

Tatiane Artioli

**ALEGORIA E VISÃO TEOLÓGICA DA HISTÓRIA  
EM TRÊS AUTOS VICENTINOS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, na Área de Literatura Portuguesa.

Orientador:  
Prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro

Banca examinadora:  
Profa. Dra. Adma Fadul Muhana  
Prof. Dr. Leandro Karnal

UNICAMP  
Instituto de Estudos da Linguagem  
2005

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp**

Ar78a                      Artioli, Tatiane.  
                                 Alegoria e visão teológica da Historia em três autos vicentinos /  
                                 Tatiane Artioli. -- Campinas, SP : [s.n.], 2005.

                                 Orientador : Prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro.  
                                 Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,  
                                 Instituto de Estudos da Linguagem.

                                 1. Alegoria. 2. Teatro religioso. 3. História. 4. Vicente, Gil,  
                                 ca.1470-ca.1536. 5. Bíblia - Crítica, interpretação, etc. I. Carneiro,  
                                 Alexandre Soares. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de  
                                 Estudos da Linguagem. III. Título.

Título em inglês: Allegory and History's theological vision in three vicentine's autos.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Allegory, Religious drama, History, Gil Vivente, Biblical interpretations.

Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Titulação: Mestrado.

Banca examinadora: Prof. Dr. Leandro Karnal. Profa. Dra. Adma Fadul Muhana.

Data da defesa: 31/05/2005

## AGRADECIMENTOS

*Crescemos – e quantas vezes o muro perdeu e ganhou peso, e o sol voltou a ser de fogo. A tristeza também passou pelas janelas como a cauda de um animal de nuvem que se demorasse apenas o tempo de embaçar o sol; sem suprimi-lo. Crescemos.*

Zulmira Ribeiro Tavares. *A casa da praia.*

Agradeço às pessoas mais importantes da minha vida: Laerte, Rosa, Fabiane e Ivan. Foram elas que, com seu carinho e compreensão, tornaram possível a realização deste trabalho, permitindo que eu compartilhasse com eles o meu crescimento intelectual e pessoal.

Também agradeço a todos os meus amigos, que tanto me ajudaram, seja academicamente, seja com conversas memoráveis; ao meu orientador – Professor Doutor Alexandre Soares Carneiro – pela dedicação e cuidado na leitura dos meus textos; ao Professor Doutor José Augusto Cardoso Bernardes, que tão gentilmente me enviou um exemplar do seu excelente livro “Sátira e Lirismo – modelos de síntese no teatro de Gil Vicente”; aos Professores Luiz Dantas, Leandro Karnal e Adma Fadul Muhana pelas preciosas contribuições no exame de qualificação e na defesa da dissertação; à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo financiamento da minha pesquisa por dois anos; e ao seu parecerista pela leitura atenta dos meus relatórios e pelas excelentes sugestões, contribuindo de forma decisiva no processo de elaboração deste trabalho.

## RESUMO

A presente dissertação analisa três autos vicentinos – *Auto da Sibila Cassandra* (1512/13?), *Breve Sumário da História de Deus* (1527?) e *Auto da Cananéia* (1534) –, os quais apresentam analogias importantes com as representações litúrgicas de finais da Idade Média e assimilam uma visão teológica da História caracterizada pela presença da alegoria factual. Esta é, como se sabe, elemento central de uma forma de *interpretação* bíblica, sedimentada já na Antigüidade cristã, segundo a qual o Antigo Testamento é uma prefiguração do Novo, a compreensão dos dois tornando possível a apreensão de acontecimentos futuros. Nos autos vicentinos, ela é incorporada como elemento de sua *composição*. Neste sentido, nosso principal objetivo é descrever como a interpretação teológica, pautada pela alegoria factual, torna-se elemento cênico e poético na constituição das referidas peças.

