

---

# Medievalismo en Extremadura

Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas  
de la Edad Media

---

Jesús Cañas Murillo  
Fco. Javier Grande Quejigo  
José Roso Díaz (Eds.)

Medievalismo en Extremadura  
Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas  
de la Edad Media



Cáceres  
2009

MEDIEVALISMO en Extremadura : Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media / Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo, José Roso Díaz (Eds.). — Cáceres : Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2009

XXII, 1310 pp. ; 17 × 24 cm.

ISBN 978-84-7723-879-9

1. Literatura medieval-historia y crítica. I. Cañas Murillo, Jesús (Ed.). II. Grande Quejigo, Javier (Ed.). III. Roso Díaz, José (Ed.). IV. Título. V. Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, ed.

82.09"04/15"

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.



© Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz, de la edición, 2009

© De los autores, 2009

© Universidad de Extremadura-Grupo "Barrantes Moñino", para esta 1.<sup>a</sup> edición, 2009

Ilustraciones de cubierta: miniaturas de cancioneros del siglo XIII (Biblioteca Vaticana y Biblioteca Nacional de Francia) recogidas en el libro de Martín de Riquer, *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*. Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1995.

Edita:

Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones

Plaza de Caldereros, 2. 10071 Cáceres (España)

Tel. (927) 257 041; Fax (927) 257 046

E-mail: [publicac@unex.es](mailto:publicac@unex.es)

<http://www.unex.es/publicaciones>

I.S.B.N.: 978-84-7723-879-9

Depósito Legal: M-52.674-2009

Impreso en España - *Printed in Spain*

*Impresión:* Dosgraphic, s. l.

*PERA A CONSOLAÇÃO... DOS MORIBUNDOS: FONTES E SENTIDOS  
DO AUTO DA BARCA DO INFERNO<sup>1</sup>*

Márcio Ricardo Coelho Muniz<sup>2</sup>  
*Universidade Federal da Bahia, Brasil*

Dia da morte, ó dia amargo,  
Em que é preciso atravessar o mar,  
Cujas ondas são de fogo ardente!  
Em verdade, é ser louco varrido  
Esperar que a morte  
Faça seu ataque para se fortificar.  
(Froidmont, 1996: 21)

I

Os versos acima, do poeta francês Hélinand de Froidmont, chamavam atenção de seus contemporâneos do séc. XII para uma questão central na relação do homem com a morte durante a Idade Média e os primeiros séculos da Idade Moderna<sup>3</sup>, qual seja, a necessidade de se preparar para sua chegada ou «seu ataque». «Louco varrido» o que esperasse a morte se aproximar para, então, «se fortificar». Não se tratava, é claro, de resistir à morte, que certamente chegaria para ricos e pobres, fortes e fracos, poderosos e submissos, puros e pecadores. Fazia-se necessário, em realidade, se preparar antecipadamente para sua vinda. E esta preparação, embora fosse de ordem fundamentalmente espiritual, pois objetivava a superação da morte pela vida eterna, não dispensava as atitudes práticas e os aspectos materiais da existência.

Tudo isto demandava um longo processo de aprendizagem. Como em muitos outros domínios, as habilidades resultantes desta se transformaram em uma *arte*<sup>4</sup>, e para

<sup>1</sup> O presente texto é fruto parcial da pesquisa que desenvolvi na Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), com o título *História do Teatro em Língua Portuguesa: as fontes do teatro de Gil Vicente e o teatro vicentino como fonte do teatro em Língua Portuguesa*.

<sup>2</sup> marciomuniz@uol.com.br ou marciomuniz@ufba.br.

<sup>3</sup> Segundo Philippe Ariès, algumas «atitudes diante da morte» do homem medieval, como o se preparar para a morte, se estendem numa *longa duração* que alcançam, via de regra, o séc. XVIII (Ariès, 2003: 25 e ss.).

