



**AUTO DA BARCA DO INFERNO, de Gil Vicente**



**AUTO DA BARCA DO INFERNO - ESPELHO DE PORTUGAL DE 500**

A cena, efectivamente, representa a margem de um rio – o rio do "outro mundo" – com duas barcas prestes a partir: uma delas, conduzida por um anjo, leva ao Paraíso; a outra, conduzida por um diabo, leva ao Inferno. Uma série de personagens vão chegando à praia: são os mortos que acabam de deixar o mundo. Aparecem sucessivamente um fidalgo acompanhado pelo seu Moço, que traz uma cadeira; um Onzeneiro (usurário) com uma grande bolsa; um Parvo; um Sapateiro carregado de formas; um Frade trazendo uma rapariga pela mão e armado com uma espada; uma Alcoviteira carregada com "seiscentos virgos postigos/ e três arcas de feitiços"; um Judeu com um bode às costas; um Corregedor com processos ("feitos"), logo seguido por um Procurador com livros; e, a terminar, um homem que acaba de morrer enforcado e que vem ainda com a corda ao pescoço. Todas estas personagens vão para o Inferno, com excepção do Parvo, que é salvo pela sua simplicidade de espírito. (...)

Após este desfile de pecados chegam quatro cavaleiros de Cristo que "morreram em poder de Mouros" e que são imediatamente acolhidos na barca da salvação.

Nada há de mais característico da arte vicentina do que a composição "processional" desta peça. Não há nela enredo, no sentido usual do termo, mas um desfile de cenas simétricas. Cada um dos pecadores começa por

dirigir-se para a barca do Anjo mas é repellido e inexoravelmente obrigado a entrar na do Diabo - com uma variante significativa para o Judeu que, sendo excluído da sociedade regular, e, portanto, até da sociedade dos condenados, será levado a reboque. Cada personagem é portadora de um objecto simbólico: a cadeira do Fidalgo, a bolsa do Onzeneiro, as formas do Sapateiro, etc. - objectos que são como emblemas e que materializam o pecado sob cujo peso são esmagadas. Os diálogos que cada um trava com o Anjo, com o Diabo e com as outras personagens não deixam lugar a qualquer esperança: sabe-se logo que serão condenadas todas. (...) A composição por cenas sucessivas poderia dar uma impressão de repetição e de monotonia, mas Gil Vicente supre esse inconveniente pela diversidade das personagens, pela intervenção progressiva na conversa dos condenados que já embarcaram e pelo papel do Parvo, único que, juntamente com os cavaleiros de Cristo da última cena, será salvo.

A *Barca do Inferno* é uma peça de riqueza excepcional (...). É uma evocação de certos tipos sociais do Portugal quinhentista. É também uma sátira feroz contra os grandes e os poderosos - o aristocrata orgulhoso, o frade dissoluto, o juiz corrupto - mas não poupa os pecadores de condição mais modesta.(...)

Paul Teyssier, *Gil Vicente – o Autor e a Obra*

**ESTRUTURA EXTERNA**

Este Auto não possui qualquer divisão externa, como aliás era próprio do Teatro Medieval. Podemos no entanto dividi-lo em cenas (XI) à maneira clássica, isto é, mudando de cena quando entra ou sai uma personagem do palco.

Não existe uma acção encadeada, evolutiva e dinâmica que obrigue as personagens a entrar e a sair do palco amiudadas vezes. Mais do que uma acção dramática, assistimos a um desfile de tipos, que se sucedem no cais, sujeitando-se às críticas do Diabo e do Anjo, (e por vezes do Parvo), e, por fim, embarcam no "batel" que lhes está destinado. É assim que o Auto se inicia com três personagens no palco (Anjo, Diabo e Companheiro) e termina com dezassete personagens em cena. (excluem-se da contagem o Pajem e as moças que acompanham a Alcoviteira, pois retiram-se do estrado no final das suas cenas).

## **ESTRUTURA INTERNA**

Este Auto não é composto por uma acção única, mas por um conjunto de mini-acções paralelas, cada uma delas girando em torno de um ou mais protagonistas. Oito destas mini-acções são formadas pelas três partes clássicas: a EXPOSIÇÃO, o CONFLITO e o DESENLACE.

