

Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Estudos Literários

Silvia Cristina da Silva Coelho

**A presença da *sublimitas in humilitate* em três autos de Gil Vicente**

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Área de concentração: Literaturas Clássicas e Medievais

Nível: Mestrado

Belo Horizonte

2017

Silvia Cristina da Silva Coelho

**A presença da *sublimitas in humilitate* em três autos de Gil Vicente**

Dissertação de Mestrado entregue ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Área de concentração: Literaturas Clássicas e Medievais.

Nível: Mestrado

Orientadora: Professora Viviane Cunha

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2017

**V632.Yc**

Coelho, Silvia Cristina da Silva

A presença da *sublimitas in humilitate* em três autos de Gil Vicente [manuscrito] / Silvia Cristina da Silva Coelho. - 2017

119 f., enc.: il., color., p&b.

Orientadora: Viviane Cunha.

Área de concentração: Literaturas clássicas e medievais.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 114-119.

1. Vicente, Gil, 1465-1536? – Teses. 2. Literatura Portuguesa – Teses. 3. Teatro – Teses. I. Cunha, Viviane. II Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III Título

CDD: 869.21



pós-lit  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de  
Letras - FALE



Dissertação intitulada *A presença da sublimitas in humilitate em três autos de Gil Vicente*, de autoria da Mestranda SILVIA CRISTINA DA SILVA COELHO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Literaturas Clássicas e Medievais/Mestrado

**Linha de Pesquisa:** Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

---

Prof. Dra. Viviane Cunha - FALE/UFMG - Orientadora

---

Prof. Dra. Silvana Maria Pessoa de Oliveira - FALE/UFMG

---

Prof. Dra. Ângela Tonelli Vaz/Leão - PUC/MG

Prof. Dr. Georg Otte

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 14 de dezembro de 2017.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, em particular, à professora Viviane Cunha, minha orientadora, por ter aceitado este projeto.

Minha gratidão, em especial, a todos os que me acompanharam durante os anos de realização deste trabalho. Agradeço a todos pelo tempo, pelas leituras, pelas trocas, pelo incentivo e pelo amor que me deram: “envelheço aprendendo sempre muitas coisas”.

*Durante dois anos removeu as pedras  
incansavelmente vasculhou as ruínas  
durante dois anos depois do terramoto.  
Ele sabia que ali sob a torre caída  
em cada palavra de cada manuscrito  
estava a nossa perdida perdida  
memória.  
E durante dois anos incansavelmente  
procurou nas ruínas removeu as pedras.*

*Tu que dizes de ti a parte mais visível  
não esqueças a lição de manuel de maia  
o arquitecto que reconstruiu a história.  
Algures dentro de nós há uma torre  
caída  
algures na perdida perdida memória.  
Procura aí a crónica e o poema  
nessa torre do tombo destruída  
não apenas arquivos papéis  
pergaminhos  
procura o sangue do teu sangue o nome  
do teu nome  
procura o tempo e seu sentido  
sob a torre caída da nossa perdida  
perdida memória.*

*Lição do Arquitecto Manuel da Maia,  
Atlântico, Manuel Alegre.*

*Pois rústico e peregrino de mi, que  
espero eu? Livro meu, que espera tu?  
Epistóla dedicatória a D. João III, Gil  
Vicente.*

## RESUMO

O presente trabalho tem por objetivos: em primeiro lugar, arrolar, conferir relevância e analisar as peças de cunho devocional de Gil Vicente, nas quais é possível observar a existência da *sublimitas in humilitate*; em segundo lugar, visa a rastrear e inserir o dramaturgo dentro de uma tradição das representações tipicamente medievais e em terceiro lugar demonstrar como a *sublimitas in humilitate* insere-se nos modos de existência da Antiguidade Clássica na Idade Média, por meio da assimilação dos modelos formais e compilação dos autores clássicos. Para tanto, fez-se necessário a inserção de um estudo sobre as *ars praedicandi* que regulavam o ensino dos pregadores cristãos, a partir disso, pretendemos apurar como o cristianismo criou uma nova forma de rebaixamento, distante da acepção clássica, a qual inclui o rebaixamento em três distintas formas: o próprio Cristo na figura humana; na condição social indicada para entender os mistérios da palavra divina e o rebaixamento estilístico da própria Sagrada Escritura. Nesse sentido, pretendemos estudar como esse rebaixamento de lavra inteiramente cristã é apresentado na obra do dramaturgo português, as quais foram a *Deus endereçadas*.

Palavras-chave: Cristianismo, rebaixamento, retórica, teatro, Gil Vicente.

## RÉSUMÉ

Ce travail a pour but de détacher et d'analyser, chez Gil Vicente, trois pièces de dévotion où il est possible vérifier la représentation de la *sublimitas in humilitate*; d'inclure le dramaturge dans une tradition des représentations médiévales; et de démontrer l'incorporation de la *sublimitas in humilitate* dans les modes d'existence de l'Antiquité classique au Moyen Âge, à travers l'assimilation de modèles formels et la compilation des écrivains classiques. Pour cela, il est nécessaire d'étudier les *ars praedicandi* qui réglaient les pratiques des prédicateurs chrétiens, afin de rechercher comment le christianisme a engendré une nouvelle formule d'abaissement, éloignée de l'acceptation classique et représentée sous trois formes distinctes: le Christ dans la figure humaine; la bonne condition sociale et spirituelle pour comprendre les mystères de la parole divine; et l'abaissement stylistique des Saintes Écritures. Ainsi, on tentera d'étudier la représentation de cet abaissement de nature chrétienne chez le dramaturge portugais

Mots-clés : christianisme ; abaissement stylistique ; rhétorique ; théâtre ; Gil Vicente.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - <i>Maria Lactans</i> .....	72
FIGURA 2 - Virgin of Humility.....	72
FIGURA 3 - Cantiga 26, primeira vinheta.....	73
FIGURA 4 - La Laitière et le Pot au lait.....	100
FIGURA 5 – Annunciazione: detta Madonna dei Donzelli.....	103

## LISTA DE SIGLAS

AA	Auto da Alma
AF	Auto da Fé
APC	Auto Pastoril Castelhana
BSHD	Breve Sumário da História de Deus
DD	Dom Duardos
EG	Exortação da Guerra
FL	Farsa da Lusitânia
MV	Mistérios da Virgem
SA	Sermão de Abrantes
SC	Sibila Cassandra

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. GIL VICENTE: LEITURAS .....	22
1.1 Estudos mais recentes.....	29
2. A FALA DIVINA É SUAVE E CHÃ.....	37
2.1 Comentários preliminares.....	37
2.2 <i>Ars praedicandi</i> : o sermão medieval e o sublime no cotidiano .....	42
2.3 <i>Sublimitas in humilitate</i> .....	45
2.4 Rebaixamento: do farsesco ao cristão .....	52
2.5 Um sermão vicentino .....	54
3. A PRESENÇA DA <i>SUBLIMITAS IN HUMILITATE</i> NO AUTO DA SIBILA CASSANDRA .....	58
3.1. Sobre o <i>Auto da Sibila Cassandra</i> .....	58
3.2 O problema das fontes .....	60
3.3 Análise do auto .....	64
3.3.1 <i>Sublimitas in humilitate</i> .....	69
4. OBRAS DE <i>DEVOÇAM</i> E A PRESENÇA DE DEUS NAS COISAS HUMILDES: AUTO DA ALMA E OS MISTÉRIOS DA VIRGEM .....	76
4.1 Autos endereçados às Matinas de Natal .....	77
4.2 O mistério <i>Breve Sumário da História de Deus</i> e a visão cristã da História Sagrada .....	82
4.3 Os manjares ofertados no Auto da Alma.....	87
4.4 <i>Azeite em terra</i> e as formas da humildade em <i>Os Mistérios da Virgem</i> .....	99
CONCLUSÃO.....	111
REFERÊNCIAS .....	114

## INTRODUÇÃO

*por escusar estas batalhas e por outros respeitos, estava sem propósito de esprimir minhas obras se vossa alteza mo não mandara, nam por serem dinas de tam esclarecida lembrança, mas vossa alteza haveria respeito a serem muitas delas de devação e a serviço de Deos enderençadas e nam quis que se perdessem, como quer que cousa virtuosa por pequena que seja nam lhe fica por fazer.<sup>1</sup>*

Alinhada à produção acadêmico-científica brasileira das últimas décadas, que busca conferir relevância e atualidade à produção do dramaturgo quinhentista português Gil Vicente, esta dissertação tem por objetivos avançar teoricamente na formulação *sublimitas in humilitate*, circunscrita pela produção teatral de cunho devocional do dramaturgo português; analisar a presença dessa formulação nas peças *Auto da Alma*, *Os Mistérios da Virgem* ou *O Auto da Mofina Mendes* e o *Auto da Sibila Cassandra*; e propor a crítica das leituras vicentinas de autores como Antônio José Saraiva, Stephen Reckert, José Camões, José Augusto Cardoso Bernardes e Maria do Amparo Tavares Maleval.

Inserida na área de Literaturas Clássicas e Medievais, a investigação desenvolvida acerca da *sublimitas in humilitate*, bem como a apresentação da fortuna crítica de Gil Vicente promoveram a atualização de discussões acerca dos gêneros cultivados no medievo, como o teatro litúrgico, as moralidades, os mistérios e os sermões, bem como o aprofundamento teórico acerca da assimilação de técnicas retóricas clássicas pela prédica medieval.

Assim, pretende-se analisar o desenvolvimento da *sublimitas in humilitate* em Gil Vicente sob a perspectiva da *ars praedicandi* medieval, além de avançar teoricamente nessa formulação, atualizando-a e identificando seus possíveis modos de apresentação enquanto tópica no *corpus* vicentino, mediante, por exemplo, a construção do *ethos humilis* cristão das personagens dos autos em evidência e a valorização poética das tópicas de humildade, que circunscreveriam um gênero humilde, sobre o qual, entretanto, incide o divino, tradicionalmente considerado sublime, mas que no cristianismo passa a ser admitido nas coisas humildes, como nas personagens de baixa extração.

A presente dissertação filia-se à crítica vicentina que atribui ao dramaturgo português a condição de herdeiro da tradição religiosa do teatro medieval, sobretudo a partir dos sermões, dos mistérios e das moralidades. Conforme Anne Marie-Quint (1999, p. 7) “[...] ces oeuvres s’inscrivent dans une tradition héritée du Moyen âge, attestée dans de nombreux pays

---

<sup>1</sup> Epistola dedicatória a D. João III, Gil Vicente.

de l'occident chrétien”. No conjunto de sua produção, Gil Vicente ativa um sistema alegórico que personifica noções abstratas. Ao lado das alegorias, encontra-se a representação de ações e de personagens verossímeis, cujo ridículo e sofrimento tocam os espectadores e são imediatamente compreendidos. Assim, considerando a assimilação de expedientes da retórica clássica no período medieval, o próprio rebaixamento que aparece na obra de Gil Vicente coaduna-se às modulações das *ars praedicandi*.

A consideração da *ars praedicandi* passa pela revitalização da retórica pela crítica no século XX, que tem Ernst Curtius como um dos precursores<sup>2</sup>. Em *Literatura europeia e Idade Média latina*, esse autor dedica um capítulo à retórica, abordando-a desde suas origens na Antiguidade, no período clássico, até sua incorporação por autores cristãos, defendendo sua continuidade e presença nas manifestações literárias ocidentais. Vale recordar que a partir dos anos 1940, houve avanços acerca da literatura produzida na Idade Média, tendo sido Curtius também o precursor dos estudos medievais que passaram a se desenvolver no século passado, por meio dos trabalhos de Mikhail Bakhtin (1999) e Erich Auerbach (1969, 1987, 1997, 2006).

Ancorada nessa revitalização dos estudos da retórica, que foi iniciada na década de 1940, Maria do Amparo Tavares Maleval, no Brasil, defendeu a tese inovadora *A revolução pelos ornamentos: Fernão Lopes*<sup>3</sup>, que elegeu a retórica aristotélica-ciceroniana como método de exegese das hagiografias, sermões e, em especial, crônicas galego-portuguesas. Segundo Maleval, o cronista Fernão Lopes, em seu discurso conhecido por narrar fatos históricos e “escrever a verdade sem outra mistura”, teria empregado recursos retóricos para legitimar D. João III, dito rei bastardo, e a ascensão da Dinastia de Avis.

Maleval justifica o exame do texto medieval com base na retórica mediante duas perspectivas: primeiramente, tais gêneros imprimiram mensagens abertamente voltadas para a persuasão de seus receptores, por meio do ensino da prática das virtudes cristãs e da fé – como se observa nas crônicas a propagação das qualidades daqueles a que os cronistas estavam a serviço –; ademais, a retórica como ferramenta metodológica também era eficaz, pois se inseria como disciplina do *trivium*. Ressalte-se que a educação medieval visava às sete

---

<sup>2</sup>Como trabalhos anteriores aos de Curtius é possível citar *Die Rhetorik der Griechen und Römer in systematischer Übersicht*, de R. Volkmann, publicado em 1885; *Die Antike Kunstpros*, de E. Norden (1898) e *Medieval Rhetoric and Poetic to 1400 Interpereted from Representative Works*, de Charles S. Baldwin (1928). Cf.: SOARES, Nair Castro; MIRANDA, Margarida; URBANO, Carlota Miranda (Coord.) *A Retórica e a construção da cidade na Idade Média e no Renascimento*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011.

<sup>3</sup> Publicada na coleção *Estante Medieval*, em 2010, pela editora EdUFF, com o título *Fernão Lopes e a retórica medieval*.

artes liberais, de cujo *trivium* se depreende o ensino da retórica, da gramática e da dialética como artes subordinadas à teologia.

Em se tratando da obra de Gil Vicente, a autora também defende que o estudo das técnicas dos sermões e dos tratados que circulavam na Idade Média é fundamental para a compreensão dos discursos que compõem alguns autos do dramaturgo português, como o *Auto dos Mistérios da Virgem*, presente nas *Obras de Devoção* e publicado em 1534. Nesse sentido, o vicentista português Joaquim de Carvalho<sup>4</sup>, em *Os sermões de Gil Vicente e a arte de pregar*, também corrobora a hipótese de que o dramaturgo “conheceu perfeitamente a técnica que tais livros [destinados à arte de pregar] ensinavam” (1948, p.13).

A partir da definição de *sermão* por Alain de Lille, autor da *Summa de arte praedicatoria*, como o “ensino público e coletivo da boa conduta e da fé, que se apoia na razão, mergulha nas fontes da autoridade e tem por fim a instrução dos homens”<sup>5</sup> (ALAIN DE LILLE *apud* MALEVAL, 2012, p.164); e da definição de sua técnica, balizada por Thomas de Galles, definida como a exposição “após a invocação do auxílio divino[...] de um tema escolhido e sua divisão em várias partes convenientemente concordantes entre si, com a finalidade de fornecer um ensinamento da doutrina católica ao intelecto e de inflamar de caridade os corações”<sup>6</sup> (GALLES *apud* CARVALHO, 1948, p. 2; GALLES *apud* MALEVAL, 2012, p. 164-165), delineia-se a preocupação da prédica medieval em atingir o público, buscando o ensinamento e a conversão do auditório. Ora, não é essa, afinal a intenção das moralidades vicentinas? Além das moralidades, Antônio José Saraiva (1981), em um comentário ao *Mystère de la Passion*, de D’Arnoul Gréban, evoca a aproximação entre os mistérios e os sermões, uma vez que nos primeiros é comum a utilização de alegorias, como prólogo e epílogo, tornando clara, dessa forma, sua unidade.

Partindo do pressuposto de que a origem da *ars praedicandi* medieval – assim como da retórica da versificação e da arte epistolar – está ligada à confluência entre cristianismo e herança clássica – e do pressuposto de que as representações medievais foram influenciadas pela prédica e de que Gil Vicente está ancorado nessa tradição, define-se a premissa para o estudo da tópica *sublimitas in humilitate* e seu emprego nas obras de Gil Vicente.

---

<sup>4</sup> O texto “Os sermões de Gil Vicente e a arte de pregar” foi publicado inicialmente na revista *Ocidente*, em 1948. Utilizamos, todavia, a versão disponível em suporte eletrônico. Como a referência contempla os dois aspectos, optamos por indicar a data de 1948 seguida do número de página presente no sítio. Disponível em: <http://www.joaquimdecarvalho.org/artigos/artigo/93-Os-sermoes-de-Gil-Vicente-e-a-arte-de-pregar>

<sup>5</sup> *Praedicatio est, manifesta et publica instructio morum et fidei, informationi hominum deserviens, ex rationum semita, et auctoritatum fonte proveniens.*

<sup>6</sup> *Praedicatio est, invocato Dei auxilio, prepositio thematis dividendo et concordando, congrue data et devota expositio, ad intellectus catholicam illustrationem et affectus caritativam inflammationem.*

Quanto à definição da *sublimitas in humilitate*, João Adolfo Hansen (1995; 2001; 2003) a oferece pela citação de Bernard de Clairvaux, em sua doutrinação, sobre a “presença sublime de Deus santificando as coisas mais humildes” (2001, p. 20-21). Erich Auerbach (1987), em *Mimesis*, cita o seguinte fragmento de um dos sermões do mesmo Bernard de Clairvaux: “O humilitas uirtus Christi! O humilitatis sublimitas!” (BERNARD DE CLAIRVAUX *apud* AUERBACH, 1987, p.133).

Segundo Auerbach (1987), o *sermo humilis* tipicamente cristão, que se encontra nas sagradas escrituras na dimensão paratática da linguagem, plenifica a *sublimitas* da salvação cristã. A *humilitas* cristã estaria tanto na encarnação e na paixão de Cristo – eventos que rebaixariam a divindade para a humanidade – quanto na baixa extração dos primeiros seguidores de Cristo. Acerca disso, vale lembrar que James J. Murphy (1981), em *Rhetoric in the Middle Ages and Three Medieval Rhetorical Arts*, indica que a fase primacial da arte de pregar cristã iniciou-se com o próprio Jesus Cristo, que, versado na liturgia judaica e com leituras e exegeses dos cinco primeiros livros do Antigo Testamento, instruiu seus discípulos para que difundissem suas ideias por meio da prédica. Maria do Amparo Tavares Maleval (2010, p. 102) segue nessa direção ao afirmar que Jesus “lhes deu exemplos de adequação dos discursos aos ouvintes, utilizando-se constantemente de analogias e metáforas entre o mundo terreno e o divino e de parábolas para atingir os menos instruídos”.

De acordo com Bernardes (2006), pode-se acrescentar que, durante o século XV, o texto de *Victa Christi*, de Ludolfo de Saxonia, fora amplamente difundido na Europa, particularmente centrado no conceito de humildade cristã, e que as representações de Natal na Península Ibérica valiam-se deste conceito como forma de valorizar a humilhação de Deus diante dos homens.

A leitura crítica da *sublimitas in humilitate* não pretende ser somente um catálogo estilístico das manifestações discursivas, em que se misturam tons baixos e tons graves, mas a reflexão teórica das motivações históricas dessa tópica que será exemplificada por meio da análise crítica do *corpus*. Uma leitura que priorize apenas uma definição do autor ou que busque integrá-lo a um meio histórico específico buscando dissolver possíveis contradições é medida que acaba por incentivar e admitir um distanciamento da obra vicentina propriamente dita. Consideramos que as três peças selecionadas – *Auto da Alma*, *Os Mistérios da Virgem*, ou o *Auto da Mofina Mendes*, e o *Auto da Sibila Cassandra* –, das Obras de Devoção, trazem um caráter de coerência para o estudo que será desenvolvido, o qual consiste em detectar na obra de caráter religioso de Gil Vicente as marcas do sublime cristão nas ocorrências mais humildes.

Como nos recorda Saraiva (1981)<sup>7</sup>, durante o século XV e princípios do século XVI, o teatro medieval segue um novo caminho a partir do qual se observa a coexistência entre o teatro dos milagres e o teatro profano; a Idade Média viu nascer também um teatro religioso, que integrava o riso, a bufonaria e a paródia: o sagrado encontrava-se misturado ao profano e a “comédia” estava no centro da liturgia. É assim que Auerbach (1987) nos apresenta o diálogo de uma peça litúrgica, do século XII, que apresentava elementos de rebaixamento, em virtude da valorização da concretude da experiência humana, de seu plano material e cotidiano, mas exclui a derivação farsesca que aquele teatro encontrou em séculos posteriores, quando teve lugar o baixo (humilde) enquanto meramente derrisório, sem gravidade – segundo a meditação de Auerbach.

Em Gil Vicente, com base na herança dos mistérios e das moralidades medievais, torna-se possível essa leitura, especialmente quando se analisam os autos que compõem o I Tomo da coletânea da produção vicentina, em que se evidencia, em diversas peças, que o dramaturgo português traz à luz as representações dos ciclos fundamentais do nascimento e da morte de Cristo, em que se entrelaçam cenas pastoris e alegóricas. Gil Vicente, em sua primeira fase de *devação e a serviço de Deos enderençadas*, produz autos de natureza natalícia e pastoril e realiza a clara emulação das églogas de Encina.

Para o estudo da *sublimitas in humilitate*, visitaremos os estudos decisivos de Erich Auerbach, como o clássico dos estudos literários *Mimesis e Ensaios de Literatura Ocidental*. Essa formulação também se encontra em leituras dos críticos brasileiros João Adolfo Hansen<sup>8</sup> e Alcir Pécora,<sup>9</sup> que versam sobre o emprego do *sermo humilis* na produção dos Padres Antônio Vieira e Manuel da Nóbrega. Nesses trabalhos, Auerbach, versa fartamente sobre *humilitas* em oposição a *sublimitas*. Segundo a Poética de Aristóteles, na divisão clássica de estilos, o estilo elevado, *sermo gravis*, devia permanecer severamente separado do estilo baixo, *sermo humilis*. O estilo baixo, sintaticamente, seria caracterizado pela predominância da parataxe, seu conteúdo seria concebido como imitação do discurso falado e seu registro, adequado para gerar efeitos cômicos e descrições cotidianas.

Este estilo, que esteve ligado às origens e à doutrina do cristianismo, segundo o filólogo alemão, foi fundamentado por Santo Agostinho, e sua representação na arte e na literatura floresce a partir do século XII. No capítulo *Adão e Eva*, de sua obra *Mimesis*,

<sup>7</sup> SARAIVA, Antônio José. *Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1981.

<sup>8</sup> HANSEN, João Adolfo. “O nu e a luz: cartas jesuíticas do Brasil. Nóbrega – 1549-1558”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.º. 38, 1995, p. 87-119.

<sup>9</sup> PÉCORA, Alcir. *Máquina de Gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001.

Auerbach<sup>10</sup> assevera que o teatro cristão medieval está totalmente integrado à tradição da representação viva dos acontecimentos bíblicos, com seus elementos dramáticos inatos, transmitidos para a liturgia. Para o autor, o elemento cotidiano é próprio à arte cristã-medieval e, especialmente, à arte dramática. Segundo Auerbach, o drama cristão da salvação aparece no século XIV, especialmente, nos Mistérios.

A obra *Mimesis*, quando escrita por Auerbach na Alemanha nazista, tinha o propósito de se opor ao classicismo deformado pelo mito da vocação germânica em se fazer legatária da cultura grega. Assim, a obra intencionalmente deixa de abordar a tradição greco-latina no período medieval, a fim de afirmar a importância do pensamento judaico-cristão para uma evolução das formas literárias que culminou no realismo sério da alta literatura. O empenho de Auerbach é compreensível diante da ameaça do III Reich, no entanto, no exercício de sua crítica textual, consideramos fundamental sua análise da gravidade do humilde, de sorte que, por vezes, o cômico não é só cômico, como se verá na leitura de Gil Vicente.

Gil Vicente confere voz às personagens de baixa extração. Essas personagens desempenham o papel de anunciadoras do nascimento do Cristo Jesus. Destaca-se, por exemplo, o *Auto da Fé* onde os mistérios da Encarnação são ensinados por meio de uma alegoria da Fé a humildes pastores. A essas personagens também são destinados esses esclarecimentos, como no *Auto Pastoril Castellano*, em que o pastor Gil, após conduzir seus companheiros à gruta de Belém e saudar a Virgem Maria, esclarece os mistérios da Redenção.

É importante sublinhar, todavia, que os traços de condição social humilde, não viabilizam que esse tipo seja dotado da humildade moral necessária para compreender os mistérios divinos. Podemos clarificar essa afirmação por meio do exemplo da pastora *Mofina Mendes* que possui a humildade social sem a moral. A pastora possui um caráter vicioso, pois cobiça riqueza material e não a busca pelo caminho divino – seu caráter se presta à função moralizante exercida pelo auto.

Certamente, para além da leitura de Auerbach, é preciso considerar a influência da captação da retórica clássica no período medieval sobre a formulação da *sublimitas in humilitate*. Daí a importância da *ars praedicandi*, que ajusta e ratifica o emprego da mistura de estilos para a adequação do sermão ao público ouvinte, ou seja, é por meio da *ars praedicandi* que o sermão se adequa à *humilitas* social. Ao mesmo tempo, o sermão fala de assuntos sublimes, lembrando que o *thema* do sermão é retirado da sagrada escritura.

---

<sup>10</sup> Embora exprima que a farsa popular foge ao objetivo de sua obra, visto que se observa que são essenciais para sua análise as representações sérias e problemáticas da realidade.

Assim, algumas peças de Gil Vicente, que apresentam como modelo os sermões e demais representações tipicamente medievais, estão intimamente ligadas à representação adequada ao *sermo humilis*, mediante personagens humildes, e isso não se refere somente ao estrato social, mas à capacidade de o cristão ser virtuoso e modesto, como Jesus Cristo; mediante a humilhação e o rebaixamento do próprio Deus na Encarnação; e mediante a utilização do próprio texto das sagradas escrituras, de acordo com o pensamento de São Jerônimo de que a Bíblia era uma bela mulher trajada em trapos.

A metodologia que será utilizada no desenvolvimento da dissertação fundamenta-se na análise dos textos teóricos e documentos relacionados em pesquisa bibliográfica dos quais se podem depreender a *sublimitas in humilitate* com base na assimilação da retórica clássica ao discurso religioso (*ars preadicatorum*). Das 44 peças do dramaturgo português, foram selecionadas três para a análise – *Auto da Alma*, *Os Mistérios da Virgem* ou o *Auto da Mofina Mendes* e o *Auto da Sibila Cassandra* –, escolha que se justifica, sobretudo, pela clara influência dos gêneros cultivados na Idade Média e pela constatação de que elas condensam os modos de apresentação da *sublimitas in humilitate*.

Posta em questão a escolha dos autos para análise, o *Auto da Alma*, a primeira moralidade representada na Páscoa por Gil Vicente à corte de Dom Manuel – o que poderia justificar o interesse pela peça –, ainda é um auto pouco estudado pela crítica vicentina. Ele é organizado a partir da metáfora, amplamente difundida na Idade Média, da vida como peregrinação; e o episódio que merece maior atenção é a ceia na qual os manjares são as insígnias da paixão de Cristo, de sorte que a audiência é levada à meditação sobre sua morte. Acerca das peças *Os Mistérios da Virgem* ou o *Auto da Mofina Mendes* e o *Auto da Sibila Cassandra*, a escolha se justifica, principalmente, por indicarem nítida inspiração das representações litúrgicas, que apresentam o anúncio de anjos e pastores, a recitação das profecias bíblicas e os oráculos sibilinos – em especial *O Auto da Sibila Cassandra* –, além da adoração ao filho de Deus e o louvor à Virgem Maria<sup>11</sup>. Também é preciso considerar que ambos os autos trazem uma complexa estrutura dramática que merece relevo.

Será utilizada a edição *Teatro de autores portugueses do século XVI*, preparada pelo Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, que apresenta critérios rigorosos de transcrição, adequações ortográficas, retificação dos erros tipográficos e manutenção das marcas fonéticas da língua quinhentista. As citações serão feitas indicando as iniciais dos

---

<sup>11</sup> A respeito do *Auto da Sibila Cassandra*, Cf.: MENDES, Margarida Vieira. *Cassandra*. Lisboa: Quimera, 1992.

autos seguidas dos números dos versos<sup>12</sup>. Recorre-se, também, à criteriosa edição do *Auto da Sibila Cassandra*, organizada por Alexandre Soares Carneiro, e à edição das *Obras de Gil Vicente*, publicada em 2002, com a direção científica de José Camões, especialmente o tomo destinado às notas inter e intratextuais, ao glossário e aos índices de figuras históricas, mitológicas e personagens vicentinas.

A dissertação será dividida em quatro capítulos. No primeiro capítulo, buscando uma atualização dentro dos estudos vicentinos, revisitaremos alguns dos principais trabalhos publicados nas últimas décadas, produzidos em língua portuguesa. Sabemos que as publicações em torno da obra de Gil Vicente são inúmeras, de modo que se fizeram necessários alguns recortes; dessa forma, escolhemos algumas leituras que, numa perspectiva mais global ou pontual da obra do dramaturgo português, tocavam em questões atinentes às nossas inquietações. Em Portugal, buscamos os nomes de José Augusto Cardoso Bernardes, Margarida Vieira Mendes, Jorge A. Osório. No Brasil, Alexandre Soares Carneiro, Marcio Muniz Coelho – vieram a partir da década de 1990 – e Maria do Amparo Tavares Maleval, que produz e orienta trabalhos muito pertinentes que adotam a perspectiva da retórica medieval nas moralidades de Gil Vicente.

No segundo capítulo, serão investigadas as relações do teatro religioso de Gil Vicente com os sermões, mistérios e moralidades medievais, bem como será apurado como a *ars predicandi* medieval sofreu a influência da retórica clássica de modo a manifestar-se nos sermões e nas representações teatrais da época. Também será apresentado um estudo pormenorizado sobre a tópica *sublimitas in humilitate*, apontando como essa foi incorporada aos modos de composição das peças do dramaturgo português, especialmente nas obras destinadas a *devação e a serviço de Deos enderençadas*.

No terceiro capítulo, será abordado o *Auto da Sibila Cassandra*, a nosso ver um dos mais interessantes autos de Gil Vicente. Apresentaremos uma revisão de alguns estudos sobre o auto e os modos de apresentação da *sublimitas in humilitate*. O elemento de curiosidade do enredo do *Auto da Sibila Cassandra* é exemplificado pela singularidade de uma sibila – cujo nome referencia a filha de Príamo e de Hécuba – profetizar que engendrará o Deus vivo ou “humanado” – a partir da coincidência entre sua virgindade e a virgindade da mãe de Deus –,

---

<sup>12</sup> Optou-se por não apresentar uma tradução portuguesa das citações das peças em castelhano e saiaçuês. O texto de Gil Vicente exige, para tal empresa, um apurado exercício de anotações, esclarecimentos filológicos, além de requerer as escolhas criteriosas de seus planos semânticos e métricos. Dessa forma, em trabalhos futuros, além de ampliar as discussões acerca da obra vicentina, trataremos de apresentar as traduções com critérios rigorosos e precisos.

de modo que podemos observar imbricações entre o plano cristão e pagão no auto. Cassandra recusa-se a casar com Salomão – que, nos *Cantares* do Antigo Testamento, é o esposo de Sulamita –, confessando ao noivo o motivo pelo qual não aceita o pedido: ela é a virgem que dará à luz o filho de Deus. Os tios de Salomão são os três profetas do Antigo Testamento – Moisés, Abraão, Isaías –, que são representados como caracteres pastoris, e suas tias são também sibilas, que não só anunciam a vinda do filho de Deus, mas, sobretudo, intensificam um ânimo comum de espera da Virgem eleita<sup>13</sup>.

No quarto capítulo, além de apresentar um reposicionamento dos *Autos de Devaçam* de Gil Vicente a partir do estudo apresentado, serão abordados os dois autos restantes. Encenado em 1518, na noite das Endoenças – data que possui grande relevância litúrgica –, o *Auto da Alma* fora endereçado à Dona Leanor – principal mecena de Gil Vicente. Na análise, serão perscrutados os estudos mais recentes sobre o auto, a fim de identificar, de maneira sucinta, sua filiação à tradição literária e teatral medieval dos modelos doutrinários cristãos, de modo que a leitura do auto se centrará nos trechos destinados aos manjares ofertados por Santo Agostinho à alma cansada, cenas que alcançam um forte contraste entre a natureza humana e divina, explicitado tanto pela condição baixa da vida de Cristo quanto pelos seus sofrimentos.

Por fim, a segunda seção do quarto capítulo se dedicará à análise de *Os Mistérios da Virgem* ou o *Auto da Mofina Mendes*, visto como o auto “mais mariano” de Gil Vicente, pois tem como figura central Nossa Senhora, que, piedosa e humilde, é um exemplo a ser imitado. Encenado em 1534 – como informa a didascália –, sua estrutura merece destaque, pois apresenta a novidade de ser dividido em quatro partes: o sermão de matéria religiosa, o episódio da Anunciação da Virgem Maria, *intermezzo* de uma cena pastoril, o famoso episódio de Mofina Mendes e o episódio do Nascimento de Cristo, no qual é explicitado o significado da Encarnação e explicado o conteúdo espiritual e teológico do nascimento – humanização de Deus. Nessa análise nos centraremos, primeiramente, nos estudos publicados sobre o auto que acenam para sua filiação à arte de pregar medieval, além de apresentar uma análise dos episódios da Anunciação e Encarnação, nos quais se buscam identificar os modos de apresentação da *sublimitas in humilitate*.

---

<sup>13</sup> Na liturgia, a interpretação alegórica do texto sagrado permite que os acontecimentos ali relatados prefigurem outros, em todos os tempos, o que, por si só, justifica o fato de que sagrado e profano estejam lado a lado, uma vez que ambos se misturam na visão teológica da história.

## 1. GIL VICENTE: LEITURAS

Dono de uma produção teatral vasta – e diversa em temas e formas –, Gil Vicente se encontra entre os escritores quinhentistas proibidos e censurados durante a santa inquisição portuguesa. O dramaturgo teve parte de sua obra mutilada e pelo menos três peças inteiras foram-lhe suprimidas<sup>14</sup>. Outras obras sofreram algum tipo de alteração devido à intervenção de seus filhos Paula e Luis Vicente, que as editaram postumamente na *Copilaçam de todas las obras de Gil Vicente*, de 1562. De acordo com autores que compõem a fortuna crítica que versou sobre o dramaturgo, a citada edição apresenta numerosos erros tipográficos, inexatidões concernentes à fixação filológica, omissões e retificações arbitrárias, no entanto, permanece a principal referência da produção dramática de Gil Vicente, que chegou até seus leitores contemporâneos. Como nos orienta Luciana Stegagno Picchio “comecemos por recordar factos, que nenhum estudioso de Gil Vicente ignora, mas cujo alinhamento é necessário, para em seguida, avançar com alguma segurança” (1999, p. 11).

A *Compilação* de 1562 está inserida em um período de vasta atividade cultural da corte portuguesa de Dom Manuel e Dom João. Inspirada no modelo de compilação do *Cancioneiro Geral Garcia de Resende*, a organização das 44 peças do dramaturgo português<sup>15</sup> resultou, inicialmente, em cinco livros: *obras de devaçam, farsas, comédias, tragicomédias e obras meúdas*. O Livro das obras de devoção, que engloba 17 peças, é o mais extenso. Como pontuou Ludimila Aragão, no ensaio “Auto da Alma: uma alegoria tardo-medieval? ”, o lugar de destaque ocupado pelas *Obras de devoção* é “convalidado extensional e intencionalmente: estando a dramaturgia vicentina ‘a serviço de Deus’, não constitui, pois, motivo de estranhamento que este livro seja o mais longo em substância e coeso em essência” (2002, p. 239).

