, 2003, p. 47), o valor do teatro vicentino estaria salvaguardado, pois reside não somente num hipotético pioneirismo, mas, sobretudo, na construção estética do texto, na difusão de sua obra e na polifonia de sua arte. Não é ao acaso que seu teatro tem sido perenizado por meio de novas leituras e encenações.

E é ainda na percepção dessa transição sócio-cultural, que passa pelo imaginário popular e pelo estabelecimento dos valores morais de uma época, que nos propusemos a esquadrihar a obra vicentina. Em meio à leitura de peças de Mestre Gil, deparamo-nos com uma peculiaridade assaz intrigante: a caracterização da figura demoníaca. A fim de tornar este texto o mais didático possível, optamos por focar o tema da capacidade argumentativa do Diabo no primeiro auto e sua verve cômica no segundo, embora nem sempre essa segmentação seja rígida.

1.1 Um Diabo personalístico

O diabo sempre esteve latente no imaginário popular, mas, em verdade, sua existência era controversa. A princípio, o demônio era apenas o “divisor”, um espírito mau, sem forma física definida e sem grandes poderes capazes de fazer frente ao exército celeste. Não figurava como o monstro das trevas, ao contrário, era visto como o Serafim que havia sido derrotado, expulso do reino dos céus. O demônio não havia, até o início do último milênio, caído no gosto da arte e despertado o interesse da sociedade. Isso só aconteceu por volta do século XIII da Era Cristã, no mesmo século em que, para combater sua presença, que se alastrava em pleno declínio da Idade Média, o Papa Gregório IX, em 1233, “entrega aos Dominicanos a chefia do tribunal da Inquisição destinado a julgar qualquer forma de heresia” (ALÇADA, 2003, p. 396). O diabo passou, então, de figura patética – cuja capacidade de disseminar o mal havia sido suprimida após sua queda às profundezas – a forte ameaça, sobretudo quando se julgou que ele “influiu directamente na conduta das almas simples, através da ação de várias bruxas” (ALÇADA, 2003, p. 395).

Bruxas à parte, pois configurariam um objeto de investigação específico, fiquemos somente com alguns diabos de Mestre Gil, suficientemente instigantes. Estas são personagens realmente dotadas do poder de desviar as almas de seu caminho rumo à “estalajadeira das almas [que] é a Madre Santa Igreja” (VICENTE, 1984, p. 123).

O diabo não assume características, a nosso ver, de uma personagem-tipo nas peças de Gil Vicente. Ao contrário, os demônios vicentinos fogem a essa classificação, uma vez que não são simples “caricaturas sociais, e portanto figuras típicas”, para utilizarmos palavras de Saraiva, em *Gil Vicente e o fim do teatro medieval* (1981, p. 55).

Não é possível colocar no mesmo eixo de significação as “caricaturas sociais” (SARAIVA, 1981) e o conceito de “caricatura como arte do excesso” proposta pelo filósofo Henri Bergson em *O riso: ensaio sobre a significação do cômico* (1987). Enquanto o primeiro vê na caricatura uma planificação, uma uniformização das ações, dos atos e dos efeitos, o segundo a percebe como uma marca diferenciada pelo exagero, que, por apresentar um traço distintivo e personalístico, se torna risível. São vieses distintos para a função da caricatura.

Tanto as “caricaturas sociais” (SARAIVA, 1981, p. 55) quanto as “caricaturas por excesso” (cf. BERGSON, 1987) nos fazem rir, em maior ou menor escala. O fulcral é perceber que, não sendo o diabo vicentino um mero tipo, ganha das mãos do escritor um destaque maior nas cenas, arrebatando a atenção do leitor-espectador, desperta uma carga cômica e discursiva mais expressiva do que se fosse uma personagem tipificada. Se lembrarmos alguns dos verdadeiros *tipos* vicentinos, iremos perceber o fosso que separa o diabo dos tipos que se multiplicam pela obra de Mestre Gil. Tomando as duas acepções, propostas, respectivamente, por Saraiva (1981) e por Bergson (1987), parece-nos que o diabo vicentino costuma inclinar-se à segunda, fugindo da tipificação e caminhando rumo à personificação e à alegorização.