A cada personagem corresponde:

- EXPOSIÇÃO – apresentação da personagem;
- CONFLITO – Duplo interrogatório feito pelo Diabo e pelo Anjo
- DESENLACE – Constituído pela sentença proferida pelo Anjo ou pelo Diabo.

A maior parte das vezes a Exposição e o Conflito apresentam-se interligadas.

Cada mini-acção funciona semelhante a um tribunal. Temos todavia de referir que existem um (Diabo), dois (Diabo e Anjo) ou três (Diabo, Anjo e Parvo) advogados de acusação, mas nenhum de defesa: é o réu que tem de defender a sua causa.

A primeira mini-acção é consagrada à apresentação e constituição do tribunal. Estão presentes duas barcas – a do Inferno e a da Glória/Paraíso - capitaneadas pelo Diabo e pelo Anjo, que vão desempenhar, simultaneamente, a função de advogados de acusação e de juizes. O leitor/espectador integra-se no cenário, que representa um cais, onde os dois batéis estão ancorados.

## **AS PERSONAGENS**

O teatro gil-vicentino é, essencialmente, um teatro de tipos. O tipo não é uma personagem individual e bem caracterizada, mas uma figura colectiva que sintetiza as qualidades e os defeitos da classe, da profissão ou até do estrato social a que pertence. Para que o espectador o pudesse identificar facilmente, apresentava-se no estrado com elementos distintivos, que tanto podiam ser um objecto, um animal, como até uma ou mais pessoas. Assim, o Fidalgo vem seguido de um criado que lhe segura a cauda do manto e lhe transporta uma cadeira; o Onzeneiro traz pendente da cinta uma enorme bolsa, que ocupa quase todo o navio; o Sapateiro aparece-nos carregado de formas; o Frade surge-nos com uma moça peia mão, cantarolando e bailando, envergando, sob o hábito, a armadura de esgrimista; a Alcoviteira vem seguida de um grupo de moças que ela explorou, entregando-as à prostituição; o Judeu sobrevém com um bode às costas, animal ligado aos sacrifícios da religião

judaica; o Corregedor, apoiado a uma vara, transporta uma resma de processos; o Procurador não abandona os seus livros jurídicos e o Enforcado pisa o estrado com um barço ao pescoço. Os Cavaleiros da Ordem de Cristo trazem o hábito que distintamente os identifica.

Na Barca do Inferno, temos alguns figurantes que funcionam como elementos distintivos e caracterizadores: o pajem que acaudata o Fidalgo, a moça Florença que o frade dominicano traz peia mão e o grupo de moças que escolta a Alcoviteira. Todas estas figuras são mudas, mas só uma delas, a moça Florença, entra para a barca do Inferno, participando assim do argumento. As outras ausentam-se do estrado, no fim das respectivas cenas, participando apenas da acção.

A linguagem também funciona como elemento distintivo e caracterizador de certos tipos.

MÁRIO FIÚZA, Auto da Barca do Inferno, Porto Editora

### **▪ O FIDALGO (D. ANRIQUE)**

Gil Vicente apresenta o Fidalgo com toda a sua vaidade e presunção, «fumoso» (v. 99), ricamente vestido e seguido de um pajem que lhe soerguia a cauda do manto e lhe transportava uma cadeira de espaldas. Habitado a gozar de privilégios especiais, o Fidalgo nem sequer pensa que poderá ir para o Inferno. Assim, para Justificar o seu direito a entrar na barca celestial, apresenta apenas ao Anjo, como único argumento, a sua condição, social: «Sou fidalgo de solar/é bem que me recolhais» (w. 80-81).