## ABSTRACT

The present dissertation analyzes three vicentines' works – *Auto da Sibila Cassandra* (1512/13?), *Breve Sumário da História de Deus* (1527?) and *Auto da Cananéia* (1534) –, which present important analogies with the liturgics representation of the end of Medieval Times and assimilate a theological vision of the History characterized for the presence of the factual allegory. This is, as known, central element of a biblical interpretation's method, already known in the Christian Antiquity, which the Old Testament is a preview of the New, the comprehension of both making possible the apprehension of the futures happenings. In the vicentines' works, it is incorporated as part (element) of the composition. In this way, the main objective is to describe how theological interpretation, marked for the factual allegory, becomes poetic and scenic element in the construction of the plays.

## ÍNDICE

Introdução .....	p. 9
------------------	------

### Capítulo I

#### A função da alegoria nos autos de Gil Vicente

1. A obra vicentina, o teatro religioso medieval e a liturgia .....	p. 13
2. Cristianismo e visão teológica da História .....	p. 19
3. Interpretação alegórica da Bíblia e <i>Alegorese</i> .....	p. 30
4. A alegoria e o teatro religioso de Gil Vicente .....	p. 42

### Capítulo II

#### *Breve Sumário: uma visão teológica da História*

1. As três leis .....	p. 47
2. A apresentação da peça ou o seu exórdio .....	p. 48
3. A Lei da Natureza .....	p. 51
4. A Lei da Escritura .....	p. 58
5. A Lei da Graça .....	p. 61
6. A peça-chave .....	p. 66

### Capítulo III

#### *O Auto da Cananéia e a Liturgia*

1. O evangelho da Cananéia, a liturgia e o auto vicentino .....	p. 71
2. Silvestra, Hebrea e Veredina: uma síntese da História .....	p. 73
3. O enredo e seus sentidos alegóricos .....	p. 76

### Capítulo IV

#### *O debate sobre o Auto da Sibila Cassandra*

1. O auto vicentino e sua fortuna crítica .....	p. 85
2. A interpretação alegórica de Thomas Hart .....	p. 86
3. Em busca de uma interpretação “mais literal”: Malkiel, Révah e Spitzer .....	p. 89
4. De volta à interpretação alegórica: Delgado-Morales e Zimic .....	p. 98
5. Os quatros sentidos do <i>Auto da Sibila Cassandra</i> .....	p. 105

Considerações Finais .....	p. 119
----------------------------	--------

Bibliografia .....	p. 123
--------------------	--------

## INTRODUÇÃO

O teatro religioso de Gil Vicente, assim como toda a sua obra, é o resultado de um trabalho artístico, que pode ser observado na forma como o dramaturgo português constrói as suas personagens e os seus discursos, organiza as ações, adapta a História Sagrada. Tal teatro não pode ser reduzido a um mero difusor de doutrinas. A sua essência religiosa não implica, de forma alguma, a supressão do elemento poético. Além disso, Gil Vicente não pode ser confundido com um mero doutrinador, sua função, como artista e mestre de cerimônias da corte portuguesa, era a de entreter as pessoas, produzindo peças ora religiosas ora profanas, obedecendo à ocasião em que deveriam ser encenadas.

O título de historiador tampouco lhe cabe, estando o seu propósito longe do de registrar os acontecimentos passados. Como fica claro no *Breve Sumário da História de Deus*, a História presente em seus autos é aquela sedimentada pela tradição cristã, que estabelece uma profunda relação entre a teologia e a História. O teatro vicentino contém elementos que o aproximam mais da doutrina agostiniana, muito em voga no século XVI, do que dos cronistas do seu tempo – Fernão Lopes e Gomes Eanes Zurara – cuja preocupação maior era registrar a História portuguesa. Ao contrário, a História contida nos autos vicentinos, como observou Teyssier, é a Sagrada<sup>1</sup>. Por ser ao mesmo tempo histórica e profética, ela compreende todos os tempos e todos os povos.