<sup>4</sup> Assinala-se que o termo «arte», na Idade Média e no alvorecer da Idade Moderna, possui sentido distinto do atual. Para o homem do medievo, «arte» estava associada essencialmente ao «saber fazer». Afirma Sto. Tomás de Aquino, na *Suma Teológica*, I-II, 57, 4: «ars est recta ratio factibilium» [«a arte é o correto conhecimento do que se deve fazer»] (Tomás de Aquino, 1965-1994). À «arte» estavam, portanto, associadas competências que abarcavam não só o elemento cognitivo (*ratio, cogitatio*), mas também o produtivo (*faciendi, factibilium*) (Eco, 2000: 126 e ss.). Santo Isidoro de Sevilha, em suas *Etimologias*, relaciona o termo

ela foram redigidas obras específicas que tratavam de transmitir aos aprendizes seus ensinamentos básicos. Esses escritos denominaram-se *artes* ou *espelhos*<sup>5</sup>, criaram uma longa tradição durante toda a Idade Média e início da Idade Moderna e se dirigiram para os mais diversos campos do saber. De onde conhecermos expressões como *arte de amar*, *arte de trooar*, *arte de cavalgar*, *arte de guerrear*, *arte de governar* e, é claro, *Arte de morrer*.

Poucos momentos da história da sociedade ocidental foram tão frutíferos em escritos de fundo pedagógico desse tipo como os últimos séculos da Idade Média e os primeiros da Idade Moderna. Algumas dessas *artes* alcançaram grande êxito, a ponto de, embora fundamentalmente escritas em latim, língua «de cultura» da época, terem sido traduzidas para as mais diversas e novas línguas européias, glosadas, copiadas, referidas, tornadas obras de referência nas universidades e manuais de formação para reis e príncipes, religiosos e senhores de variada estatura social.

## II

Um exemplo concreto desta tradição é *L'art de bien mourir*, ou *Ars Moriendi*, obra anônima<sup>6</sup>, cuja tradução francesa, de Guillaume Tardif, «lecteur de Charles VIII», foi publicada em Paris, em 1492 (Girard-Augry, 1985: 21). O assunto de que trata esta *Ars Moriendi* reveste-se de grande importância para o homem do quatrocentos: o que fazer quando nossa alma, na hora da morte, enfraquecida pelo medo do desconhecido que se afigura, se vê suscetível aos ataques do diabo? Como animá-la? Como reacender a fé e a esperança na mensagem divina? Como fortificá-la? É para enfrentar este momento fulcral para nossa existência, pelo qual todos passaremos, indistintamente, que o autor anônimo dedicou-se a redigir esses ensinamentos.

Esta *Ars Moriendi* não é, todavia, o primeiro escrito desta natureza. Ao contrário, alinhada à tradição de escritos didáticos de que acima falamos, conhecemos antes dela não apenas os versos de Hélinand de Froidmont, que podem perfeitamente ser inscritos nessa tradição, como também uma outra *Ars Moriendi*, de Jean de Gerson, provavelmente redigida no final do séc. XIV ou início do séc. XV e que foi amplamente utilizada na educação dos religiosos da época. A obra de nosso autor anônimo é provavelmente devedora desta de Jean de Gerson, embora não se conheça a data de sua publicação, e teve outras traduções para as línguas vernáculas, como o italiano, o espanhol e o inglês (Girard-Augry, 1985: 21). A edição que utilizo neste trabalho é,

---

«arte» ao vocábulo grego «areté», ou, em latim, «virtus», filiando-o à «ciência». Arte era, para o santo, a ciência virtuosa do saber fazer (Isidoro de Sevilla, 1982: 277). O *Dicionário temático do ocidente medieval*, por sua vez, aponta para o mesmo sentido do termo ao tratar a atividade dos «artesãos»: «O termo 'artesanato' evoca antes de tudo uma habilidade –ou saber fazer. A palavra deriva do italiano *arte*, que supõe a qualidade, e mesmo a virtuosidade, de execução de uma série de operações técnicas a partir de um material ou de um conjunto de matérias-primas» (Braustein, 2002: 83-90).