Entre as dificuldades que tangem o estudo da obra vicentina, também se encontra a classificação literária dos autos. Como se sabe, Gil Vicente havia iniciado os trabalhos da preparação de uma edição completa de seus autos – incluindo uma dedicatória endereçada a

<sup>14</sup> As peças suprimidas são: *Auto da Aderência do Paço, Auto da Vida do Paço e Jubileu de Amores*. A partir de 1565, com o Concílio de Trento, os textos teatrais receberam maior atenção e, por conseguinte, passaram a sofrer censura. Assim, os cortes na obra de Gil Vicente são observados a partir da edição de 1586, de sorte que, na *Compilaçam* de 1562, não são observadas essas restrições.

<sup>15</sup> O número total de peças publicado por Gil Vicente ainda é assunto muito discutido. Alguns vicentistas renomados, como Cleonice Berardinelli (2012), apontam 42 peças completas; Maria do Amparo Tavares Maleval vincula a Gil Vicente 47 peças, uma vez que admite “uma gama mais variada de gêneros dramáticos à sua época” (1992, p.172). Na esteira de José Augusto Cardoso Bernardes (2008), admitimos o número de 44 peças completas, que são apresentadas na *Compilação*, as quais se somam ao conjunto de composições de menor dimensão, como as trovas à aclamação de D. João III e a Epístola dedicatória também endereçada ao monarca.

D. João III –, todavia, já havia se passado quase três décadas da morte do dramaturgo quando, em 1562, João Álvares imprimiu a *Compilaçam de todaslas obras*. Essa edição, como referenciamos anteriormente, apresenta muitas falhas. Um dos equívocos em que se centra a maior parte dos estudos que hoje pretende dissolver a espinhosa questão diz respeito à divisão das obras do *Mestre Gil* em cinco diferentes tipos: *obras de devaçam, farsas, comédias, tragicomédias* e *obras meúdas*. Segundo Maleval (1992)<sup>16</sup>, acerca da divisão entre *comédias* e *tragicomédias*, Luis Vicente teria sofrido influência da moda classicizante, tendo classificado obras de igual teor em gêneros diferentes.

De fato, a heterogeneidade da obra vicentina ainda tem promovido discussões entre os críticos, que atribuem quase sempre às suas conclusões um caráter meramente aproximativo. O próprio Gil Vicente havia definido suas obras como *comédias, moralidades* e *farsas*, no entanto, para Maleval (1992, p. 172) as classificações seriam “insuficientes, por sinal, uma vez que muitas são as obras que extrapolam tais limites”. Sobre essa questão, Bernardes (2008), de forma bastante elucidativa, nos mostra que, embora a publicação póstuma suscite muitas dúvidas, tal divisão de obra se aproxima de um desejo de publicação do próprio Gil Vicente.

Sabe-se que o conjunto da obra dramática de Gil Vicente foi redescoberto, no final do século XIX, graças à reimpressão da *Compilação* de 1562 feita por Barreto Feio e Gomes Monteiro, em 1834. A partir desse marco, muitos foram os estudiosos que se debruçaram, em uma perspectiva mais global ou pontual, sobre aquele que fazia *aytos ao rei*. Embora se tenham passado mais de 500 anos desde a primeira apresentação da peça do Mestre Gil *Monólogo do Vaqueiro* – encenado pelo próprio dramaturgo, fantasiado de rústico, na câmara da Infanta D. Beatriz –, os autos do dramaturgo português apresentam temáticas ainda atuais e de grande complexidade cultural.

A fiabilidade do texto vicentino ainda é matéria de grande discussão, questão sobre a qual se debruçam os estudos de Eugenio Ansensio (1958), Paulo Quintela (1946) e I. S. Révah (1950) além da tese de doutorado de Antônio José Saraiva, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*<sup>17</sup>. O estudo de Saraiva, embora esteja fixado em um rígido esquema evolucionista<sup>18</sup>, merece destaque, pois buscava encontrar as origens medievais do teatro vicentino a partir de uma evolução das formas teatrais litúrgicas medievais até o drama

<sup>16</sup> MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. Gil Vicente. MOISÉS, Massaud (org.). *A literatura portuguesa em perspectiva*. Vol.1 – Trovadorismo. Humanismo. São Paulo: Atlas, 1992.

<sup>17</sup> Diferentemente de Saraiva (1981), que parte para uma análise global da produção vicentina, esses estudiosos se centraram em questões mais pontuais.

<sup>18</sup> O que foi em parte contestado pelo próprio autor posteriormente, sobretudo no texto, publicado em 1965, “Sobre a teoria do progresso em arte”.

moderno, não enquadrando o dramaturgo na Idade Média<sup>19</sup>. Na ocasião, foi vista como inovadora tanto pela perspectiva adotada como pelo conteúdo apresentado<sup>20</sup>.

Além do problema da fiabilidade dos textos, estudar a obra de Gil Vicente conduz a dificuldades quanto à veracidade de seus dados biográficos<sup>21</sup>, bem como quanto à persistência da crítica que afirma Gil Vicente como “fundador” do teatro português e da classificação literária de sua produção teatral de acordo com a *Compilação*, de 1562.

A respeito da questão biográfica, a crítica especializada de Gil Vicente indica as pesquisas de Teófilo Braga, Óscar Pratt e Brito Rabelo como destaque, pois clarificaram as ocorrências do desenvolvimento da produção dramática e literária de Gil Vicente. Em termos de datas e coordenadas históricas, culturais e cívicas da obra vicentina ressalta-se os trabalhos de Braamcamp Freire. Nesse mesmo contexto, sobre a perspectiva filológica e contextual, ressalta-se o trabalho Carolina Michaelis de Vasconcelos, *Notas Vicentinas*.

Seguindo-se esses estudiosos, as cidades de Guimarães, Barcelos e Lisboa, sem consenso, são apontadas como prováveis cidades em que o autor nasceu. A data de nascimento comumente refere-se aos anos de 1465 e 1466 e a de falecimento, ao período entre 1536 e 1540. Todavia, uma das maiores controvérsias presentes na biografia de Gil Vicente reside na identificação do dramaturgo com outro Gil Vicente, um ourives, muito conhecido na época e autor da famosa custódia de Belém (importante obra da ourivesaria quinhentista portuguesa). Teyssier (1982) reporta-se a inúmeros registros do século XVI nos quais a vida do famoso ourives está documentada, entre os quais o documento mais citado é do ano 1513. Nele, D. Manuel nomeia Gil Vicente ourives para o cargo de mestre da balança da cidade de Lisboa e é possível identificar a seguinte anotação feita por funcionário da Chancelaria Real: “Gil Vicente trovador mestre da balança”. Essa indicação é o único registro em que Gil Vicente é ao mesmo tempo tido como trovador e ourives. Para o grande estudioso do dramaturgo português, Braamcamp Freire (1944), este documento tornou-se uma prova irrefutável de que o trovador e o ourives eram a mesma pessoa, embora essa afirmação não seja seguida unanimemente pela crítica vicentina.

---

<sup>19</sup> Nesse trabalho, a fim de esclarecer como a obra de Gil Vicente está situada numa tradição teatral, Saraiva, de forma elucidativa, expõe os gêneros dramáticos medievais como antecedentes do teatro vicentino: Farsas, Moralidades, Milagres e Mistérios. Tal estudo é um importante trabalho, ainda que tente expor os limites de uma abordagem que, segundo Saraiva, do plano simbólico (onde se situa a tradição medieval) se deslocaria para situações circunstanciadas (onde se situa o drama moderno).

<sup>20</sup> Como bem pontuou José Augusto Cardoso Bernardes nas páginas iniciais de seu livro *Sátira e Lirismo*.

<sup>21</sup> José Augusto Cardoso Bernardes, em *Matrizes e identidade do teatro de Gil Vicente*, sugere que a ausência de dados contextuais seguros sobre Gil Vicente inicia-se pela falta de um retrato físico do dramaturgo Cf. BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Revisões de Gil Vicente*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

Saraiva (1975), em *História da literatura portuguesa*, ainda registra a existência de um Gil Vicente alfaiate, que, em 1504, fez uma representação na festividade do *Corpo de Deus*, sendo também procurador dos *mesteres* na Câmara de Lisboa. Entretanto, para Saraiva, tanto a cultura de um ourives quanto a cultura de um alfaiate não condizem com a cultura literária expressa nos autos, e, acrescenta que o modo de vida simples do dramaturgo se chocaria com a de um dos ourives mais ricos da cidade de Lisboa. Outra tradição, com base em menção presente em documento quinhentista, também atribui ao dramaturgo a qualidade de *mestre de retórica* de D. Manuel<sup>22</sup>, tese refutada já no início do século XX pela filóloga Carolina Michaelis de Vasconcelos, em seu conhecido trabalho *Notas Vicentinas*.

Outro ponto que traz grande discussão entre os críticos assenta-se na argumentação de que não havia teatro em Portugal antes de Gil Vicente. Essa leitura é fruto do reconhecimento da obra vicentina que veio somente a partir do século XIX. Sabe-se que a percepção moderna de Gil Vicente deve-se em especial ao Romantismo português<sup>23</sup>. Sempre realçado nos estudos sobre o dramaturgo, o ímpeto romântico trouxe-nos um Gil Vicente mais voltado para questões nacionalistas, o que acarretou, por vezes, a supressão dos elementos poéticos e religiosos de sua obra. O movimento iniciado na primeira república portuguesa reforçou a tendência em descartar as obras de Gil Vicente escritas em castelhano ou em dialetos hispânicos, além de se ter criado uma necessidade de adequação do vocabulário do dramaturgo devido ao tom, considerado, por vezes, “agressivo” e escatológico, de alguns autos. Foi o Romantismo que cunhou um Gil Vicente fundador do teatro português. Na década de 1960, com Stephen Reckert (1983), Paul Teyssier (1982), Luciana Stegagno-Picchio (1969)<sup>24</sup>, por exemplo, a crítica vicentina tende a dissolver essa visão cunhada pelo Romantismo.

O Romantismo português trouxe-nos um Gil Vicente mais voltado para questões nacionalistas: o vasto arcabouço linguístico presente em suas personagens e uma valorização de aspectos da cultura das classes populares portuguesas ajudaram na composição desse retrato. O Inspector Geral dos Teatros, escritor e dramaturgo romântico, Almeida Garret, encontra-se entre aqueles que em sua atividade literária buscou a valorização de uma literatura

---

<sup>22</sup> Para José Augusto Cardoso Bernardes, e estamos de acordo com este argumento, esta menção poderia significar tão somente que o dramaturgo se ocuparia de todo o cerimonial que envolvia a figura do Rei. Cf. BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Gil Vicente*. Lisboa: Edições 70, 2008.

<sup>23</sup> Em 1826, forçado ao seu segundo exílio, Almeida Garret criou laços importantes com Barreto Feio que em Hamburgo havia descoberto um exemplar da *Compilação* de 1562.

<sup>24</sup> Esses autores merecem destaque pelas publicações que se circunscrevem ao âmbito da crítica textual e exegese literária. Paul Teyssier dedicou-se, especialmente, ao domínio da linguística para a análise literária do texto de Gil Vicente.

nacional por meio do resgate das tradições locais e do folclore. Garret acreditava que o teatro era um grande instrumento civilizador, pois penetraria de forma rápida no espírito dos portugueses<sup>25</sup>.

Alguns vicentistas baseiam-se tanto na rubrica presente na *Visitação* – a qual diz que o auto apresentado pelo dramaturgo trata-se da *primeira cousa, que o autor fez, e que em Portugal se representou* – quanto no conhecido testemunho de Garcia de Resende, na estrofe 186 da *Miscelânea*, em que afirma que o teatro de Gil Vicente era uma novidade em seu tempo:

*E viimos singularmente  
Fazer representações  
D' estilo mui eloquente  
De mui novas invenções,  
E factas por Gil Vicente;  
Elle foi o que inventou  
Isto caa, e ho usou  
Com mais graça e mais doutrina  
Posto que Joam del Enzina  
ho pastoril começo*

Durante a década de 1950, Salvador Révah (1950), publicou um importante trabalho no qual se dedicou a essa difícil questão. O autor, buscando perscrutar os sinais do teatro português antes de Gil Vicente, não encontrou uma resposta decisiva, embora admita a possibilidade de que tenha existido um teatro português medieval. Révah, portanto, situa-se entre os pesquisadores que justificam o gênio de Gil Vicente com base no testemunho de Garcia de Resende, acima citado. No entanto, em estudos mais recentes que se distanciam dessa perspectiva, podemos encontrar, por exemplo, a assertiva de José Augusto Cardoso Bernardes:

parece claro que o advérbio de lugar deve ser lido numa perspectiva de restrição, que admite (ou consagra) a existência dessas mesmas “invenções” noutros lugares. De facto, segue-se imediatamente a formulação concessiva “posto que Juan del Encina o pastoril começou” evocando raízes bem concretas e funcionando como prevenção para um registro estético que poderia passar por original aos olhos de alguns espectadores lusitanos. (BERNARDES, 2003, p. 70).

Compartilhamos desse comentário de Bernardes, pois acreditamos que a novidade não se baseia no fato de Gil Vicente ter criado um teatro *ex nihilo*, mas que tenha dado forma e acabamento a manifestações que até então eram dispersas<sup>26</sup>. O mesmo autor, em *Sátira e*

<sup>25</sup> Em 1838, escreve *Um auto de Gil Vicente*, em que invoca a tradição vicentina e recria uma atmosfera tradicional das “origens do teatro português”.

<sup>26</sup> Segundo Cleonice Berardinelli, no estudo introdutório do livro *Gil Vicente: Autos*, o dramaturgo português aproveitou “de toda a variedade de sugestões anteriores ou contemporâneas do teatro medieval e especialmente

*Lirismo*, afirma não ser possível situar seu teatro “numa tradição dramática e teatral que o explica por si só”, partindo para um exame de “corpo canônico da tradição religiosa e profana do teatro medieval” (BERNARDES, 2002, p.39). Nesse estudo, Bernardes busca entender e delimitar em que sentido a tradição religiosa e profana do teatro medieval influenciou na composição dos aspectos cênicos e textuais da obra de Gil Vicente.

O autor se aproxima da leitura presente em *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, do padre canadense Richard Donovan, trabalho que consiste na busca da presença do teatro litúrgico na Península Ibérica e na tentativa de elucidar os motivos por que esse teatro se mostra de forma tão escassa em Castela e em Portugal. Embora Bernardes enumere algumas ocorrências nas obras de Gil Vicente que poderiam vinculá-lo a uma tradição litúrgica, tais eventos, segundo o autor, não o autorizam a certificar uma aproximação, principalmente porque o dramaturgo português estava concretamente ligado à tradição da teatralidade dos mistérios, manifestações que durante o século XIII tiveram grande expressividade, e foram revitalizadas durante o século XV – aproximação essa que nos interessa particularmente.

É possível afirmar que os estudos que discutem o lugar de Portugal – e da Península Ibérica – na produção teatral europeia da Idade Média ainda são atuais. Luciana Stegagno Picchio (1969), em *História do Teatro Português*, já apontava a dificuldade de inserir Portugal em um contexto de produção do teatro europeu, embora admitisse a existência de um teatro medieval em terras portuguesas e defendesse que Gil Vicente estruturou suas peças a partir de elementos comuns aos mistérios e às moralidades medievais.

São conhecidos apenas poucos registros da dramaturgia religiosa e documentos de teatro alegórico. Nesse sentido, as leituras que se centram nessa discussão e que buscam argumentar a existência do teatro em Portugal antes de Gil Vicente têm se debruçado, por exemplo, no manuscrito castelhano do final do século XII, *Auto de los Reyes*; no registro de *Las siete partidas*, de Afonso X, o Sábio, em que se podem encontrar notas sobre as representações feitas por clérigos, autos de Natal, Epifania e Páscoa. Também há os registros das manifestações profanas presentes na *Crônica d’el Rei Afonso V*, de Rui de Pina, em que há alusão à apresentação de momos e entremezes.

Mário Martins (1969), em *Estudos de cultura medieval*, é um dos que afirmam a impossibilidade de não existir teatro em Portugal antes de Gil Vicente. O autor visita de perto

---

peninsular: milagres, mistérios moralidades farsas, *sotties* e entremezes, que lhe inspiram as peças de aparato e rica encenação; as *éclogas pastoris* de Juan de Enzina e Lucas Fernandes; e a *comédia a fantasia* de Torres Naharro. De convergência dessas múltiplas linhas, surge uma obra surpreendentemente madura, se a compararmos ao que a precede ou lhe é contemporâneo.” BERARDINELLI, Cleonice. *Gil Vicente: Autos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012, p.13.

os escritos de Nicolau Langman Falkenstein, que foi um dos embaixadores enviados pelo Sacro Império Romano para acompanhar o casamento de Frederico III com a infanta D. Leonor. Nicolau registra, em uma espécie de diário, diversos *ludi* – palavra que não significa somente jogos e divertimentos, mas que pode ser conferida a apresentações teatrais – que ocorreram nessa ocasião. Para Martins, os entremezes descritos por Langman e citados por Rui de Pina são muito superiores ao *Auto pastoril castelhano*, datado de 1502, o qual é tido, por muitos, como o começo do teatro em Portugal.

Convém mencionar também o artigo de Maria do Amparo Tavares Maleval (2009), “O poligrafismo do Codex Calixtinus”, no qual ela destaca a importância desse documento para comprovar o caráter de dramatização dos ritos e ofícios religiosos da basílica de Santiago de Compostela, durante o século XII. Trata-se, portanto, de um importante documento histórico e literário, no qual é possível encontrar elementos indicativos das origens do teatro ocidental.

Comumente, os estudos que se debruçam sobre a obra de Gil Vicente confirmam a aproximação de alguns elementos comuns de representações tipicamente medievais à obra do dramaturgo português, ainda que em alguns casos se proponham a abordar os elementos modernos de sua produção artística. Embora este não seja o aspecto principal de análise deste trabalho, mesmo que seja de certo modo relevante à leitura que se pretende apresentar, pode ser salutar para o cotejamento do repertório vicentino a busca pelos lastros medievais em seus autos, principalmente no que se refere a seu teatro religioso.

A propósito da questão dos gêneros do teatro vicentino, Margarida Vieira Mendes, em 1990, no ensaio “Gil Vicente: o gênio e os gêneros”, propõe uma leitura inovadora das formulações desenvolvidas primeiramente por Saraiva, em 1942. Em 1965, Saraiva retifica pressupostos que serviam de base a seu trabalho anterior, salvando, entretanto, alguns que julgava legítimos e pioneiros, entre os quais a classificação feita do teatro de Gil Vicente em gêneros. Para Vieira Mendes, em sua releitura, a divisão feita por Saraiva, mesmo tendo sido estabelecida há décadas, mantém sua utilidade por se tratar de uma divisão que obedece aos critérios teatrais e não apenas literários da obra de Gil Vicente. Em 1942, Saraiva, apoiando-se na herança do teatro medieval, considerou os seguintes gêneros a que Gil Vicente se dedicou: mistério, moralidade, milagre, farsa, sermão burlesco, monólogo, fantasia alegórica, teatro romanesco, auto pastoril.

De forma sumária, o ensaio de Vieira Mendes discute o propósito das formas e fontes do teatro vicentino. Sobre os gêneros literários, sintetiza: “os gêneros existem dentro e fora das obras: são princípios virtuais, repertórios de conteúdos, catálogo. Um autor apropria-se deles e eles apropriam-se do autor, mas os modos de atualização nunca se repetem e são antes

modos de transformação” (1990, p. 328). Nesse ensaio, a autora aponta doze fatores genológicos ou formativos que intervêm na gênese dos autos de Gil Vicente. São eles:

os arquétipos teatrais (os de “devaçam” – moralidades, mistérios, milagres -, e os profanos, farsas, pregações burlescas, comédias, tragicomédias); práticas parateatrais (ofícios litúrgicos e orações de horas, espetáculos e ritos de sociabilidade aristocrática e cortesã – momos, jogos de sortes em papelinhos, horóscopos, sinais, visitasões, eventualmente bailes e banquetes); técnicas dramáticas (monólogo, diálogo – altercações, conflitos, contrastes, debates, ecos); d- formas poéticas (cantigas, vilancetes, glosas, hinos, paráfrases trobadas, romances, ensaladas, vilancicos, cantigas de amigo, prantos, disparates); formas discursivas (pragas, provérbios, ríões, contra-provérbios, gírias, ensalmos, prognósticos, esconjuros, testamentos, sermões, panegíricos, mandamentos); géneros e modos literários (novelas de cavalaria, novela sentimental, estilo pastoril); formas próprias de outras artes (opereta, danças, música instrumental e coral, recitação de poemas, iconografia); funções enunciativas de ocasião (elogio da família real, arte de morrer, adoração, paródia de discursos, triunfos); local de representação e materiais cénicos (capela, presépio, câmaras régias, quinas); momento de representação (festas ou celebrações régias, calendário); estrutura ou sintaxe (quadros, cenas, passos, prólogo, intróito, peça preliminar ou loa, argumento, canção final); acções, personagens e registro ou estilo (elevado, rústico, chocarreiro, com alegorias, com ou sem desenlace feliz). (MENDES, 1990, p.334).

As “forças criadoras de forma” do teatro de Gil Vicente possibilitam a leitura dos autos vicentinos em perspectivas bem diversas, sendo adotada por muitos estudiosos que se dedicam a investigar os processos de criação do dramaturgo português, como Marcio Muniz (2003), que defende como modelo metodológico a divisão proposta por Vieira Mendes.

Neste capítulo, temos por objetivo abordar estudos elaborados nos últimos anos, cujas abordagens foram decisivas para a leitura dos três autos que pertencem às *Obras de Devaçam*. Serão referenciados autores que consideramos incontornáveis aos pesquisadores que buscam entender a obra do grande dramaturgo português.

### 1.1 Estudos mais recentes

Sobre os estudos mais recentes publicados acerca da obra de Gil Vicente publicados em língua portuguesa, enfatizamos primeiramente as investigações de José Augusto Cardoso Bernardes (2006) em *Sátira e Lirismo*. Bernardes estabelece a classificação de uma série de circunstâncias, que em maior ou menor grau influenciaram a obra vicentina, dedicando-se à análise da sátira e das manifestações do lirismo em toda a Compilação.

Após a perspectiva global que perdurou nas décadas de 1940 e 1950, a crítica vicentina se centrou em aspectos mais particulares da obra do dramaturgo, com exceção do trabalho de Bernardes, na década de 1990, que valoriza o esforço de um trabalho que não se centre em aspectos mais localizados. Para justificar a perspectiva de análise adotada fora da

ótica global, Bernardes (2006, p. 19) afirma que “a obra de Gil Vicente tende para perder a coerência no plano estético e no plano histórico”, embora admita que uma perspectiva globalizante possa abrir margens para identificar um modelo comum a modelos que se considerava que possuíam modos específicos de apresentação. Segundo o autor, quando “globalmente consideradas, as peças de Gil Vicente se assentam em constantes estéticas, que as modulam transversalmente, conferindo-lhes coesão e coerência” (BERNARDES, 1999, p.8). Entre as constantes, as que parecem deter maior importância estruturante na *Compilaçam* são a sátira e o lirismo.

De modo sumário, a sátira vicentina se assentaria nas disfunções da ordem moral e política e seu pilar principal consistiria em um plano de corrosão dentro do cômico. Os principais focos da sátira que são estabelecidos no teatro vicentino centram-se na ambição material, bem como nas más práticas da justiça e na corrosão dos valores morais. Em contrapartida, o lirismo buscaria restituir essa mesma ordem, consistindo também em um exercício de criação artística.

A partir de suas investigações, Bernardes comprova que a dramaturgia vicentina recebeu grande influência da tradição do teatro medieval europeu, especialmente, aquele que se desenvolveu na França no período entre 1400 e 1520. É preciso ponderar que, Georges Le Gentil (1948)<sup>27</sup> e Saraiva (1981) já haviam notado essa influência que as investigações de Bernardes vieram corroborar.

Distanciando-se do historicismo contextualista das décadas de 1930 e 1940, que influenciou fortemente vários vicentistas, Bernardes reexamina a questão das matrizes e as relações existentes entre o texto vicentino e os substratos que o apoiam. Segundo o autor, pode-se desenhar como o grande pano de fundo da dramaturgia vicentina: o teatro castelhano-leonês de Encina e de Fernandez – técnicas acional e enunciativa –, o teatro italianizante de Torres Naharro – bases para interpenetração entre as poéticas da farsa e da comédia – e a grande tradição do teatro da Europa do Sul, especialmente o de expressão francesa – as bases de uma morfologia enraizada nos gostos do público tardo-medieval.

No Brasil, uma importante análise foi elaborada por Alexandre Soares Carneiro (1992), visando a abordar o ambiente mais imediato de produção e recepção da obra vicentina. Carneiro propõe que, apesar de a crítica, com acentuada recorrência, acenar para o

---

<sup>27</sup> No artigo “La Cananea de Gil Vicente et les mystères français”, Le Gentil apresenta um estudo pormenorizado sobre a questão controversa das influências francesas na obra de Gil Vicente. Cf. LE GENTIL, Georges. La *Cananea* de Gil Vicente et les mystères français. In: *Bulletin Hispanique*, tome 50, n°3-4, 1948. pp. 353-369.

elemento satírico-moralista, é preciso que se considerem os elementos de um jogo retórico que admite, de um lado, a sátira e, de outro, o rebaixamento popular como índices de verossimilhança, isto é, de adequação estilística de um estrato social representante de uma cultura palaciana.

Carneiro busca perscrutar os lastros medievais na obra de Gil Vicente associando-os às formulações bahktinianas no que tange ao rebaixamento cômico e a inversão como traço do cômico popular no teatro vicentino. A partir da abordagem bahktiniana, retira alguns traços do rebaixamento, da inversão cômica, do *non sense* e da chacota da religião, provindos das fontes populares, os quais, segundo Carneiro, só revelam, no entanto, seu mais importante teor apenas quando compreendido o jogo eminentemente cortesão em que se inserem, a partir da focalização da tópica do “rústico na corte”, de grande abordagem nos autos pastoris natalinos de Gil Vicente. A concepção de realismo grotesco, segundo Carneiro, aparece em Gil Vicente principalmente na forma do rebaixamento, isto é, por meio da transferência ao plano material e corporal de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato. Em Gil Vicente, o expediente retórico torna-se um engenho voltado para o cômico, que ressalta o golpe de vista e a construção de jogos de oposição.

Carneiro apresenta como instrumento metodológico essencial à leitura das obras de Gil Vicente a análise de crônicas e outros documentos produzidos durante a transição entre os séculos XV e XVI, geralmente associados a um período de “crise” na história portuguesa (entre os reinados de D. João II e D. Manuel), cujas mudanças podem ser associadas ao *processo civilizador*, tal como pode ser visto em Norbert Elias (1987), de modo que seja possível acrescentar também o trabalho de Peter Burke (1989), *Cultura Popular na Idade Moderna*, principalmente no momento em que o autor se dedica às transformações na cultura popular e ao abandono do clero e da nobreza dos elementos dessa cultura e à adoção das práticas cortesãs relacionadas a uma civilização de corte, cujo objetivo era acompanhar a “evolução” do processo civilizador.

Essa transformação é indicada, segundo Elias (1987), pela substituição do termo *cortesia* (elemento central da ritualização espetacular do cotidiano) pelo termo *civilidade*. Segundo Carneiro (1992), as preocupações com as maneiras, desde que o termo *cortesia* começa a perder o prestígio e a ser substituído por *civilidade*, já passam a se definir predominantemente no interior de uma moral mais mundana e a concernir ao decoro corporal, como no abandono do hábito de comer carne com as mãos ou de não utilizar lenço para escarrar. A noção de cortesia (ou civilidade) se constitui ordinariamente por oposição à rusticidade, a qual equivale ao que há de torpe e néscio. Assim, Carneiro propõe uma breve

visita a textos coevos aos de Gil Vicente, como o *Cancioneiro Geral* a *Miscelânea*, de Garcia de Resende, a *Crônica de D. João II*, de Rui de Pina, e a *Crônica de Dom Manuel*, que, sem dúvida, elucidarão, para além do aporte conferido pela ética estetizada associada aos costumes, o particular ambiente português em que ainda predomina uma hesitação – e até mesmo uma crise – diante de algumas importantes transformações sociais que levaram à queda da noção de cortesia a partir da dominância da noção de civilidade, como se viu nas cortes europeias em relação às quais Portugal se encontrava significativamente em retardo.

A partir desse cenário de crise tipicamente português, Carneiro ressalta que, em algumas passagens do *Cancioneiro Geral*, por exemplo, pode-se encontrar uma crítica à degradação dos costumes, sendo digno de nota o contraste terminológico entre as antigas *manhas*, *galantes* e *dignas* e os artifícios dos novos tempos, o que nos remete a uma inversão satírica dos preceitos cotejados nos manuais de civilidade. Percebe-se que, se, por um lado, estamos diante da substituição de uma aristocracia militar por uma aristocracia de corte, por outro, a civilização portuguesa ainda era fortemente marcada por um *pathos* guerreiro; logo, essa substituição não se dará de forma branda, uma vez que ela significa uma disputa política, na qual está implicado todo o aspecto civilizacional.

Carneiro confere a Gil Vicente as características singulares engendradas por um meio de cultura particular, haja vista que, em sua exposição, são apresentados elementos que corroboram sua hipótese de que no teatro vicentino elabora-se a tópica do rústico na corte, a fim de que se possa, simultaneamente, elogiar o rei, valorizando a sátira à civilidade e vituperando as excessivas “maneiras” apregoadas pelos manuais de civilidade, que já começavam a entrar em voga em Portugal, tomadas, no momento, como afetação, sem que se admitisse, retoricamente, a *dissimulatio artis* ciceroniana. Todo o empenho do trabalho de Carneiro em se encaminhar ao repertório de textos coetâneos às primeiras encenações de Gil Vicente, como o *Monólogo do Vaqueiro*, elucidam-nos o percurso compositivo de se instituir uma cena dita pastoril, cujos valores em jogo refletem os interesses da nobreza portuguesa, a qual parece assinalar para um horizonte de rusticidade, ainda que diante de novos hábitos que visavam a regulá-la.

Outro crítico brasileiro que vem se destacando é Márcio Ricardo Coelho Muniz (1993, 1998, 2003), cujas pesquisas abordam elementos motivadores da criação do teatro vicentino. Muniz busca, por meio da análise das obras do dramaturgo, mostrar como se desenvolve em Gil Vicente a apropriação de temas ou obras de outros gêneros literários, como no caso de sua análise da novela de cavalaria *Amadis de Gaula*, adaptada por Gil Vicente. Para Muniz, no romance de Garcia de Rodrigues, nas dissensões amorosas vividas por Amadis e Oriana

reside uma grande carga de dramaticidade e Gil Vicente atento ao gosto de seus espectadores, aproximou seu teatro deste gênero. Além do mais, segundo esse crítico, Gil Vicente verteu em seu teatro uma forte carga pedagógica, representando-o para um público cortesão, encaminhou o discurso romanescos para a defesa de ideias as quais acreditava que deveriam ser resgatadas. Segundo o autor, a experiência amorosa de Amadis e Oriana reforçava os valores da *verdade* e da *sinceridade*, de modo que Gil Vicente, por meio da representação teatral, refletia aspectos e valores éticos cristãos defendidos por ele e pelos monarcas católicos a quem serviu. Muniz, também, aproxima o teatro vicentino da tradição literária amplamente difundida na Baixa Idade Média e no Renascimento, a literatura de escritos políticos dos *Espelhos de príncipes*<sup>28</sup>.

Em seus estudos mais recentes, Muniz tem partido para a abordagem investigativa e comparativa das contribuições do teatro vicentino para a dramaturgia em língua portuguesa. Os diálogos entre os modos de composição de Gil Vicente e dos autores Joaquim de Campos Leão e Antônio José da Silva, o judeu, figuram entre suas últimas análises.

Em uma perspectiva mais pontual da obra vicentina, Maria do Amparo Tavares Maleval (1992, 2012) nos traz trabalhos publicados acerca das moralidades e sermões. Para a pesquisadora, Gil Vicente foi um grande conhecedor da arte de pregar medieval, tendo escrito sermões sérios e jocosos, sempre revestidos de caráter moralizante – com destaque para o *Sermão Abrantes*, encomendado por D. Leonor em 1506. Para a autora, as técnicas retóricas mostram-se como um importante meio para a interpretação das estratégias de persuasão, bem como para a compreensão dos autos destinados à doutrinação. Segundo a autora:

*ars preadicanđi* medieval deu sequência à retórica clássica, com importações da tradição exegeta judaica do Velho Testamento e dos ensinamentos metadiscursivos e práticos de Jesus Cristo a seus discípulos, o estudo da técnica dos sermões e dos tratos que sistematizam apresenta fundamental importância para a observação do processo interativo ocorrido entre os discursos que compõem alguns autos vicentinos (MALEVAL, 2012, p. 164)

Ainda de acordo com Maleval, Gil Vicente, em suas *moralidades* – como ele mesmo denominou suas peças de caráter religioso, no prólogo à *Tragédia de Dom Duardos* –, demonstra claramente a utilização das técnicas e das finalidades da prédica, que consistem em doutrinar e converter. Por moralidades, dentro do pensamento da Idade Média, entendiam-se os autos alegóricos destinados à doutrinação. Gil Vicente, quando inclui nesta rubrica o

---

<sup>28</sup> A esse propósito Muniz publicou, durante as comemorações dos 500 anos da encenação do *Monólogo do vaqueiro*, o artigo “O teatro vicentino e a literatura especular”. Cf: MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. O teatro vicentino e a literatura especular. In. BRILHANTE, Maria João *et al.* *Gil Vicente, 500 anos depois* (Atas do Congresso Internacional. Centro de Estudos de Teatro/ Imprensa Nacional-Casa da Moeda, v. 2, 2003. p.127-139

mistério e o milagre, outros espécimes medievais do teatro religioso, destacava a finalidade didática e moralizadora que lhes era comum.

Sobre a divisão das obras, Gil Vicente, no Preâmbulo à *Tragicomédia Dom Duardos*, apresenta a D. João III, uma divisão de seus autos e confere a existência de três gêneros: *comedias, farças y moralidades*, alguns compostos a serviço de Dona Leonor<sup>29</sup>. Como foi dito anteriormente, Gil Vicente não conseguiu compilar toda sua obra, e a tarefa de *as apurar* coube a seus filhos Paula e Luis Vicente. Na impressão póstuma da *Compilaçam*, segundo a divisão por gêneros estabelecida, o primeiro livro trata das *Obras de Devação* e é composto por 17 autos. A divisão proposta pelos organizadores reúne autos que foram apresentados em capelas ou igreja – excetuando-se *O Monólogo do vaqueiro* e *Barca do Inferno* cujas justificativas são apresentadas nas didascálias dos autos<sup>30</sup> –, fator esse que leva Antônio José Saraiva (1965, p. 91) a afirmar que a classificação em *Obras de Devação* é “imprecisa e não diz respeito ao gênero literário, mas à intenção e à ocasião da obra”. Nos três livros que seguem, apresentam-se autos encenados em salas de palácio: trata-se das *Farsas, Comédia e Tragicomédias*; no quinto, segundo o organizador, integram-se as *Obras Meudas*, nas quais, diferentemente dos outros quatro livros em que há a predominância de textos escritos em versos, nota-se a presença de escritos em prosa.