Achamos sensato apresentar uma citação de Henri Bergson (1987) em que sublinha a relação entre o diabo e o riso, relação que vem corroborar este artigo. Diz o filósofo: “a caricatura, que tem algo de diabólico, ressalta o demônio que venceu o anjo. Trata-se sem dúvida de uma arte que exagera [...]” (p. 22). É com a imagem de um diabo performático, inteligente e cômico que passamos a desenvolver nossa análise a partir da leitura das duas moralidades de Gil Vicente⁸.

2. O Diabo em cena

⁸ A fim de facilitar a indicação das obras analisadas neste estudo, utilizamos a sigla AA para *Auto da Alma* e BI para *Auto da Barca do Inferno*. Todas as páginas referem à antologia organizada por Cleonice Berardinelli, de 1984.

O *Auto da Alma* inicia-se com Santo Agostinho discorrendo sobre a necessidade que as almas têm de ser protegidas das forças malignas – que as podem desviar –, para que cheguem à estalajadeira das almas, onde poderão descansar e continuar a caminhada em direção à glória e à Virgem. Essa proteção é dada pelo Anjo Custódio, que as conduz à Igreja. A ação dramática inicia-se com a Alma e o Anjo, que, no princípio do caminho, diz à protegida “que a jornada/ muito em breve é fenecida/ se atentais” (AA, p. 126), e alerta-a: “não creiais a Satanás, vosso perigo” (AA, p. 128).

Em seu trajeto, a Alma vai sendo tentada pelo demônio, que se aproxima nos momentos em que o Anjo Custódio se afasta. Como Anjo e Diabo não entram em confronto direto de poder, a peleja entre o Bem e o Mal se trava no campo da linguagem, campo em que a personagem demoníaca se mostra superior ao Aio⁹, pois, partindo da observação das fraquezas humanas e do desejo de gozar a vida, instiga a Alma, argumentando:

Dai-vos, dai-vos a prazer,
que muitas horas há nos anos
que lá vêm.
Na hora que a morte vier,
como xiquer,
se perdoam quantos danos
a alma tem (AA, p. 136).

Cansada, a Alma segue – já quase condenada por crer na palavra do Diabo –, rumo à “Madre Igreja Santa” (AA, p. 136), onde, após repouso e bênçãos dos doutores da Igreja, depreende-se que está a salvo, pronta para adorar a Virgem e alcançar a glória celeste. O Diabo do *Auto da Alma*, identificado como Satanás, tenta uma aproximação sutil, ludibriando a Alma e tecendo-lhe elogios recheados de ironia e zombaria. Fingindo-se néscio, desconhecedor de sua interlocutora, diz-lhe:

Tão depressa, ó delicada,
alva pomba, pera onde is?
Quem vos engana
e vos leva tão cansada
por estrada
que somente não sentis
se sois humana? (AA, p. 128)

Nesse trecho, vislumbra-se a existência de uma verdadeira estratégia de sedução maligna. Seduzir, aliás, é a especialidade desse Diabo, que se destaca por uma argumentação

⁹ Termo utilizado pela personagem Santo Agostinho, no início da peça, para adjetivar o Anjo Custódio.

bastante inteligente. Sua fala, que se apropria até mesmo dos argumentos celestiais (fé, almas mais ditosas; cf. AA, p. 133), demonstra-se mais forte e convincente que as etéreas palavras do Anjo Custódio, sempre distantes e fazendo promessas futuras. Para Satanás, é hora de gozar e descansar:

Não são embalde os haveres,
 não são embalde os deleites
 e fortunas,
 não são debalde os prazeres
 e comeres,
 tudo são puros afeites
 das criaturas,

pera os homens se criaram.
 Dai folga a vossa passagem
 d'hoje a mais,
 descansai, pois descansaram
 os que passaram
 por esta mesma romagem
 que levais (AA, p. 129 e 130).