<sup>5</sup> A literatura e os estudos sobre as *Artes* ou os *Speculum* contam hoje com centenas de títulos que não caberia aqui citar. Para um resumo sobre essa tradição tratadística e para a indicação de uma bibliografia crítica sobre, consulte-se Muniz, 2003.

<sup>6</sup> Ainda que tenha sido atribuído por alguns a um certo João de Bruxelas ou a Santo Alberto, o Grande, não se tem segurança sobre essa atribuição (Girard-Augry, 1985: 25).

como já se disse, da tradução francesa, datada do fim do séc. XV, feita por Guillaume Tardif.

Cabe chamar atenção para um dado da constituição dessa tradução francesa: as expressivas gravuras que acompanham e, de certa forma, resumem cada um dos capítulos de que se compõe nossa *L'art de bien mourir*. De autoria do desenhista francês Antoine Vérard (Girard-Augry, 1985: 23), elas funcionam como um reforço poderoso e eloqüente da mensagem que se quer passar, pois dão, de certa forma, concretude, ainda que visual, aos ensinamentos transmitidos pelo Anônimo aos seus leitores. E, vale ressaltar, que as gravuras, ao lado do texto, pressupõem uma recepção visual e, de certa forma, individualizada da mensagem. O que nos leva a uma outra questão.

Philippe Ariès, em sua já clássica *História da Morte no Ocidente*, analisando a relação do homem para com a morte durante o período medieval demonstra que, distintamente da Antigüidade greco-latina, a morte para o homem da Idade Média era «ao mesmo tempo familiar e próxima» (Ariès, 2003: 35). Esperava-se pela morte com tranqüilidade. Não havia dramaticidade nesta espera. Entendia-se a morte como pertencente a uma ordem maior da natureza, a que todos estavam submetidos e contra a qual não havia de sublevar-se. Ao contrário, a aceitação desta «ordem da natureza» permitiu ao homem «domar a morte», estabelecendo rituais que todos deveriam seguir:

Com a morte, o homem se sujeitava a uma das grandes leis da espécie e não cogitava em evitá-la, nem em exaltá-la. Simplesmente a aceitava, apenas com a solenidade necessária para marcar a importância das grandes etapas que cada vida devia sempre transpor. (Ariès, 2003: 46-47)

Todavia, a partir do que Ariès denomina segunda fase da Idade Média, ou seja, após os séculos XI e XII, foram sendo introduzidas pequenas mudanças naqueles rituais da morte que, embora não alterem significativamente a familiaridade do homem com esta, passam a dar mais dramaticidade e individualidade aos seus rituais. Ainda segundo o historiador francês, são quatro os fenômenos que promovem essas transformações: a representação do juízo final, que passa a compor a configuração dos rituais ligados à morte; a individualização deste juízo final, que até então possuía um caráter coletivo, conforme descrito no livro do Apocalipse, e que agora passa a ser algo individual, configurado no leito de morte, relacionando-se diretamente com a biografia do moribundo; o crescimento do interesse pelos temas macabros, particularmente pelas imagens de decomposição física; e, por fim, a personalização das sepulturas, por meio de um retorno às epígrafes funerárias (Ariès, 2003: 47 e ss.).

Interessa-me, em particular, o segundo desses fenômenos descritos por Philippe Ariès. A individualização do juízo final, deslocando-o para a hora da morte, para o leito do moribundo, passou a conferir a este momento um papel central na história de cada um. O juízo final transformou-se numa última prova, que ao jacente caberia vencer. Ali, sua biografia seria posta à prova. Anjos e principalmente diabos o cercariam como se estivessem num tribunal. Últimas tentações e demonstrações de graça seriam postas a sua frente. Caberia ao seu livre arbítrio decidir pela fé da graça divina ou deixar-se levar pelos medos aterrorizantes da hora final. O momento torna-se, então, dramático e sua representação plástica e literária far-se-á abundante.