Jorge A. Osório (1995, 2002, 2004), assim como Paul Teyssier (1982), demarca a produção vicentina a partir da função dos reinados de D. Manuel e D. João III. A propósito dessa questão, e especialmente sobre a organização das *Obras de Devaçam*, Jorge A. Osório publicou estudos decisivos. Segundo o autor, os primeiros autos da *Compilaçam* obedecem a uma sequência propositalmente estabelecida “por meio de um enlace textual”, segundo a qual o organizador do Livro I (Gil Vicente ou Luis Vicente) teve o cuidado de instituir uma relação de continuidade histórica por meio de uma voz narrativa.

Em “Sobre a organização do Livro I da Compilação das Obras de Gil Vicente”, Jorge A. Osório apresenta uma série de argumentos que elucidam que a *Compilaçam* das obras de Gil Vicente veio a público em um momento de grande procura de literatura dramática e que a

---

<sup>29</sup> D. Leonor de Lancaster era uma protetora direta do dramaturgo. Na citada carta-prefácio de Dom Duardos, Gil Vicente se declara a serviço da “rainha vossa tia”. Segundo Bernardes Cardoso: “Parece certo que o dramaturgo possa ter pertencido ao ‘círculo leonorino’, par de muitos outros artistas da palavra, da pintura ou da música. Nesse quadro, é inclusivamente legítimo aproximar algumas tendências edificantes da sua obra das correntes de espiritualidade acarinhadas pela sua protetora. Lembre-se, em particular, a tônica do despojamento (oposto à ambição) e da humildade (oposto à vanglória), ambas de base franciscana, que estão ao mesmo tempo na origem de grande parte das moralidades do autor e das orientações espirituais perfilhadas pela rainha” (CARDOSO, 2008, p. 27).

<sup>30</sup> Cf. MATEUS, José Alberto Osório de Almeida. *O Livro das Obras*. Quimera, 1993.

organização das obras de um escritor, nessa época, obedecia a um código já estabelecido pela sociedade: a *Compilaçam* obedeceria ao modelo do *Cancioneiro* e seria envolvida por uma lógica e uma progressão textual.

Inequivocamente, Jorge A. Osório fez os comentários mais relevantes sobre a organização e unidade do Livro I da *Compilação* das obras do dramaturgo português. Segundo o vicentista lusitano, a organização aparece por meio de uma sequência bem estabelecida entre os autos e os divide em núcleos: o primeiro, composto por autos do tipo pastoril, em que predomina uma linguagem rústica, e marcado essencialmente pela utilização do *saiagues*; o segundo, ainda inserido em uma temática natalícia, onde a rusticidade não mais predomina; o terceiro, formado por autos escritos em português, em que se apresentam as moralidades vicentinas; o quarto, formado pelo *Auto da Alma* e a *Trilogia das barcas*; e o quinto, formado por peças escritas em português, excetuando-se o *Auto de São Martinho* – que fora um dos primeiros da carreira de Gil Vicente –, cuja escolha se justifica, provavelmente, por suas características rítmicas, bem como pela temática hagiográfica<sup>31</sup>, como pontua Osório.

Uma visão comum entre os estudiosos do dramaturgo é que a partir de 1522 diminuem as peças de devoção natalícia. Osório (1995) justifica essa modificação na obra vicentina com as mudanças ocorridas na corte portuguesa, especialmente no gosto do público das representações cênicas, além daquelas ocasionadas por imposições sancionadas pela inquisição portuguesa, que “impunha uma diferente ordem no campo da literatura dramática, mesmo aquela que procurasse veicular exemplaridades devotas” (OSÓRIO, 1995, p. 36). Nesse período, nascem as peças de natureza profana de Gil Vicente, que são encenadas nas manifestações festivas da corte e nos estabelecimentos de contratos matrimoniais.

Essa mudança significativa do gosto da corte ocorreu no reinado de Dom João III, a cujo nascimento, em 1502, Vicente destinou a *Visitação*. Osório (2002) chama atenção para um detalhe presente no preâmbulo de *Dom Duardos*: Gil Vicente refere-se às comédias em primeiro lugar, ao passo que as moralidades são referidas em último. Segundo o crítico, a Gil Vicente interessava valorizar a novidade da época, a comédia, além de sentir a necessidade de enfatizar de forma veemente a cisão entre o período anterior e a nova fase de sua produção teatral, de sorte que abandona a matéria e o estilo baixo e inclina-se a tratar de figuras e assuntos elevados. Adequando-se ao novo gênero, aplica uma conveniente retórica, atendendo não apenas ao gosto do novo monarca, mas também à nova matéria a que se dedica:

---

<sup>31</sup> Gênero a que o dramaturgo pouco se dedicou.

*Como quiera (excelente príncipe y rey muy poderoso) que las comedias, farsas y moralidades que he compuesto en servicio de la reina vuestra tía (cuanto en caso de amores) fueron figuras baxas, en las cuales no había conveniente retórica que pudiese satisfacer al delicado espíritu de vuestra alteza, conocí que me cumplía meter más velas a mi pobre fusta (DD, Prólogo)*

Como pontuou Márcio Muniz (2002), mais do que um esquema linearmente evolutivo, o que acontece em Gil Vicente é uma sobreposição de tendências, que não se anulam, mas que coexistem, como a vertente de inspiração pastoril que se estende até o *Triunfo do inverno*, de 1529.

Após esta breve seleção de leituras críticas acerca da obra de Gil Vicente, passaremos à análise da *sublimitas in humilitate*, considerando sua vinculação à *ars praedicandi* medieval. Como a diversidade de estudos críticos revela, pretendemos abordar a tópica como uma possibilidade de leitura – entre tantas – da obra do dramaturgo quinhentista, a fim de relativizar a oposição entre sátira e lirismo e a tendência em situar o cômico como mera forma literária de baixa erudição. A questão mesma da erudição de Gil Vicente não é pacificada em sua fortuna crítica, talvez pela tendência em conservar a cisão entre popular e erudito.

Embora também se justifique a aproximação de Gil Vicente à emergência de práticas cortesãs e de uma espécie de humildade cultivada nesse meio, haja vista a extensão temporal de sua produção artística, abordaremos, na perspectiva dos estudos medievais, a formulação da *sublimitas in humilitate* enquanto expediente que se desenvolveu no seio de uma cultura eminentemente ligada ao catolicismo. Nesse sentido, consideramos ser impossível homogeneizar a diversidade de perspectivas críticas acerca de Gil Vicente, de modo que nosso objetivo é contribuir para a pluralização das possibilidades de leitura, propondo um novo olhar, que, no entanto, não pretende ignorar os estudos já consagrados sobre o dramaturgo português.

## 2. A FALA DIVINA É SUAVE E CHÃ

### 2.1 Comentários preliminares

Como vimos na Introdução, a revitalização da Retórica no século XX tem como marco a publicação, no final da década de 1940, de *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, de Ernst Curtius. Neste livro, o historiador da literatura busca, a partir de um estudo “longitudinal”, defender uma unidade cultural europeia. As limitações existentes em sua obra<sup>32</sup> são terreno bastante explorado, no entanto, é importante ressaltar a importância deste estudo, bem como a revolução provocada por ele nos estudos linguísticos e literários. Como bem observa Segismundo Spina (2009) no estudo “*Florebat Olim... (ou o mundo às avessas)*”, Curtius, na tentativa de defender essa unidade cultural, estabelece, a partir de suas investigações, uma continuidade histórica de certos expedientes e princípios literários estéticos, por meio da gênese e evolução de esquemas e motivos literários.

À Retórica, Curtius dedica especialmente um capítulo do livro, em que traça suas origens na Antiguidade até sua incorporação por autores cristãos, além de sua continuidade e presença nas manifestações literárias do Ocidente. Lembremo-nos da famosa assertiva de James Murphy, em *Rhetoric in the Middle Ages*, “[...] the history of the arts of the discourse in the middle ages is at least in part the history of the survival of the classical works” (1981, p. 132). Ademais, Curtius (1979), sobretudo nos primeiros capítulos, remete às fontes da Patrologia, em especial a São Jerônimo e Santo Agostinho, de modo a demonstrar que eles incorporam à tradição cristã a retórica e a poesia clássicas, buscando associar, por meio de tópicos elocutivos como a alegoria, certa humildade do discurso da *Vulgata* à sublimidade e a verdade revelada por seu conteúdo. Dito de outro modo, os doutores cristãos tentam, mediante a alegoria, suplantar a aporia do texto bíblico que romperia, em tese, com a unidade aristotélica-horaciana<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> O próprio autor indica, no prefácio, o caráter fragmentário da obra, que se justifica, sobretudo, pelas condições de realização do seu trabalho: distante da literatura científica e da Biblioteca Universitária de Bonn, destruída após um ataque aéreo durante a II Guerra Mundial.

<sup>33</sup> Esse empenho dos Pais da Igreja Católica pode ser transposto para se pensar nos aspectos cristãos e nos modos de composição utilizados por Gil Vicente em suas peças, uma vez que, mesmo que indiretamente, é possível encontrar influências do pensamento escolástico católico.

Quanto às *artes liberais*, Curtius<sup>34</sup> descreve a história de duas damas, Gramática e Retórica, dois dos sete presentes (as sete artes liberais) dados por Mercúrio à noiva Filologia, no livro *Nupciae*. Cada uma dessas artes fora sagrada com um livro da obra, e personificada em mulheres, que se distinguem pelo traje, penteado e utensílio. A Gramática, uma velha senhora, carrega numa caixa de marfim, uma faca e uma lima para suprimir os erros de linguagem provenientes da infância; a Retórica, uma bela dama de estatura elevada, vestida com um longo vestido ornado – as figuras do discurso – traz consigo as armas para combater os adversários e feri-los (CURTIUS, 1979, p. 38-39). Segundo Curtius: “o que a Idade Média apreciava nas *Nupciae* não era somente o conteúdo erudito, mas o copioso emprego de figuras alegóricas, como foram introduzidas simultaneamente, do ponto de vista cristão” (1979, p.39).

Também nos chama atenção a descrição feita por Jerônimo do texto bíblico. Se nas *Nupciae*, a Retórica é uma bela mulher que traça um longo vestido ornado, para Jerônimo as *Sagradas Escrituras* parecem um belo corpo num vestido sujo. Embora este registro não tenha sido feito de forma pictórica, como no caso das *Nupciae*, a descrição simples em si é ampla de significados. Ainda segundo Curtius, Cassiodoro e Isidoro também censuram o estilo pouco adornado da Bíblia (é de se reparar a oposição que aqui propusemos entre a veste da Retórica e a das Sagradas Escrituras, que remete ao ornamento da linguagem).

Curtius, com base na teoria difundida por Jerônimo, Agostinho, Cassiodoro e Isidoro, menciona as *artes* como elemento indispensável para a leitura e a compreensão da Bíblia. Essa mistura “das divinas letras com os princípios do divino Platão e os do grande Aristóteles” (RESENDE, 1956, p.51) parece ter sido corrente na tradição católica, em relação à qual é possível citar, no século XVI, o exemplo de André de Resende, na *Oratio pro Rostris*<sup>35</sup>, que se direccionou aos mestres e alunos das casas de Lisboa dizendo:

Efectivamente, quer olhemos os estudos sagrados, quer os profanos, em toda a parte o conhecimento das letras gregas nos seguirá como mestre. Consolidará a língua latina, ensinará a poesia, explicará a dialética, demonstrará a retórica, [...] abrirá os diviníssimos sacramentos de Cristo, infinitamente Bom e Grande. (RESENDE, 1956, p.41).

Igualmente D. Pedro de Meneses, em *Oração Proferida no Estudo Geral de Lisboa (Oratio Habita... in Scholis Ulyxbonae)*, em passagem bastante conhecida, qualifica a Retórica, mais uma vez representada na imagem de uma mulher, como uma virgem,

<sup>34</sup>Curtius faz um comentário às *Núpcias da Filologia com Mercúrio*, de Marciano Capela, para além da valorização da alegoria que fora amplamente representada na arte, na poesia e no teatro da Idade Média.

<sup>35</sup>A edição de 1956 pode ser acessada na Biblioteca Digital de Alentejo. Disponível em: <<http://www.bdalentejo.net/BDAObra/BDADigital/Obra.aspx?ID=264#>>. A oração é traduzida por Manuel Pinto de Meneses por *Oração de Sapiência*, no *Estudo Geral de Lisboa*.

formosíssima, elegantíssima e digníssima, capaz de tornar imortais os homens dignos de imortalidade. Nota-se, com efeito, o caráter elevado que o orador atribui à Retórica, dada a escolha dos superlativos.

Durante a Idade Média é possível observar a circulação dos textos retóricos por meio, por exemplo, dos livros *Inventione* e *Rethorica ad Haerenium*, atribuídos a Cícero. No caso de Portugal, de acordo com R. M. Rosado Fernandes (2004), no texto “Breve Introdução aos Estudos Retóricos em Portugal”<sup>36</sup>, as edições de Cícero, tais como *Duo Libri de Retorjca scilicet Tulij*, aparecem nos inventários do mosteiro Santa Cruz, de Coimbra. Ainda segundo o autor, a tradição retórica na Península Ibérica aparece com certa evidência nas escolas românicas, e posteriormente, nas escolas monacais cristãs. Em Portugal, o ensino da Retórica deu-se em dois sentidos diferentes: o primeiro, de ordem profana: poetas e prosadores da época que desejavam formar um estilo valiam-se da retórica, da poética e da gramática, mesclando beleza estilística com correção gramatical (FERNANDES, 2004, p. 14); o segundo, ligado à arte de pregar: a *ars praedicandi* era regida por preceptivas oratórias, necessárias para tornar aptos os sacerdotes na propagação da palavra divina em todo o Ocidente cristão (2004 p. 16-18).

Com efeito, é possível indicar as influências da retórica nos poetas e prosadores medievais. Um acréscimo feito por R. M. Rosado Fernandes, nos mostra que esse fato se repete em situações, as quais ele julga, aparentemente, mais “alheias à disciplina” – como na obra *Boosco Deleytoso* em que há aparição dos personagens Cícero e Quintiliano. É possível ainda citar o tratado em prosa, designado *Arte de Trovar*, de autoria desconhecida, sobre a arte galego-portuguesa, que precede ao Cancioneiro da Biblioteca Nacional. Ao definir o gênero poético das *cantigas d’escarneo*, prescreve o tratado, ou o que chegou dele aos leitores contemporâneos:

*Cantigas d’escarneo som aquelas que os trobadores fazem querendo dizer mal d’alguem em elas, e dizem-lho per palavras cubertas que hajam dous entendimentos, pera lhe- lo non entenderem [...] ... ligeiramente: e estas palavras chamam os clerigos hequivocatio. E estas cantigas se podem fazer outrossi de mestria ou de refram*<sup>37</sup>.

O termo *hequivocatio* constitui um procedimento retórico que abrange duplicidades semânticas e ambiguidades linguísticas, utilizado pelos trovadores como uma forma de

<sup>36</sup>Texto introdutório à tradução portuguesa do livro *Elementer der Literarischen Rethorik*, de Heinrich Lausberg.

<sup>37</sup> LOPES, Graça Videira *et al.* (2011-). *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Acesso em: 10 ago. 2017. Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/artedetrovar.asp>. Convém mencionar que se trata de uma base de dados bastante completa, aberta a investigadores e ao público em geral. Nela está disponível a totalidade das cantigas medievais presentes nos cancioneiros galego-portugueses, bem como as imagens dos manuscritos e a música.

encobrir a ironia, procedimento bastante eficaz no contexto da sátira. Segundo Yara Frateschi Vieira (2005), o autor deste tratado deixa transparecer seu conhecimento da cultura clerical, a partir do uso do termo latino para a figura retórica da *ambiguidade*. Uma das cantigas que ilustra o equívoco no cancionero satírico é a *Joan Rodríguez, foi Osmar a Balteira*, de Afonso X. Na leitura de Graça Videira Lopes, essa cantiga comporta, especialmente, duas formas de equívoco nos versos: *E disse: – Esta é a madeira certa/e, de mais, nôna dei eu a vós sinlheira; /e, pois que s'en compasso á de meter, /atan longa deve toda [de]seer, / [que vaa] per antr'as pernas da 'scaleira*. As palavras *madeira* e *medida*, por exemplo, admitem uma leitura a partir de um viés erótico. O mesmo pode ser observado nos trechos *s'en compasso á de meter/ per antr'as pernas da 'scaleira*, em que reside o equívoco por meio dos jogos de duplo sentido (LOPES, 1998, p. 108).

No estudo introdutório de *Fremosos Cantares: Antologia de lírica medieval galego-portuguesa*, Lênia Márcia Mongelli (2009), nos mostra como as *poéticas* medievais não se diferenciavam de forma considerável dos tratados de Retórica e Gramática antigos e assinala dois aspectos importantes:

1) elas [as poéticas medievais] não se diferem substancialmente dos tratados de Gramática e Retórica antigos – a atentas que estão à maneira de começar, desenvolver e terminar bem o discurso, a narração, poema, à forma das palavras e à qualidade da expressão, que entendiam por “ornamento de estilo” ou “cores da retórica”, à utilização correta e eficaz do *tropos*; à catalogação de assuntos mais adequados a uma determinada forma de composição. [...] as *Ars versificatoria* de Matthiu de Vendôme (1175), a *Poetria Nova*, de Geoffrey de Vinsauf [...], são uma boa amostra de que nos séculos XII e XIII as lições de Donato, Cícero e Quintiliano continuavam em plena voga [...] 2) as *poéticas* mais especificamente voltada para a produção dos trovadores, de que as *Leys d'Amors* são exemplos [...] têm por fim no geral, sistematizar colocar alguma ordem teórica, conceitual e distributiva no conjunto da poesia profana [...] (MONGELLI, 2009, p. 33-34).

Em relação à ordem sagrada, de acordo com Fernandes (2004), pode-se sublinhar que os dois grandes centros de ensino portugueses durante a Idade Média são os mosteiros de Santa Cruz e Alcobaça e já no século XIV a Universidade de Lisboa. Nesses mosteiros, profusamente copiavam-se tratados, os quais permitiam que os clérigos ampliassem os conhecimentos gramaticais e retóricos, que, aliados à dialética, formavam o *trivium* (2004, p.15). A título de exemplo, de modo correlato, podemos citar a passagem de *Setenário* de Afonso X, na qual o monarca fala sobre as artes de bem falar e escrever, as quais são a Gramática, a Lógica e a Retórica. Segundo o Rei Sábio, elas se aproximam da grandeza da Trindade, na qual a primeira significa o Pai, que pelo Verbo criou todas as coisas; a segunda,

o Filho, pois separa a verdade da mentira; a terceira, o Espírito Santo, que ilumina e nos dá o entendimento das coisas obscuras.

Et en estas maneras [9v] de rrazones sse muestra que Dios es Trinidat conplida. Et la gramática, que es de palabra, sse entiende por el Padre; porque por el poder del su vierbo tan solamiente ffueron ffechas todas las cosas. La lógica departe la mentira de la uerdad, et entiéndesse por el Ffijo ; que él nos mostró el Padre uerdaderamente e por él lo connosçiemos, e sacónos de yerro e de mentira, mostrándonos çiertamente en quál manera nos ssaluásemos, e ganando ssu amor. La rectórica, que es rrazón ffermosa e apuesta, se entiende por el Spíritu Ssanto ; ca él alunbra e da color e ffermosura a todas las cosas que sson oscuras de entendimiento. (AFONSO X, 1945, p. 31).

Os clérigos, nesses mosteiros, encontram ampla matéria para formulação de seus sermões. Conforme nos mostra o historiador André Miatello, em seu artigo “A política dos sermões ou os sermões na política”, o sermão é um termo polissêmico, podendo indicar tanto “a um gênero de texto, muito comum desde a Antiguidade cristã, que registra o conteúdo de um discurso sacro proferido segundo o calendário litúrgico”, quanto “a natureza especificamente sacra e litúrgica de um discurso público” (2017, p.97), sem restrição de gênero ou posição social, podendo ocorrer em ambientes públicos sagrados ou não.

Como vimos até o momento, a retórica, considerada até o século XIX arte por excelência do discurso, informa preceitos para a composição das letras, bem como fornece elementos para a sua exegese. Em Portugal, especialmente, a circulação dos textos antigos se deu tanto no meio profano quanto no religioso, ainda que, em se tratando do período medieval, a Bíblia era a principal fonte de formação intelectual. Afinal, conforme Mário Martins (1979, p. 18), “só ela era Palavra. O resto eram palavras”.

Um estudo importante sobre as *ars praedicandi* no medieval, em especial, na corte de Avis portuguesa, é o de Maria do Amparo Tavares Maleval, em *Fernão Lopes e a Retórica Medieval*<sup>38</sup>. Maleval, de forma elucidativa, no capítulo em que se dedica à incorporação da herança clássica ao cristianismo, mostra como a arte cristã de pregar estava intimamente relacionada às técnicas retóricas. Segundo Maleval (2012), em referência a Murphy (1981), a arte de pregar cristã iniciou-se com o próprio Jesus Cristo, que, versado na liturgia judaica e

---

<sup>38</sup> De modo suplementar, acrescenta-se que a obra *Fernão Lopes e a retórica medieval*, de Maria do Amparo Tavares Maleval, mencionada na introdução, defende a retórica aristotélica-ciceroniana como método de exegese das crônicas galego-portuguesas, que é seu objeto principal, mas também das hagiografias e sermões. Um acréscimo importante oferecido pela medievalista acena para a circulação de determinadas leituras na corte portuguesa. De acordo com os estudos decisivos de Fernandes, em *Breve introdução aos estudos retóricos em Portugal*, é possível verificar, a partir de inventários de mosteiros, como o de Santa Cruz de Coimbra e de Alcobaça e da Biblioteca do Escorial, a importância que os soberanos portugueses atribuíam à prédica.

com leituras e exegeses dos cinco primeiros livros do Antigo Testamento, instruiu seus discípulos para que difundissem suas ideias por meio da prédica.

## 2.2 *Ars praedicandi*: o sermão medieval e o sublime no cotidiano

É possível identificar a influência da retórica, da gramática e da oratória clássicas sobre a *ars praedicandi* e, por conseguinte, sobre a formação do pregador medieval. Esse conjunto de instruções, com regras e modelos, tornou-se importante principalmente durante o século XII, principalmente porque os eclesiásticos, entre os quais se incluem também as ordens religiosas, investiram tanto na qualidade da pregação quanto na propagação do cristianismo no Ocidente. Conforme indica Miatello (2017) no artigo “A política dos sermões ou os sermões na política”, que tem como objetivo estudar os sermões como parte da linguagem política das comunas da Itália na Baixa Idade Média, esse movimento fez com que se criassem centros especializados na formação dos pregadores, sendo um dos centros mais importantes a Universidade de Paris. Nesse período, que se estendeu até o século XVI, a pregação floresceu tanto na prática quanto na teoria e ampliou-se a circulação dos manuais com instruções precisas para a composição de sermões. Destacam-se os manuais de Guibert de Nogent, *Liber quo ordine sermo fieri debeat*, e o do monge Alain de Lille, *Summa de arte praedicatoria*, no qual o sermão recebe sua forma distintiva.

Não obstante, segundo Murphy (1981), a fase primacial da arte de pregar cristã iniciou-se com o próprio Jesus Cristo, que versado na liturgia judaica e com leituras e exegeses dos cinco primeiros livros do Antigo Testamento, instruiu seus discípulos para que difundissem suas ideias por meio da prédica, tal como corrobora a afirmação de Marcos 3, 14: “Escolheu doze entre eles para ficarem em sua companhia e para enviá-los a pregar”.

Cristo, ainda de acordo com Murphy (1981), introduziu um elemento retórico inovador, ainda não visto pelos retores: primeiramente, deixou de se centrar no método, mas em seus pregadores e no discurso, além de acrescentar o elemento da intervenção da graça divina no momento da pregação. Cristo, dessa forma, estabelece um modelo para os pregadores cristãos e fornece elementos para o uso da escritura como prova. Como forma de adequação dos discursos aos ouvintes, os primeiros pregadores cristãos adaptam o discurso aos mais diversos tipos de audiência, valendo-se da escritura e do uso de metáforas e analogias para explicar as implicações divinas e terrenas.

Todavia, entre os cristãos doutos, é Santo Agostinho quem melhor revela a teorização da mistura de estilos na pregação: ao orador cabe instruir o ouvinte para que ele alcance o

entendimento das verdades cristãs, por meio do estilo simples; deve torná-lo dócil valendo-se do estilo sublime, sem, no entanto, deixar de proporcionar-lhe o deleite por meio do estilo temperado. Em *De Doctrina Christiana*, objetiva fornecer o ensinamento de que o entendimento bíblico e a exposição das escrituras, imiscuídas de forma conveniente à fé e à verdade cristã, constituem a base da erudição cristã.

Erich Auerbach (2006), a partir das meditações do teólogo de Hipona, em *Confissões*, observa como ele buscava a compreensão da sagrada escritura, que, desadornada, parecia-lhe demasiadamente aquém da “dignidade ciceroniana”. Todavia, era preciso compreender que embora a sagrada escritura tenha aparência exterior humilde, seu conteúdo era sublime e envolto em mistérios. Há o contraste entre o estilo que se presta aos mais simples, em oposição aos eruditos e orgulhosos, e os mistérios sublimes que ele carrega. Dessa forma, em empréstimo a Auerbach (2006), para Agostinho, um simples copo de água fresca, sendo ele oferecido pelo Senhor a um de seus discípulos, não deixará de ter sua recompensa, tornando-se dessa forma algo grandioso. Assim, para o teólogo, embora a tripartição dos estilos seja útil para o orador cristão, a sagrada escritura é sublime, obscura e difícil, e ao mesmo tempo deve ser destinada a todos, para que todos tenham compreensão dela.

O sermão medieval deveria obedecer a regras e preceitos delineados pela *ars praedicandi*, tendo como finalidade a edificação moral e religiosa. Convém mencionar que o tratado de Alain de Lille, *Summa arte praedicatoria*, contém, na seção prefacial e no primeiro capítulo, o material mais expressivo sobre a pregação, definida como: “ensino público e coletivo sobre a fé e a moral, cujo fundamento provém das autoridades e da razão, que busca a instrução dos homens”. Neste tratado, Alain de Lille nos mostra que a pregação deverá ser feita pelo bem do ouvinte, não apenas pelo prazer ou ganância do pregador. Ademais, afirma que pregador deverá evitar a linguagem demasiadamente ornamentada e deve procurar o que é útil para permitir que o público ouça a palavra de Deus.

Conforme Carvalho (1948, p. 2-3), o sermão obedecia, estruturalmente, ao que João de Gales sancionou em sua *Ars praedicandi*: “a pregação consiste, depois da invocação do auxílio divino, em expor um tema, dividindo-o em partes que sejam concordantes, em ordem ao conhecimento da doutrina católica e ao ardor da caridade”. São as seguintes as partes do sermão: o *thema*, o *prothema*, a divisão do tema e o desenvolvimento das ideias. O *thema* é constituído por um trecho retirado da Bíblia: “servindo a um ponto de partida e de fundamento”; o *prothema* “é a súplica do auxílio divino” que deve conduzir o ouvinte à oração; a *divisão do tema*, momento em que o orador estabelece o sentido do tema; e, por fim,

a *subdivisão do tema* e a *amplificação* são momentos em que o “seu gênio e a originalidade das ideias podiam manifestar-se com independência”.

Merece destaque também Thomas de Galles, que em seu tratado define a técnica do sermão como a exposição “após a invocação do auxílio divino[...] de um tema escolhido e sua divisão em várias partes convenientemente concordantes entre si, com a finalidade de fornecer um ensinamento da doutrina católica ao intelecto e de inflamar de caridade os corações” (GALLES *apud* MALEVAL, 2012, p. 164-165). Tanto Alain de Lille como Thomas Galles delineiam a preocupação da prédica medieval em atingir o público, buscando o ensinamento e a conversão do auditório. A esses manuais acrescentam-se os sermonários e as coletâneas de exemplos como elementos indispensáveis para o aprimoramento da técnica oratória dos pregadores e sua aplicação prática no convencimento e na conversão dos ouvintes ao cristianismo.

Miatello (2017) mostra que a pregação atua não apenas na expansão e consolidação da Igreja, e que o sermão “não se esgota nas referências bíblicas, mas avança sobre as dimensões da vida, pois, uma vez relacionado ao aspecto sacramental, exige que o inefável se mostre na sensibilidade das coisas” (2017, p.102). Com efeito, Alain de Lille oferece uma coletânea de modelos de sermões, os quais podem ser adequados aos mais diversos tipos de situações corriqueiras – a vida cotidiana “é a matéria do sermão e a lógica sacramental, o seu motor”, afirma o historiador (2017, p.102).

Podemos citar o pregador português Santo Antônio, que, em seus sermões, a fim de facilitar a assimilação de seus ensinamentos, valia-se de comparações de coisas conhecidas e familiares como aves (pomba, andorinha) e oliveiras: “o pregador erguia os ouvintes ao significado interior e sobrenatural das criaturas. A natureza era uma espécie de Bíblia acessível a todos” (MARTINS, 1979, p. 20), ou seja, por meio da arte de pregar cristã, no sermão é possível que o sublime esteja no cotidiano, isto é, no âmbito material mais imediato. As alegorias<sup>39</sup>, os exemplos, parábolas, fábulas, eram utilizados profusamente diante de um público mais humilde.

Um acréscimo importante notado pela medievalista Maria do Amparo Tavares Maleval acena para a compreensão da circulação de determinadas leituras na corte portuguesa e a importância que os soberanos atribuíam à prédica. Em se tratando da obra de Gil Vicente,

---

<sup>39</sup> A alegoria *in verbis* é classificada como *alegoria dos poetas*: a alegoria que, para a retórica antiga, é dada como modalidade da elocução ou ornamento do discurso. Diferentemente, a alegoria *in factis*, a “alegoria dos teólogos” – também reconhecida como *figura* – é uma interpretação religiosa das coisas, homens e eventos, a partir das sagradas escrituras. O estudo de Hansen (2006) encerra a alegoria teológica no âmbito retórico, podendo, desse modo, relacionar os Pais da Igreja à incorporação de procedimentos retóricos que se tornaram comuns na teologia medieval.

que é o objeto desta dissertação, a autora também defende que o estudo das técnicas dos sermões e dos tratados que circulavam na Idade Média é fundamental para a compreensão dos discursos que compõem alguns autos do dramaturgo português, como o *Auto dos Mistérios da Virgem*, presente nas Obras de Devoção e publicado em 1534. Nesse sentido, o vicentista português Joaquim de Carvalho, no já citado “Os sermões de Gil Vicente e a arte de pregar”, publicado em 1948, corrobora a hipótese de que o dramaturgo “conheceu perfeitamente a técnica que tais livros [destinados à arte de pregar] ensinavam” (1948, p.13).

Essa forma de pregar que esteve ligada às origens e à doutrina do cristianismo encontra, também, sua representação na arte e na literatura a partir do século XII. Com efeito, por meio da revelação da presença sublime de Deus nas coisas humildes define-se a *sublimitas in humilitate*, que trataremos de maneira pormenorizada. No capítulo *Adão e Eva*, da obra *Mimesis*, Erich Auerbach assevera que o teatro cristão medieval estava totalmente integrado à tradição da representação viva dos acontecimentos bíblicos, com seus elementos dramáticos inatos, transmitidos para a liturgia. Não podemos esquecer que tais representações tinham por objetivo principal a instrução da audiência e a transmissão de ensinamentos das sagradas escrituras, de modo que se tornam indispensáveis os preceitos difundidos pela *ars preadicandi*.

Auerbach defende que o elemento cotidiano é próprio à arte cristã-medieval, especialmente à arte dramática, e o drama cristão da salvação aparece no século XIV, especialmente nos mistérios. Pode-se acrescentar, como nos recorda Bernardes (2006), que, durante o século XV, o texto de *Victa Christi*, de Ludolfo de Saxonia, fora amplamente difundido na Europa, particularmente centrado no conceito de humildade cristã, e que as representações de Natal na Península Ibérica valiam-se dele como forma de valorizar a humilhação de Deus diante dos homens.

### 2.3 *Sublimitas in humilitate*

João Adolfo Hansen define *sublimitas in humilitate* – estilo sublime no humilde –, em referência a Bernard de Clairvaux, como a “presença sublime de Deus santificando as coisas mais humildes” (2001, p.20-21). Em *Mimesis*, Erich Auerbach menciona, oportunamente, um fragmento de um dos sermões de Bernard de Clairvaux: “*O humilitas uirtus Christi! O humilitatis sublimitas!*” (BERNARD DE CLAIRVAUX, *apud* AUERBACH, 1987, p.133). Segundo Auerbach, o *sermo humilis* tipicamente cristão, que se encontra nas sagradas

escrituras na dimensão paratática da linguagem, plenifica a *sublimitas* da salvação cristã. A *humilitas* cristã estaria tanto na encarnação e na paixão de Cristo – eventos que rebaixariam a divindade para a humanidade – quanto na baixa extração dos seus primeiros seguidores<sup>40</sup>.

Assim, sublime e humilde já não poderiam estar cindidos, como prescreveria a clássica divisão de estilos. Com efeito, Auerbach propõe-se também a afirmar a sedimentação estético-estilística da *sublimitas* e *humilitas* em virtude de sua valorização teológica na Idade Média. Em *Mimeses*, o crítico não pretende discorrer sobre o *sermo humilis* e a ética cristã, tampouco sobre a importância conferida às autoridades – incluindo algumas pagãs, por vezes, submetidas à moralização cristã – na formação educacional medieval, centrada na tradição, como asseverou Curtius (1979, p.43), dado que *Mimesis* se articula segundo a oposição entre tradição clássica e tradição cristã. Assim, Auerbach, em *Mimesis*, não relaciona o que qualifica por tradição cristã à retórica clássica, posto que em sua obra é como se a retórica impedisse uma espécie de fulgor dramático das cenas bíblicas, de modo que essa não aparece como elemento das manifestações artísticas por ele valorizadas na Idade Média, tendo em vista que ele opõe a divisão clássica de estilos à mistura de estilos, que surgiu no período medieval com a ascensão do cristianismo.

Entretanto, é necessário que se façam algumas ponderações acerca do crítico alemão, a partir da publicação de *Literary Language and Its Public*, escrito após *Mimesis*. No livro mencionado, o estudioso não retifica o que está dito em *Mimesis*, mas, na direção de um maior aperfeiçoamento de sua obra anterior, apresenta um suplemento, como ele próprio afirma, que abrange as épocas não compreendidas na primeira obra. Todavia, vê-se claramente que Auerbach o fez como uma réplica a Curtius, em *Literatura Europeia e Idade Média Latina*.

De modo sumário, conforme explicitamos anteriormente, para Curtius, a literatura latina da Idade Média fornece a base sobre a qual as literaturas europeias nasceram. Auerbach, por sua vez, estudou a literatura latina medieval como a base para a emergência de um certo realismo e de um estilo humilde nas literaturas europeias. Para o estudioso, há três fases nas relações da Igreja com a retórica greco-latina, que vão desde uma restrição inicial até a assimilação e adaptação da retórica clássica para uma espécie de retórica eclesial que se construiu segundo as necessidades da Igreja.