E mais adiante:

O ouro pera que é?
 e as pedras preciosas
 e brocados?
 e as sedas pera quê?
 Tende por fé
 que pera as almas mais ditosas
 foram dados (AA, p. 133).

Chama a atenção o modo pelo qual Satanás domina as estratégias argumentativas, utilizando-se de um arsenal nitidamente profano, mas, também, jogando com elementos discursivos que caberiam ao Anjo Custódio. É pensando no poder comunicativo dado por Gil Vicente ao Diabo desse auto que acreditamos que um embate direto entre opostos não seria possível, uma vez que Mestre Gil expressou uma visão maniqueísta do mundo em suas peças. Como não poderia deixar de ser, o dramaturgo apreciava o jogo de poder entre o bem e o mal, uma temática ao gosto da arte medieval. Essa dualidade, que se vislumbra no teatro vicentino, também encontra ecos em outros pensadores do século XVI, com destaque para Desidério Erasmo, cujo *Elogio da Loucura* já foi aqui referido.

Destacamos que Satanás não se dá por vencido; tenta, até o último instante, arrebatá-la Alma para seus domínios. É também o que faz o Anjo, puxando-a pela mão: “Andai, dai-me cá essa mão”, apressando a caminhada rumo à Igreja, onde a Alma encontrará a Salvação (cf. AA, p. 132). Esta, porém, deixa-se ficar, reconhecendo a sua fraqueza: “Andai vós, que eu

irei/ quanto poder” (AA, p. 133) e vai cedendo à sedutora voz do Diabo, às jóias que lhe oferece. Olha-se ao espelho e se vê bela: “Oh, como estou preciosa,/ tão dina pera servir/ e santa pera adorar!” (AA, p. 134). O Anjo, pela primeira vez, impacienta-se, é mais enérgico, pede a ajuda de Deus:

Ó alma despiadosa,
 perfiosa!
 quem vos devesse fugir
 mais que guardar!
 Pondes terra sobre terra,
 que esses ouros terra são.
 Ó Senhor,
 porque permites tal guerra,
 que desterra
 ao reino da confusão
 o teu lavor!” (AA, p. 134).

Quer que ela se descarregue de tudo que a perderá. Ela reconhece que “a fraca natureza [a] embarça” (AA, p. 135). Pela primeira vez os argumentos do Anjo são acompanhados de dons materiais: uma pousada onde descansará, onde uma hóspeda¹⁰ a receberá com seus Santos Doutores que a alimentarão com surpreendentes manjares: os açoutes com que Cristo foi flagelado, a coroa de espinhos que cingiu sua cabeça, os cravos que lhe traspassaram as mãos e os pés. Na sua última aparição, o Anjo vem despir a alma dos *arreos* (cf. AA, p. 149) que a enfeavam, pois falta ser-lhe oferecida a última iguaria: um crucifixo que a Alma toma nas mãos e ao qual se dirige, toda arrependimento: “Como estás tão quebrantado,/ Filho de Deus imortal!/ Quem te matou?/ Senhor, per cujo mandado/ és justificado,/ sendo Deus universal/ que nos criou?” (AA, p. 150-151).

Já o *Auto da Barca do Inferno*, representado pela primeira vez em 1517¹¹, traz-nos a temática do julgamento das almas que deverão seguir para o inferno ou ascender aos céus. A passagem dessas a um dos dois mundos é feita por meio de barcas, que lembram ao leitor o barqueiro Caronte e o rio Aqueronte da mitologia clássica, elementos pagãos que se encontram *pari passu* com os valores cristãos. Esse sincretismo entre o paganismo e o cristianismo reforça, mais uma vez, o caráter transitivo da obra de Gil Vicente, que tem bases sólidas no medievo e um pé no renascimento, tal qual *Janus* dividido entre o passado e o futuro¹².

¹⁰ No sentido de uma pessoa (ou ser) que acolhe outrem.