A visão teológica da História apresentada nos autos vicentinos está presente nas peças que constituem o teatro litúrgico europeu. Ela tem como alicerce *A Cidade de Deus* (413-426) de Santo Agostinho (356-430). Nesta obra, Agostinho expõe o conceito segundo o qual a História da humanidade está essencialmente contida no Velho e no Novo Testamentos, com os acontecimentos do primeiro prefigurando os do segundo. Além disso, estabelece o princípio de que a História terrena é a História das duas Cidades – a de Deus e a dos Homens - que coexistem na Terra. Ambas originaram-se com a queda de Adão, e o princípio da luta entre elas é encontrado no episódio de Abel e Caim, o primeiro simbolizando o homem que pertence à Cidade de Deus e o segundo aquele que pertence à Cidade dos Homens. A História é assim “uma descrição da evolução dos dois Estados (ou

---

<sup>1</sup> Teyssier, P. *Gil Vicente – o autor e a obra*, p. 151.

Cidades), dos seus conflitos e da vitória do estado de Deus sobre o Estado terreno”<sup>2</sup>. Ela é universal e abrange o passado, o presente e o futuro.

Na perspectiva agostiniana, a interpretação alegórica ou tipológica da Bíblia está intimamente relacionada à concepção de História e ao tempo no qual esta se desenvolve. A História, com a marca agostiniana, passa a ter na Idade Média uma grande importância. É através dela que foram, que são e que serão confirmadas as Verdades escritas por Deus. A exegese bíblica deixa de ser aplicada somente ao Antigo e Novo Testamentos, expandindo-se para a História presente e futura. Uma expressão disso são as iconografias e vitrais das Igrejas construídas a partir do século XI, que reúnem os eventos que vão desde o primeiro homem, passando pelas pessoas históricas do Antigo e Novo Testamentos<sup>3</sup>, indo até o último bispo da atualidade.<sup>4</sup>

A escolha dos três autos vicentinos – *Breve Sumário da História de Deus, Auto da Cananéia e Auto da Sibila Cassandra* –, que aqui analisaremos, se deu a partir da constatação de que eles apresentam a História da humanidade, entendida como a História sagrada e dividida em três eras que correspondem à Lei da Natureza (de Adão a Moisés), à Lei da Escritura (de Moisés a João Batista) e à Lei da Graça (de João Batista à morte e ressurreição de Cristo). Esta última é superior às outras duas que a anunciam. Seu maior representante – Cristo – é o cumpridor de todas as profecias, revelando aos homens aquilo que estava encoberto. O seu nascimento, bem como a sua morte e ressurreição, tornaram possível ao homem obter a salvação eterna. Os três autos apresentam-nos a evolução da História que, de acordo com a tradição cristã, caminha em direção ao fim dos tempos, quando o bem triunfará.

Tal modo de conceber a História é apresentado didaticamente pelo *Breve Sumário da História de Deus*, que narra a História bíblica – de Adão até a ressurreição de Cristo –, sendo assim a peça-chave para a compreensão do conceito de História incorporado pelas peças vicentinas. Nesta, o autor português utiliza abundantemente a alegoria factual, exemplificando, quase como um sermão, formas de interpretação do Antigo Testamento

---

<sup>2</sup> Gilson, E. e Boehner, P. *História da Filosofia Cristã*, p. 202.

<sup>3</sup> Entenda-se que, por se tratar de alegoria factual, tem-se pessoas históricas e não personagens bíblicas. Como veremos, é a partir das pessoas e eventos reais das Escrituras que Gil Vicente constrói suas personagens e eventos fictícios.

<sup>4</sup> Ver Ariès, P. “A atitude diante da História: na Idade Média”, in: *O Tempo da História*, p. 99. Ver também Mâle, E. *L’art religieux du XIIIe siècle en France*, cap. XI.

como uma prefiguração do Novo.<sup>5</sup> Além disso, o *Breve Sumário* aponta para a atemporalidade da Verdade contida na História sagrada, ao encenar a tentação sofrida por diversas personagens, símbolo<sup>6</sup> da luta entre o bem e o mal e tema recorrente na obra vicentina. A História encenada por tal peça encontra-se subentendida no *Auto da Cananéia* e no *Auto da Sibila Cassandra*.