A sua altivez e jactância levam-no a exigir que todos o tratem por «Vossa Senhoria» de acordo com os seus pergaminhos nobiliárquicos. Por o Anjo lhe ter dito uma frase que ele considerou pouco cortês («Pêra vossa fantasia/mui estreita é esta barca.», vv. 86-87), o Fidalgo reage logo violentamente: «Pêra senhor de tal marca/não há qui mais cortesia?» (vv. 88-89). Mas o Diabo, momentos antes, *tratara-o por tu* nos vv. 45-49, sem qualquer reacção da parte do Fidalgo. Porquê? Certamente porque este ficou tão espantado com a revelação e acusação do Diabo que nem teve

presença de espírito para - o meter na ordem. Aliás é o próprio Diabo quem, passado este breve momento escarninho e zombeteiro, passa prontamente para o tratamento cerimonioso, depois dum verso de transição: «embarca ou embarcai» (v. 50). Mas, na cena seguinte, depois de ter sido humilhado e condenado, vemos o Fidalgo tão abatido e deprimido que, quando o Onzeneiro o trata por *Vossa Senhoria* (v. 243), o Fidalgo já reage de modo inverso: «Dá ò demo a cortesia!» (v. 244). Mas, nessa altura, já não era um fidalgo mas um pobre condenado ao Inferno; o próprio Diabo ameaça espancá-lo «dar-vos-ei tanta pancada/C'um remo, que renegueis l» (w. 248-249).

Ao Fidalgo parece-lhe a barca infernal um «cortiço» (v. 31), isto é, uma barca; muito ordinária e reles para transportar um nobre tão poderoso e importante como ele Mas o Diabo e o Anjo formulam as suas críticas, que se podem resumir assim: que ele *vivera a seu prazer* (v. 47), isto é, que fizera tudo quanto quisera, que se entregara aos prazeres, fora tirano e, conseqüentemente, *desprezara os pequenos* (v. 103), ou seja os elementos do povo. Para demonstrar que ele vivera a seu *prazer*, analisa Gil Vicente a vida sentimental do Fidalgo, repartida entre duas mulheres: a esposa e a amante. Mas o que o Fidalgo ignora e que o dramaturgo denuncia, para caracterizar melhor sociedade do seu tempo, é que tanto uma como a outra lhe eram infieis e tinha cai uma delas o seu amante. Não se trata, portanto, dum pormenor secundário mas dum elemento essencial para a caracterização do tipo e da sociedade em que estava inserido.

Mas Gil Vicente não condena só aquele aristocrata mas todos os seus antepassada como afirma expressamente o Diabo quando informa o Fidalgo de que passará pai o Inferno assim como «passou vosso pai» (v. 53), isto é, o autor generaliza e condena nobreza como classe social.

O criado ou pajem que acompanha o Fidalgo não entra em nenhuma das barcas; Porquê? Evidentemente que não representa ali um *tipo*, uma alma dum defunto, ma um simples elemento caracterizador e distintivo, tratado a nível de objecto, que dramaturgo risca do palco assim que deixa de ser necessário. Mas a sua função simbólica é deveras importante na medida em que representa um elemento do povo, a principal vítima da opressão da nobreza que, manifestamente, não poderia acompanhar Fidalgo na sua viagem para o Inferno.

#### ▪ O ONZENEIRO

Eis um cristão que conservava algo de comum com os judeus: a sua paixão pelo capital. Era um usurário que enriquecera à custa dos altos juros de dinheiro, que emprestara aos necessitados — um antepassado dos nossos modernos penhoristas, a quem o Diabo chama, com toda a propriedade, seu «parente» (v. 185).

Apresenta-se no estrado com um bolsão que ocupa quase toda a barca. O Onzeneiro informa-nos que vai vazio, certamente porque não pudera trazer com ele os vinte e seis milhões de cruzados que deixou bem escondidos no fundo de uma arca. Mas é só neles que ele pensa e chega a rogar ao Diabo que o deixe voltar ao mundo para ir buscá-los. Mas ali, no espaço para além da vida, apresenta-se tão pobre que nem sequer dispõe duma moeda para pagar ao barqueiro. Isto leva-o a pensar, embora erradamente, que o companheiro do Diabo troça dele por o ver tão miserável.