¹¹ A datação desta obra, assim como do *Auto da Alma*, é passível de discussão.

¹² Embora se possa reconhecer o mito clássico na imagem do *Auto da Barca do Inferno*, não se pode esquecer que este já estava cristianizado e não seria, portanto, necessário a Gil Vicente conhecê-lo em sua origem.

Também na *Barca do Inferno* sustenta-se o caráter personalístico e alegórico do diabo, que nem de longe pode ser confundido com uma mera tipificação. São tipos, sim, quase todos os que desfilam pelo Auto, e que vão ser conduzidos a uma das duas barcas, para serem julgados pelo Anjo e pelo Diabo. Nessa disputa, se é que assim podemos chamá-la, a vitória é quase sempre do ente maligno, que novamente assume uma postura de combate e triunfo atribuída por Célia Pinto à “forma como o Diabo vicentino acolhe as almas que vão chegando aos cais de embarque e [...] [ao] poder argumentativo que exhibe para convencer os mortos a entrarem na sua Barca” (PINTO, 2003, p. 240), mas que atribuímos também à incapacidade das Almas para contraporem-se aos argumentos de Satanás, irrespondíveis, já que ele lhes conhece perfeitamente os pecados. Também lembremos que na *BI* as almas já estavam mortas, seus destinos, portanto, traçados e definidos; ao contrário do *AA* em que estava em trânsito pelo vida.

No *Auto da Barca do Inferno* passam para o reino de Satanás o Fidalgo, o Onzeneiro, o Sapateiro, o Frade e sua Senhora Florença, a Alcoviteira, o Corregedor e o Procurador. Salvam-se o Parvo, por sua *simpresza* (*BI*, p. 68), e os Cavaleiros da Cruz de Cristo. Fica à deriva, o Judeu com o seu bode pela trela. Não o recebe o Diabo, que determina: “Vós, judeu, irês à toa/ que sois mui ruim pessoa./ Levai o cabrão na trela!” (*BI*, p. 79). Também no céu não o acolherá o Anjo, que nem o vê, pois ele não o procura, afastado por sua própria condição de judeu. Na margem ficará o Judeu com seu bode, até ao dia do Juízo Final quando, redimido, aquele poderá penetrar no mundo sagrado¹³. Como dissemos anteriormente, todas essas figuras se encaixam, para Saraiva, no perfil de tipo como “caricatura social” (1981), classificação que apenas parcialmente aceitamos.

Se no primeiro Auto exploramos um diabo que chama a atenção pela agudeza nas argumentações e sutileza na ironia, no *Auto da Barca do Inferno*, o que mais avulta é a veia cômica do maligno, que possui a capacidade de rir, de gargalhar e esboçar ironias substanciais (Oh! que maora venhais,/ onzeneiro, meu parente!) (*AA*, p. 62). Essa capacidade, se levamos em conta a teoria de Henri Bergson (1987), que diz que “não há comicidade fora do que é propriamente humano” (p. 12), pensamento já expressado por Rabelais ao escrever: “Ride! Ride! Porque o riso é próprio do homem”, revela uma aproximação com o comportamento deste.

¹³ Para uma problematização deste passo do Auto, ver o ensaio de Celso Láfer, *Gil Vicente e Camões*. Dois estudos sobre a cultura portuguesa do século XVI. São Paulo: Editora Ática, 1978; sobretudo no capítulo III, p. 41–49.

É necessário recordar que o gesto de rir, durante a Idade Média, era visto como uma deformação da face, algo que nos distanciava do divino. Não poderia Gil Vicente, portanto, construir anjos que rissem, que tecessem ironias. Os seres divinos precisam estar recobertos de uma sobriedade ímpar. É o Diabo que tem o papel de maior destaque na obra, é a ele que Gil Vicente dá uma personalidade forte, que grita, que canta, que seduz. Em verdade, parece ser uma personagem mais feliz que seu rival celeste, até mesmo mais empolgado com sua função de desviar as almas:

À barca, à barca, oulá!
 [...]