As três peças do dramaturgo português têm como principal fonte as Sagradas Escrituras. De forma engenhosa, Gil Vicente, no *Breve Sumário* e no *Auto da Cananéia*, “transporta” para o palco acontecimentos bíblicos.<sup>7</sup> Já no *Auto da Sibila Cassandra*, não se encena um episódio extraído diretamente das Escrituras, o que o diferencia das outras duas peças. O seu enredo é construído a partir da interpretação alegórica do *Cântico dos Cânticos* e do nascimento de Cristo. A análise de tal auto, juntamente com a dos outros dois, nos possibilita uma compreensão mais ampla de como a alegoria participa no processo de construção do enredo das peças vicentinas, conferindo-lhes os mesmos sentidos atribuídos às Escrituras: literal, tipológico, tropológico e anagógico.

A dissertação foi dividida em quatro capítulos. No primeiro, abordam-se as analogias do teatro religioso de Gil Vicente com os mistérios e moralidades europeias e também a sua relação com a liturgia, observando que o conceito de História que apresentam, aliado à presença da alegoria factual, está relacionado a uma doutrina cristã que perdurou durante toda a Idade Média, ultrapassando-a. Ainda neste capítulo, tem-se um estudo pormenorizado sobre o conceito de História adotado pelo cristianismo, e outro sobre a alegoria dos teólogos, no qual se procura mostrar como ela foi incorporada, agora como modo de composição (*alegorese*), pelos poetas, dentre eles Dante e Gil Vicente.

Os três capítulos seguintes foram dedicados às três obras vicentinas que propomos analisar, nessa ordem: *Breve Sumário*, *Cananéia* e *Sibila Cassandra*. Embora as duas

---

<sup>5</sup> Erich Auerbach (in: *Figura*, pp. 38-39) mostrou como a alegoria factual foi essencial no início do Cristianismo como elemento de prédica e catequese.

<sup>6</sup> Em todo o texto, utilizamos o termo “símbolo” no sentido patrístico e escolástico de “syn+ballein”, i.e., junção, união.

<sup>7</sup> No *Breve Sumário* nos é apresentado a tentação de Adão e Eva, a retidão de Abel, os sofrimentos de Jó, as profecias de Abraão, Moisés, Davi e Isaias, a pregação de João Batista, a vinda de Cristo e sua morte e ressurreição, e a sua ida ao limbo para salvar os justos. No *Auto da Cananéia* tem-se o episódio bíblico da cura da filha da Cananéia (Mt 15,21-28), Jesus ensinando como se deve rezar (Mt 6, 5-15) e a tentação de Cristo no deserto (Mt 4,1-11; Lc 4,1-13).



primeiras sejam cronologicamente posteriores à última, acreditamos que o seu estudo auxilia na compreensão de como foi organizado o enredo do *Auto da Sibila Cassandra*.

No segundo capítulo, a análise do *Breve Sumário* tenta elucidar a forma como Gil Vicente “transporta” para o palco a História Sagrada. Utiliza-se a tipologia e selecionam-se as personagens e os episódios bíblicos que melhor se encaixam no propósito de recontar a História Sagrada, aquela que, por possuir “taes profundezas”, “convem se lembrar”. A anamnese permeia toda obra, apontando para a importância do assunto tratado e para o modo como este deve ser compreendido, ou seja, como figura de acontecimentos presentes e futuros.

O *Auto da Cananéia* é abordado no terceiro capítulo. Observa-se também aí a tipologia e a anamnese, que juntamente com a liturgia, são os sustentáculos do seu enredo, direcionando a escolha dos episódios bíblicos encenados e, principalmente, a caracterização da personagem principal – a Cananéia.

No quarto capítulo, no qual abordamos o *Auto da Sibila Cassandra*, peça considerada por muitos incongruente, tem-se o esboço de um importante debate sobre a sua unidade, pautado no seu modo de interpretação. Os críticos que participaram desse debate, entretanto, ou defendem uma interpretação literal da peça e consideram apenas o seu carácter artístico, ou defendem uma interpretação alegórica, observando somente o seu carácter doutrinário. Propõe-se, então, uma interpretação pautada na presença da alegoria factual, levando-se em consideração o seu carácter poético e doutrinário.