#### ▪ O PARVO (JOANE)

Os Parvos têm, no teatro vicentino, uma função cômica, ocasionada pêlos disparates que proferem. Assim acontece neste auto, embora, em certos passos, o Parvo se Junte às personagens sobrenaturais para criticar os que pretendem embarcar e sirva, algumas outras vezes, de comentador.

Evidentemente que, nos termos desarticulados e ilógicos, ditos pêlos Parvos, há, por vezes, muito que reflectir e analisar. Neste auto, isso acontece com os w. 253-257, dissecados por Oscar Lopes e, sobretudo, com a célebre resposta ao Anjo: «... Samica alguém» (ed. de 1518) ou «Não sou ninguém» (ed. de 1562) que tem sido comentada por variadíssimos autores. Para não nos repetirmos, remetemos o leitor para as citações que transcrevemos nas notas aos respectivos versos.

A decisão do Anjo de acolher o Parvo, na sua barca, está na lógica da doutrina católica: não pode ser responsabilizado pêlos seus actos quem nasceu irresponsável. É o que o Anjo exprime muito sinteticamente com a palavra *simpresa* (v. 304). Simplesmente, o Anjo não lhe ordena que embarque imediatamente mas, pelo contrário, manda-o aguardar no cais os futuros companheiros («espera

entanto per i», v. 306), transformando-o assim, no dizer de Stephen Reckert, no «representante alegórico da salvação adiada» (obf. e ed. cits., pág. 619). Mas, no momento próprio, os quatro Cavaleiros da Ordem de Cristo, seus companheiros, embarcam triunfalmente, deixando o Parvo no cais. A verdade é que quando chega a barca seguinte, já ele lá não estava...

#### ▪ O SAPATEIRO (JOÃO ANTÃO)

Mestre Gil apresenta um sapateiro, carregado de formas, acusado pelo Diabo de roubar o povo. O Sapateiro não nega o facto e começa a citar, em sua defesa, o cumprimento de preceitos religiosos: faleceu confessado e comungado, ouviu missas, ofereceu donativos à Igreja e assistiu às horas de finados. É o Diabo quem o elucida que tudo isso nada abona em sua defesa, uma vez que roubava.

Quando o Sapateiro roga ao Anjo que o acolha na barca, este objecta-lhe: «A carga te embaraça» (v. 349). Mais adiante, esclarece um pouco mais o seu pensamento, quando, referindo-se às formas, adverte o Sapateiro: «Se tu viveras dereito, / elas foram cá escusadas.» (w. 360-361). Para interpretar convenientemente estes dois passos, só vislumbramos uma solução: as formas tinham sido compradas com o dinheiro que o Sapateiro roubara aos seus fregueses e eram como que a materialização dos seus pecados. Se esta interpretação estiver certa, o dramaturgo não considera as formas só como um elemento distintivo e caracterizador de *tipo* mas também como objectos que o Sapateiro fora obrigado a levar para o seu julgamento como provas de acusação.

Com toda esta cena, procurou o autor inculcar no espectador esta doutrina: os preceitos devotos (ouvir missa, confessar-se, comungar, etc.) só ajudam os que levam uma vida verdadeiramente honesta. É, portanto, mais uma cena moralista de carácter religioso do que a condenação dum Sapateiro, acusado de roubar o povo. Aliás, em muitos outros passos, Mestre Gil defende este ponto de vista: ser-se religioso consiste mais em actuar com espírito evangélico do que assistir ou cumprir os actos externos do culto.

#### ▪ O FRADE (FR. BABRIEL) E A MOÇA (FLORENÇA)

Trata-se dum frade cortesão, dançarino, cantor e esgrimista que surge, no estrado, com a sua amante pela mão. O Diabo sentencia que ele irá para o Inferno por viver amancebado, desprezando assim os votos de castidade que formulara. Toda a defesa do Frade consiste em acreditar que o hábito que enverga o livrará das chamas infernais. Mas, repellido pelo Anjo, resigna-se e entra, juntamente com a sua amásia, na barca da perdição.