---

<sup>40</sup> Convém lembrar que Bernard de Clairvaux era reconhecido por sua erudição, conhecimento das sagradas escrituras e habilidade no uso dos artifícios retóricos, sendo citado, como modelo, por exemplo, nos tratados de *Ars praedicandi*, como o de Robert de Baervorn, no século XIV. Cf.: RAMOS, Aurélio Pastori. La Segunda Cruzada y su fracaso en De Consideratione ad Eugenium Papam de Bernardo de Claraval. In.: *Mirabilia* Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval. n° 10, jun 2010.

Nesse sentido, constata-se uma aproximação, por exemplo, com o que João Adolfo Hansen diz em *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*, que menciona a adaptação da retórica clássica segundo as novas concepções da Igreja – haja vista especificamente o símbolo linguístico como revelador do simbolismo natural das coisas. Até o momento vimos como o cristianismo incorporou autores gregos e latinos, adequando motivos pagãos à nova religião, o que se pode observar, por exemplo, além da presença no ensino e na pregação, na literatura, mediante a interpretação das sibilas como profetisas universais, de modo que “da sua boca foi anunciado o nascimento do salvador para os pagãos e o Messias para os judeus” (HANSEN, 2006, p. 94). Ademais, vale recordar a famosa leitura cristianizante da *IV Bucólica* de Virgílio, cujas interpretações foram relacionadas às profecias das Sibilas. A leitura permite inclusive que se entenda, *figuralmente*, que Virgílio anuncia a vinda do Messias por meio da profecia de uma sibila:

Do Cúmeo vaticínio eis chega a idade;  
Grande ordem já de séculos decorre:  
Tornam Satúrnios tempos, torna a Virgem;  
Do céu nova progênie enfim descende.  
Casta Lucina, assiste ao recém-nado,  
Sob quem no mundo a férrea gente acaba,  
Áurea surgindo: Apolo teu já reina<sup>41</sup>

Na mesma direção, a obra *A Cidade de Deus*, de Santo Agostinho, apresenta passagens que indicam que mesmo os pagãos já teriam, entre eles, anunciado a vinda de Cristo. Comprove-se a assertiva no livro XVIII, que trata, no capítulo XXIII, dos oráculos acerca de Jesus Cristo, tanto daqueles que foram proferidos pelos profetas das sagradas escrituras quanto aqueles que foram proferidos pelas sibilas. Santo Agostinho dedica-se, em especial, à sibila Eritreia, pois, segundo ele, dela foram proferidas “alguns vaticínios evidentes” (2000, p. 1751). No contexto, o santo relata o episódio em que conversava sobre Jesus Cristo com Flaciano, homem douto e de grande instrução nas ciências. Na ocasião, afirma ele, Flaciano mostra-lhe a passagem de um livro com versos da sibila Eritreia que indicavam a vinda de um “Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador” (2000, p. 1751).

Erich Auerbach, em *Ensaio de Literatura Ocidental*, dedica dois densos ensaios à análise do procedimento retórico elocutivo *sermo humilis*: partindo de um comentário de Benvenuto Rambaldi da Imola ao verso 56, canto II, da *Divina Comédia*, Auerbach centra-se na oposição entre “o estilo da sabedoria divina e o estilo dos grandes poetas da Antiguidade” (2007, p. 15). De acordo com a leitura de Auerbach sobre as meditações de Imola, Beatriz

---

<sup>41</sup>Tradução de Manuel Odorico Mendes, 2008, p. 86.

estaria se servindo de um estilo simples e humilde para enunciar as verdades da fé e a sabedoria divina. De fato, esse argumento oferece de imediato uma estranheza, pois como seria possível que os mistérios mais sublimes e velados ao entendimento humano pudessem valer-se de um gênero que a Antiguidade admitia apenas para temas baixos ou cotidianos? (2007, p. 16).

Auerbach verifica que Dante, na passagem bastante conhecida da epístola a Cangrande, quando qualifica sua obra como *comédia*, não relaciona a escolha do estilo ao emprego da língua vulgar, mas sim às escolhas de termos baixos e ao realismo – enquanto dimensão de concretude e materialidade – presente em várias passagens do poema<sup>42</sup>. Assim, Auerbach alude ao poeta florentino o reconhecimento de que a matéria de seu poema ultrapassava os limites do estilo baixo, lembrando que, a partir de Horácio, havia possibilidade de o poeta cômico valer-se do estilo trágico em certas ocasiões. Seu poema tratava de matéria elevada, não podendo, assim, ser obra de estilo baixo, tampouco poderia se vincular a um poema de estilo sublime, pois nela há demasiado realismo. O sublime que reside em Dante é um sublime que diverge da apreensão clássica, nas palavras de Auerbach: “um sublime que contém e abrange o baixo e o *biotikon* [no sentido de vida biológica]” (2007, p. 18).

Nessa nova concepção de alta poesia na Idade Média, Auerbach considera não ser possível encontrar expressão anterior a Dante, embora seja possível admitir que essa expressão se encontre arraigada nas manifestações da arte popular cristã, desde o fim do século XI, tanto no teatro litúrgico quanto na estatuária das catedrais. A história de Cristo possui todos os elementos desse estilo que é simultaneamente humilde e sublime, “quanto mais popular ela se torna, tanto mais seu realismo de origem, intimamente ligado a seu caráter sublime, se desenvolve e floresce” (2007, p.18). Para Auerbach, esse sublime é de lavra inteiramente cristã, inspirado na história de Cristo, na formação intelectual do pregador e no estilo das sagradas escrituras.

Nos Pais da Igreja, a concepção de um estilo simultaneamente humilde e sublime, encarnado na Sagrada Escritura, não se forma por via puramente teórica: ela se impõe, por assim dizer, pelas circunstâncias, pela situação em que se achavam. A concepção tomou forma no curso da polêmica com pagãos cultos que se riam do grego defeituoso e do realismo baixo dos livros cristãos; em parte, também, em consequência do incômodo que a leitura desses mesmos livros causava naqueles cristãos educados com esmero nas escolas de retórica. (AUERBACH, 2007, p. 19).

---

<sup>42</sup>Situação incompatível com o gênero sublime e trágico.

Para Auerbach, segundo Agostinho, embora a tripartição dos estilos seja útil para o orador cristão, a sagrada escritura é sublime, obscura e difícil, mas, ao mesmo tempo, deve ser destinada a todos e todos devem ter compreensão dela. Logo, ela deveria ser apresentada em estilo baixo, médio ou elevado, de acordo com a situação. Dessa forma, o autor parte para uma investigação semântica do termo *humilis*, buscando “força dos vários conteúdos que nele convergem” (2007, p.43). O *humilis*, que num primeiro momento se relacionava a *húmus*, ao solo e *baixo*, paulatinamente foi sendo empregado com outros sentidos, até ser captado como estilo baixo, todavia a força semântica desse termo reside no fato de designar a Encarnação, exprimindo

tanto o ambiente quanto o nível da vida e dos sofrimentos de Cristo[...] a humildade da Encarnação alcança sua força máxima no contraste com a natureza divina constituindo-se dessa maneira a antítese paradoxal mais profunda da doutrina cristã: homem e Deus, baixa e altura, *humilis et sublimis*. (AUERBACH, 2007, p. 45-46).

Dessa forma, Auerbach relaciona o *sermo humilis* em três possíveis categorias. A primeira, exemplificada anteriormente, seria a *humilis-sublimis*, que reside na Encarnação do Deus em corpo humano e no contraste entre natureza divina e humana. O segundo grupo de ideias, como denominou o filólogo alemão, está intimamente ligado ao primeiro e trata-se da “*humilitas* social e espiritual”. Jesus, quando elege seus apóstolos, busca homens de baixa extração, como os pescadores e não grandes oradores ou governantes. O terceiro, e último grupo de ideias, trata a *humilitas* do estilo das sagradas escrituras<sup>43</sup>, de forma sucinta, o texto bíblico apresenta uma baixa estilística que busca tornar acessível a todos os homens os mistérios sublimes da natureza divina de Cristo<sup>44</sup>.

A análise da *sublimitas in humilitate* não pode prescindir de outro aspecto observado por Erich Auerbach. Trata-se da figura ou da alegoria teológica, que perpassou a visão da

---

<sup>43</sup>Os pagãos cultos consideravam a bíblia, paleocristã, ridícula e repugnante. Não só o conteúdo era superficial e infantil, mas o próprio estilo parecia-lhes vulgar, a sintaxe e o vocabulário pobres. Esperava-se que os cristãos letrados, quando nas traduções do texto sagrado, buscassem uma aproximação do texto bíblico ao gosto clássico, o que não aconteceu. Os cristãos da Antiguidade reconheciam a baixa do estilo bíblico, todavia, viram nele uma nova forma do sublime” (AUERBACH, 2006, p. 46).

<sup>44</sup> Na tese de Elaine Sartorelli, *Estratégias de construção e de legitimação do éthos na causa veritatis*, encontramos uma assertiva sobre Erich Auerbach, que vai ao encontro das nossas reflexões sobre o humilde e a mentalidade cristã: “há três razões principais pelas quais o estilo baixo impôs-se como verdadeiro na mentalidade cristã. Primeiramente, o termo *humilis* entra no imaginário cristão como um adjetivo apropriado para o rebaixamento da Divindade à Encarnação. Em segundo lugar, o *sermo humilis* se harmoniza com a *humilitas* social e cultural daqueles a quem o Cristianismo acolheu em seus primórdios. E, principalmente, o estilo baixo é aquele das Escrituras” (SARTORELLI, 2005, p.51).

história, na Idade Média. Como é possível compreender também em Hansen<sup>45</sup>, o capítulo *Farinata e Cavalcante* da mesma obra de Auerbach<sup>46</sup> torna evidente a presença histórica de indivíduos que se dá, entretanto, prospectivamente, no *Além* – conferindo-lhe, portanto, sentido –, emoldurada pela ambiência supra-histórica de um mundo de estratos inexoráveis, isto é, de um mundo como escritura divina cuja dimensão humana e real já permanece encerrada no Reino de Deus, numa via que implica a significação retrospectiva da dimensão terrena. A partir da perspectiva da alegoria teológica é possível organizar a *sublimitas in humilitate* como adesão do humano/humilde – sendo este a prefiguração do Reino de Deus – à verdade sempiterna da salvação.

Segundo Auerbach (1997, p. 17), o conceito de figura, que originalmente significava “forma plástica” foi paulatinamente tendo seu significado expandido quando “extrapola o campo da plástica e começa a significar *formas de palavras*”. Durante a Idade Média, a “figura passa” a ser “algo real e histórico que anuncia alguma outra coisa que também é real e histórica. A relação entre os dois eventos é revelada por um acordo de similaridade” (AUERBACH, 1997, p. 27). Assim, um evento do Antigo Testamento, por exemplo, é figura de um evento do Novo Testamento pela paridade entre ambos. A fim de que se elucide essa dimensão histórica e real da figura, voltemo-nos a Paul Zumthor (1993), que apresentará uma leitura particularmente preciosa sobre a relação, a qual se fundamenta na valorização medieval da memória, entre a figura enquanto manutenção do presente e a eminência das práticas orais na Idade Média:

[a memória] envolve toda a existência, penetra o vivido e mantém o presente na continuidade dos discursos humanos. O Novo Testamento é a *memória* do Antigo, na medida mesma em que este constitui sua figura. Donde a metáfora poética do “livro de Memória”: assim está no frontispício de *Vita Nuova* de Dante. Foi no livro de minha memória, diz o poeta, que encontrei escritas as palavras com as quais vou compor esta obra. Portanto, a memória não é livro senão em figura: ei-la designada viva, da qual emana a coerência de uma escritura; a coerência de uma inscrição do homem e de sua história, pessoal e coletiva, na realidade do destino. Esse interesse pela *memória*, continuamente manifestado pelos doutos, deve-se ao imenso papel desempenhado nessa cultura pelas transmissões orais. (ZUMTHOR, 1993, p. 140).

O fragmento de Zumthor é um acréscimo à abordagem da figura de acordo com Auerbach (1997), uma vez que encontramos uma relevante referência aos meios de circulação da cultura medieval, a qual, ainda que assistindo à ascensão de uma cultura livresca, se valia de uma tradição oral, de sorte que o livro valoriza-se à medida que é considerado figura,

---

<sup>45</sup> O estudo de Hansen encerra a alegoria teológica no âmbito retórico, podendo, desse modo, relacionar os Pais da Igreja à incorporação de procedimentos retóricos que se tornaram comuns na teologia medieval.

<sup>46</sup> AUERBACH, *op cit.* 1997, p. 171-175.

havendo, pois, um só livro, universal, que conta uma só história, compartilhada por todos os homens.

Em um estudo sobre as cartas de Pe. Manuel da Nóbrega, Hansen (1995) propõe que o *ethos* humilde não traduz exatamente, por meio da fala (*sermo*), as afecções da alma de uma subjetividade qualquer, uma vez que essas passam pelo tratamento retórico que tipifica o discurso como sermocinação (*sermocinatio*). Lembremo-nos que, em *Retórica a Herênio*, a sermocinação (IV, 65) é definida como a correspondência entre a fala e a dignidade da pessoa, de modo que as características pessoais possam ser transmitidas por meio da fala. Isso quer dizer que no ato é que se torna patente a pessoa, construindo-se um *ethos* (verossímil) que pode ser o de um soberbo, de um ladrão ou de um piedoso, por exemplo. A sermocinação é um tipo de ornamento que, diferentemente do ornamento de palavras, que constitui a virtude da elocução, constitui o ornamento de sentenças que “encontra dignidade não nas palavras, mas nas próprias coisas” (IV, 18).

Curtius traz um acréscimo a essa discussão ao nos mostrar que, na retórica clássica, para o orador, era conveniente que manifestasse submissão e humildade em seu discurso. Os expedientes em que se aplicava o humilde eram classificados como *modéstia afetada* e visavam à *captatio benevolentiae*, isto é, ao artifício de mover a audiência a fim de tornar o interlocutor benévolo e atento. Curtius nos mostra que essas “fórmulas de modéstia” foram amplamente difundidas tanto na Antiguidade pagã e cristã quanto na literatura latina e vernácula da Idade Média. Mas esse *topos* da modéstia, por vezes, se imiscuía às chamadas “fórmulas de devoção”. Segundo Curtius: “Concorreu a autoridade da Bíblia para que o *topos* antigo se combinasse frequentemente com formas de auto-humilhação, oriundas do Velho Testamento”. O nono capítulo da *Sabedoria de Salomão*, por exemplo, é uma oração em que ele implora a Deus a luz da sabedoria: “Oração do sábio que reconhece a própria debilidade mental para obter do Senhor a sabedoria” (CURTIUS, 1979, p. 87).

Em se refletindo sobre o *topos* da modéstia, lembremo-nos de Alcir Pécora em *Máquina de gêneros*, no capítulo *Razão e prazer da civilidade*, em que se debruça sobre o livro *Galeteo* de Giovanni Della Casa. O autor nos traz comentários importantíssimos para a compreensão do “lugar do humilde” dentro das práticas de civilidade. Pécora inicia seu ensaio fazendo algumas observações sobre a *persona* do rústico que instrui um rapaz da alta sociedade no livro de Della Casa. Segundo Pécora, o narrador de típico rústico deve ser interpretado, em particular, como um desdobramento muito erudito da figura retórica do *rusticitas*, tendo como paradigma maior Cícero, no *Orator*, quando coloca sua inteligência muito abaixo da matéria a que se propõe dedicar. Pécora segue asseverando que a *persona* do

rústico “enuncia a verdadeira condição da experiência do gentil-homem, especialmente por ser entendida como exigência do tempo para formação efetiva de hábitos educados, mas também se apresenta como signo de uma falta ou de deficiência, portanto de construção de um *lugar humilde* para o narrador” (PÉCORA, 2001, p.81).

Para Pécora, a opção por uma *persona* que é, ao mesmo tempo, *superior e inferior a nós*, isto é, mais experiente, mais sábia, mas também falando de um lugar mais humilde e tendo supostamente frequentado companhias e lugares menos dignos, confere ao tratado o proveito de uma extraordinária amplitude de registros e dicções. Logo, o tipo rústico fica à vontade para relatar casos pitorescos e mesmo obscenos, que, além de serem um procedimento adequado ao gênero baixo, podem se referir a

etimologias e anedotas eruditas, justificadas como reprodução de conversa ouvida de doutos, e caminhar, assim, equivocadamente, entre termos com duplo sentido, nos quais convivem ironicamente as expressões populares e o mais estudado emprego de figuras retóricas, o que, tudo bem ajustado dá ao livro vicacidade e e graça, propriedade e colorido” (PÉCORA, 2001, p. 83).

Embora essa última vertente do trabalho de Hansen e de Pécora não pareça imediatamente relevante à análise que propomos da obra de Gil Vicente, ela torna-se particularmente profícua. Dessa forma, acreditamos que as peças de alcance devocional seguem um código prescrito pela *ars praedicandi* ao orador que consiste na valorização da humildade e da prudência. Essas virtudes se encontram amplamente difundidas nas personagens de baixa extração, presentes no Tomo I, da coletânea das obras em verso de Gil Vicente, de natureza devota.

#### 2.4 Rebaixamento: do farsesco ao cristão

A partir do século XI, como se sabe, já é possível compreender algumas formas de rebaixamento, baseado em uma mistura entre elementos pagãos e cristãos, sobretudo em algumas manifestações que envolvem a liturgia. Em meio a celebrações religiosas, como a de Santo Estevão, de São João e dos Inocentes, incluía-se, por exemplo, a festa dos loucos, uma “celebração” paródica empreendida por clérigos. Apesar do aspecto sagrado e sério ter lugar nas missas, no interior mesmo dessas celebrações religiosas viam-se mascaradas, sermões cômicos e verdadeiras paródias dos rituais cristãos, o que poderia suscitar uma aproximação em relação à compreensão de Minois de que o paródico se desenvolve sobre o chapamento mecânico em contraste com o vivo, sendo mesmo a paródia este mecanismo de “desautomatização” (MINOIS, 2003, p. 162).

O teatro, como outras representações, que imiscuíam à história da Bíblia e às hagiografias as canções e danças eminentemente profanas, passou a ser incorporado pela Igreja. Certas proibições eclesiásticas, expressas no século XV, por exemplo, elucidam que havia uma tradição popular de aspecto litúrgico vulnerável a sofrer sanções conciliares. Peter Burke (2010) menciona um episódio interessante, protagonizado pelo bispo de Évora, em Portugal, que proibiu arbitrariamente a encenação de peças religiosas populares: “mesmo que elas representem a Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo, ou a sua Ressurreição, ou o Natal (...) porque dessas peças surgem muitos inconvenientes, elas muitas vezes escandalizam os que não são muito firmes em nossa santa fé católica ao verem as desordens e excessos dessas encenações” (2010, p. 285). Nesse episódio, segundo o autor, reside um exemplo da insistência dos reformadores em separar o sagrado e o profano.

A crítica vicentina que se debruça no rebaixamento em alguns autos, em sua maior parte, acena para um rebaixamento considerado parte de um estilo, cujo cotejamento de elementos baixos se insere na cultura popular. Maleval (1992) na obra coletiva *A Literatura Portuguesa em Perspectiva*, em seus comentários atinentes à obra de Gil Vicente, defende que nas obras de devoção do dramaturgo português é possível que esses dois estratos coexistam: “o riso da alegria e a fé” (1992, p. 177). Comenta ainda que, no *Auto da Mofina Mendes*, por exemplo, se mesclam “elementos tidos por caracterização do mistério, da moralidade, do pastoril e mesmo do sermão burlesco e da farsa” (MALEVAL, 1992, p. 177). Como nos lembra Leo Spitzer (2007), todavia, não há incongruência entre o aspecto do rebaixamento cômico e o aspecto religioso; antes, há a evidência de uma “conexão profunda que o poeta sentia entre o mundo da beleza sensual e a verdade religiosa” (SPITZER, 2007, p. 54).

José Augusto Cardoso Bernardes, em *Sátira e Lirismo*, também parte para um estudo da valorização da figura do *rústico* no teatro de Gil Vicente, sobretudo a figura do *pastor*, identificado, pelo autor, como figura central no teatro vicentino: “o dramaturgo português vai potenciar enormemente as virtualidades estéticas da figura do rústico e da cultura do campo, que resultam também no reforço da dimensão de verossimilhança” (BERNARDES, 2006, p. 131). O rústico é considerado portador de um discurso sério que, por vezes, se imiscui ao cômico.

Em uma perspectiva mais ampla, Alexandre Soares Carneiro (1992) propõe-se a elucidar como a tópica do rústico é patente aos expedientes retórico-poéticos da Idade Média, de modo que a tópica, quando apreendida por Gil Vicente, se insere na cultura popular<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup>Lembre-mos de como Bakhtin define o rebaixamento sob o horizonte da cultura popular, sobretudo a partir da observação do carnaval enquanto prática de estratos mais baixos na cultura medieval.

Vale-se, entretanto, não somente da profanação característica, que Carneiro aproxima do *sermo* do rústico, que compreende tanto a brutalidade e os maus modos, quanto o emprego de palavrões e uma conduta que tende ao escatológico que, segundo Minois (2003), se relaciona ao riso da inversão paródica, mas também de uma possibilidade de admoestação relativa à emergência dos hábitos de civilidade, de sorte que o rústico pode apontá-las enquanto falsas, afetadas e perniciosas.

Alexandre Carneiro vai, em parte, ao encontro de nossas proposições; sua pesquisa, em diversos momentos, assinala a possibilidade de o rebaixamento, ou a inversão, nos reportar à humildade tipicamente cristã, difundida no período medieval, no entanto se detém a fim de estender sua argumentação à afirmação de que o emprego de fórmulas de humildade não se opõe a uma civilização de corte.

É claro que também devemos efetuar relativizações consideráveis a fim de tratar o rústico em Gil Vicente, mas afirmamos a possibilidade de abandonar a dimensão cômico-popular e se encaminhar em direção à *sublimitas in humilitate*, ou seja, quando se considera a humildade não imediatamente cômica, ainda que possa sê-lo, sobretudo, quando esta é incluída em peças de alcance devocional. Acreditamos que as peças de alcance devocional de Gil Vicente possam integrar-se a essa tradição, segundo a qual não há a separação entre o baixo (cotidiano) e o sublime, bem como abrangem as três possíveis categorias do *sermo humilis*, que compreendem o rebaixamento que reside na Encarnação de Deus; a *humilitas* que corresponde à baixeza social dos pregadores escolhidos por Jesus Cristo; e a *humilitas* da sagrada escritura.

## 2.5 Um sermão vicentino

Em 1948, o historiador português Joaquim de Carvalho publicou seu conhecido ensaio “Os sermões de Gil Vicente e a arte de pregar”, no qual defendeu a filiação de Gil Vicente às manifestações medievais, bem como uma íntima relação do dramaturgo com a arte de pregar cristã. Segundo o autor, para se estudar a obra vicentina é preciso vê-la em plenitude: sua correlação com o tempo, as circunstâncias de apresentação dos autos, as técnicas discursivas, bem como a adequação das peças ao gosto do público e às culturas que lhe eram coetâneas. Dessa forma:

o estudo da atividade literária de Gil Vicente implica, dentre outras consequências, uma atitude metodológica de correlação com os géneros literários cultivados em Portugal, em Espanha e em França, e com os sentimentos, as crenças, as ideias, as estimativas e os valores do seu tempo, e em especial da sociedade donde saiu o auditório dos seus Autos. (CARVALHO, p. 1948, p.2).

Aplicando a metodologia do ensaísta português, a qual ele indica ser prometedora, mas ao mesmo tempo repleta de dificuldades (CARVALHO, 1948, p. 2), é possível identificar na obra de Gil Vicente reverberações das manifestações teatrais religiosas, de sua formação predicante medieval, bem como do amplo conhecimento do dramaturgo acerca do rito litúrgico católico.

Uma dessas manifestações são os mistérios que mostravam imagens de personagens e de ações humanas misturando realidades antigas da Bíblia ou da vida dos santos (hagiografias) à realidade da vida dos espectadores contemporâneos. A unidade dramática era o próprio Ato de Redenção. Seu tema principal, a História Sagrada, implicava uma representação dividida em “ciclos” que se estendiam por diversos dias, iniciando-se com o pecado original de Adão e, tendo por termo, a descida de Cristo ao Limbo, para salvar os justos, de modo que se constituía a representação de personagens prenunciando a vinda, a morte e a ressurreição de Cristo.

Em uma perspectiva mais pontual de análise da obra vicentina, Maria do Amparo Tavares Maleval nos traz trabalhos publicados acerca das moralidades e sermões. Para Maleval (2012), Gil Vicente foi um grande conhecedor da arte de pregar medieval, tendo escrito sermões sérios e jocosos, sempre revestidos de caráter moralizante – com destaque para o Sermão Abrantes, encomendado por D. Leonor em 1506. Para a autora, as técnicas retóricas mostram-se como um importante meio para a interpretação das estratégias de persuasão, bem como para a compreensão dos autos destinados à doutrinação.

Encenado em Abrantes em 1506<sup>48</sup>, o auto *Pregação*, também conhecido como *Sermão de Abrantes*, foi endereçado à dona Rainha Lianor, em virtude do nascimento do Infante Luís, filho de Dom Manuel I e Dona Maria. Gil Vicente apresenta um auto em forma de pregação: “é manifesto que o redigiu respeitando a *ars praedicandi* e insuflando-lhe a vibração e a veemência da sua religiosidade” (CARVALHO, 1948, p.4). Este texto, que possui um pouco menos de 400 versos, foi incorporado na *Compilaçam* de 1562, ao V Tomo, o qual fora destinado às *Trovas e cousas meúdas*<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup>Neste período a corte estava refugiada em Abrantes, pois desde o final de 1505, a peste assolava as terras portuguesas. A respeito deste período, Damião Gois, na *Crónica do Felicissimo Rei D. Manuel*, informa: *Atras fica dito, quomo por caso da peste q nomes Doctubro, de mil, & quinhentos, & cinco, Fe ateara na cidade de Lisboa fe fora elRei a Almerim. E porque começou de dar rebates do mefmo lugar, & em Satamrem, de que ja eram mortas algũas pessoas elRei de foi aforrado Abrantes, onde ha Rainha pario hum filho ahos tres dias do Mês de Março do anno de mil, & quinhentos, & feis, a que poferam nome dom Luis, ho Qual foi tam ordenado de virtudes.* (p.283). Disponível em: <<http://purl.pt/26845>>.

<sup>49</sup>Conforme notou Osório Mateus, a edição de 1586 não inclui o texto “talvez por se representar jocosamente figuras eclesiásticas” (1989, p. 21), sendo apresentada ao final da didascália a seguinte notação: *alguns foram en contrario parecer que nam pregasse sermão d’homen leigo.*

A estrutura do sermão em questão obedece às regras da *ars praedicandi*, declarada por Gil Vicente – agora não mais vaqueiro, mas vestindo um hábito religioso – nos versos do sermão:

*Antes daqueste muy breve sermón  
placiendo a la sacra ciencia divina  
(SA, 1-2)*

*Y por que sigamos la regla y compás  
de nuestro sermón según su manera  
síguese ahora la parte tercera  
que dice en el tema: es por demás.  
(SA, 342-345)*

A brevidade expressa pelo autor refere-se à prática retórica. O tema *non volo, volo, et deficior*, segundo o dramaturgo, embora contenha a essência do texto sagrado, fora extraído de uma inscrição vista por ele na parede de um corredor, ou antecâmara, do Paço de Abrantes. Primeiramente, expressando sua adoração à Santíssima Virgem: *Ave Maria ab initio creata/gratia plena concepta y nacida/dominus tecum per él escogida/benedicta tu rosa preservata* (SA, 42-45); e, nos versos seguintes, admitindo sua ignorância e inabilidade, Gil Vicente avança e ilustra o tema do sermão – obedecendo a *ars praedicandi* – dividido em três partes, cada uma sendo organizada e ilustrada por um verbo da inscrição:

*Mediante la gracia del espíritu santo  
tres partecicas haré del sermón  
y todas tres partes en declaración  
daqueste mi tema del todo y del canto  
(SA, 61-64)*

Na primeira, *non volo* – não quero –, o dramaturgo diz aos ouvintes que não deseja entrar nas questões teológicas e históricas, nem explicar a Trindade, nem entrar em uma discussão das palavras de Santo Agostinho e de outros Padres da Igreja; não quer ser *uno de algunos letrados/que por demostrarse profundos varones/desputan consigo en las predicaciones/ y en las escuelas estánse callados* (SA, 125-129) tampouco lhe importa o saber clássico *ni descudriñar allende la letra/si era más luenga Hécuba o Elena./Qué hace a la historia ser mala o buena/saber dónde Ulises erró el camino?/Ni quiero ser cierto ni ser adevino/quién fue el primer juez en Baena* (SA, 132-136). Para Carvalho (1948, p. 9), com quem concordamos, Gil Vicente “não pretendeu ocupar-se de assuntos que se não radicassem visivelmente na realidade da vida que se vive terrenalmente e da que a alma aspira a viver eternamente”.

Gil Vicente desenvolve a segunda parte do tema baseado no *volò* – quero – e lança aos espectadores, por meio da alegoria, que o mundo das coisas terrenas não reconhece mais o certo ou errado e demonstra sinais evidentes de que o mundo está chegando ao fim.

Para Osório (1989), a pregação está entre o registro do teatro cristão medieval, o registro sério – encenado especialmente na França e na Inglaterra –, e o sermão jocoso, representado por leigos. Rememorando Teyssier, “todo o sermão é de princípio a fim uma chacota” (1982, p.161). A crítica vicentina que se debruça no rebaixamento de alguns autos, em que se situa Osório e Teyssier, acena, em sua maior parte, para o rebaixamento enquanto parte de um estilo, segundo o qual o cotejamento de elementos baixos se insere na cultura popular.

É claro que também se devem efetuar relativizações consideráveis a fim de tratar essa temática no teatro de Gil Vicente, mas acreditamos que isso seja possível, a partir do encaminhamento em direção à *sublimitas in humilitate*, ou seja, quando se considera a *humildade* não imediatamente cômica, ainda que possa sê-lo, sobretudo, quando esta é incluída em peças de alcance devocional. Acreditamos que as peças de alcance devocional de Gil Vicente integram-se a esta tradição, onde não há a separação entre o baixo (cotidiano) e o sublime. Na *Barca do Purgatório*, por exemplo, quando o Anjo pergunta à Menina pastora: *Conhecias tu a Deus?* prontamente a menina responde: *Muito bem, era redondo*. De forma redonda, Deus não tem princípio e nem fim, o círculo permite que entendamos a união que há entre Deus e o homem. Sem considerá-lo um expediente de mera comicidade, é preciso compreender o alcance da escolha de residir em uma simples pastora o entendimento do mistério da presença divina na Eucaristia.

### 3. A PRESENÇA DA *SUBLIMITAS IN HUMILITATE* NO AUTO DA SIBILA CASSANDRA

#### 3.1. Sobre o *Auto da Sibila Cassandra*

Encenado no mosteiro d'Exobregas nas matinas de Natal, em 1513[?], e endereçado a Dona Leonor, assim como nos informa a didascália, o *Auto da Sibila Cassandra* é uma das peças mais interessantes do ponto de vista de técnica dramática de Gil Vicente. Presente na primeira, e mais nobre, parte das *Obras de Devaçam*, o auto possui 793 versos e, entre metáforas de cunho jurídico e índices pastoris, inseridos no âmbito de uma conquista amorosa<sup>50</sup>, os 217 primeiros versos nos trazem Cassandra, uma pastora, que se recusa a ser tomada como esposa – leia-se prisioneira – por Salomão, que no auto não é um rei – como nos Cantares –, mas um zagal, ou pastor.

Enquanto a Cassandra de Virgílio profetiza, mas sem que consiga persuadir os outros de suas predições – o que a transforma numa sibila que não pode ser considerada como tal –, a Cassandra do auto de Gil Vicente não é uma sibila – ou pelo menos isso a condição de sibila não aparece textualmente indicada, com exceção do título e da rubrica do auto<sup>51</sup> – tanto por não profetizar quanto por não persuadir, dissuadindo a si própria, no final do auto, quando se reconhece também como uma espécie de Anti-Maria<sup>52</sup>, isto é, uma Maria palradora por oposição à Virgem do silêncio católica<sup>53</sup>.

Como se sabe, Gil Vicente, até o ano de 1519, foi protegido de D. Leonor, irmã de D. Manuel, e endereçou a ela parte de sua produção teatral, de cunho devocional. A esse período relaciona-se: *Auto Pastoril*, *Auto Castelhana*, *Auto dos Reis Magos*, *Auto de S. Martinho*, *Auto da Pregação*, *Auto da Sibila Cassandra*, *Auto dos Quatro Tempos*, *Barca do Inferno*, *Alma e Purgatório*, além dos autos da *Fama*, da *Índia* e o monólogo da *Visitação*.

<sup>50</sup> Rodrigues Lapa (1973), em seus comentários à cultura trovadoresca, refere-se à impossibilidade da existência do verdadeiro amor nos laços matrimoniais. Salomão permanece atento aos negócios existentes nessa relação entre marido e mulher, que se encerram na ordem do material e terreno, os quais vão de encontro aos preceitos do amor cortês que tendia para o infinito e a plenitude.

<sup>51</sup> A obra seguinte foi representada à dita senhora no mosteiro d'Exobregas nas matinas do Natal. *Trata-se nela da presunção da Sibila Cassandra, que, como per espírito profético soubesse o mistério da encarnação, presumiu que ela era a virgem de quem o senhor havia de nacer. E com esta openião nunca quis casar.*

<sup>52</sup> Termo empregado na tradução do ensaio de Leo Spitzer (2007).

<sup>53</sup> Interessante o contraste que faz Afonso X, nas *Cantigas de Milagres de Santa Maria*, nas quais a Virgem não aparece como uma Virgem silenciosa, e sim como uma exigente Rainha e Mãe. São as cantigas de *loor* que apresentam a Virgem humilde e obediente de forma mais nítida.

O *Auto da Sibila Cassandra* aparece entre os autos destinados às matinas de Natal, apresentados nas noites de 24 de dezembro, ao qual se segue os autos da *Fé* e *Quatro Tempos*. Segundo Mendes (1992), essa disposição poderia indicar uma sucessão cronológica e o modo com que os autos de devoção dispostos na primeira seção da compilação estão dessa forma agrupados, com essa designação genológica, indicam serem de capela<sup>54</sup>, excetuando-se os autos da *Visitação* e *Barca do Inferno*, como explicam as rubricas.

Diferentemente de outros autos do dramaturgo de natureza natalícia de tipo pastoril, no auto em questão Gil Vicente não utilizou o *saiaguês* como a língua dos pastores. Nota-se que, no *Auto da Sibila Cassandra*, embora haja a figura dos pastores, esses não são caracterizados como rústicos; embora a linguagem se encerre em um âmbito familiar e doméstico, as personagens são elevadas; em Cassandra, especificamente, talvez resida a maior complexidade. Nas palavras de Mendes: “Gil Vicente inventa uma Cassandra única, à margem de qualquer tradição fixa, fundindo fantasiosamente a bela princesa de Troia com caracteres sibilinos e com uma variante da moça de vila do seu teatro” (1992, p. 7).