# CAPÍTULO I

## A função da alegoria nos autos de Gil Vicente

*Ainda que os escritores da palavra divina sejam muitos, o único que dita é Deus, quem, mediante muitas plumas, se há dignado manifestar-nos seu beneplácito.*

Dante. *A Monarquia* (III,iv,11)

### 1. A obra vicentina, o teatro religioso medieval e a liturgia

Ainda hoje persiste a dificuldade, já mencionada por Luciana Stegagno Picchio em sua *História do Teatro Português*, de inserir Portugal no contexto do teatro europeu, com suas representações religiosas, jogralescas e cortesãs. São poucos os documentos que comprovam a existência de um teatro medieval em terras portuguesas.<sup>8</sup> Entretanto, como a mesma autora afirma, é “inconcebível imaginar a parcela lusitana como elemento avulso do corpo europeu” (p. 26). Os estudos das peças de Gil Vicente vêm confirmar isto ao apontarem para as semelhanças entre estas e as representações tipicamente medievais como os mistérios, as moralidades e os momos.<sup>9</sup> Parece-nos improvável que o dramaturgo português tenha criado o seu teatro do nada, deixando atrás de si um vácuo, como afirmara António José Saraiva, no prefácio à segunda edição da sua tese de doutorado.<sup>10</sup>

O estudo do teatro religioso de Gil Vicente possibilitou-nos perceber que este se estrutura a partir de alguns elementos comuns aos mistérios e às moralidades. Para Stephen Reckert, em seu *Espírito e Letra de Gil Vicente*, a origem litúrgica dos autos vicentinos é evidente pela própria classificação que o autor faz de suas peças religiosas, denominando-

---

<sup>8</sup> A obra de Francisco Rebello intitulada *O primitivo teatro português* mostra-se elucidativa quanto à existência de um teatro português anterior a Gil Vicente. Para Luciana Stegagno Picchio (in: *A História do teatro português*, p. 26 e seguintes), a existência de um teatro litúrgico em Portugal também pode ser comprovada pelas proibições que lhe foram feitas. Além disso, ela observa que, em toda a Península Ibérica, eram comuns as procissões de *Corpus Christi* serem entremeadas por “jogos” dramáticos.

<sup>9</sup> Ver Stegagno-Picchio, L. *Op. cit.*, p. 31. José Augusto Cardoso Bernardes (“Matrizes e identidade do teatro de Gil Vicente”, in: *Gil Vicente 500 anos depois*, p. 88) afirma que “se alguma conclusão pode fazer-se ressaltar deste percurso (*scilicet*: do caminho que se percorreu na prospecção das fontes vicentinas) é justamente a de que Gil Vicente, tendo embora raízes bem vincadas na Península (como se vem reconhecendo desde Garcia de Resende), é um autor de extração europeia, inscrevendo-se numa tradição já perfeitamente constituída e amadurecida.”

<sup>10</sup> Saraiva, A.J. “Sobre a teoria do progresso em arte”, in: *Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval*, p. 26. Tal prefácio foi escrito em 1965, sendo a primeira edição da obra de 1942.

as moralidades.<sup>11</sup> Entretanto, o estudioso aponta que “nem sempre (elas) se ajustam aos moldes correntes da moralidade europeia em geral” (p. 20). Neste sentido, é preciso deixar claro que o teatro vicentino não é uma mera reprodução das moralidades, bem como dos mistérios. A sua obra, embora apresente elementos que nos permitem reconhecer certas semelhanças com tais gêneros, diferenciam-se destes seja pela caracterização de suas personagens, seja pela forma inovadora de abordar alguns temas, como veremos.