#### ▪ A ALCOVITEIRA (BRÍZIDA VAZ)

A Alcoviteira é um dos tipos mais interessantes do teatro vicentino. Estas mulheres dedicavam-se a fazer casamentos, a desencaminhar mulheres casadas e solteiras e a lançar rapariguitas na prostituição. Como esta profissão estava proibida por lei, para não caírem na alçada da justiça, fingiam que se dedicavam a bordar e a fabricar perfumes e cosméticos. O povo tachava-as de bruxas ou feiticeiras.

É o tipo que nos aparece, neste auto, com mais elementos distintivos e caracterizadores. É um autêntico carregamento deles: além das moças que prostituía, transportava consigo seiscentos *virgos* postigos, jóias e vestidos roubados. Para poder montar o negócio no outro mundo, levava ainda uma casa *movediça*, um *estrado de cortiça* e dez *coxins*.

A linguagem que a Alcoviteira emprega, nomeadamente com o Anjo, funciona também como elemento distintivo. Trata-se duma linguagem melíflua, lisonjeira, repleta de termos carinhosos, embora empregados hipocritamente. É notar como a Alcoviteira tenta cativar o Anjo, chamando-lhe *mano*, *meus olhos*, *minha rosa*, *meu amor*, *minhas boninas*, *olhos de perlinhas finas*, etc. Seria certamente com esta lábia que ela conseguia atrair as jovens à chamada vida fácil.

A defesa architectada e posta em prática pela Alcoviteira revela mentira, hipocrisia, descaramento. Considera-se uma *mártir* por ter sido açoitada diversas vezes e compara a sua missão à dos apóstolos. Chega até a afirmar que *converteu* mais moças do que Santa Úrsula, que nenhuma delas *se perdeu* e que todas *se salvaram*. Trata-se duma linguagem ambígua, em que os termos *converter*, *salvar* e *perder-se*, frequentes em textos religiosos, saem dos seus lábios com um significado chulo.

O tipo está bem caracterizado mas Gil Vicente critica a prostituição e os seus agentes muito superficialmente. Nem sequer alude às causas socio-económicas que Impeliam as moças a prostituírem-se. O nosso dramaturgo faz uma critica a nível popular, explorando o pormenor faceto e foge ou é incapaz de estudar os problemas que equaciona com uma certa profundidade.

#### ▪ O JUDEU (SEMAH FARÁ?)

Gil Vicente giza o tipo do Judeu, exagerando sobretudo dois traços: o apego à sua religião, simbolizado no bode expiatório que ele não quer largar e o seu proverbial amor ao dinheiro, expresso nas moedas com que tenta subornar o barqueiro. O transporte do bode redundava em cena cômica quando o Diabo se recusa a conduzi-lo na barca e, mais tarde, resolve levar ambos a reboque.

Este pormenor de o Diabo não ter permitido a entrada do Judeu na sua barca é muito significativo: marginaliza de tal modo o Judeu que o coloca num plano inferior ao dos restantes condenados ao Inferno. O próprio Enforcado tem licença para embarcar. Até o Parvo troca o seu papel de comentador pelo de acusador e culpa o Judeu de profanar sepulturas cristãs e de comer carne em dia de jejum.

Evidentemente que o retrato da sociedade quinhentista ficaria incompleto se, no auto, não figurasse um judeu. Apesar de, na carta dirigida a D. João III e nalguns passos da sua obra, termos provas de que o nosso dramaturgo não concordava com a perseguição movida aos judeus e cristãos-novos, a verdade é que, como cristão-velho, dirige, na sua mesma obra, ásperas censuras ao judaísmo em geral.

Stephan Reckert informa-nos que o Judeu não se aproxima da Barca da Glória «quicá por ter um crucifixo na vela, e na proa, verosimilmente, uma Imagem de Nossa Senhora\* (obr. e ed. cites.. pág. 612). G estudo dos rostos das edições quinhentistas, seiscentistas e setecentistas onde nos aparecem as barcas desenhadas, não autoriza tal suposição. Gil Vicente procura demonstrar, nesta cena, que o apego do Judeu à sua religião era tão forte que, nem mesmo depois de morto e com a verdade à vista, abandonava as suas ideias.