Dois acontecimentos históricos importantes colaboraram para essa individualização e maior dramatização da morte: o surgimento e crescimento das ordens mendicantes, particularmente a partir do séc. XIII, como franciscanos e dominicanos, que passaram a pregar uma maior individualidade no exercício da fé e a ressaltar a responsabilidade de cada um na construção de uma vida guiada por valores morais e éticos cristãos e a importância disto para a constituição de um mundo mais fraterno, como desejava Cristo (Vauchez, 1995; Bolton, 1985); e a crise por que passou o séc. XIV marcado pelos problemas climáticos que provocaram períodos de má colheita e desabastecimento, resultando em longos períodos de fome, bem como pelo recrudescimento da peste, particularmente nos grandes centros urbanos, tornando a morte presença muito concreta (Bois, 2000). Tudo isso fez com que «a solenidade ritual da morte no leito [tomasse], no fim da Idade Média, entre as classes instruídas, um caráter dramático, uma carga de emoção que antes não possuía» (Ariès, 2003: 53).

Dessas transformações resultou uma maior consciência do homem relativo ao papel central que desempenha nesse momento de passagem que é a morte. Antes, ritos de fundo coletivo dominaram o cenário dessa transição e o homem pôde contar com os seus na garantia de uma boa e tranqüila passagem; agora, passou a pesar mais o comportamento do indivíduo que, em forma de espelho, se veria refletido no momento do julgamento, *speculum mortis*. Cabia, desta feita, preparar-se bem para o «ataque» da morte.

A *Ars Moriendi* de nosso Anônimo foi escrita dentro desse contexto e desejava cumprir a função de ajudar aqueles que têm de enfrentá-la. A idéia de *speculum*, por exemplo, está nitidamente expressa quando nosso autor explicita os dois estilos utilizados na redação de sua obra: um, mais rebuscado, composto por sermões, histórias autênticas e parábolas, para satisfazer o gosto de religiosos e letrados; outro, figurativo e imagético, para o deleite e compreensão dos leigos e das «gens non lettrés». O Anônimo justifica desta forma suas opções estilísticas: «Ces deux choses sont comme un miroir dans lequel toutes les choses passées, présentes et futures son réfléchies» (Anônimo, 1986: 43. Itálicos nossos). Como se bem percebe, há a consciência de que a obra deverá servir como um espelho em que possamos ver refletidas as ações corretas a se tomar no momento da morte. O caráter didático impregna o texto em toda sua composição.

### III

Se voltarmos os olhos, agora, para o teatro de Gil Vicente, observaremos que alguns de seus autos parecem encenar aquelas *Artes de morrer*, guardando muito de suas características e intenções didáticas. No limite deste texto, tratarei apenas de um auto, o da *Barca do Inferno*, mas outros podem ser inseridos no horizonte do que aqui vou falar, como o *Auto da Praia do Purgatório*, o *Auto da Barca da Glória* ou o *Auto da Alma*.

Representado alguns anos depois da edição francesa de nossa *Ars Moriendi* e, a meu ver, participando do mesmo contexto que animou a escrita desta, o *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, constrói-se como representação cênica de uma *Arte de morrer*. São diversos os elementos que me levam a esta perspectiva. Começemos pelo contexto e motivação da representação.

Cardeira Villalva, em estudo sobre o auto, resume assim as hipóteses da data, contexto e motivação da representação:

Talvez tenha sido composto para celebrar um nascimento real, ocorrido em Setembro de 1516, mas as circunstâncias (morte do infante recém-nascido) terão obrigado a adiar a representação de *Inferno* até ao final desse ano ou início do seguinte, na câmara da rainha doente (Maria), nos Paços da Ribeira [em Lisboa]. Também pode ter sido preparado já em 1517, por encomenda da rainha [velha] Lianor, para marcar o termo de dois lutos (pelo infante e pela sua mãe), e representado ao rei Manuel I. Outra hipótese a considerar é a de ter havido duas representações. (Villalva, 1993: 3)

Essas dúvidas e hipóteses são geradas pela existência de rubricas iniciais distintas, com informações variadas, nas duas primeiras edições do auto: uma no exemplar em *folha volante* –impresso provavelmente entre o fim de 1516 e anterior a dezembro de 1518 (Villalva, 1993: 3)–, outra na *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, de 1562. A primeira diz o seguinte:

Auto de moralidade composto per Gil Vicente. Por contemplação da sereníssima e muito católica rainha dona Lianor nossa senhora, e representado per seu mandado ao poderoso príncipe e mui alto rei dom Manuel primeiro de Portugal deste nome (Villalva, 1993: 3).