Acredita-se que o teatro religioso tenha se originado da interpretação alegórica da liturgia, que permite àqueles que a presenciam depreender dos seus ritos, muitos deles dotados de forte carga dramática, um significado oculto que os torna participantes daquilo que assistem.<sup>12</sup> A missa tem um caráter simbólico. Nela, o fiel rememora o sacrifício de Cristo através da Eucaristia, sua parte central e mais importante. O culto cristão reaviva a memória daqueles que participam dele, como Cristo havia pedido no Evangelho, após dividir o pão e o vinho entre os seus discípulos, dizendo: “Fazei isto em minha memória” (Lc 22,19).

O caráter cíclico da liturgia, que reapresenta todos os anos a vida de Cristo, juntamente com a interpretação alegórica, auxilia na tarefa de tornar presente na vida do cristão a História contida na Bíblia, instigando-o a vivenciá-la metafisicamente. Deste modo, como observou Surtz, “o espaço e o tempo da missa se tornam ambíguos, ao conceito linear de tempo baseado na História sagrada é sobreposta a eternidade do ritual religioso”<sup>13</sup>. Isto se dá porque a História sagrada é portadora de uma Verdade atemporal. Ela é o receptáculo de uma moral que conduzirá o cristão à vida eterna. Rememorá-la é, portanto, imprescindível para que este possa alcançar e compreender tal Verdade.

---

<sup>11</sup> Tal classificação vicentina encontra-se na carta-prefácio de *Dom Duardos* (1522/1523?), em que o autor português se refere às “comédias, farças y moralidades que he compuesto”.

<sup>12</sup> O teatro religioso teria nascido, já no século IX, a partir do canto do *Alleluia*, que, nas festas litúrgicas, era adornado com músicas e letras distintas, dando origem aos *tropos* – pequenos textos recitativos destinados ao coro, quase sempre sob a forma de diálogos, cujos exemplos mais antigos são os *Quem quaeritis*. Com a evolução destes, pela incorporação de novas personagens e formas alheias à liturgia, a representação dramática acaba por sair do coro. Ver Surtz, R.E. “Liturgy and Theater”, in: *The birth of a Theater*, p. 35 e seguintes; Chambers, E. K. *The Medieval Stage*, pp. 3-4; Gómez Moreno, A. “Orígenes del Teatro Medieval”, in: *História de la literatura española I*, pp. 174-175; e Frappier, J. e Gossart, A. M. *Le théâtre religieux au Moyen Age*, p. 6.

<sup>13</sup> Surtz, R.E. *Op. cit.*, p. 41. Thomas P. Campbell, em “The Liturgical Shepherd Play and the Origins of Christmas Drama” (in: *Mosaic*, pp. 30-31), ao analisar alguns textos do *Quem quaeritis in praesepe*, nota que eles utilizam o verbo no presente e os advérbios *hodie* e *iam*, indicando que a ação representada é celebrada no momento presente.

A atemporalidade, oriunda da Verdade contida na História sagrada, é uma das características dos mistérios<sup>14</sup> – gênero teatral muito comum na França e Inglaterra entre os séculos XIV e meados do XVI. Seu principal tema é a História sagrada, e a sua representação pode ser dividida em ciclos que se estendem por vários dias. Nestas peças, os acontecimentos encenados têm sua unidade na redenção do filho de Deus, que se inicia com o pecado de Adão e finda com a descida de Cristo ao Limbo para salvar os justos que ali se encontram. Temos assim como que um desfile de personagens e ações, prenunciando o acontecimento final, ou seja, a vinda de Cristo e sua morte e ressurreição.<sup>15</sup>

A multiplicidade de acontecimentos e pessoas que compõe a História bíblica permite que o autor crie um espetáculo em que podem estar presentes o cômico e o trágico, o rústico e o solene, embora sua essência seja religiosa. Ao dramatizar as narrativas das Escrituras, o autor “colore” as suas personagens e episódios, às vezes enfatizando um acontecimento apenas mencionado na Bíblia, outras conferindo às personagens uma expressividade distinta da que apresentam nesta. Como aponta Saraiva, no *Mystère de la Passion* de D’Arnoul Gréban, por exemplo, ao representar o desespero e o arrependimento de Judas, confere-se a esta personagem uma humanidade ausente na narrativa bíblica.