#### ▪ O CORREGEDOR E O PROCURADOR

A cena IX forma um amplo quadro da Justiça humana, que Gil Vicente opõe à Justiça divina.

O Corregedor aparece-nos carregado de processos (*feitos*) e com uma vara na mão. Pouco depois, junta-se-lhe o Procurador que vem abarrotado de livros. Ambos dialogam com o Diabo em latim jurídico deturpado, que tem função cômica e também caracterizadora.

A principal e quase única acusação que o Diabo lança ao Corregedor é a de não ter sido imparcial nas suas sentenças, deixando-se corromper por dádivas recebidas até de Judeus. Parece que uma das prendas mais generalizadas era a perdiz, o que originou a célebre exclamação do Diabo: «ó amador de perdiz...» (v. 616). O Corregedor não nega esta acusação e limita-se a atirar as culpas para cima da mulher. Era ela quem recebia as prendas e, por isso, ele sentia-se isento desse pecado.

Tal como na cena V, também Gil Vicente foca a confissão das almas pouco antes de falecerem. O problema é resolvido aqui deste modo: o Corregedor confessou-se mas ocultou todos os seus roubos, enquanto o Procurador nem sequer se confessou porque não se apercebeu que havia chegado a sua hora derradeira.

Interessantes ainda dois pormenores a que vamos dar o devido relevo: o neologismo *descorregedor* com forte carácter satírico e o diálogo final entre o Corregedor e a Alcoviteira. O juiz do tribunal terreno torna-se réu no tribunal divino.

Merece ainda referência a pergunta formulada pelo Corregedor, inquirindo do Diabo se não existia lá «meirinho do mar». Trata-se dum hábito adquirido no desempenho da profissão que o *tipo* não abandona mesmo depois da morte.

Mais uma vez o Parvo se confunde com o Diabo quando insulta e injuria o Corregedor e o Procurador.

Observamos finalmente que, não obstante Gil Vicente ter dedicado ao Corregedor e ao Procurador igual número de versos, este aparece-nos com muito menos realce do que o seu companheiro.

## ▪ O ENFORCADO

Na derradeira parte do auto, aparece-nos um ladrão a quem a Justiça condenou à forca, ainda com o barço em volta do pescoço, que vem convencido de que irá para o Céu. Quem o persuadiu? Gil Vicente afirma-nos que foi intrujado por Garcia Moniz, Mestre da Balança da Moeda de Lisboa, e, muito provavelmente, superior do poeta de 1513 a 1517. Este teria convencido o ladrão enforcado de que iria para o Paraíso, visto ter-se já purificado dos pecados cometidos no purgatório do Limoeiro e que poder-se-ia considerar um «santo canonizado» por muito ter sofrido durante toda a vida. Contudo o Enforcado, desiludido pelo Diabo, reconhece finalmente que não tem perdão possível e, tal como já fizera o Judeu, nem sequer vai pedir ao Anjo que o acolha.

É nítida a intenção, da parte de Gil Vicente, de satirizar mais a doutrina do que o próprio ladrão enforcado. Enquanto não se apurarem mais dados biográficos sobre o Mestre da Balança da Moeda de Lisboa, esta cena permanecerá para nós um tanto ou quanto enigmática. O público do tempo, conhecedor de factos que desconhecemos, viu-a com olhos muito diferentes dos nossos.

## ▪ OS CAVALEIROS DA ORDEM DE CRISTO

Gil Vicente termina com uma cena apoteótica que constitui a moralidade do auto. Opõe os cavaleiros que morreram a combater pela Fé aos que trabalhavam «pola vida transitória» (v. 839). O facto de terem morrido a combater os Mouros é o suficiente para alcançarem o Paraíso: «morremos nas partes de além / e não queirais saber mais» (w. 858-659) responde o segundo cavaleiro ao Diabo quando este ousa interrogá-los. E o Anjo, ao declinar da cena, diz claramente: «... quem morre em tal peleja / merece paz eternal» (w. 870-871).

Mestre Gil santifica a guerra que então travávamos no Norte de África como já havia feito, quatro anos antes, na *Exortação da Guerra*.