Por meio da personificação alegórica da Fé, a linhagem de Cassandra foi revelada pelo próprio Gil Vicente no *Auto da Mofina Mendes*: “Cassandra d’elrei Priamo”. Nesse auto, a Fé atribui a Cassandra a interpretação do sonho profético de César Otaviano, visto como uma prefiguração do nascimento do Salvador. Na *Ilíada*, Cassandra fora referenciada pela sua extrema beleza: “pedira a Príamo a mais bela de suas filhas, Cassandra”<sup>55</sup>, e seu destino, como se sabe, estava ligado intimamente ao destino da cidade de Troia<sup>56</sup>. No mito, Cassandra negou-se a se entregar ao deus Apolo, que a puniu lançando-lhe o castigo de que seus ditos proféticos não causariam efeito, embora estivessem carregados de veracidade<sup>57</sup>.

Isabel Boavida (2003), no trabalho “As sibilas vicentinas: sua linhagem e funções dramáticas”, revisita três autos de natividade do dramaturgo português: *Auto da Sibila Cassandra*, *Mofina Mendes* e *Auto do Deos Padre e Justiça e Misericórdia*. Para a autora, nos três autos, “as sibilas são convocadas enquanto figuras de autoridade testemunhando verdades eternas” (BOAVIDA, 2003, p. 411). Na parte em que se debruça sobre a sibila Cassandra, além de pontuar literariamente a presença da filha de Príamo em textos antigos, Boavida nos traz um cotejamento da presença de Cassandra em textos literários medievais. A matéria romana, durante a Idade Média, conheceu grande popularidade. Os séculos XII e XIII assistiram à publicação dos poemas *Le Roman de Troie*, de Benoît de Sainte-Maure, e

<sup>54</sup> Sobre a divisão dos autos no Livro I de Gil Vicente nos debruçaremos no próximo capítulo.

<sup>55</sup> Canto XIII, 365.

<sup>56</sup> Sendo a causa de sua destruição o enlace matrimonial funesto entre Páris e Helena.

<sup>57</sup> À filha de Príamo é comum associar a virgindade e o descrédito de suas profecias.

*Historia destructionis Troiae*, de Guido Delle Colonne, respectivamente. Há também, sobre esta matéria, no códice da *Cronica Troyana* da Biblioteca do Escorial, uma iluminura que ilustra o aprisionamento de Cassandra em uma torre, para que não fossem ouvidos os seus augúrios sobre o enlace matrimonial de Páris e Helena, que poderiam impedir a destruição de Troia<sup>58</sup>.

Acerca da Cassandra vicentina não se pode afirmar sua filiação à herança clássica, embora muitos estudiosos defendam que o dramaturgo português fruía de um domínio da cultura literária grega e latina, entre os quais Stephen Reckert (1983, p. 178), que assinala, a partir de Eugenio Ansensio, por exemplo, que o texto da *Barca do Inferno* pode ser visto como primeira emulação portuguesa dos diálogos de Luciano de Samósata. Embora seja possível que Gil Vicente tenha tido contato com textos latinos e com textos que versavam sobre a matéria romana no medievo, no caso das influências para compor Cassandra outras obras podem ser apontadas como fonte para o dramaturgo, as quais investigaremos a seguir.

### 3.2 O problema das fontes

Em 1959, I.S. Révah publicou, na conceituada revista de estudo da língua e literatura hispânicas, *Hispanic Review*, o famoso artigo “L’Auto de la Sibylle Cassandre de Gil Vicente”. Este artigo de Révah está inserido em uma grande discussão sobre a unidade do auto de Gil Vicente,<sup>59</sup> iniciada em 1958, com Tomas Hart, a partir da publicação, nessa mesma revista, do artigo “Gil Vicente’s Auto de la Sibila Casandra”. Ambos os críticos pretendiam fazer uma oposição aos estudos que apontavam incongruências na estrutura desse auto. Hart (1958) mostra a unidade temática e a coerência do auto a partir de uma leitura pautada na alegoria, ao passo que Révah considera ingênua a crítica de Hart, haja vista que, segundo o crítico, para se apreender a gênese do *Auto da Sibila Cassandra* é necessário que se

<sup>58</sup> Essa variante, segundo Boavida (2003, p. 389), introduz a ideia de um casamento como fonte de mal para a comunidade.

<sup>59</sup> Embora visitemos de Hart alguns destes trabalhos durante o capítulo, não julgamos necessário nos ater a cada um dos artigos que compõem a “polêmica” sobre a unidade do *Auto da Sibila Cassandra*. São comumente inseridos nesta discussão, além dos artigos de Révah, citados, os trabalhos de: Leo Spitzer – “The artistic unity of Gil Vicente’s Auto da Sibila Casandra” (1959), publicado na *Hispanic Review*; Lida Malkiel – “Para la Genesis del Auto de la Sibila Casandra” (1959), publicado na *Filologia*; Manuel delgado Morales – “La topología navideña del Auto de la Sibila Casandra” (1986), publicado na *Bulletin Hispanique*; Stanislav Zimic – “O sentido alegórico do Auto de la Sibila Casandra de Gil Vicente” (1992), publicado em *Temas Vicentinos*. Alexandre Soares Carneiro, no texto “Poesia e doutrina”, publicado em 2007, que antecede à publicação da tradução do *Auto da Sibila Cassandra*, faz uma revisão breve, mas profícua sobre o tema.

leve em consideração três estratos que estariam na base da leitura do auto: a liturgia, a fonte iconográfica e a fonte literária.

Para Révah (1959), a liturgia estaria nos ofícios das matinas de Natal, haja vista ser comum a inclusão das profecias sibilinas nesses eventos; ademais, existia uma literatura vasta sobre o Canto da Sibila. Quanto à fonte literária, o autor vincula especialmente à novela de cavalaria *Guerrimo el Meschino*. Segundo o autor, Gil Vicente teria extraído desta novela quatro referências para compor sua Cassandra: a sibila orgulhosa que acredita ser a eleita mãe do Cristo Jesus; e a menção à Rainha de Sabá, considerada a primeira Sibila e, em muitas representações medievais, vista como a esposa de Salomão. Além da referência de Cassandra como filha de Príamo, para o autor, haveria sugestão ao texto medieval *Cronica Troiana*, no qual se observa a presença da sibila Cassandra. Quanto à iconografia, há referência ao portal da Igreja de Tomar, na qual, segundo o autor, Gil Vicente ourives teria feito as obras de ouro e prata, tendo colocado em cena o Rei dos Cantares e uma sibila.

Considerando as aproximações indicadas por Révah, que, dentro de sua proposta de leitura, não devem ser lidas separadamente, mas como um conjunto que busca identificar os modos de composição do auto, não nos inclinaremos à defesa de nenhuma postura crítica, uma vez que apenas visamos relacionar as fontes estudadas por outros vicentistas.

Nesse percurso, o mais comum é a aproximação da sibila vicentina com a sibila presente no romance de cavalaria italiano citado, *Guerino del Meschino* – Leo Spitzer (2007) também atribui a esta novela uma possível fonte para o auto vicentino. O enredo se centra na busca de Guerino por seus verdadeiros pais. Em sua deambulação, encontra um velho adivinho, que, sem conseguir ajudá-lo, sugere que consulte a sibila de Cumas, que vive escondida nas montanhas de Núrsia, em uma gruta. O jovem cavalgou pelas montanhas e lá adentrou pela gruta onde a sibila fora condenada a viver devido a uma falsa profecia: “Ouvi dizer que há uma sábia sibila que, sendo virgem no mundo, acreditava que Deus desceria até ela quando encarnasse na Virgem Maria. Por isso ela renunciou às esperanças e foi condenada, por essa razão, a viver nesta montanha” (SPITZER, 2007, p. 57).

Segundo a literatura da época, era habitual as sibilas residirem em uma gruta de difícil acesso.<sup>60</sup> Em Gil Vicente podemos encontrar essa referência, por exemplo, na *Tragicomédia*

---

<sup>60</sup> Um acréscimo curioso é Rabelais, no livro III de *Pantugruel*, que nos traz um episódio sobre a “gruta da sibila”. No capítulo XVI dessa obra, Panúrgio vivia uma inquietação sobre se deveria ou não se casar. Após duvidar das sortes homéricas e virgilianas e dos oráculos, é aconselhado a procurar a sibila de Panzoust, designada pelos personagens por “undécima sibila” ou “segunda Cassandra” e descrita da seguinte maneira: “maltratada, malvestida, malnutrida, desdentada, remelenta” (RABELAIS, 2003, pp 451-453), bem distante dos predicados da filha de Príamo. Quando a velha lançou ao vento a sorte do fatal casamento, levantou as vestes

da *Exortação da Guerra* e na *Farsa da Lusitânia*. Na primeira peça, encenada em 1514 por ocasião da partida de Dom Jaime para Azamor, a fala do clérigo que abre o auto explicita tanto a relação da sibila com as artes de necromancia quanto a referência à gruta:

*Entra primeiramente um Clérigo nigromante e diz:  
Famosos e esclarecidos  
príncipes mui preciosos  
na terra vitoriosos  
e no céu muito queridos:  
sou clérigo natural  
de Portugal  
venho da cova Sebila  
onde se esmera e estila  
a sotileza infernal*  
(EG, 1-9)

E, na *Farsa da Lusitânia*, na segunda parte do auto, o *Lecenciado argumentador* nos mostra como o próprio Gil Vicente veio a saber sobre as origens míticas e o casamento entre Lusitânia – filha do Sol e de Lisibea, *filha de ãa rainha de Berbéria e de um príncipe marinho* (FL, v.461) – e o caçador Portugal. Conta o *Lecenciado* que Gil Vicente foi seduzido pelo diabo *em figura de donzela* e que por ela ficou encantado. A dama, dissimuladamente, carregou-o pelos cabelos e levou-o à gruta da sibila:

*sem lhe valerem seus gritos  
onde a Sebila mora  
encantada encantadora  
antre os malinos espiritos  
E ali foi ensinado  
sete anos e mais um dia  
e da Sebila enformado  
dos segredos que sabia  
do antigo tempo passado.  
Em especial  
o antigo de Portugal*  
(FL, 436-445)

Sem buscar defender a unidade do auto, mas com o objetivo de datá-lo no ano de 1513, Mendes (1992, p. 3) indica que Gil Vicente, entre os anos de 1509 e 1513, fora o criador das obras de ouro e de prata do mosteiro de Tomar. Seu argumento, em parte, corrobora a visão de Révah: o dramaturgo português, a partir do contato com essa obra no mosteiro, tomou a cena como fonte para a composição do auto. Segundo a autora, nessa época, iniciava-se a lavra do pórtico do mosteiro, no qual se encontravam figuras equivalentes às do auto: profetas, uma sibila e Nossa Senhora com um menino e, acrescenta, “o portal sul de Belém tem idêntica concepção, com suas ou quatro sibilas, quatro profetas e a mesma

---

“até os sovacos”, lhes mostrou o “cu”. Panurgio observando a cena ironizou: “Pelos cornos do diabo, eis o buraco da sibila, onde vários perecem por querer ver; fugi deste buraco” (RABELAIS, 2003, p. 453).

Nossa Senhora. Estava em construção no ano de 1517, também por empreitada de João de Castilho” (MENDES, 1992, p. 3).

Apontada como fonte principal por Rodrigues (2006) em “Deambulações e inquietações em torno do Auto da Sibila Casandra”, e fonte secundária por Révah, cita-se a *Cronica Troiana*. Segundo Rodrigues, os escritores quinhentistas portugueses estavam acostumados com tal texto e Gil Vicente, evidentemente, não o desconhecia. Nessa crônica, Cassandra é apresentada como *tã grãde que assaz lhe auõdaua e moy sabedor enas artes [d]e negromãçia* (LORENZO *apud* RODRIGUES 2006, p.32), mas a autora indica que a herança ou coincidência entre as personagens, a Cassandra vicentina e a da *Cronica* reside no fato de ambas carregarem o predicado *desvairadas*.

Rodrigues (2006) ainda invoca a entrada da jovem troiana na tradição medieval por meio do *Livre de Sybille*, de Philippe de Thaon, publicado entre os anos 1139 e 1148. Este livro relaciona a existência de dez sibilas e destina à Cassandra o sexto lugar: “com a interessante particularidade de anacronicamente a fazer contemporânea de Salomão” (RODRIGUES, 2006, p. 33):

embora sem o mesmo nome, uma filha de Hécuba e de Príamo era reconhecida como sibila por outros autores medievais; confundida com Tiburtina, ela forneceu aos sábios romanos (incrédulos) a chave para a compreensão do célebre sonho dos nove sóis que a todas elas atormentara, prevendo entre outros acontecimentos à virgindade de Maria, o nascimento, a vida e a morte de Cristo; assim rezara, entre outros escritos, uma *Sibyliorum verborum interpretario*, atribuída a Beda (633-735), assim rezaria, muito depois um *Mirabilis Liber* do século XV. (RODRIGUES, 2006, p.33-34).

Em um estudo mais recente, Mariana Leite (2009), em “Gil Vicente, Leitor de Afonso X: Sobre o Auto da Sibila Cassandra e a General Estória”, refuta tanto a tese de que a novela italiana tenha sido a fonte de Gil Vicente para a composição de Cassandra quanto as dos demais vicentistas que apontamos. Os estudos de Leite (2009, p. 50) apontam para a *General estória*, de Afonso X, como a fonte primária do dramaturgo. Segundo a autora, nesse projeto historiográfico do Rei Sábio, embora incompleto, é possível encontrar, no códice em que se insere a história do rei Joaquim, um conto de Cassandra, que, além de conhecedora do nascimento de Cristo, tem em si o desejo de ser ela a mãe do filho de Deus.

De acordo com Leite, com base na leitura do texto, é possível considerar a identificação de Cassandra de Tróia com a profetisa que vive no tempo de Alexandre, sendo ela também a profetisa do nascimento de Cristo. Cassandra é a representação sincrética das dez sibilas da Antiguidade, pois a ela são conferidos os atributos das outras profetisas (LEITE, 2009, p. 50). Após a revelação da queda de Tróia, a profetisa relata a antevisão da vinda de Cristo e a pretensão de ser ela a virgem que dará à luz o filho de Deus. Cassandra

revela-se incapaz de compreender que o nascimento de Cristo não depende tão somente das características físicas ou sociais da mãe, mas antes de uma disponibilidade espontânea para recebê-lo. Leite encerra a situação de Cassandra como: “abençoada por Deus com o dom da clarividência, e conhecedora da vinda do Messias em corpo de mulher sua semelhante, é sobretudo a sua capacidade divinatória que a impede de ser a mãe de Jesus” (LEITE, 2009, p. 51).

Ainda no esteio dessa autora, a diferença entre as duas Cassandras reside, sobretudo, no caráter da profetisa: enquanto a Cassandra de Gil Vicente é tida como orgulhosa e presunçosa, a Cassandra de Afonso X é uma mulher virtuosa, mas ambas se reservam à castidade e à recusa ao casamento, uma levada pela fantasia e a outra por uma nobre e forte convicção. O auto vicentino, conclui Leite, se distancia da narrativa afonsina – e de seu desfecho trágico –, quando na cena final há a redenção de Cassandra e a exaltação da Virgem e de seu Filho.

A fim de que não nos distancie mais de nosso objetivo, retomemos as questões atinentes à nossa proposta de leitura do auto.

### 3.3 Análise do auto

No auto em questão, os predicados de uma *Anti-Maria* atribuídos a Cassandra, são conferidos por suas ancestrais literárias, Eruteia, Peresica e Ciméria. Tais predicados aparecem em modulações e antíteses que nos indicam que os atributos de Cassandra se opõem aos da mãe de Jesus já àquela época. Para Maria, não foi necessária qualquer predição pagã de uma futura existência. Ela permaneceu oculta por causa de seu papel de “humilde serva”. Em inversão engenhosa – já que seria digna da predição como a única das mortais eleita para a miraculosa gestação divina – constrói-se o auto de Gil Vicente.

A revelação, que vem com o fim do auto vicentino, não parece ser resultante da obstinação dos caracteres em relação ao assunto, mas vem como convicção gerada não por fato do trecho, mas pela retórica, sendo tão certa quanto o retorno do Messias no Juízo Final, o que torna a existência de Maria não só patente a todos como também prospectivamente rediviva. Diante disso, acreditamos que a inserção do qualificativo “sibila” no título do auto seja um expediente retórico – que suscita comicidade – assemelhado a todo o jogo que encerra as possíveis aproximações de Cassandra a Sulamita, que, na tradição de interpretação figural, seria a prefiguração de Maria. Como sintetizou Maria Idalina Resina Rodrigues:

Em *Cassandra* conjugam-se com naturalidade temas avulsos da tradição cristã: o mistério da virgindade de Maria, a celebração dos seus desposórios e maternidade, a questão teológica da imaculada concepção (*antes Sant que engendarada*) a instituição do matrimônio os profetas do Messias (todas as personagens são profetas), a adoração do presépio, os vaticínios sobre o fim moral do mundo. Os constituintes chamam uns pelos outros, numa cadeia de associações concertadamente entrelaçadas. (RODRIGUES, 1992, p.10).

Cassandra, no seu *ethos* de Anti-Maria, tenta se livrar do casamento com Salomão, afirmando-se Maria em sua virgindade, único aspecto de similitude entre a divina e a profana. A comicidade da peça se encerra justamente no espelho que distorce Cassandra a partir do elemento que poderia aproximá-las. Se nos lembrarmos da Cassandra de toda a mitologia greco-latina,<sup>61</sup> saberemos que ela fora alvo da cupidez de Apolo, que desejava subtrair sua virgindade. Cassandra, no entanto, longe das qualidades distintivas da Virgem Mãe, em todos os autores clássicos é caracterizada por ser muito ardilosa e ludibriar o deus para alcançar, antes de tudo, o seu próprio desejo de tornar-se profetisa. Quando do desejo consentido, Cassandra-sibila se recusa ao prometido enlace sexual, o que implicou a punição de Apolo por causa da violação do acordo. Neste sentido e comparando o mito ao auto em questão, percebe-se que aquilo que a Cassandra de Gil Vicente apregoa ser qualidade da Virgem que engendrará o Deus vivo é tão somente seu atributo posto em barganha retoricamente como parte de uma trama para ludibriar Apolo.

Elvira Fidalgo (2002), em uma publicação sobre as cantigas de louvor endereçadas à Virgem Maria, de Afonso X, faz comentários importantes sobre a tradição do culto mariano e de análise das cantigas do Rei Sábio. Segundo a autora, em um comentário à cantiga nº 30, a Virgem descrita pelo monarca aparece como a escolhida por Deus, entre as demais mulheres, pois nela residiam as virtudes para desempenhar o papel de Mãe de Deus *humanado*. Maria fora eleita, primeiramente, por sua humildade, que englobava as demais virtudes, em especial, a obediência; e, em segundo lugar, por sua pureza, tanto corporal como de espírito. Dessa forma, a Virgem atraiu para si a afeição e a complacência divina, pois, a partir de sua obediência é que se pôde realizar a obra da encarnação. Conforme citação de Fidalgo (2002), Bernard de Clairvaux, na homilia *Missus et*, comenta a passagem bíblica da Anunciação. Segundo o Santo, sem a humildade, Maria não poderia ser a eleita, pois essa foi a verdadeira condição, de sorte que não foi sua virgindade o que chamou a atenção de Deus. Sendo humilde e obediente, aceitou a Encarnação e, por conseguinte, levou a salvação aos homens.

---

<sup>61</sup>No *Agamêmon*, de Ésquilo, na *Eneida*, de Virgílio, nas *Metamorfoses*, de Ovídio e no *Satíricon*, de Petrónio – nos dois últimos como a Sibila de Cumas.

Mais adiante veremos os atributos de Maria em *Os mistérios da virgem* ou *Auto da Mofina Mendes*.

Nas cantigas de louvor de Afonso X residem uma série de enredos que valorizam a Virgem humilde e obediente – que aqui lemos em oposição à Cassandra vicentina. Na cantiga número 30, nos primeiros versos do refrão, Afonso X refere-se explicitamente aos motivos por que Deus escolheu Maria para nascer dela. Escolhida pela pureza e humildade, Maria desempenha um duplo papel nessa cantiga, como Mãe e como advogada.

*Muito valvera máis, se Deus m'ampar,  
que non fossemos nados,  
[se nos non desse Deus a que rogar  
vai por nossos pecados]*  
(AFONSO X *apud* FIDALGO, 2002, p.92)

Assim, a partir de sua vinda, o homem poderia entregar-se à própria mãe de Deus e, assim, ascender ao pai. Nessa cantiga, Maria aparece como mediadora da justiça e da graça, desempenhando esse duplo papel (FIDALGO, 2002, p.96). A partir dos séculos XI e XII esse papel de mediadora passa a ser veiculado: por um lado, a mediadora pela qual o salvador veio ao mundo e, por outro, aquela por que ascendemos até aquele que dela descendeu, de modo que, por intermédio daquela a quem nos entregamos, poderíamos regressar a ele. O primeiro aspecto se refere à Encarnação e o seguinte, à Redenção (FIDALGO, 2002, p.97).

No cancionero afonsino em honra à Virgem, a humildade de Maria aparece de maneira acentuada no momento da Anunciação, tendo como principal exemplo, a cantiga 210. Na cantiga em questão, cujo tema é Anunciação, o arcanjo Gabriel é enviado por Deus para anunciar a Maria que ela era a escolhida para ser a mãe do Filho de Deus. Na passagem bíblica de Lucas 1, 26-39, aparecem grandes revelações sobre Maria: sua plenitude de Graça e sua submissão incondicional aos desígnios divinos. A primeira estrofe nos traz uma das mais conhecidas saudações de Gabriel à Virgem: “Ave Maria”, que qualifica a virgem como *beeita*. O arcanjo Gabriel, nesse momento, está abaixo de Maria, pois somente Ela é um ser sem mácula e que dará a vida ao Salvador. Na segunda estrofe, o Anjo professa, com verdade, que levou a mensagem de que Deus se faria homem graças à humildade da Virgem. A humildade e a obediência de Maria, desde os primórdios da literatura cristã, foram concebidas como qualidades decisivas para que Ela fosse a eleita para tão especial missão. Nessa cantiga, ainda há a presença de dois elementos que chamam atenção, especialmente, a poderosa simbologia contida na ideia de que Deus se encerra no corpo de uma humana e assim se faz carne, além da ideia de que o homem terá nova vida por intermédio da Virgem. A Encarnação só foi possível segundo a humildade de Maria.

Esse volteio fez-se necessário, a fim de demonstrar como no auto vicentino se percebe um refinado estratagema de construção do cômico: a “humilde” que pleiteia receber o sublime nascimento do Deus vivo nada tem de humilde, ela é antes uma mulher orgulhosa de sua virgindade. Desconstrói-se a pureza virginal e a obediência, e manifesta-se o caráter vicioso de Cassandra, com o comércio de seu atributo mais precioso. Ao crer que sua virgindade permitirá subjugar o seu futuro esposo levando-a a um casamento “real”, Cassandra se distancia enormemente da figura de Maria. Em outras palavras, Cassandra imita a virgindade, mas não a obediência da Virgem Maria.

Na primeira parte do auto, Salomão, o suposto pretendente, em seu discurso, incorpora a retórica da conquista amorosa em seus galanteios, ao passo que Cassandra transforma as metáforas do amor cortês em referentes de sua retórica judiciária, que a impelem a defender-se do casamento. Salomão, compreendendo o jogo, que foge ao tom lírico, lhe interpela:

*Qué te hizo el casamiento?  
es tormento  
que se da por algún hurto?  
(SC, 114-116)*

*yo soy bien aparentado  
y abastado,  
valliente zagal polido;  
y aún estoy medio corrido  
De haber acá llegado  
(SC, 51-55)*

Deste modo, o *agon* entre Cassandra e Salomão se opõe, em contraste agudo, à busca e ao galanteio do *Cântico dos Cânticos*: “Avise-me amado de minha alma, onde você apascenta e faz descansar/o rebanho ao meio-dia,/para que eu não fique vagando perdida/entre os rebanhos de seus companheiros” (Ct, I, 7).

Todavia, um acréscimo curioso é conferido pelo contraste entre o fragmento “O amor não tem preço” do *Cântico dos Cânticos* e o inventário dos bens do zagal Salomão no auto, tanto quando Eruteia, a tia de Cassandra, se refere às muitas terras e muitos rebanhos do amado “bom em demasia”, como quando Salomão, em termos práticos e comezinhos, evade-se de seu caráter gracioso, apregoadado por Eruteia, e arrola seus bens:

*Tengo pumares y vinas  
y mil pinas  
de rosas pera holgares  
tengo villas y lugares  
y más treinta y dos galinas.  
(SC, 260-264)*

O contraste se acentua se compararmos o trecho à promessa amorosa de Sulamita, no Cântico dos Cânticos, de entregar a seu amado as mil moedas de sua vinha, cujo fruto está guardado entre muralhas e torres, comparando sua entrega amorosa às mil moedas que os meeiros das vinhas do Rei Salomão lhe entregavam em troca dos frutos colhidos em suas terras. Na narrativa bíblica, portanto, as mil moedas são metáfora da promessa do enlace amoroso entre os noivos.

A inversão da narrativa bíblica não é por si só suficiente para engendrar o caráter vicioso, do mesmo modo que esse não está vinculado à *humilitas* social das personagens<sup>62</sup>. O cômico referente à falta de graciosidade do pastor Salomão em Gil Vicente se relaciona à *humilitas* social, mas a comicidade não é suficiente para desnudar os vícios explorados no auto. A soberba e a astúcia de Cassandra – que fazem dela uma *Anti-Maria* e, portanto, uma virgem não humilde – são construídas não no ambiente da humildade pastoril, mas sim mediante a evocação da tradição pagã. Dito de outro modo, a verossimilhança da Cassandra não humilde se constrói além do auto e de sua ação dramática, com base na intertextualidade de que Gil Vicente lança mão. Aí temos a sugestão do que vem a ser a *humilitas* cristã, em oposição à autoridade clássica e antiga; do mesmo modo, é oferecido o contraste entre o sublime para a tradição pagã – ligado à sustentação oferecida pelas autoridades – e o sublime cristão, que esboroa as autoridades ao se revelar para os mais humildes. Assim, no auto, temos que: o humilde (do ponto de vista social) pode suscitar ou não a comicidade; sob o humilde (do ponto de vista social) não se instala o vício; o vício não suscita comicidade; e, finalmente, sobre o humilde (do ponto de vista social) incide o sublime, sendo a *humilitas* da Encarnação lançada para além do auto. Gil Vicente compõe seu auto acionando uma intrincada rede de referências e intertextos que sustentam a verossimilhança além do plano do dito. É possível dizer que o efeito precípua de sua trama retórica não é gerar comicidade, e sim verossimilhança, mas o domínio dos caracteres, da ação dramática e das situações e falas em que são postas em jogo as inversões – Maria, Anti-Maria; Salomão, Anti-Salomão; sibila, anti-sibila –, que também é tributário da verossimilhança, consegue suscitar comicidade.

Mais torpe ainda se torna a comparação entre Cassandra e a verdadeira Virgem quando, à empáfia da moça, Isaías contrapõe a humildade da mãe de Deus. Isaías vitupera Cassandra, qualificando-a de orgulhosa, soberba e presunçosa, ao passo que elogia a divina Virgem com o frugal adjetivo que, no entanto, se repete três vezes:

---

<sup>62</sup> Em *Cântico dos Cânticos*, a ambiência e as metáforas são pastoris, assim como no auto, ainda que a narrativa aborde o Rei Salomão em oposição ao pastor Salomão de Gil Vicente.

*que humildosa ha de nascer  
y humildosa conceber  
y humildosa ha de criar  
(SC, 545-547)*

Exacerbando o efeito de contraste, a fuga à rusticidade que caracteriza a recusa de Cassandra ao pertencimento à cena pastoril, autodeclarando-se a Virgem eleita não pode sublimá-la. Sua tentativa de se distanciar da humildade pastoril não a eleva à condição de Maria, do mesmo modo que sua construção na tradição clássica, que não a situa como um tipo da comédia, mas a eleva ao estilo grave, é incapaz de igualá-la a Maria. Cassandra, ao final, é deslocada para fora da cena pastoril que encerra o auto, ao mesmo tempo que se anuncia o nascimento do filho da Virgem entre zagais e rebanhos.

### **3.3.1 *Sublimitas in humilitate***

Do *Auto da Sibila Cassandra* também é possível depreender as chamadas formas tipicamente cristãs de rebaixamento (AUERBACH, 1987), expressas, por exemplo, no elemento de rusticidade dos componentes bíblicos no teatro litúrgico medieval, que podem ou não suscitar o efeito de comicidade. Ressaltamos, porém, que a comicidade não é o interesse de Auerbach (1987), de modo que, quando afirma que o cômico pode não ser meramente cômico, dispondo de um *topos* bastante estudado em relação ao riso medieval, ou quando inventaria formas de rebaixamento que escapam ao enquadramento clássico, pretende, com efeito, caracterizar o sublime no humilde (*sublimitas in humilitate*), de sorte que essas formas, com base na mistura de estilos tipicamente cristã, resultariam nas formas sérias de realismo.

Como expusemos no capítulo anterior, em *Mimesis*, isso se exemplifica da seguinte forma: na divisão clássica de estilos, o estilo elevado (*sermo gravis*) devia permanecer severamente separado do estilo baixo (*sermo humilis*). Desse modo, Auerbach afirma que, em Petrônio, o banquete de Trimalquião, que se refere a um evento absolutamente material e cotidiano, não poderia se apresentar num registro sério e problemático, sendo possível somente o registro da sátira, em que prevalece a perspectiva aristocrática sobre caracteres populares. Segundo o filólogo, com a emergência do cristianismo torna-se possível que o sublime esteja no cotidiano, isto é, no âmbito material mais imediato e, para tanto, cita uma passagem do evangelho segundo São Mateus.

Como exemplo do rebaixamento do qual é possível depreender comicidade, ainda que essa não seja o efeito estético e ético único, podendo esse rebaixamento constituir a *sublimitas*

*in humilitate*, veja-se a forma como os pastores, conclamados por um Anjo a louvar o Cristo nascido, referem-se à Virgem, já no *Auto Pastoral Castelhana: zangala santa bendita graciosa y morenita* (PC, 234-335). A presença de pastores, com sua rusticidade<sup>63</sup>, tempera o cômico satírico em Gil Vicente, no entanto, esses caracteres não são em virtude de sua baixa extração definidos como viciosos. Sua condição se relaciona à acepção social da *humilitas*, que remonta às personagens na companhia das quais nasceu e viveu Jesus Cristo e, posteriormente, no meio de cultura da *ars praedicandi*, a uma grossa fatia da audiência das celebrações religiosas.

No *Auto da Sibila Cassandra* é possível observar o sublime no humilde, como Auerbach o caracteriza em *Mimesis*. O elemento que utilizaremos para suscitar a aproximação está no poema passional dialogado de Jacopone da Todi, místico italiano do século XIII, bem anterior a Gil Vicente. No momento, citemos a passagem que apresenta o elemento de proximidade entre o poema do místico e o auto de Gil Vicente:

VIRGEM: Ó filho, filho, filho; filho, amável lírio; filho, quem dará conselho ao meu coração angustiado? Ó filho, olhos alegres, filho, por que não me respondes? Ó filho, por que te escondes do peito do qual mamaste? (TODI *apud* AUERBACH, 1987, p. 148).

Vejamos como aparece em Gil Vicente, a partir de Ciméria, uma das tias de Cassandra, um fragmento que se refere à humanização de Deus, no nascimento de Cristo. No entanto, muito além da alusão a Deus humanado, interessa-nos a referência à Virgem amamentando:

*Yo, dias há, que hei soñado  
Y barruntado,  
Que via una virgen dar  
Á su hjo de mamar,  
Y que era Dios humanado  
(SC, 445-450)*

O outro fragmento foi extraído da prefiguração da paixão de Cristo, já no seu nascimento, a partir de Peresica<sup>64</sup>, outra tia de Cassandra:

*Mi fe dello sé bien harto  
y reharto  
llena estoy de profecías.*

<sup>63</sup> Nosso objetivo não é abordar o rústico tal como Carneiro (1992) o abordou, ainda que admitamos a relevância de suas formulações. Nosso objetivo é aproximar a *humilitas* social contida no rústico da condição ética fundamental para que o sublime se instale.

<sup>64</sup> Pérsica era a primeira sibila na lista de Varrão. Profetizou as vitórias e derrotas de Alexandre na Macedônia. Nos *Oráculos Sibilinos*, há uma menção sobre seu parentesco com o Noé bíblico. Na lista das doze sibilas era a sétima e ocupava-se do anúncio da vitória de Cristo. A profecia citada no Auto refere-se ao Mistério da Paixão, vaticínio da dor que o Menino, vindo ao mundo para salvar os homens, sofreria no futuro. Cf. BOAVIDA, *op cit*, 2003, p. 396.

*Empero son de dolor  
 que el señor  
 estando a veces mamando  
 tal vía de cuando en cuando  
 que no mamaba a sabor.  
 Una cruz le aparecía  
 que él temía  
 y lloraba y sospiraba  
 la madre lo halagaba  
 y no pensaba  
 los tromientos que él vía  
 (SC, 489-500)*

Como vimos, o elemento comum entre Jacopone da Todi e Gil Vicente é a referência à amamentação de *Dios humanado*. Interessa-nos localizar os fragmentos num *topos* que permite que se aborde o nascimento e a morte de Cristo a partir de, como afirma Auerbach, “uma total acomodação do acontecimento sublime e sagrado, numa realidade simultaneamente contemporânea (...) e sempiterna” (AUERBACH, 1987, p. 149). É possível observar a transposição da concretude imediata de um ato como o aleitamento para a representação da humanização de Deus, revelando-se um *deus communis* como suplemento de um *deus absconditus*.

As fontes da representação da Virgem que amamenta ou da Virgem do leite (*virgo lactans*), difundida na iconografia medieval, remontam ao século II e ao cristianismo paleocristão (LASAREFF, 1938). A representação mais antiga se encontra na Catacumba de Priscila, em Roma, de modo que é possível refletir sobre a presença da temática em momento anterior à consolidação do cristianismo, ainda sob influência da cultura helenística. É possível ainda relacionar a *Virgo lactans* à *Beata Domina de Humilitate*, cuja diferença é sua representação sentada no chão ou em uma almofada.

FIGURA 1 - *Maria Lactans*, Mestre da Lourinhã (séc. XVI)



Fonte: < [www.casa-museumedeirosealmeida.pt](http://www.casa-museumedeirosealmeida.pt) >  
Acesso em 20 dez. 2017

FIGURA 2 - *Virgin of Humility*, Fra Angelico (séc. XV)



Fonte: <<http://www.museunacional.cat/>>  
Acesso em 20 dez. 2017

Fato é que a Virgem amamentando chegou à Idade Média e passou a fazer parte dos cultos marianos. Conforme reflete Leão (2007), esses cultos se assentam em religiões pré-históricas e na difusão do mito da Grande-Mãe, atingindo seu apogeu no século XIII, quando se observa a consagração de Nossa Senhora nas catedrais góticas. Circulavam, no período medieval, narrativas sobre os milagres operados pelo leite da Virgem, como o milagre de São Bernard de Clairvaux que, ajoelhado diante da Virgem amamentando, recebe de seu seio, após Jesus mamar, um pouco de leite, que a Virgem espreme sobre ele. Esse motivo se repete em episódios envolvendo outros santos, como São Vicente, São Domingos e São Caetano<sup>65</sup>. Leão (2007) trata do leite da Virgem como motivo poético nas *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X, identificando nos cultos marianos, além da veiculação dos milagres de Santa Maria, a adoração pela maternidade virginal e pelo aleitamento do filho de Deus com seu leite. Leão (2007) assinala que a referência ao leite e às tetas da Virgem são frequentes nas

<sup>65</sup> Para mais informações, ver: LETT, Didier et al. “L’allaitement des saints au Moyen Âge. Un seul sein vénérable: Le sein de la Vierge”. In: BONNET, Doris; Le Grand-Séville, Catherine.; Morel Marie France (Orgs.). *Allaitements en marge*. Paris: L’Harmattan, 2002.

cantigas de Afonso, o Sábio, não como forma de rebaixamento, mas como modo de aludir-se à natureza humana e divina da maternidade e de Cristo. Nas cantigas, o leite chega a ser empregado como antonomásia de designação da Virgem. Leia-se, por exemplo, a Cant. 413 (v. 13-18):

[...] Quem imaginar poderia  
 que essas coisas em uma só  
                                   juntadas  
 fossem, e em corpo de mulher  
                                   achadas,  
 que tivesse as mamas de  
                                   leite abastadas  
 e parisse, e ficasse virgem  
                                   todavia?