Desta rubrica da primeira edição, que a princípio deveria ser merecedora de mais crédito, pois feita em vida do autor, Cardeira Villalva –que, é bom que se diga, resume a leitura tradicional que a crítica especializada vem fazendo–, retira duas hipóteses: uma, de *Inferno* ter sido escrito antes de 1517, preparado para compor as festividades de comemoração do nascimento do futuro infante, que não vingou; outra, a de ter servido como atividade para se retomar as festas do reino, a pedido da rainha velha, D. Leonor, depois do prolongado e duplo luto, do infante e da rainha.

A consideração da rubrica presente na edição da *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, de 1562, leva a estudiosa a outras hipóteses. Vejamos o que diz a rubrica:

Esta prefiguração se escreve neste primeiro livro, nas obras de devação: porque a segunda & terceira parte foram representadas na capela, mas esta primeira foi representada de camara, pera consolação da muito catolica &e santa Rainha dona Maria, estando enferma do mal de que faleceu, na era do Senhor, de 1517 (Vicente, 1928: XLIII)

Desta rubrica, Villalva retira a hipótese de *Inferno* ter sido representado «de camara», em 1517, para consolação da moribunda D. Maria, ou ter tido dupla representação, embora não especifique quando e onde teria se dado cada uma delas.

Não é difícil de entender que se chegue a esta imprecisão de hipóteses considerando-se a existência dessas duas rubricas. Gostaria, no entanto, de propor outra interpretação para as informações constantes nesses dois textos introdutórios e discutir algumas das hipóteses de Cardeira Villalva. Primeiramente, acho pouco provável que *Inferno* tenha sido composto para comemorar o nascimento do futuro infante ou para finalizar o prolongado luto da corte. O tema predominante em *Inferno* não condiz com as duas situações. *Inferno* é moralidade, na qual se representa a «rigorosa acusação que os inimigos fazem a todas as almas humanas, no ponto que per morte de seus terrestres

corpos se partem», como nos informa ainda a rubrica presente na *Copilaçam* (Vicente, 1928: XLIII). Portanto, pouco condizente com clima de festas natalícias e, muito menos, para reiniciar a rotina da vida, depois de luto prolongado. Se considerarmos, no todo da obra vicentina, os autos representados para saudar nascimentos de príncipes, em número de nove<sup>7</sup>, todos eles ou são farsas ou fantasias alegóricas ou tragicomédias, isto é, ou teatro para fazer rir ou teatro para elogio da corte e dos hábitos cortesãos. Nunca uma moralidade, por mais elementos de farsa que esta possa conter.

Por outro lado, num evento organizado para se marcar o fim dum período de luto, que teria durado mais de um ano, é pouquíssimo provável que Vicente voltasse ao tema da morte, ainda mais numa perspectiva tão moralista e amedrontadora, como é o caso de *Inferno*. Vicente sempre soube adequar o assunto de seus autos à motivação ou ao contexto que o exigia. Lembre-se, a título de exemplo, que não aceitou repetir o *Auto da Visitação*, representado em junho, para o nascimento do futuro D. João III, durante as festas natalinas do mesmo ano, conforme o havia solicitado D. Leonor, pois, embora o natalício marcasse as duas datas, Vicente achou que «a substancia era mui desviada» (Vicente, 1928: 2). Preferiu, então, fazer outro auto, o *Pastoril Castelhana*, desenvolvendo a matriz natalina cristã.