Oh, que caravela esta!
 Põe bandeiras que é festa.
 Verga alta! Âncora a pique!
 [...]

Quem reze sempre por ti!...
 Hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi-hi...
 E tu viveste a teu prazer,
 cuidando cá guarecer
 porque rezem lá por ti! (BI, p. 56-57).

Os versos apresentados evidenciam duas das peculiaridades do Diabo, que destacamos para focar nesta análise da *Barca do Inferno*: o riso e a ironia, ambos componentes do elemento cômico. Gil Vicente põe na boca da figura demoníaca uma forte galhofa, que ecoa pelo texto, e que pode nos provocar repulsa, mas também atração. Repulsa porque nos remete à loucura, ao sujeito descentrado que ri, que não detém o controle de seus gestos sociais. E atração porque dela emana um sentimento de prazer.

Há também outra figura do *Auto da Barca do Inferno* que ri. É o Parvo. E embora ria e diga quase sempre disparates escatológicos, ele vai para a barca do céu, como explicita a fala do Anjo entre os versos 299 e 307, na edição organizada por Cleonice Berardinelli (VICENTE, 1984, p. 67–68). Joane, como Gil Vicente o nomeia, pode ser visto como uma caricatura, uma figura nitidamente cômica, que, embora tenha feições demoníacas, está salvaguardado na barca celestial por sua *simpresza*.

3. Considerações finais

Delineando-se na obra de Mestre Gil como uma personagem que vai do maligno ao cômico, marcado pela dualidade, a presença de um diabo oscilante é reflexo de um tempo histórico erigido sob o signo da mutação, mas também pode ser lido como uma estratégia de satirização pelo cômico e de crítica pela argumentação e pelo risível. Se por um lado, nos dois Autos, há Anjos que, pela sua própria condição, são menos expressivos e mais planificados (embora, como se sabe, o Anjo do AA utilize de relativa argumentação para convencer a alma, ainda em trânsito, a seguir o caminho celeste); por outro, o Diabo vicentino mostra-se uma personagem cativante e inteligente, o que o aproxima do homem. É assim que o Diabo do *Auto da Alma* e Satanás, com seu auxiliar, na *Barca do Inferno*, roubam a cena, adentram o palco principal e se tornam figuras testemunhais dessa transição de valores do mundo medieval para o renascimento.

Referências bibliográficas:

ALÇADA, João Nuno. *Por ser cousa nova em Portugal: oito ensaios vicentinos*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

BERARDINELLI, Cleonice. Introdução. In: VICENTE, Gil. *Antologia do teatro de Gil Vicente*. Ed. organizada por Cleonice Berardinelli. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 7–14.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Revisões de Gil Vicente*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

FREIRE, Anselmo [BRAAMCAMP]. *Vida e obras de Gil Vicente: trovador, mestre da balança*. 2. ed. Lisboa: Ocidente, 1944.

PINTO, Célia. Algumas representações da loucura no teatro de Gil Vicente. In: BRILHANTE, Maria João *et alii* (orgs.). *Gil Vicente 500 anos depois* [Actas do Congresso Internacional realizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa]. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003. vol. I. p. 293–302.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas / Reprodução paralela das duas edições de 1572 [fac-símile]*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.

LÁFER, Celso. *Gil Vicente e Camões*. Dois estudos sobre a cultura portuguesa do século XVI. São Paulo: Editora Ática, 1978.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma História do Diabo: séculos XII-XX*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

SARAIVA, António José. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. 3. ed. Lisboa: Bertrand, 1981.

SARAIVA, António José. *História da Cultura em Portugal*. Lisboa: Jornal do Fôro, 1955. vol. 2.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Notas Vicentinas I*. Coimbra: 1912.

VICENTE, Gil. *Antologia do teatro de Gil Vicente*. Ed. organizada por Cleonice Berardinelli. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

VICENTE, Gil. *Obras completas*. Ed. organizada por Marques Braga. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1968, vol. I.