(AFONSO X *apud* tradução de LEÃO, 2007, p. 124.).

Desse modo, Leão (2007) explora a menção poética ao leite e, conseqüentemente, à teta para além da função de instrumento de milagres ou agente de conversões, mas na duplicidade humano-divino, em passagens como “mostra-lhes os seios santos de que Ele mamou” [*mostra-ll’as tetas santas que/ouv’el mamadas*] (Cant. 422, v. 14) ou “Deve tirar o mal e trazer(-nos) o bem/o leite que criou Aquele que nos mantém” [*Toller deve mal e aduzer ben/ o leite que criou o que nos ten*] (Cant. 404, v. 5-6).

FIGURA 3 - Cantiga 26, primeira vinheta



Fonte: LEÃO, 2007, p. 100.

A presença do aleitamento no *Auto da Sibila Cassandra* reflete de modo emblemático a *sublimitas in humilitate* e o modo como essa se articula entre caracteres que são construídos com base em referências sociais do momento em que o auto foi representado, em referências das Letras medievais e clássicas (como foi visto anteriormente) e, por fim, em referências bíblicas do Antigo e do Novo Testamento. A riqueza do jogo referencial também se torna um expediente a favor do sublime no humilde, sendo tributária da visão sobre a história em voga na Idade Média, da qual nos interessa a interpretação figural. A própria interpretação figural, que admite a superioridade da História – como escritura divina ou História Sagrada – diante da poesia, cria a verossimilhança *humilitas*, fundamental para a narrativa do nascimento, vida, morte e ressurreição de Cristo e para a conquista da salvação e da vida eterna pelos mortais.

De acordo com Hansen (1994), quem bem tipificou a superioridade da História sobre a poesia foi o contrarreformista Giorgio Gilio, em 1564, exemplificando que não era possível representar Cristo padecendo numa cruz de ouro, dado que um ornamento como este não caberia à História Sagrada. Sartorelli (2005) observa que, nas altercações religiosas entre reformistas e contrarreformistas no século XVI, defendia-se a construção de um *ethos humilis* como prova de um discurso verdadeiro, sendo o *ethos* característico de um *cor mundum* (SARTORELLI, 2005, p. 48), que permitiria a recepção imediata do sublime da única verdade. A *munditia*, ainda segundo essa autora, seria a clareza sem atavios da fala humilde. Acreditamos serem essas concepções desdobramentos da *ars praedicandi* medieval, na qual se verificava a acomodação de temas clássicos na retórica cristã.

A própria *allegoria in factis*, ou figura, promove a adequação da história e da poesia à História Sagrada, permitindo que eventos, personagens, obras anteriores a Cristo pudessem se inserir na moldura da sempiterna História Sagrada, cuja eterna repetição é também a espera pela salvação eterna. No auto de Vicente, as profecias das sibilas se dissolvem diante da dominância da interpretação figural; Salomão, inclinado à música, é apontado por Moisés como artífice e instrumento por meio do qual se compreendiam as profecias da Virgem, mãe do Deus vivo. Moisés ainda recita um fragmento dos *Cantares*, em que se faz alusão à origem “pastoril” de Sulamita, que remeteria à escolha de Deus quanto à vinda de Cristo. Abraão sentencia que se fosse possível recitar tudo que já foi escrito sobre a Virgem, *seria cuento infinito* (SC, 595). O nascimento de Cristo, acentuando a fragilidade humana na imagem de um recém-nascido, já remete, por sua vez, à paixão e à crucificação, numa cena na qual o presente da vinda de Cristo é povoado por pastores, que remetem a profetas do Antigo Testamento e profetisas pagãs, como se esses fossem contemporâneos de Cristo, de modo a

participar da construção alegórica da pós-figuração, segundo a qual quem vem antes passa a vir depois.

Para Hansen (2006), a alegoria dos teólogos como técnica interpretativa tem como cerne a presença divina nas coisas e nos homens, de sorte que “ler é rere o Mesmo em suas variações temporais minuciosas, pois Deus é Causa e Coisa” (2006, p. 92) e as coisas sensíveis e os seres espirituais são seus efeitos e seus signos. A Encarnação do filho de Deus agudiza a presença divina no homem desde a perda de sua condição edênica, pois Cristo é humano e, mais, humilde – como se a Encarnação não fosse humilhação suficiente –, demonstrando que os homens, feitos à imagem e semelhança de Deus, devem ainda seguir o exemplo de Cristo.

#### 4. OBRAS DE *DEVOÇAM* E A PRESENÇA DE DEUS NAS COISAS HUMILDES: AUTO DA ALMA E OS MISTÉRIOS DA VIRGEM

De acordo com Mateus (1990), entre os portugueses, a *Visitação* é a mais antiga ação teatral substantiva documentada, que possui recorte próprio, tendo sido representada em junho de 1502, em comemoração ao nascimento de D. João III, pondo fim a uma contenda na sucessão do trono português. Esse evento contou com festas de regozijo, que incluíam o teatro. A Compilação de 1562 fixa-a como a *primeira cousa que em Portugal se representou*, entretanto, como vimos anteriormente, é possível que a representação teatral não se configurasse, para a corte, como uma novidade.

*Pardiez siete arrepelones  
me pegaron a la entrada  
mas yo di una puñada  
a uno de los rascones.  
Empero si yo tal supiera  
ño viniera  
y si viniera ño entrara  
y si entrara yo mirara  
de manera  
que ñinguno ño me diera.  
(VI, 1-10)*

O primeiro personagem apresentado nas *Obras de Devaçam*, e no teatro vicentino, é um rústico: um vaqueiro. Esse monólogo iniciado pelo vaqueiro insurreto, ainda exaltado pela luta que acabara de travar, traz como primeira palavra a interjeição espanhola *Pardiez*, que evoca o nome de Deus. Nos versos iniciais das obras de cunho devocional surge uma personagem humilde buscando alcançar o sublime de Cristo. É certo que há estudos que apontam uma tradição do tema pastoril na Idade Média, e baseiam-se, sobretudo, em representações litúrgicas e em trechos bíblicos. Em Gil Vicente, esse elemento está presente em diversas peças que compõem o primeiro tomo de suas obras.

O objeto deste capítulo é arrolar algumas formas de apresentação da *sublimitas in humilitate* no *Auto da Alma* e em *Os mistérios da Virgem* ou *Auto da Mofina Mendes*, mas antes identificaremos formas da *humilitas* em peças presentes nas *Obras de Devaçam*, como as destinadas às *matinas de Natal* e o *Breve Sumário da História de Deos*. Dedicamos um capítulo apenas à análise do *Auto da Sibila Cassandra* considerando a complexidade de sua unidade dramática, a riqueza nas referências clássicas e a presença da interpretação figural. Assim, por mais que o plano dos significantes, do dito, seja acessível para qualquer audiência, há elementos contextuais fundamentais à verossimilhança do auto, os quais tivemos por objetivo analisar.

#### 4.1 Autos endereçados às Matinas de Natal

Representado em Almerim, em 1510, ao *mui poderoso* Rei Dom Manoel, o *Auto da Fé* é considerado o primeiro auto alegórico de Gil Vicente, por se tratar de uma moralidade e apresentar um forte tom didático referente aos símbolos do culto católico. Não são muitos os estudos publicados a respeito do auto, o que, especialmente, nos chamou atenção. Entre os que se dedicam à matéria do auto, alguns partem para um estudo que abranja a questão atinente à primeira manifestação teatral vicentina em que uma figura litúrgica se expressa mediante a língua portuguesa. Carlos Gouveia (1989) pontua a distinção entre a língua utilizada pela Fé e pelos dois pastores. A língua portuguesa é utilizada, notadamente, como um argumento didático, sendo tomada como “veículo por excelência da fê cristã” (1989, p. 4).

O tema central do auto é oferecido pela didascália: *e estando nas matinas do Natal entram dous pastores simpres na capela e estando maravilhados no pontifical de todas aquelas cousas entra a Fé que lhe declara a significação delas* (AF).

A língua utilizada por Brás e Benito, os dois simples pastores que nos indica a didascália, é a língua literária utilizada nos autos de estilo pastoril, o *saiagues*. Os primeiros versos nos mostram que Brás e Benito se sentem deslocados e demonstram claro desconhecimento dos símbolos ali presentes. Braz comenta: *Quién hallara algún lletrado/que supiera esto entender* (AF, 63-64); após este apelo, entra a figura da Fé.

Em seguida, os dois pastores começam a observar gestos feitos por aquela dama *lletrada*, sendo os gestos da Fé eventualmente imitados pelos pastores, o que indicia certa comicidade, pois os dois buscavam a inserção dentro daquele ambiente.

Os pastores resolvem apartar a *zagaleja bendita: quién soys vos de tanta gala?* (AF, 12-13), pergunta Brás. Neste momento, a Fé se apresenta: *pastores eu sam a Fé* (AF, 126). O simples pastor demonstra dificuldades para entender as palavras daquela distinta senhora. Por meio de um discurso didático, a Fé oferta ao pastor uma das mais belas descrições de seu significado;

*Fé é crer o que nam vemos  
pela glória que esperamos  
amar o que nam comprendemos  
nem vimos nem conhecemos  
pera que salvos sejamos.  
(AF, 130-135)*

*Fé é amar a Deos só por ele  
quanto se puder amar  
por ser ele singular  
nam por interesse dele.  
E se mais queres saber*

*crer na madre igreja santa  
e cantar como ela canta  
e querer o que ela quer.  
(AF, 140-146)*

Benito e Brás interpelam a Fé acerca dos símbolos ali presentes, os quais Ela esclarece:

*Braz  
Ño deslindáis cómo ha nombre  
y qué hace allí aquel hombre  
puesto y la color perdida?  
Aquela é a cruz preciosa  
pera sempre esclarecida  
pera os perigos desta vida  
e nau da salvação nossa.  
Fe  
O homem se chama Jesu  
messias rei salvador  
(AF, 152-159)*

A Fé ambienta os pastores às circunstâncias do nascimento do menino Jesus: *Na manjedoura metido/em pobre palha chorando/e os anjos embalando/o menino entanguecido* (AF, 253-257). E Brás questiona à Fé: *por qué tan pobre ñascía?* (AF, 265), sendo Jesus filho de Deus e tendo todo o mundo à sua disposição.

A Fé, subordinada à clareza pedagógica, diz:

*Por mostrar que a pobreza  
actual e spiritual  
é o toque principal  
da celestial riqueza.  
Porque é porta da humildade  
caminho da paciência  
horto da santa prudência  
estee da santidade.  
(AF, 267-275)*

O discurso doutrinário da Fé sublinha os predicados dignos para que se tenha a salvação. A ligação entre as questões terrenais e divinas se estabelece a partir das falas da Fé ao final do auto, quando acentua a divindade daquele Menino, embora estivesse coberto *daquela fraca matéria* (AF, 296).

Sobre a vida pastoril, Miller (1970) relaciona as personagens que seguiam essa vida pastoril no Velho Testamento, como Abraão e seus sucessores. O pastor, no texto bíblico, é visto como aquele que dirige as ovelhas pelo bom caminho, não permitindo que elas se extraviem. Com a figura de Jesus Cristo, a metáfora do pastor irá receber um novo significado. Em João 10, 6-13, afirma: *Eu sou o bom pastor. O bom pastor dá a vida por suas ovelhas*. Dessa forma, Cristo é ao mesmo tempo, o bom pastor que direciona o rebanho aos lugares seguros e o cordeiro que será sacrificado para remissão dos pecados.

Como vimos no segundo capítulo da dissertação, o entendimento da intensidade do sagrado requer um baixo estilo. Em se tratando dos autos que compõe a primeira parte dos *Autos de Devaçam*, composta por autos marcadamente de tipo pastoril, observam-se vários enredos em que rústicos pastores são convidados a celebrar o nascimento de Jesus, sem que os autos se limitem apenas a isso. Como bem formulou Auerbach (1987) com base em Santo Agostinho, Jesus, quando elege seus apóstolos, busca homens de baixa extração, não grandes oradores ou personalidades políticas, dessa forma, a prédica cristã torna-se acessível à *humilitas* social desses destinatários. Como indica Paulo, na epístola aos Coríntios 1, 4-9: *se vossa linguagem não se exprime em palavras inteligíveis, como se há de compreender o que dizeis*.

No Livro I, os cinco primeiros autos – excetuando-se *O Auto da Sibila Cassandra* – *Auto pastoril castelhano*, *Auto dos Reis Magos*, *Auto da Fé*, *Auto dos Quatro Tempos* e *Os mistérios da Virgem* ou *Auto da Mofina Mendes*, formam um grupo em que a *humilitas* social e espiritual aparece de forma mais insistente. Lembremo-nos, por exemplo, do *Auto Pastoril Castelhano*, em que, afora a presença do Anjo que anuncia o nascimento de Cristo, somente pastores contracenam. Com destaque para o pastor Gil, definido pela didascália como *inclinado a vida contemplativa, e anda sempre solitário* (APC), esse pastor distingue-se dos demais por sua fé inabalável e renúncia aos bens mundanos. É Gil quem ouve o chamado do Anjo e conduz os demais pastores à gruta para saudar a Virgem e o menino nascido, além de ser o responsável pelo esclarecimento dos mistérios da Redenção aos demais pastores:

*todos desearan ver  
su ñacimiento bendito.  
Porque éste es el cordero  
qui tolis peccata mundo  
el ñuestro Adán segundo  
y remedio del primero.  
(APC, 393- 398)*

No excerto, observamos a circularidade da História Sagrada e a utilização da interpretação figural. A fim de elucidar a vida do cordeiro de Deus, recorre-se à anagoria, que recupera Adão, o primeiro homem, caído, ao qual, no entanto Messias salvará, tornando-se Adão segundo, que restaurará o paraíso enquanto presença divina nos homens, crentes, que encontrarão a salvação eterna. O filho de Deus, pastor e cordeiro, ensina aos homens que, mais do que sua condição humana, a humilhação de seu sacrifício destina-se à remissão dos pecados, pois que, criado à imagem e semelhança de Deus, o homem caído do Éden tem agora, diante de si, Deus humanado em seu filho, criado à imagem do homem, para que os homens possam segui-lo e, portanto, se aproximar espiritualmente de Deus.

*Éste es el hijo heredero  
de ñuestro eterno Dios  
el cual fue dado a ños  
por mexías verdadero.  
Aquel niño es eternal  
invisible y vesible  
es mortal e inmortal  
movible e inmovible.  
En cuanto Dios invisible  
es en todo al padre igual  
menor en cuanto humanal  
y esto ño es imposible.  
(APC, 398-410)*

Essa passagem explora poeticamente, por meio de antíteses, a condição ambígua do Cristo, que resume a presença divina na humildade/humilhação da existência humana: igual ao Pai e menor enquanto humano, posto que se submeteu à Encarnação e à imolação, indicando aos homens que, com humildade e sacrifício espirituais, é possível fazer o caminho inverso: não do divino ao humano, mas do humano ao divino, para aqueles que creem, a fim de alcançarem a salvação eterna.

*Echa el sol su rayo en mayo  
como mil veces verés  
el mismo rayo sol es  
y el sol también es rayo.  
Entre ambos visten un sayo  
de un envés  
y una cosa misma se es.  
Ansí éste descendió  
quedando siempre eñel padre  
aunque vino a tomar madre  
del padre ño s'apartó.  
(APC, 398-421)*

Nessa passagem aparece o *topos* da maternidade virginal, que, conforme Leão (2007), é simbolizada pelo raio de luz que perpassa a janela sem quebrá-la, como se Jesus entrasse e saísse da Virgem assim como o sol passa pela vidraça. Deus é sol e Jesus é raio, a sinédoque de Deus, e, assim como o raio também é sol, o sol também é raio, de modo que se torna impossível separar Filho e Pai, ainda que, em sua existência humana, o Filho irá ter com sua mãe, a Virgem, a que perpassou o raio de sol.

O *Auto dos Reis Magos*, composto para ser encenado no dia dos Reis, aparece na primeira edição da *Compilação*, logo após o *Auto Pastoril Castelhana*. A didascália, evoca a memória do auto anterior: *A dita senhora rainha, muito satisfeita desta pobre cousa, pediu ao autor que pera dia dos Reis logo seguinte lhe fizesse outra obra* (ARM). Como nos lembra Mateus (1990) trata-se do mais antigo auto para epifania que se conhece na história de Portugal. Ainda que os reis magos permaneçam referenciados, é para o tipo pastoril, Gregório,

que o Anjo anuncia o nascimento de Cristo, como se a cena epifânica necessitasse de um pastor que pudesse encenar, qual um rei mago, a visita ao filho de Deus. O trecho a seguir, que abre o auto, resume a condição pastoril e humilde de Gregório e, mais ainda, a transmissão, por *el ángel del Señor* (APC, 45), da mensagem do nascimento de Cristo: *pastor pastor/ve y dexa tus cabritas/Y dexélas solecitas/muy marchitas/y ño sé ser sabidor/ adó ñació el salvador* (ARM, 46-51). A cena capta a errância de Gregório, que sabe do nascimento do Salvador, mas ignora onde o filho de Deus se encontra:

*Asmo asmo soncas ah  
que me da  
la fortuna trasquilón  
he dexado mi zurrón  
y esclavón  
y ño sé qué hago acá.  
Dios plega quién me dirá  
adó está  
este niño que es ñacido  
que ando bobo perdido  
sin sentido  
trece días per habrá  
que ño sé qué haga ya.  
(ARM, 1-14)*

Toda a extenuação física provocada por sua caminhada, no entanto, cessará e deixará de fazer doer se encontrar o Salvador: *De todo ño me doy ñada/si topase la posada/muy loada/donde está recién ñacido/este niño esclarecido*. (ARM, 34-38). Os pastores reúnem a debilidade de sua condição física, em razão da longa caminhada, e a ingenuidade da falta de ilustração, própria à sua condição humilde. Certamente, o pastor ingênuo e ignorante, crente ou que se torna crente ao aceitar a mensagem divina, é o tipo que suscita comicidade na ação dramática. Não obstante, é esse tipo que testemunhará a presença divina em Gil Vicente, estando indissociável do caráter devocional da produção do dramaturgo.

*Os mistérios da Virgem* ou *Auto da Mofina Mendes*, também destinado às matinas de natal, terão uma seção dedicada à sua análise em virtude da complexidade de sua composição. Antes, faremos uma breve digressão pelo gênero mistério, importante para a compreensão da História Sagrada no medievo. Acreditamos ser essa compreensão fundamental para a formulação da *sublimitas in humilitate* e a insistente valorização da *humilitas*, como se observa nos autos vicentinos.

#### 4.2 O mistério *Breve Sumário da História de Deus* e a visão cristã da História Sagrada

O *Breve Sumário da História de Deus* é uma das últimas peças que compõe o Tomo I das obras de Gil Vicente. Como nos informa a didascália, ele foi encenado em Almerim, em 1527<sup>66</sup>, para o Rei Dom João III e a Rainha Dona Caterina e se trata de um texto extenso, que apresenta muitas figuras e um número significativo de versos, sendo repartido em vários ciclos. Liga-se à tradição do drama nascido da liturgia, e é o auto que mais se aproxima dos mistérios medievais. A sua estrutura apresenta o resumo da história da redenção; o pecado original; a vitória de Cristo sobre o diabo e a remissão dos pecados. Segundo Bernardes (2009), “a par da História de Deus (do Deus Criador e do Deus Encarnado), neste auto se narra também a História do Homem”. Merece destaque o fato de neste auto Cristo não ser representado na figura frágil de um menino, mas de um homem capaz de consumir a missão que Deus Pai lhe havia proposto.

Para Bernardes<sup>67</sup>, o auto não trata apenas de um exercício estilístico de Gil Vicente ou uma demonstração de seu saber teológico, mas trata-se de uma parte importante da doutrina que sustenta a unidade da *Compilaçam*, “que, afinal, como todos os livros, reclama uma leitura global e não parcelar” (BERNARDES, 2009, p. 16).

Lido isoladamente ou de modo integrado à obra vicentina, dada a natureza do auto é possível incorporá-lo ao chamado “teatro de Páscoa”, para usar a expressão de Bernardes Carvalho, do qual fazem parte também o pequeno mistério *Ressurreição de Cristo* e as moralidades *Auto da Alma* e *Barca da Glória*. Em empréstimo a Bernardes (2009), pode-se dizer que *Breve Sumário da História de Deus* possui matéria de natureza teológico-doutrinal, que, em sua forma, predomina o verso longo, e seu estilo é assertivo e solene. Nesse auto, Gil Vicente põe em cena personagens importantes da sagrada escritura. Do Antigo Testamento: Adão, Eva, Abel e Job; os Escolhidos, Abraão e Davi; e os Profetas Isaías e Moisés. Do Novo Testamento: São João e Jesus Cristo; e também as figuras alegóricas: Mundo, Tempo e Morte. Nesta peça é elucidativa a relação do cotidiano e humilde com o sublime de Deus.

Logo nas cenas iniciais do auto, Lúcifer, Belial e Satanás discutem sobre a criação divina. Lúcifer, a quem Gil Vicente chama de “maioral do inferno”, designa Satanás para

<sup>66</sup> Assim como diversas questões que envolvem a obra e o universo de Gil Vicente, não há um consenso quanto à data de representação do auto. Acredita-se que tenha sido nos anos de 1526 e 1528, embora a didascália informe o ano de 1527, que preferimos preservar.

<sup>67</sup> BREVE sumário da história de Deus: manual de leitura. Porto: Teatro Nacional de São João, 33. Disponível em: <<http://www.tnsj.pt/home/media/pdf/Programa%20Breve%20Sum%C3%A1rio%20da%20Hist%C3%B3ria%20de%20Deus.pdf>>. Acesso em: 16 de agosto 2017.

desencaminhar Adão e Eva. Com um discurso hábil e sedutor, Satanás induz Eva e seu esposo à perdição. A cena dos primeiros casados comendo o fruto proibido é bastante simbolizada nos mistérios medievais e representa “o ponto de partida do drama cristão da salvação [...] e converte-se, por mais sublime que seja, num acontecimento de estilo simples e baixo” (AUERBACH,1987, p.132). Na peça vicentina, a cena do pecado original de Adão e Eva foi suprimida, sendo relatada por Satanás:

*Senhor Lucifer, prazer i nam há  
que dê pelos pés ao vencimento.  
Alegrai-vos muito e o nosso convento  
que vosso desejo comprido está.  
Já são derrubados  
Adão e Eva, os primeiros casados  
(BSHD, 131-137)*

Três novas personagens passam a habitar o cenário: o Mundo, o Tempo e a Morte. A última é muito importante para próxima cena, representada pelo bom pastor Abel e um dos pontos importantes do mistério vicentino. Abel entra em cena com um vilancete eivado de musicalidade, que é considerado pela crítica como um dos mais ricos e belos de toda produção vicentina:

*Adorai montanhas  
o Deos das alturas  
também as verduras.  
Adorai desertos  
e serras floridas  
o Deos dos secretos  
o senhor das vidas.  
Ribeiras crecidas  
louvai nas alturas  
Deos das criaturas.  
Louvai arvoredos  
de fruto prezado  
digam os penedos  
Deos seja louvado.  
E louve meu gado  
nestas verduras  
o Deos das alturas.  
(BSHD, 341- 357)*

Observe-se, no vilancete, o emprego da metáfora e prosopopeia na conclamação de elementos da natureza para a adoração de Deus, o *Senhor das vidas* e o *Deos das criaturas*, indicando a proximidade entre o poeta e esses elementos, afinal, Abel é um pastor e para ele a presença de Deus se revela nas verduras, nos penedos, nos arvoredos e nas ribeiras.

A representação de Abel, tal como aparece em Gil Vicente, filia-se ao modelo do pastor que cultiva a simplicidade e busca a adoração a Cristo. Abel em seu *ethos humilis* é eleito por Cristo, sendo ele o primeiro pastor: *Abel é pastor,/amigo de Deos e bom servidor*

(BSHD, 335-336), tal como se apresenta no livro de Gênesis, todavia, o *mistério* vicentino distancia-se da narrativa apresentada no primeiro livro bíblico, uma vez que nesse sua história e morte estão diretamente relacionadas a seu irmão Caim<sup>68</sup>.

Satanás aparece encantado com o canto de Abel: *Oh como cantas tam doce, pastor* (BSHD, 359). E busca, assim como fizera com seus pais, ludibriá-lo. O Tempo apressa o bom pastor: *Despachai, Abel, parti pola fria/que já vossas horas estão consumidas* (BSHD, 389-390). O fratricídio também é suprimido por Gil Vicente, sendo textualmente indicado com a entrada do pastor no *limbo*. Todavia, o dramaturgo português, diferentemente do texto bíblico, explora com muito engenho o *ágon* entre Satanás e Abel, no qual o discípulo de Lúcifer procura tentar o jovem pastor, assim como Cristo também é testado, nos versos posteriores. Segundo algumas leituras do auto, a tentação de Abel aparece como uma *prefiguração* da tentação sofrida por Cristo, apresentada em Mateus 4, 2-11. Desse modo, a representação de Abel é ao mesmo tempo simples e divina, por seu drama prefigurar o drama do Salvador. Nesse sentido, se compreende a universalidade da interpretação figural e o modo como se irmanam a Paixão de Cristo e o drama cristão da Salvação.

O próximo a ser apresentado, no auto, é Jó, personagem ao qual é imputada a célebre história da sua fé inquebrantável. Suas palavras direcionam-se para o afastamento dos bens mundanos, pois são mutáveis e plenos de ilusões:

*e os bens do mundo nos dá a ventura  
também em ventura está quem os tem.  
O bem que é mudável nam pode ser bem  
mas mal, pois é causa de tanta tristura.  
E se Deos os dá,  
como eu creio mui bem que será,  
e a fortuna tem tanto poder  
que os tira logo cada vez que quer,  
o segredo disto, oh, quem mo dirá  
pera o eu saber?  
(BSHD, 447-457)*

A sua participação envolve o auto em um ambiente teológico, direcionando-o às questões atinentes à Lei da Escritura, em abandono à Lei da Natura<sup>69</sup>. A Lei da Escritura é representada por Abraão, Moisés, Isaías e David e, de acordo com essa, apresenta-se a ligação entre o Antigo e o Novo Testamento mediante a presença da *prefiguração* de Cristo. Segundo

<sup>68</sup> Em Gênesis, temos que Caim fora possuído pelo ciúme, pois teve seu sacrifício rejeitado por Deus, que “não deu atenção a Caim e à sua oferta” (Gênesis, 4, 5). O lavrador enfurecido e abatido pela rejeição sofrida convida Abel para ir ao campo, onde agride e mata seu irmão, provocando a ira do Senhor, que amaldiçoa a Caim.

<sup>69</sup> As duas leis que regem o Antigo Testamento.

Auerbach (1997), a interpretação figural funda uma ligação entre dois acontecimentos (ou duas pessoas), de modo que

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

As palavras de Isaías trazem a interpretação figural, demonstrando que a História Sagrada sobrepõe-se à história, de modo a fundar a Lei da Escritura, para além da Lei da Natureza:

*Tu, homem, penetra  
e dos sacrifícios não tomes a letra  
que outros sacrifícios figuram em si  
que matar bezerras nem aves ali,  
outra mais alta oferta soletira  
e outro Genesi.  
(BSHD, 620-625)*

Em seguida, o rei David pronuncia que o sacrifício que deve ser feito a Deus é *O sacrifício a Deus mais aceito/é o espírito muito atribulado/e o coração contrito humilhado* (BSHD, 628-630). E as palavras de Isaías nos demonstram que não é mais necessário que se façam sacrifícios, pois

*O sacrifício é o mexias  
que será nascido em Belém de Judá  
porque do tribu de Judá será  
da parte da virgem e, eis, virão dias  
em que parirá.  
(BSHD, 631-635)*

A Isaías também cabe o anúncio de que *o fruto do ventre daquela donzela* (BSHD, 653) será ofertado à justiça divina, e, a partir desse sacrifício – *coberto de sangue com muita querela/e crucificado* (BSHD, 654-656) –, haverá a remissão dos pecados. Após o anúncio da Lei da Graça, todas as personagens do Antigo Testamento são levadas ao limbo e ficarão à espera do julgamento, que virá após a vinda de Cristo. A próxima personagem é São João, cujas palavras, carregadas de Verdade, visam a confirmar as profecias. Em sua passagem pelo auto, há o reconhecimento do verdadeiro Messias. Satanás, após a tentativa de corromper São João afastando-o da Verdade, aparta-se, pois reconhece em João a presença do próprio Messias: *mas eu digo que és mexias/e assim o tenho apostado* (BSHD, 745-746). O Tempo

anuncia a hora da morte de São João, que não hesita em deixar o Mundo, pois sua missão já se encontrava cumprida: *Leva-me, Morte, quero-me ir daqui/que já mostrei Cristo a todos vivos,/irei dar a nova àqueles cativos/cujo cativo terá cedo fim* (BSHD, 796-799).

Segundo a didascália que é apresentada no auto, a entrada de São João no limbo é acompanhada de um romance em castelhano onde anunciam o nascimento e a morte do Salvador. Cumprindo o que as personagens durante o auto anunciaram, Cristo entra em cena, recebido pelo Mundo, pela Morte e pelo Tempo. As primeiras palavras dirigidas ao Senhor são vindas do Mundo, em uma referência direta à passagem de Mateus 8, 5-9.<sup>70</sup>

*E portanto eu nam sam digno  
que entreis na minha morada  
porque é baixa pousada  
e pera ti, verbo divino,  
quanto tenho nam é nada  
(BSHD, 852-856)*

Cristo, em resposta ao Mundo, adverte que não se preocupe, pois seu reino não é aqui na Terra e nem deseja que lhe possa ser ofertado seus impérios, nem seus reinados. Deixa ao Mundo o ensinamento de que, a fim de que os pecados sejam perdoados e os cristãos conheçam a Salvação, é necessário que a Paixão de Cristo seja revivida, para que de toda a culpa sejam libertados. Para isso, Cristo solicita ao mundo quatro coisas:

*primeira  
quando me vires levar  
pola rua d'amargura  
que olhes minha figura  
e o sangue que eu derramar  
tome tua alma por cura.  
segunda  
E quando os saiões da cidade  
me pregarem no madeiro  
com fortes pregos d'aceiro  
que olhes com que vontade  
me entreguei ao carniceiro.  
terceira  
E quando vires espirar  
o meu espírito cansado,  
o meu coração finado,  
que tu te queiras lembrar  
que mouro por teu pecado  
quarta  
quando enterrado me vires  
sem companhia nem emparo  
que do teu coração tires  
sospingos com que sospires  
minha morte e desamparo.  
(BSHS, 862-881)*

<sup>70</sup> “Quando Jesus entrou em Cafarnaum, aproximou-se dele um oficial romano, suplicando: Senhor, meu criado está de cama em minha casa, ficou paralisado e sofre horrivelmente. Jesus lhe disse: Eu vou lá curá-lo. O oficial respondeu: Senhor, eu não sou digno de que entres no meu teto, mas dize uma só palavra e meu criado ficará bom.”

Após esses ensinamentos, que indicam a profunda conexão entre a Paixão e o drama da Salvação cristã, Cristo vai ao deserto e Lúcifer julga que, sendo ele homem, poderia, por meio de um ardiloso engodo, ludibriá-lo. Manda Satanás, trajado de monge, ter com Cristo, de modo que, com o discurso – *e assi simulado falarás de perto* (BSHD, 921) – tentará romper o jejum de Cristo. O episódio da tentação de Cristo, que obviamente se trata de matéria elevada, apresenta traços de comicidade, como na cena em que Satanás se apresenta como monge e Jesus responde: *Nem porque o sagais e bom caçador/se veste no boi por caçar perdizes* (BSHS, 934-935). Cristo não se deixa levar pelas argumentações de Satanás, tampouco pelos presentes a ele prometidos, pois: *scrito é: nam adorarás/se nam um só Deos, com grande cuidado/a ele servirás* (BSHD, 993-995).

Cristo expulsa Satanás, que, *mais mofino que um alfeloeiro* (BSHD, 999), informa a Lúcifer sua derrota. Cristo, em sua última fala, paciente espera seu destino, descreve detalhadamente o martírio que irá passar e revela a todos que as profecias anunciadas serão cumpridas. Seu sacrifício e Ressurreição significam a derrota do mal e o retorno à vida perdida desde o pecado original: *Aqui tocam as trombetas e charamelas e aparece ùa figura de Cristo na ressurreição e entra no limbo e soltará aqueles presos bem aventurados. E assi acaba o presente auto. Gloria laus et honor tibi sit rex Christe redentor* (BSHD).

Este auto se vincula à tradição do drama nascido da liturgia e é a obra de Gil Vicente que mais se aproxima dos mistérios medievais. Além de ser observável a presença da *sublimitas in humilitate* mais uma vez mediante a aproximação com tipos pastoris, nesse auto, entretanto, predomina a abordagem da História Sagrada, que, como vimos, não prescinde da interpretação figural, a qual, no *Auto da Sibila Cassandra*, corrobora a *sublimitas in humilitate*. A História Sagrada, como bem elucida a peça de Gil Vicente torna a história circular, não linear ou progressiva, haja vista que a sucessão temporal pouco importa ao drama cristão e os acontecimentos se interpõem na interpretação figural. Daí a importância de que todos os eventos narrados nas escrituras sagradas signifiquem em uníssono a salvação dos cristãos pela vinda de Cristo – o cordeiro cujo sacrifício promoverá a remissão de todos os pecados.