A hipótese de adiamento, devido ao luto pela morte do infante, e representação na câmara da rainha moribunda revela o crédito que a segunda rubrica merece de Villalva e da crítica especializada. Considerando, em minha perspectiva, a improbabilidade do adiamento, pois não creio em *Inferno* como auto comemorativo de nascimento, acredito que o inusitado de uma representação na câmara de uma rainha à beira da morte merece ser melhor compreendida. Antes disso, porém, devemos ter em conta que a rubrica da primeira edição, em folha volante, talvez não tenha guardado esta informação motivadora da representação e tenha se limitado à indicação da solicitante, D. Leonor, e do receptor imediato, D. Manuel I, por esses, à altura, serem os mecenas por excelência de Gil Vicente, cuja ausência na rubrica seria uma indelicadeza do autor e um risco para o constante mecenato de que usufruía. Além disso, seus nomes respaldavam o valor da obra, eram *auctoritates* a que interessava recorrer e referir. Por outro lado, a indicação da motivação central do auto, uma reflexão moral sobre a morte, que ameaçava a rainha, talvez não servisse aos propósitos de divulgação de uma edição em folha volante, pois guardaria o peso do acontecimento que se lhe seguiu à representação, a morte da rainha, constringendo o riso solto que muitas vezes *Inferno* desperta.

Já a rubrica da edição da *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, de 1562, que indica o fato motivador do auto, tem a seu favor alguns dados: primeiro, justificar a presença de *Inferno*, dominado pelo farsesco em boa parte de suas ações, entre os autos de devoção; segundo, a distância do fato referido. A lembrança da morte de D. Maria não causava, em 1562, a comoção ou a sensibilidade que certamente despertaria nos anos próximos da publicação da edição em folha volante. Além disso, repare-se que a rubrica parece ter sido redigida pelo filho de Vicente, Luís Vicente, que,

---

<sup>7</sup> Se não me engano, são estes os nove autos feitos para saudar nascimentos de príncipes: *Visitação*, *Pregação*, *Serra da Estrela*, *Inverno e Verão*, *Romagem de Agravados*, *Floresta de Enganos*, *Juiz da Beira*, *Clérigo da Beira* e *Lusitânia*.

segundo um dos Prólogos da *Copilaçam*, finalizou e *apurou* aquilo que seu pai começou. É muito provavelmente dele, do filho, a construção de uma hipotética trilogia que a rubrica guarda –«É repartida em três partes, de cada embarcaçam ãa cena» (Vicente, 1928: XLIII)–; bem como a indicação de que este, *Inferno*, é «de câmara», e os outros dois autos, *Purgatório* e *Glória*, são ou foram representadas em capela. O indicativo da motivação do auto, de que foi representado «pera a consolação da muito católica & santa Rainha dona Maria, estando enferma do mal de que faleceo» (Vicente, 1928: XLIII), apontaria, de antemão, para a perspectiva devocional ou moralizadora do auto, o que justificaria a sugestão de trilogia de Luís Vicente e a inclusão de *Inferno*, a despeito do farsesco, entre os autos de devoção.

Levando-se em conta, então, o contexto, a motivação e, agora, o espaço e a forma da representação, creio ser possível defender que o *Auto da Barca do Inferno* pode ser lido como encenação de uma *Arte de morrer*. Se tomarmos as representações pictóricas presentes nesses escritos didáticos medievais, veremos que a cena teatral provável de *Inferno* reflete com perfeição aquelas: num quarto/câmara, um moribundo, a rainha, em seu leito de morte, rodeado pelos seus parentes próximos, que o velam, enfrenta individualmente a ameaça da morte, e recebe a «visita» dos representantes do mal e do bem, Diabo e Anjo, alternadamente. Estes travam verdadeira batalha discursivo-retórica por sua alma. A cada momento/cena do auto são apresentadas argumentações, antitéticas entre si, que revelam a intenção de ganhar-lhe a alma.