#### 4.3 Os manjares ofertados no Auto da Alma

No *Auto da Alma* reside um sublime carregado do realismo da paixão de Cristão, que, portanto, configura-se em uma forma de apresentação da *sublimitas in humilitate*, na qual o

humilde está relacionado não somente ao rebaixamento da Encarnação de Cristo, como se o vê acentuado no *Auto da Sibila Cassandra*, mas, sobretudo, à humilhação de sua condição de cordeiro de Deus cujo sacrifício livrará a humanidade de todo pecado. A seleção deste auto para a apresentação do sublime no humilde se deve à peculiaridade de sua composição em torno do elemento alegórico, como a alegoria da peregrinação da Alma em direção à morada da salvação eterna, conforme sintetiza o Argumento:

*assi como foi cousa muito necessária haver nos caminhos estalagens pera repouso e refeição dos cansados caminantes, assi foi cousa conveniente que nesta caminhante vida houvesse ãa estalajadeira pera refeição e descanso das almas que vão caminantes pera a eternal morada de Deos. Esta estalajadeira das almas é a madre santa Igreja, a mesa é o altar, os manjares as insígnias da paixão. E desta prefiguração trata a obra seguinte.*

O Argumento já se apresenta como explicação ou interpretação do auto alegórico que será encenado, no qual não figurarão tipos pastoris que remetem à *humilitas* social que compõe o ambiente de época de Gil Vicente, mas os doutores da Igreja – São Tomás, São Jerônimo, Santo Ambrósio e Santo Agostinho –, a Alma, Satanás e o Anjo. Mais do que o humilde da paixão de Cristo, cujos símbolos são os manjares ofertados na *estalajadeira*, a própria Igreja, alegoricamente representada como a *estalajadeira*, o altar, como mesa do jantar, e as insígnias da paixão, como os manjares ofertados, apresentam-se rebaixados no auto por meio da alegorização. Identifica-se, portanto, um intrincado mecanismo alegórico posto em marcha no auto a serviço da humildade do drama da salvação cristã.

Como a didascália inicial atesta, o auto, que foi encenado em 1518, trata-se de uma moralidade de Páscoa endereçada à corte de D. Manuel. A temática centra-se na metáfora da vida como peregrinação, tema que foi amplamente difundido na Idade Média. Em 1515, por exemplo, foi impresso o livro *O Boosco Deleitoso*, dedicado à D. Leonor, protetora de Gil Vicente. Nesse livro, encontra-se a defesa do desprendimento das coisas mundanas e da vida “ativa” como caminho para o contato com Deus<sup>71</sup>.

A descrição do cenário é simples: *Esta posta ãa mesa com ãa cadeira: vem a Madre Santa Igreja com seus quatro doutores, Santo Tomas, Sam Hieronimo, Santo Ambroio, Santo Agostinho*<sup>72</sup>. Santo Agostinho é o primeiro a se dirigir aos espectadores. Apresenta aos pecadores a mesa que está sempre posta esperando por todo aquele que queira dela se

<sup>71</sup> Cf. SARAIVA, Antônio José. *A História da Cultura em Portugal*. Lisboa: Grávida, 2000.

<sup>72</sup> Interessante como Gil Vicente coloca em cena Jerônimo, Ambrósio, Agostinho e Tomás. Os três primeiros se distanciam do último em aproximadamente nove séculos.

alimentar, dirimindo o cansaço e o sofrimento. Seus mantimentos são os tormentos do Filho de Deus na Cruz, que morreu para salvar a todos.

Auerbach (2007), citando Santo Agostinho, comenta uma passagem de *Enarrationes in Psalmos*, na qual a humilhação concreta de Deus aparece de forma elaborada, consistindo num fundamento de grande importância aos eventos da doutrina cristã. Em Gil Vicente, a primeira iguaria entregue à alma peregrina, são os açoites sob os quais Messias, por amor, foi levado. A segunda iguaria, a coroa de espinhos, a alma deverá *mastigar/em contemplar/a dor que o senhor do mundo/padecia* (AA, 753-756). A terceira iguaria, os cravos, a alma deverá comer com *grã tristura*, pois a própria Virgem Maria viu de perto todos os sofrimentos pelos quais o seu filho passou. A representação alegórica dos símbolos da paixão como ofertas de um manjar condensa numa cena humilde, vinculada à alimentação, ao pouso do viajante, outra cena humilde, da qual, no entanto, se depreende a presença divina: a alimentação espiritual daqueles que buscam a salvação eterna.

Terminada a fala de Santo Agostinho, o Anjo Custódio se apresenta com a Alma. O Anjo fala da nobreza da alma, posto que essa não é constituída de matéria, assim como o corpo – é criada a imagem e semelhança de Deus: *Alma humana, formada/de nenhũa cousa feita/mui preciosa* (AA, 43-45) Nessa sentença, também é possível observar a humildade conferida à alma, quando se afirma que ela é feita de nenhuma coisa e é preciosa. E informa que não é o ambiente terreno sua morada, pois *vossa pátria verdadeira/é ser herdeira/da glória que conseguis* (AA, 60-62), ou seja, desde que haja um empenho ativo, tal qual revelado pela metáfora da errância, para a conquista dessa morada.

O Anjo vale-se do discurso metafórico sobre a busca infatigável enquanto caminhada, de modo a tornar suas palavras acessíveis à audiência, empregando tom de aconselhamento: *nam durmais/um ponto nam esteis parada* (AA, 68-69). Diante da súplica da Alma para que não a abandone, as palavras do Anjo trazem a memória do pecado original e ensinam que é preciso cuidado durante sua caminhada, pois se quiser chegar à Glória é preciso se manter afastada da tentação: *Andemos a estrada nossa/ olhai nam torneis atrás/que o ãmigo à vossa vida gloriosa/porá grossa/nam creais a Satanás/vosso perigo* (AA, 120-126). Após as recomendações do Anjo à Alma para que ela não se envolva com coisas do mundo, o Diabo entra em cena e profere um discurso retórico em registro ligeiro que contraria todas as palavras que o Anjo empregara anteriormente:

*Gozai gozai dos bens da terra*

*procurai por senhorios  
e haveres.*

*Quem da vida vos desterra*

*à triste serra?  
Quem vos fala em desvarios*

*por prazeres?  
Esta vida é descanso  
doce e manso  
nam cureis doutro paraíso.  
Quem vos põe em vosso siso*

*outro remanso?  
(AA, 154-166)*

Interessa no discurso do Diabo a intenção de convencer a Alma a acreditar que na terra já se encontra remanso e paraíso e que os prazeres da vida terrena não levam ao desvario, mas são eles a síntese do paraíso. Para tanto, o Diabo lança mão de uma retórica que emprega o registro médio, surpreendendo por não oferecer um mundo de prazeres sensuais delirantes. No entanto, seu discurso se opõe às metáforas relacionadas à peregrinação, haja vista que ele oferece um pouso terreno à Alma, tentando persuadi-la de que vida serena se encontra na terra, ao passo que a tarefa espiritual do cristão, de acordo com o Anjo e os doutores da Igreja, é a peregrinação incansável e, caso o crente não suporte a extenuação, o pouso que lhe é oferecido é o reavivamento da fé por meio da rememoração da Paixão de Cristo. A Alma resiste veemente: *Nam me detenhais aqui/deixai-me ir que em al me fundo* (AA, 69-170). Entretanto, o Diabo torna-se mais convincente, diante da Alma fatigada, afirmando que essa deveria descansar como fez outros que passaram pelo mundo. Dito de outro modo, a tentação diabólica é a tentativa de persuadi-la de que sua obra chegou ao fim, cabendo-lhe tão somente o pouso merecido, que é o pouso que o corpo conhece na terra, não o pouso espiritual oferecido pela *estalajadeira*. Embora a Alma tenha recusado o convite do Diabo, ela se detém e ouve suas palavras. Dessa forma, quando o Anjo retorna, encontra a Alma em um estado de letargia em oposição ao estado anterior de caminhada para a Glória.

*Já cansais Alma preciosa  
tam asinha desmaiais*

*sede esforçada  
oh como viríeis trigosa  
e desejosa*

*se vísseis quanto ganhais  
nesta jornada.  
Caminhemos caminhemos  
esforçai ora Alma santa  
esclarecida.  
(AA, 205-215)*

O Diabo retorna e enfeita a Alma como mulher – *vesti ora este brial/ [...] agora estais vós molher/de parecer/ [...] agora estais vós fermosa/como a rosa/tudo vos mui bem está /descansai* (AA, 226; 236-237; 242-246) –, tentando persuadi-la de que as pedras preciosas, os brocados e as sedas são destinados às boas almas: *Tende por fé/que pera as almas mais ditosas/foram dados* (AA, 298-301). O emprego de conveniente retórica pelo Diabo, que situa sua fala dentro da moldura da salvação, uma vez que os caprichos terrenos são postos como atalhos para aproximar-se do divino, leva a Alma a crer que, cheia de atavios, estará mais digna de adorar: *Oh como estou preciosa/tam dina pera servir/e santa pera adorar* (AA, 316-318). O Anjo, então, lança-lhe as seguintes palavras:

*Ó Alma despiadosa*

*perfiosa  
quem vos devesse fugir  
mais que guardar.  
Pondes terra sobre terra  
que esses ouros terra são*

*ó senhor  
por que permites tal guerra  
que desterra  
ao reino da confusão*

*o teu lavor?*

*Nam íeis mais despejada  
e mais livre da primeira  
pera andar?  
Agora estais carregada  
e embaraçada*

*com cousas que à derradeira  
hão de ficar.  
Tudo isso se descarrega  
ao porto da sepultura  
Alma santa quem vos cega*

*vos carrega  
dessa vã desventura.  
(AA, 319-342)*

Destaquem-se que os versos anteriores promovem a radical separação entre o terreno e o divino, como em *Pondes terra sobre terra/que esses ouros terra são* e em *Agora estais carregada/e embaraçada/com cousas que à derradeira/hão de ficar* (AA, 324-325; 335-339). É interessante notar que essa separação se faz segundo o contraste entre a riqueza dos adornos terrenos e a nudez divina, a qual, portanto, pode ser aproximada de uma noção de humildade terrena. Assim, compreendemos que o jogo de oposição entre terra e céu se dá situando o

terreno como o reino do excesso, ao passo que a humildade terrena, reverberada na imagem da Alma totalmente nua, de modo que nem se a identifique como mulher, mais se aproxima da dignidade para a Glória. Após o encontro entre a Alma e o Diabo, o Anjo reencontra-a desfigurada e carregada de pecados, embora a tenha advertido, mediante o emprego de metáforas que remetem à condição de fato acessória dos adornos para o corpo, diante do fundamental despojamento da Alma para que se faça merecedora da salvação:

*Oh caminha com cuidado*

*que a virgem gloriosa  
vos espera  
deixais vosso principado  
deserdado  
enjeitais a glória vossa*

*e pátria vera.  
Deixai esses chapins ora  
e esses rabos tam sobejos  
que is carregada  
nam vos tome a morte agora*

*tam senhora  
nem sejais com tais desejos  
sepultada.  
(AA, 259-273)*

Vejamos, pois, que o Anjo alerta que a Alma deve antes se despojar dos atavios para, enfim, encontrar a morte, de modo que a Alma surge como sinédoque do corpo vivente, que deve manter vigília para encontrar a virgem gloriosa ao final de sua caminhada. Essa, portanto, se dá em vida, e é preciso nutrir o viajante, prover-lhe pouso, ao mesmo tempo que é preciso que o viajante mantenha a caminhada. Assim, compreende-se que a Alma errante, a *estalajadeira*, a mesa, a refeição são imagens humildes justamente por se referirem à dimensão terrena da busca pelo divino, no entanto, um terreno, despido da perdição, que pode ser provocada pela simples escolha de hesitar ou distrair-se na caminhada. Mais uma vez, entendemos que as tentações do Diabo demonstram que muito pouco já é suficiente para desgarrar-se da caminhada rumo à glória.

Quando a Alma cai diante da sedução do Diabo, uma sensação de fraqueza toma conta de seus passos. O Anjo não a desampara e oferta o lugar para se alimentar a repousar. Quem a receberá *é a madre igreja santa e os seus santos doutores* (AA, 374-375). O Diabo se aproxima da Alma mais uma vez e tenta impedi-la de retornar a seu caminho e, então, vemos que o pouso oferecido pela Igreja é parte incontornável do caminho. A Alma, então o repreende: *Cal-te por amor de Deos/leixa-me nam me persigas/bem abasta/estorvares os heréus/dos altos céus/que a vida em tuas brigas se me gasta* (AA, 411-418), ao passo que o

discurso da Alma demonstra que é seu desejo permanecer no caminho da Glória, no entanto ela se sente incapaz de retornar sozinha. O Anjo se reaproxima apresentando-lhe o caminho para aqueles que estão impossibilitados de caminhar: *Vedes aqui a pousada/ verdadeira e mui segura/ a quem quer vida* (AA, 425-427). A Santa Madre Igreja, de forma acolhedora, reporta-se à Alma: *Oh! Como vindes cansada/e carregada!* (AA, 428-429). O discurso da Alma, carregado de arrependimento, em se reconhecer como pecadora, traz o interessante elemento da criação à imagem e semelhança de Deus:

*Nam sei pera onde vou  
sou salvagem*

*sou ãa alma que pecou  
culpas mortais  
contra o Deos que me criou  
à sua imagem.  
Sou a triste sem ventura*

*criada resplandescente  
e preciosa  
angélica em fermosura  
e per natura  
como raio reluzente*

*lumiosa.  
E por minha triste sorte  
e diabólicas maldades  
violentas*

*estou mais morta que a morte*  
(AA, 433-450)

A presença alegórica dos adornos postos sobre a Alma pelo Diabo recebe nova justificativa na passagem anterior: a Alma, ao deixar-se ataviar atentou contra sua criação à imagem e semelhança de Deus. Assim, podemos compreender que os atavios não são apenas símbolos do excesso e da riqueza, mas também remetem a qualquer embaraço, obstáculo, distração que impeça o caminhante de seguir viagem, além de referirem a queda e as culpas mortais decorrentes dos pecados. O fausto como elemento alegórico do distanciamento entre Alma e Deus, ao mesmo tempo em que assinala a importância primordial da humildade, indica secundariamente a presença de coisas mundanas sem importância no caminho para a glória divina, bem como a presença de pecados mortais, que destroem a menor expectativa de viver eternamente na glória divina. Assim, no auto observa-se a escolha por não caracterizar exaustivamente os pecados situando-os em níveis de gravidade, e por não afirmar quais sejam, denotativamente, as tentações impostas pelo Diabo. A única referência nítida é a necessidade de os homens empenharem-se, mantendo-se íntegros e diligentes, rumo à salvação, recorrendo

à Igreja e preservando a humildade moral, embora no auto haja metáforas materiais para a humildade moral.

O auto segue alegoricamente, com a súplica da Alma à Santa Madre Igreja por abrigo, repouso e alimento para saciar sua fome. A Igreja, cuja função precípua é a de acolher e nutrir as almas, recebe a Alma que estava perdida oferecendo-lhe um lugar à mesa que desde o início estava posta à sua espera, o que indica o papel universal desempenhado pela instituição para a salvação dos fiéis em Cristo: *Vinde-vos aqui assentar/mui de vagar/ que os manjares são guisados/por Deos Padre* (AA, 506-509). Interessante pensar a alegoria construída a partir das dores de Cristo como o alimento guisado por Deus. As dores da Paixão, que não são senão suscitadas pela Encarnação de Cristo, o evento máximo da humilhação de Deus, se tornam o alimento das almas, de modo a manter o rebaixamento de Deus para a salvação dos homens – o cordeiro de Deus alimentará as almas de modo que seu sacrifício se perpetua. O manjar, então, se segue qual um ritual litúrgico.

A Alma, sentada à mesa, espera o jantar que logo será servido. Os quatro doutores vêm com *bacios de cozinha cobertos cantando o hino Vexilla Regis prodeunt*. Postos à mesa, Santo Agostinho é o primeiro a revelar os significados da ceia:

*Vós senhora convidada  
nesta cea soberana  
celestial  
haveis mister ser apartada  
e transportada*

*de toda a cousa mundana  
terreal.  
Cerrai os olhos corporais  
deitai ferros aos danados  
apetitos*

*caminheiros infernais  
pois buscais  
os caminhos bem guiados  
dos contritos.  
(AA, 575-589)*

Essa passagem reforça a necessidade de as almas se livrarem *de toda a cousa mundana terreal*, no entanto, isso não significa que é preciso elevar-se da existência humana concreta para ter com a presença divina, como se vê na prevalência das alegorias que partem da alimentação, do pouso, da caminhada, para evocar o sublime divino. Nesse sentido, o *Auto da Alma* desnuda a complexidade da construção da *sublimitas in humilitate*, como vimos, sem necessariamente lançar mão de tipos pastoris ingênuos e cômicos.

Após o pedido da Igreja, o Santo benze a mesa com uma oração de dor sobre a gloriosa paixão de Cristo. Mário Martins (1969), em *Introdução Histórica à Vidência do Tempo e da Morte*, dedica um capítulo aos *prantos da Paixão*, de André Dias. Nos mistérios da Paixão de Cristo, que eram representados na Idade Média, algumas loas reverberam as queixas da Virgem Maria. No *pranto* de André Dias, especialmente, “vibra, dolorosamente, ante as dores do crucificado e da Virgem Mãe” (MARTINS, 1969, p. 81).

A Alma é conjurada à oração em contemplação às *vivas dores/da senhora* (AA, 597-598). A oração de Santo Agostinho é uma homilia, tanto por seu ambiente familiar quanto pela busca da edificação. É preciso sublinhar, conforme Maleval (2008), que o estudo do sermão medieval admite tanto a sua realização formal, baseada nas *ars praedicandi*, quanto informal, como nas homilias. Embora os termos hoje sejam sinônimos (sermão e homilia), segundo a medievalista esse gênero “no medievo se caracterizava pela sua informalidade, pela conservação do enfoque personalizado procedente dos cultos primitivos, realizados em pequenos recintos, em casas particulares” (2008, p.11).

Agostinho invoca *Alto Deos maravilhoso/que o mundo visitaste/em carne humana* Deus, aquele que *o mundo visitaste em carne humana* (AA, 602-604) e todos os sofrimentos de seu *filho delicado/mimoso da divindade/e natureza/per todas partes chagado e mui sangrado/ pola nossa infirmitade/e vil fraqueza* (AA, 609-616). O tema principal do hino é a Paixão de Cristo, estendendo-se sua representação aos vasilhames trazidos pelos doutores: os açoites, a coroa de espinhos, os cravos e o crucifixo. As palavras de Ambrósio aludem à lamentação profética de Jeremias da morte de Cristo, *isto chorou Jeremias/sobre o monte de Sião/há já dias/porque sentiu que o messias/era nossa rendenção./E chorava a sem ventura/triste de Jerusalém/homecida/matando contra natura/seu Deos nascido em Belém/nesta vida* (AA, 583-593). Mais uma vez, identificamos o expediente da interpretação figural, mas vejamos como, diferentemente do *Auto da Sibila Cassandra*, a interpretação figural não sustenta a unidade dramática, surgindo como elemento acessório para corroborar a gravidade dramática da Encarnação de Cristo. Segue a evocação da humilhação máxima contida na Paixão de Cristo, por São Jerônimo:

*Quem vira o santo cordeiro  
antre os lobos humilde*

*escarnecido  
julgado pera o marteiro  
do madeiro  
seu rosto alvo e fermoso  
mui cuspidio.  
(AA, 693-699)*

Vale destacar o realismo da cena da Paixão, narrada no auto mediante a apreensão da materialidade do sofrimento de Cristo – chagas que sangram, rosto cuspidor, por exemplo. Verifica-se nessa descrição a inversão da *sublimitas in humilitate* na medida em que a humilhação da Encarnação e a da Paixão são de tal modo exacerbadas que o humilde parece amplificado diante do sublime, em momentos de maior realismo. A humilhação da divindade torna-se exemplar e justifica a exigência de a humanidade permanecer humilde, haja vista que o advento do Messias se deu entre humildes e foi preciso que Ele se humilhasse para se colocar entre homens.

Agostinho retorna informando que, antes do banquete, é necessário que haja a purificação da Alma, a fim de, por meio de suas lágrimas de arrependimento, alcançar a graça. A toalha na qual serão enxugadas essas lágrimas é formosa, bem lavrada, com fios de seda das veias puras da Virgem Maria em que o Cristo Jesus fora engendrado. A Alma receberá, de acordo com as palavras de Agostinho, a visão do rosto de Cristo lavrado nessa toalha: *Vereis seu triste lavrado/natural/com tormentos pespontando/e figurado/Deos criador em figura/de mortal* (AA, 729-735). Santo Agostinho retira de dentro da bacia e mostra à Alma a toalha da qual fala. Como nos mostra a didascália, a Madre Igreja e os doutores lhe rendem adoração de joelhos cantando *Salve, sancta facies*. A Igreja pede para que sejam entregues as iguarias. Todas as quatro iguarias são apresentadas, segundo a didascália por Jerônimo e Santo Agostinho. A primeira Jerônimo apresenta da seguinte forma:

*Venha a primeira iguaria.*

*Esta iguaria primeira  
foi senhora  
guisada sem alegria  
em triste dia*

*a crueldade cozinheira  
e matadora.  
Gostá-la-eis com salsa e sal  
de choros de muita dor  
porque os costados*

*do messias divinal  
santo sem mal  
foram polo vosso amor  
açoutados.  
(AA, 736-749)*

Mais uma vez, nota-se a dimensão de materialidade e concretização na representação do sacrifício de Cristo, qual cordeiro que será salgado com as lágrimas da dor e do sofrimento. Ofertar em banquete os açoites que formam insígnia da Paixão remete à oferta da

hóstia, do corpo e do sangue de Cristo, simbolizados no pão e no vinho partilhado com os discípulos. Nessa mesa, o sacrifício de Cristo é rememorado pelo recurso à sinédoque e à alusão à Paixão por suas insígnias. Essa troca traz um agudo efeito dramático, pois pretende tornar redivivo o sofrimento carnal do Deus humanado, perpetrado pelos homens.

Segue Jerônimo, com a apresentação da coroa de espinhos:

*Estoutro manjar segundo  
é iguaria  
que haveis de mastigar  
em contemplar  
a dor que o senhor do mundo  
padezia*

*pera vos remediar.  
Foi um tromento improviso  
que aos miolos lhe chegou  
e consentiu  
por remediar o siso*

*que a vosso siso faltou  
e pera ganhades paraíso  
a sofreu.  
(AA, 749-763)*

É interessante que na ceia não ocorre a representação da celebração litúrgica, em que são retomados corpo e sangue de Cristo. A Alma não se alimentará do vinho e do pão que aludem ao sangue e ao corpo do Salvador, mas terá que “mastigar” as intragáveis insígnias da Paixão, como a coroa de espinhos, acentuando, assim, o absurdo sacrifício a que será submetida a Alma em busca da contrição, para retornar ao caminho da glória. Mais uma vez, há o elemento de realismo material, comum às representações medievais, na referência aos miolos do Messias. Jerônimo, por fim, apresenta os cravos:

*Venha outra do teor.  
Estoutro manjar terceiro  
foi guisado  
em três lugares de dor  
a qual maior  
com a lenha do madeiro  
mais prezado.*

*Come-se com grã tristeza  
porque a virgem gloriosa  
o viu guisar  
viu cravar com grã crueza  
a sua riqueza  
e sua perla preciosa  
viu furar.  
(AA, 764-777)*

Do mesmo modo, os pregos com os quais Cristo foi cravado no lenho são ofertados como manjar, por São Jerônimo e Santo Agostinho, intensificando a dramaticidade da cena da contrição pela evocação da cena da Paixão. Não poderia ser diferente a ceia ofertada para a Alma que deve renunciar ao pecado, posto que essa não é digna de comer o pão e tomar o sangue de Cristo até que possa se despir do pecado. Conjurada pelo Anjo, a Alma despe-se dos vestidos e das joias dadas pelo inimigo, e, então, é trazida a quarta iguaria:

*A quarta iguaria é tal  
tam esmerada  
de tam infinda valia  
e contia  
que na mente divinal  
foi guisada.  
Por mistério preparada  
no sacrário virginal  
mui coberta  
da divindade cercada  
e consagrada  
despois ao padre eternal  
dada em oferta.  
(AA, 792-805)*

Ao crucifixo Jerônimo devolve sua posição de símbolo máximo do cristianismo: *de tam infinda valia; na mente divinal/foi guisada*. Cristo pregado no lenho é a imagem maiúscula de seu sacrifício para o mistério da Redenção. Na oferta da quarta iguaria misturam-se elementos tanto da cena litúrgica quanto da História Sagrada na evocação do crucifixo, fazendo jus à complexidade e ao mistério encerrados por esse símbolo. A Alma, então, reconhece-se culpada das dores pelas quais o Filho de Deus padeceu, o cordeiro que redimirá a humanidade: [...] *sou nada/vendo-te Deos infinito/tam aflito* (AA, 807-809). Esse verso condensa o contraste entre a condição divina e sofrimento/humilhação da Encarnação e Paixão. Em vez de os homens se colocarem à altura de Deus, rebaixado e humanado, o sacrifício de Deus exige o sacrifício dos homens para alcançarem a glória da Salvação eterna. Santo Agostinho encerra o auto com a evocação do fruto desse jantar, que retoma de modo definitivo a aliança entre os homens e Cristo, ou dos homens em Cristo, sem que se diga que os homens se elevam pela humilhação do Filho de Deus:

*A fruta deste jantar  
que neste altar vos foi dado  
com amor  
iremos todos buscar  
ao pomar  
adonde está sepultado  
o redentor.  
(AA, 819-826)*

O fruto do jantar, a ressurreição de Cristo em espírito, é o chamado último para a redenção e a salvação eterna. É a presença divina entre os homens, demonstrando que seu sacrifício e sua humilhação promoverão a nova e eterna aliança para que os homens alcancem a glória do paraíso celeste. As formas de apresentação da *sublimitas in humilitate* no Auto da Alma, ao mesmo tempo que se afastam da representação de homens humildes, valorizando o elemento alegórico, trazem em um fulgor dramático realista e material o sofrimento da Paixão de Cristo, bem como a humildade moral que é preciso conquistar para finalmente fruir da glória da salvação eterna, ou seja, humildade que é elevação, não sem o empenho incansável da alma humana, cuja peregrinação, estática, errante – haja vista que há somente um lugar para ir, que é o lugar de onde viemos, e no qual se viverá eternamente –, se exprime poeticamente por estes versos: *Planta sois e caminheira/que ainda que estais vos is/donde viestes* (AA, 57-59).

#### 4.4 *Azeite em terra* e as formas da humildade em *Os Mistérios da Virgem*

Outra das peças vicentinas endereçada às matinas de natal é o auto *Os Mistérios da Virgem*, mais conhecida pelo público como *Auto da Mofina Mendes*, visto como o “auto mais mariano” de Gil Vicente, em virtude da presença da Virgem como personagem dramática. Fora encenado em 1534 – como informa a didascália –, e pode ser considerado um “verdadeiro mosaico de gêneros”, para usar a expressão de Margarida Vieira Mendes (1992, p. 5).

Acerca do episódio famoso da bilha de azeite, que tem como a figura central o tipo popular encenado pela pastora Mofina Mendes, é oportuno indicar os (possíveis) antecedentes literários que Gil Vicente lançou mão para compor sua cena pastoril. De acordo com Teófilo Braga (1999, p. 101-102), o dramaturgo português demonstra conhecimento, ao menos, de duas fontes. A primeira delas, *Calina e Dimna*, é um conjunto de histórias hindus de cunho didático-moralista. Foi traduzido do árabe para o castelhano a pedido de D. Afonso X. Em uma de suas fábulas, este livro apresenta a história de um religioso que, recebendo esmola da casa de um homem rico, guardava, quando lhe davam, o mel e a manteiga sobre a cabeceira de sua cama em uma jarra. Aconteceu que, entusiasmado com sua compoteira, o religioso pôs-se a vislumbrar seu futuro: compraria gados, construiria nobres casas, adquiriria servos e servas e um casamento com uma mulher bela e fecunda, teria um filho varão – que seria criado como um rei –, mas que, se não fosse obediente, seria castigado com uma vara, a qual

ergueu entusiasmado esbarrando na jarra, que se quebrou juntamente com todos os sonhos do mendicante ambicioso.

A segunda fonte, o livro do *Conde Lucanor*, de D. João Manuel, traz a história Dona Truana, que assim como Mofina Mendes vai à feira de Trancoso. Descrita como uma mulher mais pobre que rica, um dia foi ao mercado levando na cabeça uma bilha cheia de mel. No caminho, pôs-se a sonhar que, com a venda do jarro, poderia vir a ser uma mulher rica e que seus filhos seriam bem casados; com esse pensamento, começou a rir com prazer e acabou por bater a mão em sua cabeça, e a bilha de mel em terra quebrou-se. Convém mencionar o apólogo semelhante utilizado por La Fontaine, a fábula de *Perrette*, a jovem camponesa que vai para a cidade com seu pote de leite bem colocado em uma almofadinha em cima da sua cabeça. La Fontaine transmite uma boa impressão da camponesa como mulher bem cuidada: *Bien posé sur un coussinet* e desenvolve suas características, como os detalhes da roupa: o *cotillon* simples e, para ser ágil, seus calçados planos. Na fábula, o ritmo do texto é impresso por meio da alternância entre a versificação. Perrete e Mofina são dotadas de naturalidade. Perrete salta. Mofina canta e dança. Ambas enlevadas no baile, uma com o pote de leite, outra com o pote de azeite à cabeça, veem seus sonhos dando-se no chão em terra.

FIGURA 4: La Laitière et le Pot au lait, Gustave Doré (séc. XIX)



Fonte: LA FONTAINE, Jean de, 2005, p.599.

Retomando o auto vicentino, a Virgem Maria é uma figura atuante, como bem explicitou Rodrigues: “protagonista de incertezas e de consentimentos no primeiro mistério, exaltante e diligente no segundo. Para ela são lidas as profecias, com ela dialoga o Anjo, alterna louvores com inquietações, atenta a sinais da glória e a sinais da esperança, a sinais que as simbólicas velas debalde se aventuram a multiplicar” (RODRIGUES, 2006, p.80).

Na presente análise, entendemos certa aproximação entre o *Auto da Sibila Cassandra* e *Os Mistérios da Virgem*, haja vista os tipos e elementos pastoris, que engendram certa comicidade, e a temática da concepção do Filho de Deus na Virgem Maria. Destaque-se no auto ora analisado o pertencimento da Virgem Maria à ação dramática, ao passo que no outro auto a Virgem permanece em suspenso, para além da ação, mas contribuindo para a unidade dramática, assim como a interpretação figural e as referências clássicas.

No mosaico de *Os Mistérios da Virgem*, formado por quatro partes – a da pregação, a dos pastores, a de Mofina Mendes, e a da Virgem e suas quatro servas –, explora-se decisivamente a *humilitas* social, que necessariamente deve ser complementada pela humildade moral, cujo exemplo máximo é a Virgem Maria. Mofina Mendes é o exemplo da humildade social sem a moral, constituindo um tipo ao mesmo tempo cômico e vicioso, o que a distancia da Sibila Cassandra, que, embora seja viciosa, não é propriamente cômica. No entanto, embora Mofina seja cômica, seu caráter vicioso presta ao adensamento da função moralizante exercida pelo auto, amplificada pelo contraste oferecido pela Virgem Maria.

De modo distinto, a função moralizante no *Auto da Sibila Cassandra* dialoga com as referências clássicas e, ainda que essas sirvam à interpretação figural, a presença de tipos pagãos já revela a dimensão moralizante e o distanciamento entre esses e os cristãos. Assim, por mais que as personagens pagãs povoem a ação dramática como tipos pastoris em proximidade ao ambiente de época de Gil Vicente, não há plena integração dessas na interpretação figural, como se vê na exploração do caráter vicioso de Cassandra, cuja soberba é constituída lançando mão da referência clássica, a qual contribui para a verossimilhança. Cassandra, a anti-sibila condenada, precisa ser expulsa do auto para a anunciação da Virgem Maria. Em *Os Mistérios da Virgem*, o vício de Mofina Mendes pode suscitar identificação imediata na audiência, de modo que o efeito moralizante é mais bem sucedido em comparação à Sibila Cassandra, sendo possível até afirmar que o objetivo da crítica à sibila não é moralizar o público, mas promover o afastamento em relação às referências clássicas e pagãs.

Ainda que tenhamos visto a acomodação da retórica clássica na *ars praedicandi* medieval, a referência clássica só é possível se plenamente absorvida pela interpretação figural ou pelas autoridades cristãs. A hesitação entre acomodação e recusa pode ser observada na pregação que inicia o *Os Mistérios da Virgem*. O sermão traz matéria religiosa, mas em registro cômico. O frade, buscando amplificar os textos litúrgicos, vale-se de um latim macarrônico para anunciá-los. A comicidade é mantida inclusive nas passagens em que o religioso refere-se ao mistério do nascimento. De certo modo, o mau uso do latim pode servir à mensagem de que a ilustração é vã diante da profundidade da Encarnação de Cristo:

*nam vos enganeis/letrados de Rio Torto/que o porvir não no sabeis/e quem nisso quer pôr peis/tem cabeça de minhoto* (MV, 38-42).

A segunda parte do auto versa sobre o episódio bíblico da anunciação de Maria, seguido do *intermezzo* de uma cena pastoril, o famoso episódio de *Mofina Mendes*; a última parte versa sobre o nascimento de Cristo, na qual é explicitado o significado da Encarnação divina e, dessa forma, a oferta e o sacrifício de Cristo para a remissão dos pecados dos homens. Nesse auto, propomos que a *sublimitas in humilitate* não é tão bem resolvida no sentido de presença divina nas coisas terrenas e nos homens, em associações com elementos materiais e realistas, pela presença da Virgem Maria, distanciada da cena pastoril, de modo que se valoriza a humildade moral da Virgem, cujo exemplo distancia-se profundamente dos homens, ainda que a humildade moral possa ser universalmente perseguida pelos homens.

O primeiro a entrar em cena é o Frade, que, em modo de pregação, dirige-se à audiência em um *santo anfiteatro*. Sua presença servirá para introduzir as figuras que virão logo em seguida. Embora seu discurso seja baseado em fatos históricos, o Frade adverte: a matéria é fundada em devoção – o que por si só justifica sua presença no Tomo I da *Compilação* – e anuncia que a Virgem entrará acompanhada de quatro damas, que são a personificação de Suas virtudes: *Pobreza, Humildade, Fé e Prudência*. Os trechos em latim identificam hinos de ofícios litúrgicos e de Salmos. Após o prólogo, entra Nossa Senhora vestida de Rainha, na companhia das donzelas que portavam cada uma um livro.

Conforme Rodrigues (2006, p. 94), segundo a iconografia ocidental, a Virgem era comumente representada como aquela que porta um livro aberto no regaço, ao passo que na arte oriental era representada entregue aos trabalhos manuais; em alguns evangelhos apócrifos, aparece enchendo um cântaro ou tecendo uma túnica. Em Gil Vicente, diferentemente, quem lê os livros são as donzelas, e não a Virgem.

FIGURA 5 – Annunciazione: detta Madonna dei Donzelli, Ambrogio Lorenzetti (séc. XIV)



Fonte: <<http://pinacotecanazionale.siena.it>>  
Acesso em 20 dez. 2017.

No episódio da Anunciação de Maria, embora todas as acompanhantes sejam tomadas como sábias, confere-se destaque à *Humildade* – lembre-se o adjetivo com que repetidas vezes Isaías qualifica a Virgem no *Auto da Sibila Cassandra* –: ela tem autoridade para esclarecer a Virgem e reconhece o Anjo como *embaixador* de Deus:

*O anjo que dá o recado  
sabe bem disso a certeza  
diz David no seu tratado  
que esse espírito assi humilhado  
é cousa que Deos mais preza.*  
(MV, 240-244)

As palavras do Anjo Gabriel tentam justificar porque ela fora escolhida para tão especial empresa. A Virgem duvida, mas não por falta de fé: sua hesitação se deve à sua

extrema humildade, por não se considerar digna de ser a Mãe do Filho de Deus: *Alta senhora saberás/que tua santa humildade/te deu tanta dignidade/que um filho conceberás/da divina eternidade* (MV, 244-248).