Observe-se que mesmo a sintaxe de representação escolhida por Vicente para a construção de *Inferno* aponta para a influência das *Artes de morrer* medievais. Nestas, Diabo e Anjo nunca se encontram. Visitam o moribundo em seu leito de morte alternadamente, primeiro aquele, depois este. Julgam-lhe como se estivesse num tribunal. Em *Inferno*, o mesmo acontece. Suas cenas são justapostas. Cada personagem dialoga primeiro com o Diabo, depois, com o Anjo. Cada uma delas é estimulada pelo Diabo a revelar, em síntese da cena, as tentações a que cederam; já o Anjo lembra-lhes o caminho que deveriam ter seguido e que foi preterido pelo livre arbítrio individual. Embora a sentença já esteja previamente data, os diálogos constroem-se por ataque e defesa. O léxico jurídico estrutura muitas vezes a fala das personagens, em particular, as do Corregedor e do Procurador.

Embora manuais de consulta individual ou coletiva, com função de ensinar a quem o lê a encontrar a «boa morte», a «se fortificar» para o «ataque» desta, as *Artes de morrer*, como já apontou Philippe Ariès carregam consigo grande dramaticidade, que se pode observar, na *Ars moriendi* aqui referida, nas gravuras de Antoine Vêrard. Ora, Gil Vicente o que faz é, de certa forma, transpor essa dramaticidade e o conhecimento que lhe está subjacente para a cena teatral. Muito argutamente, aproveita-se do próprio espaço da câmara da rainha e acaba por fazer dela e daqueles que a rodeiam personagens de sua *arte de morrer* encenada. Dá vida, movimento, ao que era, nos tratados, palavra.

A diferença, digna de nota, é que Diabo e Anjo, em *Inferno*, servem à mesma causa, a de Deus. Se nas *Artes de morrer* o Diabo cumpre um papel sedutor, desvirtuador do reto caminho a seguir, e daí a necessária presença do Anjo para lembrar ao moribundo o percurso correto, no *Auto da Barca do Inferno*, como todas as personagens já ultrapassaram o limite da vida, não cabe mais tentativas de sedução ou salvação.

Seus destinos já estão selados. Todavia, como o quadro traçado por Vicente inclui os espectadores, em particular, a rainha moribunda, faz-se necessário revelar-lhe os motivos das condenações ou salvações. Disto compõem-se a ação teatral em *Inferno*. Por exemplo, à arrogância, à tirania, ao *senhorio* demonstrado pelo Fidalgo, Diabo e Anjo, mais este que aquele, irão contrapor a necessidade da humildade, da generosidade, da bondade:

Diz o Anjo [ao Fidalgo]:

...e porque de generoso  
desprezastes os pequenos  
achar-vos-eis tanto menos  
quanto mais fostes fumoso.

Assim, sucessivamente, vícios os mais variados são ditos, encenados e muitas vezes defendidos pelas pobres e inconscientes Almas (avareza e usura, do Onzeneiro e do Judeu; roubo e engano, do Sapateiro; luxúria e desrespeito à religião, do Frade e da Alcoviteira; injustiça, corrupção, roubo, do Corregedor e do Procurador, entre outros). Diabo e Anjo lembram-lhes, quando necessário, seus pecados, e a ausência das virtudes que os teriam salvados. Recorrente e uníssono nas falas dos dois é a lembrança de que os destinos ali encenados foram traçados na vida terrena, pelas escolhas feitas pelo livre arbítrio de cada um. A moralidade, ao fim, conforma todo o auto. E a mensagem dirige-se muito objetivamente aos espectadores/leitores, reais ou plebeus:

Dizem os cavaleiros:

... senhores que trabalhais  
pola vida transitória  
memória por Deos memória  
deste temeroso cais.

.....

vigiai vós pecadores  
que depois da sepultura  
neste rio esta aventura

de prazeres ou dolores... (Vicente, *apud* Villalva, 1993: 37)

Se estou certo em minha proposição, o alinhamento de *Inferno* à tradição dos escritos didáticos das *Artes de morrer* alarga perspectivas de compreensão do auto, particularmente de sua sintaxe cênica, já anunciados por muitos de seus leitores (Beau, 1959; Martins, 1969; Asensio, 1974; Blasco, 1991; Bernardes, 2003), por percursos algumas vezes diferentes, mas sempre preocupados em revelar os sentidos deste texto ainda hoje tão atual.

## BIBLIOGRAFIA

- Anônimo: *Ars Moriendi (1492) ou L'art de bien mourir*, apres. e adap. de Pierre Girard-Augry, trad. de Guillaume Tardif, Paris, Dervy-Livres, 1986.
- Aquino, Santo Tomás de: *Summa Theologiae*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1965-1994, 5 vols.

- Ariès, Philippe: *História do morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*, trad. de Priscila Viana de Siquiera, Rio de Janeiro, Ediouro, 2003.
- Asensio, Eugenio: «Las fuentes de las *Barcas* de Gil Vicente», in *Estudos Portugueses*, Paris, Fund. Calouste Gulbenkian, 1974, pp. 59-77.
- Beau, Albin Eduard: «As *Barcas* de Gil Vicente», in *Estudos*, Coimbra, Univ. Coimbra, 1959, pp. 159-218.
- Bernardes, José Augusto Cardoso: «Danças da vida e da morte nas *Barcas* de Gil Vicente», *Leituras: Gil Vicente*, Lisboa, 2003, pp. 81-102.
- Blasco, Pierre. «*La Barque de L'Enfer* de Gil Vicente, comme miroir d'une mentalité», in *Estudos Portugueses: homenagem a Luciana Stegagno-Picchio*, Lisboa, Difel, 1991, pp. 339-348.
- Bois, Guy: *La grande dépression médiévale XIV e XV siècles: le précédent d'une crise systémique*, Paris, PUF, 2000.
- Bolton, Brenda: *A reforma na Idade Média: séc. XII*, trad. de Maria da Luz Veloso, Lisboa, Edições 70, 1985.
- Braustein, Philippe. «Artesões», in Jacques Le Goff, y Jean-Claude Schmitt (coords.), *Dicionário temático do ocidente medieval*, trad. de Hilário Franco Júnior, São Paulo/Bauru, Imprensa Oficial/EDUSC, 2002, v. 1, pp. 83-90.
- Delumeau, Jean: *História do medo no Ocidente (1300-1800)*, trad. de Maria Lúcia Machado, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- Eco, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*, trad. de Antônio Guerreiro, Lisboa, Presença, 2000, 2ª ed.
- Froidmont, Hélinand de: *Os versos da morte: poema do século XII*, trad. e apres. de Heitor Megale, São Paulo, Ateliê/Imaginário, 1996.
- Girard-Augry, Pierre: «Présentation», in Anônimo, *Ars Moriendi (1492) ou L'art de bien mourir*, apres. e adap. de Pierre Girard-Augry, trad. de Guillaume Tardif, Paris, Dervy-Livres, 1986, pp. 21-28.
- Huizinga, Johan: *O declínio da Idade Média*, trad. de Augusto Abelaira, Lisboa, Ulisséia, 1985, 2ª ed.
- Lauwers, Michel: «Morte e mortos», in Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt (coords.), *Dicionário temático do ocidente medieval*, trad. de Hilário Franco Júnior, São Paulo/Bauru, Imprensa Oficial/EDUSC, 2002, vol. 2, pp. 243-259.
- Martins, Mario: «Gil Vicente e as figuras da Dança Macabra dos Livros de Horas», in *Introdução histórica à vidência de Tempo e da Morte*, Braga, Livr. Cruz, 1969, pp. 237-295.
- Muniz, Márcio Ricardo Coelho: *O «Leal conselheiro», de Dom Duarte, e a tradição dos Espelhos de príncipe*, tese de Doutorado, São Paulo, Universidade de São Paulo/FFLCH, 2003.
- Sevilla, San Isidoro de: *Etimologías*, texto latino, versión española y notas por José Oroz Reta y Manuel Marcos Casquero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982.
- Vauchez, André: *A espiritualidade na Idade Média Ocidental: séculos VIII a XIII*, trad. de Lucy Magalhães, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1995.
- Vicente, Gil: *Obras completas de Gil Vicente*, reimpressão fac-similada da edição de 1562, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1928.
- Villalva, Cardeira: *Inferno*, Lisboa, Quimera, 1993.