*[Anjo Gabriel] E tu senhora hás de crer  
que tudo a Deos é possível  
e o que é mais impossível  
lhe é o menos de fazer.  
[Virgem] Anjo perdoai-me vós  
que com a Fé quero falar  
pedirei sinal dos céus.  
[Fé]Senhora o poder de Deos  
nam se há d'eixaminar*

*nem deveis de duvidar  
pois sois dele tão querida.  
[Anjo] E d'ab enício escolhida  
e manda-vos convidar  
pera madre vos convida.  
[Virgem] Ecce ancila domini  
faça-se sua vontade  
no que sua divindade  
mandar que seja de mi  
e de minha liberdade.  
(MV, 296-314)*

A Virgem pede *sinal dos céus*, mesmo diante da mensagem do Anjo Gabriel, da mesma forma que mais adiante os pegureiros hesitarão ante o aviso do Anjo para receber a Virgem e o Cristo. Para tanto, ela recorre à sua Fé, por não se sentir digna de todas as qualidades atribuídas à Virgem desde os pagãos, nas vozes das sibilas e dos profetas, cujas mensagens foram interpretadas figuradamente. Assim, a dúvida da Virgem é circunscrita por sua qualidade máxima, a humildade, do mesmo modo que os pastores, ao final do auto, terão sua humildade social prezada, pois dela emana sua ingenuidade.

*[Virgem] Que dizeis vós Humildade  
qu'este verso vai mui fundo  
porque eu tenho por verdade  
ser em minha calidade  
a menos cousa do mundo.  
[Humildade]O anjo que dá o recado  
sabe bem disso a certeza  
diz David no seu tratado  
que esse espírito assi humilhado  
é cousa que Deos mais preza.  
(MV, 235-244)*

Maria torna-se, dessa forma, espelho de virtudes e humildade, mediadora entre Deus e os homens, votada a uma vida em Cristo. Para Maria do Amparo Tavares Maleval (2012), no *Auto da Mofina Mendes*, residem, aparentemente, duas figuras contrastantes: a virtuosa Maria

e a pastora Mofina, que em seu próprio nome carrega, oportunamente, o sinônimo de desdita. Mofina, segundo a vicentista, tem o *ethos* de antipastora, negligente com seu rebanho e despida das virtudes que porta a Virgem, a qual é, “por extensão, igualmente Pastora, no sentido metafórico-bíblico do termo. E é nessa qualidade que se preocupa com as ovelhas desgarradas, constituídas pela humanidade cega, e tenta prepará-las para o grande Advento – a encarnação de Cristo – tentando dissipar-lhes as trevas” (MALEVAL, 2012, p.176). Observemos, no entanto, que a Virgem é uma pastora na acepção moral do termo, dado que não há traços de condição social humilde em sua representação, sendo sua figura acompanhada de servas. Em contrapartida, Mofina é socialmente humilde e viciosa, e seu vício provoca comicidade, traço que se afasta do *Auto da Sibila Cassandra*, aproximando Gil Vicente do registro cômico satírico associado a tipos rebaixados.

Assim, os acontecimentos entre a Anunciação e a Encarnação acontecem em outro nível da ação dramática, de sorte que, só ao final, com a reunião dos tipos pastoris ao redor de Deus encarnado, os dois níveis se agregam, numa possível demonstração da universalidade da humildade moral e da comunhão universal em torno de Cristo. Como no *Auto da Alma*, lança-se mão da alegoria para a narrativa da Anunciação e, alegoricamente, Mofina Mendes funciona como a pastora viciosa, ignorante e descuidada, que não vai ao encontro do nascimento de Cristo – tipo humilde socialmente, incapaz de ascender à humildade moral. A personagem sintetiza a cegueira da avareza e o infortúnio dos não humildes, além da incapacidade de se mover para Cristo, dramaticamente ensaiada por seu desaparecimento no auto. O azeite que lhe é dado em pagamento e cai em terra no plano alegórico refere-se à cegueira de Mofina diante da “verdadeira” riqueza. Observe-se que o azeite, na tradição cristã, simboliza a presença do espírito santo, que ela é incapaz de sentir e receber e, descuidada, deixa entornar no chão. Ademais, a serva da Virgem, Humildade, refere-se à virgem que conceberá sem pecado a Cristo como *nossa oliva especiosa* (MV, 181), criando-se o efeito de que a antipastora lança ao chão os mistérios da Virgem, por estar cega imaginando quanto dinheiro poderá fazer com o pote de azeite:

*Do qu'este azeite render  
comprarei ovos de pata  
que é a cousa mais barata  
qu'eu de lá posso trazer.  
E estes ovos chocarão  
cada ovo dará um pato  
e cada pato um tostão  
que passará de um milhão  
e meo a vender barato.*

*Casarei rica e honrada  
per estes ovos de pata*

*e o dia que for casada  
sairé ataviada  
com um brial d'escarlata.  
E diante o desposado  
que m'estará namorando  
virei de dentro bailando  
assi desta arte bailado  
esta cantiga cantando.  
(MV, 460-478)*

É interessante notar a referência aos atavios que o dinheiro lhe poderá render, que pode se relacionar aos atavios com que o Diabo presenteia a Alma, aquela que deve permanecer despojada, no *Auto da Alma*, dizendo-lhe que finalmente, trajada com brial, a Alma se parece com uma mulher. Mofina é a desditosa, desventurada, incapaz de receber o conteúdo espiritual da concepção e do nascimento de Cristo:

*Por mais que a dita m'enjeite  
pastores nam me deis guerra  
que todo o humano deleite  
como o meu pote d'azeite  
há de dar consigo em terra.  
(MV, 489-493)*

Na fala de Mofina, o conteúdo moralizante é transmitido numa corruptela de ironia trágica, posto que ela diz algo cujo alcance é ignorado, mas, de certa forma, é como se sua mensagem fosse proferida através dela por uma terceira voz, sábia, o que denuncia sua função meramente moralizante na cena em que o pote de azeite rompe no chão. Sua função, nesse momento, é símile à desempenhada pelo Frade no início do auto, enquanto voz fora da ação dramática: *todo o humano deleite/como o meu pote d'azeite/há de dar consigo em terra*. Mofina, expulsa da ação dramática, a anedota em meio ao auto, ou a antipastora, não participa da cena final, em que o Anjo convoca os verdadeiros pastores: *Naceu em terra de Judá/um Deus só que vos salvará* (MV, 675-676); *Pastores ide a Belém* (MV, 712).

Assim, de modo distinto, preferimos afirmar que Mofina é antipastora diante dos pastores do auto, e não diante da Virgem como exemplo máximo de pastora. A presença da Virgem, ativa no auto, participando do drama, só que em outro nível, alegórico, do entrecho, não lhe confere similitudes em relação aos tipos pastoris que povoam o auto. Mofina está em condições apenas de se opor espiritualmente e moralmente aos pastores humildes que renderão graças ao Cristo nascido. Na cena em que o Anjo transmite aos pastores a mensagem do nascimento, o caráter ingênuo e simplório desses não é suficiente para retirá-los da cena com Cristo. À convocação do Anjo, André, assim como os outros pastores, que ele tentará convocar, dirão palavras cômicas, que caracterizam sua preguiça diante da convocação para

ver o Redentor: [Anjo] *Naceu em terra de Judá/um Deos só que vos salvará.* [André] *E dou-lhe que fossem três/eu nam sei que nos quereis* (MV, 675-678). André, mandado pelos Anjos, pronto para obedecer, desperta os companheiros, propiciando momentos de comicidade:

*[Barba]: Pardeos vai tu se quiseres  
salvo se na refestela  
me dessem bem de comer  
senam deixa-me jazer  
qu'eu nam hei de bailar nela  
vai tu lá embora ter.*

*Acorda a Tibaldinho  
e o Calveiro e outros três  
e a mim cubre-m'os pés  
entam vai-te teu caminho  
qu'eu hei de dormir um mês.  
(MV, 701-711)*

A ingenuidade dos *pegureiros* e seu caráter simplório os eximem de qualquer condenação, tal como a imposta a Mofina Mendes, ainda que esses homens humildes profiram falas como a de Tibaldinho: *que tem Deos de ver comigo* (MV, 715). De certa forma, em proximidade à Virgem, eles são humildes demais para acreditarem que um anjo se dirige a eles. Nesse sentido, a humildade social se junta à humildade moral e, ao mesmo tempo, o cômico se instala na cena, que caminha para a cena de adoração, anunciada ao final do auto: *Ora trouxei-os aqui/e esperai naquela estrada/que logo a virgem sagrada/a Ierusalém vai per i/ao templo endereçada* (MV, 737-741). A verdade da vinda do Messias deve ser anunciada aos humildes, aqueles que conviverão com a sagrada família e entre os quais Jesus convocará seus discípulos para propagar a verdade divina como quem a ensina para crianças. Aliás, os pastores, que se opõem à cegueira e à indolência persistentes de Mofina, são como as crianças que Cristo deseja que lhe cerquem: *Deixai vir a mim as crianças, não as impeçais, pois o Reino dos céus pertence aos que se tornam semelhantes a elas* (Mateus, 19, 14). Nesse sentido, não importa que o mais mariano dos autos de Gil Vicente traga momentos de comicidade, haja vista que às personagens de baixa extração não corresponde uma baixa moral, à exceção de Mofina Mendes, cuja presença exerce função meramente moralizante.

Mediante os mistérios da concepção e da encarnação, levanta-se a exigência do encontro entre humildade moral e social: os pobres não devem cobiçar riqueza material, qual o fez Mofina Mendes e os ricos devem ser caridosos, comedidos e moralmente humildes, ainda que pouco se note essa última interlocução, a não ser nessa poética fala da Humildade: *Deviam ter piedade/da senhora peregrina/romeira da cristandade/que está nesta escuridade/sendo princesa divina/pera exemplo dos senhores/pera lição dos tiranos/pera*

*espelho dos mundanos/pera lei aos pecadores/e memória dos enganos* (MV, 584-594). Assim, a referência à riqueza ou à nobreza, como quando se lança mão do termo *princesa*, funciona desde que seja no âmbito espiritual, e não terreno. Na cena de que se depreenderam esses versos não se pode exatamente indicar de qual estrato social provém as gentes da aldeia, às quais a Fé e José pedem fogo para acender uma candeia e o parto não ocorrer na escuridão. Sabe-se, no entanto, que não são pastores, não dormem ao relento e, portanto, não são tão socialmente humildes, embora comparáveis a Mofina Mendes, mas, diferentemente dela, são postos em contato com o mistério da encarnação e se recusam a acender a vela da glória e – na insistência da Virgem para obter fogo, dessa vez junto a Prudência – a vela da esperança: *E dissei-lhe que o pavio/desta vela é a salvação/e a cera o poderio/que tem o livre alvedrio/e o lume a perfeição* (MV, 624-628).

A cena anterior ao nascimento, que emprega a metáfora da iluminação, sintetiza o que vem a ser a humildade moral, em distanciamento da ambição, além de também elucidar como deve se portar o crente fiel. Aqueles que, como Mofina Mendes, são cegos diante das coisas divinas, são comparados a macacos por José: *Senhora não monta mais/semear milho nos rios/que queremos por sinais/meter cousas divinais/nas cabeças dos bogios* (MV, 630-634). A fim de elucidar qual seria o oposto da fé, o fiel às coisas mundanas – em oposição ao religioso –, José lança mão de um discurso metafórico: *Mandai-lhe acender candeas/que chamem ouro e fazenda/e vereis bailar baleas/porque irão tirar das veas o lume com que s'acenda* (MV, 635-639).

À cegueira daqueles que não querem acender a santa vela da glória e que, portanto, estão na escuridão (*seu fogo tam apagado/como em choça de pastores* – MV, 608-609), se opõe a luz divina. Do mesmo modo, estão na escuridão aqueles que dormem (*Todos dormem a prazer/sem lhes vir pela memória/que per força hão de morrer/e nam querem acender/a santa vela da glória* – MV, 580-584), diante do despertar, que é lume, para a divina vela: *Todo o mundo está mortal/posto em tam escuro porto/de ãa cegueira geral/que nem fogo nem sinal/nem vontade tudo é morto* (MV, 615-619). Destaque-se que esses fragmentos transcritos são parte da fala proferida pela Fé, que emprega as metáforas da cegueira, da escuridão, do sono, para aqueles que não creem e, por essa condição, são ignorantes, tal como Mofina Mendes. Desse modo, mais uma vez afirma-se que não há mal na ingenuidade dos simplórios, pois esses são capazes de crer, mas na ignorância dos indolentes, apegados às coisas terrenais. A fim de dissuadir a Virgem do pedido de lume para o parto, Prudência lhe dirige a seguinte fala:

*[Prudência] Senhora a meu parecer  
 pera esta escuridade  
 candea nam há mester  
 que o senhor qu'há de nacer  
 é a mesma claridade.  
 Lumen ad revelationem gentium  
 é profetizado a nós  
 e agora se há de cumprir  
 pois pera que é ir e vir  
 buscar lume pera vós  
 pois lume haveis de parir.*

*Nem deveis d'estar aflita  
 pera lhe guisar manjar  
 porque é fartura infinita  
 é chamado panis vita  
 nam tendes que desejar.  
 E se pera seu nacer  
 tam pobre casa escolheu  
 nam vos deveis de doer  
 porque onde ele estiver  
 está a corte do céu.*

*Se cueiros vos dão guerra  
 que os não tendes por ventura  
 nam faltará cobertura  
 a quem os céus e a terra  
 vestiu de tal fermosura.  
 (MV, 645-670)*

A fala da pobreza sintetiza poeticamente a comparação que se quer fazer entre humildade moral e pobreza material, absolutamente ligada à *sublimitas in humilitate* da Encarnação divina e também da conversão dos crentes, que terão seus pecados redimidos. *Pois lume haveis de parir*: a luz nasce, como deveria ser, na escuridão, mas sem que importe a escuridão material; a claridade do Cristo se dirige àqueles que vivem na escuridão moral. Surge também a pobreza material, em meio a qual Deus escolheu encarnar, em oposição à *fartura* espiritual; a *pobre casa* em oposição à *corte do céu*; a falta de *cueiros* em oposição ao traje de *fermosura* com que lhe cobriram *os céus e a terra*. A comparação entre a humildade moral e a pobreza espiritual alcança um fulgurante realismo, como se vê na leitura da profecia pela Pobreza, no início do auto, a menção à falta de cueiros para o bebê que virar: *Erutea profetiza/diz aqui também o que sente:/que nacerá pobrememente/sem cueiro nem camisa/nem cousa com que se quente* (MV, 143-147).

Esse grau de realismo no plano da existência mais material e concreta faz com que aqueles que vivem como *pegureiros* em meio aos animais se tornem receptores da verdade da Encarnação. Assim, a Fé, ao ler as profecias sobre a divina concepção se refere à virgem, lançando mão de imagens pastoris: *E seus cabelos polidos/são fermosos em seu grado/como*

*manadas de gato/e mais que os campos floridos/em que anda apacentado* (MV, 195-199). Vemos, portanto, que o estrato social de que parte o cômico é alcançado pelo sublime, de modo que n'Os *Mistérios da Virgem* é possível sintetizar o que vem a ser esse realismo cômico que excede a comicidade. A *sublimitas in humilitate* é empregada de modo tão bem sucedido, que na figura da Virgem, se tornam indiscerníveis as virtudes da terra e as dos céus: *vendo-a cá antre nós/nela se verão os céus/e as virtudes da terra/e as moradas de Deos* (MV, 211-214), ao mesmo tempo em que nos pastores são indiscerníveis o caráter simplório e sua prontidão para receber a verdade divina.

*[Virgem] Ó cordeiro divinal  
precioso verbo profundo  
vem-se a hora  
em que teu corpo humanal  
quer caminhar pelo mundo.  
Desd' agora  
sairás ao campo mundano  
a dar crua e nova guerra  
aos ãmigos  
e glória a Deos soberano  
in excelsis et in terra  
pax hominibus.*

*Sairá o nobre leão  
rei do tribu de Judá  
radix David  
o duque da promessa  
como esposo sairá  
do seu jardim.  
E o Deos dos anjos servido  
sanctus sanctus sem cessar  
lhe cantando  
vereis em palhas nacido  
sem candeia e sem luar  
sospirando.*

(MV, 509-533)

Em meio a referências próprias à interpretação figural, a Virgem Maria, pouco antes de parir Deus, sumariza a convivência íntima entre sublime e humilde que se observa no mistério da Encarnação: *divinal/humanal, profundo/mundo*. Deus nasce entre palhas, sem candeia, e seu débil suspiro é duplamente sopro do Espírito Santo e linguagem de recém-nascido, a quem faltará o que vestir e berço para se deitar, mas lhe serão dadas as tetas da Virgem, cujo leite o nutrirá, e os braços que o embalarão. Eva segunda, virgem sem pecado, Maria dará à luz a toda a humanidade.

## CONCLUSÃO

O chamado *Mestre Gil* é indiscutivelmente um dos grandes nomes da literatura portuguesa. O dramaturgo quinhentista figura no cânone por circunscrever no conjunto de sua obra aspectos importantes da cultura e da civilização portuguesa (e ibérica), bem como por lapidar a “força da representatividade” nos idiomas em que escreveu, evidenciando “sua emblemática identificação [com eles]” (2008, p.10), tal como formulou Carlos Reis em sua nota prévia à edição sobre Gil Vicente da Coleção Cânone. A produção literária e teatral do dramaturgo português constitui, ainda hoje, um grande acervo de possibilidades de leituras a todos os que o elegem como objeto de pesquisa. Sua originalidade, por vezes, dificulta a filiação de sua obra a gêneros fixos e cada *auto* possui inúmeras camadas e possibilidades de interpretação.

No decorrer da dissertação, tivemos a oportunidade de revisitar trabalhos importantes sobre a obra vicentina. Todos os autores referidos têm vários estudos que, valorizando um ponto de vista mais particular ou global, contribuíram sobremaneira para a compreensão das obras do dramaturgo português.

No primeiro capítulo desta dissertação, além de referenciar nomes incontornáveis da fortuna crítica, como Carolina de Vasconcelos Michaelis e Braamcamp Freire, buscamos, a partir de um recorte subjetivo, elencar os principais estudiosos que nas últimas décadas dedicaram suas pesquisas à produção de Gil Vicente. Esses pesquisadores oferecem uma diversidade de pontos de vista, alguns precursores, como Antônio José Saraiva, que influenciou toda uma geração de vicentistas, e José Augusto Cardoso Bernardes, visto atualmente como um dos grandes especialistas na obra vicentina. Esse capítulo, em especial, serviu para fazermos uma apresentação crítica do dramaturgo, bem como trazeremos algumas questões que geralmente são abordadas pelos acadêmicos que se dedicam ao estudo da obra vicentina. Conforme o conselho seguro de Luciana Stegagno Pichio (1999), essas questões não devem ser negligenciadas, pois tratam de dar segurança para avançarmos em nossa proposta de leitura.

No segundo capítulo deste trabalho, apresentamos, a partir de comentários pontuais, como se deu a circulação de textos retóricos na Península Ibérica, por meio tanto da presença nos textos profanos, como nas cantigas de escárnio e mal dizer, como no âmbito religioso, que nos interessa. Buscamos mostrar que, por meio da *ars praedicandi*, ou seja, da arte de pregar cristã, os modos de apresentação dos sermões – o que reverberou também nas representações teatrais da época – sofreram a influência da retórica clássica, e esses tratados, que visavam à

formação dos oradores cristãos, serviam para instruir seus pregadores de modo a adequar tanto o sermão enquanto gênero a um modelo específico, quanto a matéria ao público ouvinte. O sermão ao mesmo tempo que trata de assuntos sublimes, pois seu *thema* sempre é versado na Sagrada Escritura, deve ser decorosamente adequado à *humilitas* social daqueles a quem ele é destinado. Mostramos, também, como a *sublimitas in humilitate*, ou seja, a presença de Deus nas coisas humildes está intimamente ligada às premissas da *ars praedicandi* e como esse rebaixamento, tipicamente cristão, admite situações que se distanciam do rebaixamento puramente satírico ou farsesco. Ademais, buscamos mostrar como o teatro religioso de Gil Vicente é legatário das representações tipicamente medievais, como os mistérios e moralidades, e dos sermões e como essa nova forma do humilde se apresenta em seu teatro.

No terceiro capítulo fizemos uma leitura pormenorizada do *Auto da Sibila Cassandra*, que é um dos autos mais estudados atualmente pela crítica vicentina. Acreditamos que esse interesse se deva principalmente à combinação existente entre o tema da natividade e a presença das sibilas da Antiguidade, bem como a um movimento da crítica vicentina de não se ancorar somente nas peças em português, de modo a colocar em questão o longo processo de mutilação da obra vicentina, assim como a crítica textual por que passou toda a obra do dramaturgo. Nesse capítulo, fizemos uma revisão dos estudos publicados sobre o auto, bem como atualizamos as discussões acerca das fontes às quais Gil Vicente teve acesso para sua composição. Ademais, a partir do emprego da *sublimitas in humilitate*, perspectiva elucidada a partir das leituras que fizemos de Erich Auerbach (1987), no segundo capítulo dessa dissertação, identificamos seus modos de apresentação no auto vicentino, que apresenta a humildade como virtude por excelência para receber Jesus Cristo. Embora muitos estudos abordem as questões teológicas apresentadas na peça, acreditamos que nossos apontamentos possam atualizar e contribuir para a crítica ao auto.

No quarto capítulo, ampliamos nossos comentários a respeito dos modos de apresentação da *sublimitas in humilitate* em mais algumas peças de teor religioso do dramaturgo e fizemos a leitura pormenorizada desses aspectos em mais dois autos: *Auto da Alma* e *Os Mistérios da Virgem* ou *Auto da Mofina Mendes*, procurando evidenciar a riqueza da composição poética nessas obras de Gil Vicente, de modo que o dramaturgo é capaz de atualizar e diversificar a *sublimitas in humilitate* em cada peça devocional em que lançou mão desse expediente, evidenciando que esses modos de apresentação não precisam ser cristalizados, desde que manuseados por um mestre que domina a arte poética.

Sabemos que, embora tenha se renovado apenas a partir da segunda metade do século XX, a fortuna crítica de Gil Vicente é bastante extensa, sobretudo pela excepcionalidade e

extensão de todos os elementos que abrangem as obras do dramaturgo português. Sabemos também que as questões que abordarmos na presente pesquisa não constituem uma perspectiva que deva ser considerada em absoluto, ignorando as demais, uma vez que valorizamos a multiplicidade de perspectivas sobre a obra de um dramaturgo cuja produção atravessou mais de três décadas, em um período em que estavam disponíveis diversas referências culturais. Não obstante, esperamos que a pesquisa e a análise realizadas – e nossos comentários sobre os elementos de composição de alguns autos de Gil Vicente –, contribuam para as perspectivas de análises mais particulares acerca da obra do *Mestre Gil*.

## REFERÊNCIAS

- ASENSIO, Eugénio. De los Momos Cortesanos a los Autos Caballarescos de Gil Vicente. In: *Anais do I Congresso Brasileiro da Língua Falada no Teatro*, Rio de Janeiro, 1958.
- AUERBACH, Erich. *Ensaio de Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Figura*. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Literary Language and Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*, New York: Pantheon Books, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Mímeses*. Editora Perspectiva: São Paulo, 1987.
- BAKTHIN, M., *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Edunb, 1999.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Gil Vicente*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- \_\_\_\_\_. Matrizes e Identidade do Teatro de Gil Vicente. In: BRILHANTE, Maria João *et al.* *Gil Vicente, 500 anos depois* (Atas do Congresso Internacional), Centro de Estudos de Teatro/ Imprensa Nacional-Casa da Moeda, v. 1, 2003, p. 67-90.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso. A História de Deus na Corte e no Livro das Obras. In: BREVE sumário da história de Deus: manual de leitura. Porto: Teatro Nacional de São João, 33. Disponível em:  
<<http://www.tnsj.pt/home/media/pdf/Programa%20Breve%20Sum%C3%A1rio%20da%20Hist%C3%B3ria%20de%20Deus.pdf>  
Acesso em: 12 out. 2017.
- \_\_\_\_\_. A renovação dos estudos vicentinos e a repercussão nos programas e nas práticas pedagógicas. *Máthesis*, 1999. n 8. p. 81-96
- \_\_\_\_\_. *Revisões de Gil Vicente*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Sátira e lirismo*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda Lisboa, 2006.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Gil Vicente: Autos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- BLASCO VALLÈS, Almudena, e COSTA, Ricardo da (coord.). *Mirabilia 10 A Idade Média e as Cruzadas La Edad Media y las Cruzadas – The Middle Ages and the Crusades Jan-Jun 2010*.
- BOAVIDA, Isabel. *As sibilas vicentinas: sua linhagem e funções dramáticas*. In: *Gil Vicente 500 anos depois*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003. V. I.
- BRAGA, Teófilo. *Contos tradicionais do povo português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.

- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- Calina e Dimna*: fábulas. Antigua Versión Castellana. Madrid: Casa Editorial Calleja, 1917.
- CARNEIRO, Alexandre Soares. *Notas sobre as origens do teatro de Gil Vicente*. São Paulo, 1992.
- CARVALHO, Joaquim. *Os sermões de Gil Vicente e a arte de pregar*. Lisboa, 1948.  
Disponível em: <http://www.joaquimdecarvalho.org/artigos/artigo/93-Os-sermoes-de-Gil-Vicente-e-a-arte-de-pregar/pag-1>  
Acesso em: 18 de abril de 2017.
- CENTRO de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual [on-line]. <http://www.cet-e-quinientos.com/>  
Acesso em: 02 de jan de 2017.
- [CÍCERO]. *Retórica a Herênio*. São Paulo: Hedra, 2005.
- CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Brasília: MEC-INL, 1979.
- ELIAS, Norbet. *A sociedade de corte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1987.
- FIDALGO, Elvira. *Cantigas de Santa Maria*. Salamanca: Edicións Xerais de Galicia, 2002.
- FERNANDES, R.M Rosado. Breve Introdução aos Estudos Retóricos em Portugal. In: LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- FREIRE, Braamcamp. Vida e Obras de Gil Vicente. *Vicente Trovador Mestre da Balança*.
- GOUVEIA, Carlos. *Fé*. Lisboa: Quimera, 1989
- GOIS, Damião. *Crónica do Felicissimo Rei D. Manuel*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.  
Disponível em: <http://purl.pt/26845> Acesso em: 12 de maio 2017.
- HANDERFORD, Kenneth H. (Ed). *Afonso El Sabio: Setenario*. Buenos Aires: Instituto de Filologia, 1945.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora Unicamp. 2006.
- \_\_\_\_\_. *Cartas de Antonio Vieira (1626-1697)*. In: \_\_\_\_\_ (org). *Cartas do Brasil: 1626-1697*. Estado do Brasil e Estado do Maranhão e Grã Pará. São Paulo: Hedra, 2003.
- \_\_\_\_\_. “O nu e a luz: cartas jesuíticas do Brasil. Nóbrega – 1549-1558”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n°. 38, 1995, p. 87-119.

\_\_\_\_\_. *Ratio studiorum* e política católica ibérica no século XVII. In: VIDAL, Diana Gonçalves; HILSDORF, Maria Lúcia Spedo (orgs.). *Brasil 500 anos: tópicos em história da educação*. São Paulo: Edusp, 2001.

\_\_\_\_\_. *A sátira e o engenho*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

HART, Thomas. Gil Vicente's *Auto de la Sibila Casandra*, in: *Hispanic Review*, vol. 26, 1958.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Manuel Frederico Lourenço. São Paulo: Peguin Classics Companhia das Letras, 2013. Cotia.

JUAN MANUEL. *El Conde Lucanor*: compuesto por el excelentíssimo príncipe. Impreso em Sevilla, en casa de Hernando Diaz, 1575.

LAPA, M. Rodrigues. *Lições de Literatura Portuguesa*. Coimbra: Editora Limitada, 1973.

LASAREFF, Victor. Studies in the Iconography of the Virgin. In: *The Art Bulletin*, Vol 20, nº1, março de 1938.

LEÃO, Ângela Vaz. *Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o Sábio: aspectos culturais e literários*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.

LA FONTAINE, Jean de. *Fábulas*. São Paulo: Landy Editora, 2005.

LE GENTIL, Georges. La *Cananeia* de Gil Vicente et les mystères français. In: *Bulletin Hispanique* tomo 50, nº3-4, 1948. pp. 353-369.

LEITE, Mariana. Gil Vicente, Leitor de Afonso X: Sobre o Auto da Sibila Cassandra e a General Estória. In: *Guarecer*. Porto, 2009.

LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro et al. (2011-), *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponível em: <http://cantigas.fcsb.unl.pt> Acesso em: 12 de maio de 2017.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Fernão Lopes e a retórica medieval*. Niterói: EdUFF, 2010.

\_\_\_\_\_. Gil Vicente. MOISÉS, Massaud (org.). *A literatura portuguesa em perspectiva*. Vol.1 – Trovadorismo. Humanismo. São Paulo: Atlas, 1992.

\_\_\_\_\_. Da Retórica Medieval. In: MASSINI-CAGLIARI, Gladis et al. In: *Série Estudos Medievais: Metodologia*. Rio de Janeiro: ANPOLL, 2008.

\_\_\_\_\_. O poligrafismo do Codex Calixtinus: Seu contributo à história do teatro medieval. In: MASSINI-CAGLIARI, Gladis et al. In: *Série Estudos Medievais: Fontes*. Araraquara: ANPOLL, 2009.

MALKIEL, M.R. Lida de. Para la génesis del *Auto de la Sibila Casandra*. In: *Filologia*, V, 1959.

- MARTINS, Mario. *A Bíblia na Literatura Medieval Portuguesa*. Lisboa: ICP, 1979
- \_\_\_\_\_. *Estudos de Cultura Medieval*. Lisboa: Editorial Verbo, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Introdução Histórica à Vidência do Tempo e da Morte*. Braga: Livraria Cruz, 1969.
- MATEUS, José Alberto Osório de Almeida. *O Livro das Obras*. Quimera, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Reis*. Lisboa: Quimera, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Visitação*. Lisboa: Quimera, 1990
- MENDES, Margarida Vieira. Gil Vicente: o gênio e os gêneros. In: *Estudos portugueses: homenagem a António José Saraiva*. Lisboa: ICALP/FLUL, 1990. p 327-334
- \_\_\_\_\_. *Cassandra*. Lisboa: Quimera, 1992.
- MENESES, Pedro de. *Oração proferida no estudo geral de Lisboa: Oratio habita...in scholis ulyxbonae*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1964.
- MIATELLO, André Luis Pereira. A política dos sermões ou os sermões na política: a pregação nas cidades comunais da Baixa Idade Média. *Diálogos*. v. 21 n. 1 (2017), 96-113.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MILLER, Neil. *O elemento pastoral no teatro de Gil Vicente*. Porto: Editorial Inova, 1970.
- MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos cantares*. Martins Fontes: São Paulo, 2009.
- MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. O teatro vicentino e a literatura especular. In: BRILHANTE, Maria João *et al.* *Gil Vicente, 500 anos depois* (Actas do Congresso Internacional), Lisboa, Centro de Estudos de Teatro/ Imprensa Nacional-Casa da Moeda, v. 1, 2003, p. 127-139.
- \_\_\_\_\_. O triunfo do príncipe no Triunfo do Inverno de Gil Vicente. *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa (Especial Gil Vicente)*, s. 3, n. 2, 2002, p. 57-70.
- \_\_\_\_\_. Um *speculum* às avessas: o episódio do Anão dentro da *Tragicomédia de Amadis de Gaula*, de Gil Vicente. *Caderno Seminal*, Rio de Janeiro, v. 6, 1998, p. 187-197.
- MURPHY, James. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of rethorical theory from St. Augustine to the Renaissance*. California: University of California Press, 1981.
- OSÓRIO, Jorge Alves. Sobre a Organização do Livro I da *Compilação* das Obras de Gil Vicente (1562). *Mathesis*. N° 4, 1995, p.35-48.
- \_\_\_\_\_. *Compilação de 1562 e a “fase” manuelina de Gil Vicente*. Revista da Faculdade de Letras *Línguas e Literaturas*. Porto, XIX, 2002.

\_\_\_\_\_. Os enunciados didascálios na *Compilação* de 1562. *Revista da Faculdade de Letras Língua e Literatura*. Porto. XXI, 2004.

[A poética galego-portuguesa]. Versão de Yara Frateschi Vieira. In: *Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, a. 1, n. 1, 2005.

PÉCORA, Alcir. *Máquina de Gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001.

RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.

RAMOS, Aurélio Pastori. La Segunda Cruzada y su fracaso en De Consideratione ad Eugenium Papam de Bernardo de Claraval. In: *Mirabilia Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*. nº 10, jun. 2010.

RECKERT, Stephen. *Espírito e letra de Gil Vicente*. Lisboa: IN-CM, 1983.

RESENDE, André de. Oração de Sapiência. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1956.  
Disponível em: <<http://www.bdalentejo.net/BDAObra/BDADigital/Obra.aspx?ID=264#>>.  
Acesso: 20 de maio 2017.

REVAH, I. S., Gil Vicente a-t-il été le fondateur du théâtre portugais?, In *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*. 1950.

\_\_\_\_\_. *L'auto de la sibylle Cassandre* de Gil Vicente, in: *Hispanic Review*, vol. 27, 1959.

RODRIGUES, Maria Idalina Resina. De Gil Vicente a *Um Auto de Gil Vicente*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2006.

SANTO AGOSTINHO. *A Cidade De Deus*. Trad. J. Dias Pereira, v.III. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkin, 2000.

SARAIVA, Antônio José. *Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1981.

\_\_\_\_\_. *História da Cultura em Portugal*. Lisboa: Gradiva, 2000.

SARAIVA, Antonio José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1975.

SARTORELLI, Elaine Cristine. *Estratégias de construção e de legitimação do éthos na causa veritatis: Miguel Servet e as polêmicas religiosas do século XVI*. 2005, 194f. (Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de doutor).

SILVEIRA, Souza. *Dois autos de Gil Vicente*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Língua Portuguesa, 1949.

SOARES, Nair Castro; MIRANDA, Margarida; URBANO, Carlota Miranda (Coord.) *A Retórica e a construção da cidade na Idade Média e no Renascimento*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011.

SPINA, Segismundo. *Do Formalismo Estético Trovadoresco*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

SPITZER, Leo. A unidade artística do *Auto da Sibila Cassandra*. In: VICENTE, Gil. *Auto da Sibila Cassandra*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História do Teatro Português*. Lisboa: Portugália Editora, 1969.

TEYSSIER, Paul. *Gil Vicente, o autor e a obra*. Lisboa: ICLP, 1982.

VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de. *Notas Vicentinas, preliminares de uma edição crítica das Obras de Gil Vicente*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1912.  
Disponível em: <<http://www.archive.org/details/notasvicentinasp01vascuoft>>

VICENTE, GIL. *Le jeu de l'âme – Le jeu de la foire. Critique, introduction, traduction française & notes d'Anne Marie Quint*. Paris: Chandeigne, 1999.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Edição anotada e comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

ZIMIC, Stanislav. *Estudios sobre el teatro de Gil Vicente* Santander: Separata facticia del Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, 57, 1983.

\_\_\_\_\_. O sentido alegórico do *Auto da Sibila Cassandra* de Gil Vicente in: *Temas Vicentinos*, 1992.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a Voz: a literatura medieval*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.