O mesmo autor ainda observa que a diversidade de episódios em uma única representação faz com que nos mistérios seja comum a utilização de alegorias que servem como prólogo e epílogo, como uma forma engenhosa de tornar clara a sua unidade.<sup>16</sup> Tais

---

<sup>14</sup> A etimologia da palavra mistério (de *ministerium*, que significa função, representação) desfaz uma concepção destas representações como portadoras de obscuridades ou coisas não acessíveis aos seres humanos. Ver Duret, G. “La littérature chrétienne au Moyen Age”, in: Aigrain, L.A. (org.) *Ecclesia – Encyclopédie populaire des connaissances religieuses*, p. 585. Quanto à atemporalidade de tais representações, Jean-Pierre Bordier (“Le jeu dramatique”, in: Poirion, D. *Précis de littérature française au Moyen Age*, p. 319) afirma que, nos mistérios, assim como na interpretação alegórica da liturgia, “a fronteira do passado e do presente se apaga”. Todavia vale ressaltar que os acontecimentos apresentados pelos mistérios são temporais e, portanto, históricos. É a verdade que se depreende deles, obtida através da interpretação figural, que permite que presente e passado coexistam num mesmo plano.

<sup>15</sup> Acredita-se que o mistério tenha como seu ponto de partida o *Ordo Prophetarum*, no qual se encena a História bíblica de acordo com o sermão do pseudo-Agostinho intitulado *Sermo contra Iudaeos, Paganos et Arianos de Symbolo* (provavelmente escrito no século VI). Neste, é clara a intenção de se convencer aos não convertidos de que Cristo é o verdadeiro Messias, através das profecias feitas tanto por pagãos como por pessoas bíblicas. Assim, a peça nos apresenta personagens da tradição pagã (Virgílio, Nabucodonosor e a Sibila Erutéia) e profetas hebreus (Isaías, Jeremias, Daniel, Moisés, Davi, Habacuc, Simeão, Elizabete e João Batista). Todos eles anunciam o nascimento de Cristo. A vinda deste não somente cumpre as profecias, mas também é a garantia de que está restabelecida a aliança de Deus com os homens, tornando possível a redenção de todos. Ver Chambers, E. K. *Op. cit.*, pp. 52-56, e Mâle, É. *Op. cit.*, pp. 141-143.

<sup>16</sup> Ver Saraiva, A.J. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, pp. 43 e 47.

representações estariam muito próximas aos sermões. Do mesmo modo, o assunto tratado por elas nos permite inseri-las no contexto das sumas teológicas e das crônicas universais.<sup>17</sup>

Também é importante perceber que, no mistério, “a Encarnação é um episódio dentro da luta eterna entre o Bem e o Mal, cujos protagonistas são Deus e o Diabo: estes aparecem (...) como os verdadeiros agentes da ação em relação aos quais o mundo é vário e fluido”<sup>18</sup>. Esta luta, travada cotidianamente na História da humanidade, é o que faz com que na História representada repercuta a História de cada ser humano.

A luta entre o Bem e o Mal, representados pelas Virtudes e pelos Vícios, é o principal tema das moralidades, gênero dramático contemporâneo ao mistério<sup>19</sup>, nas quais as personificações têm uma função essencial. Elas são as peças-chave do enredo, adquirindo uma força dramática que faz com que sejam bem mais do que simples “elementos decorativos” da encenação. São elas que promovem a *disputatio*, da qual se depreende uma intenção nitidamente moralizadora.

Os embates travados entre os Vícios e as Virtudes simbolizam a luta travada internamente por cada ser humano. Este, portanto, se vê refletido no protagonista da peça, aquele que, cercado pelas entidades que intervêm no seu destino, deve escolher quais deverão acompanhá-lo. Deste modo, ao representar tal luta, as moralidades também encenam, embora indiretamente, a História sagrada. Como observou Saraiva, “a vasta História do homem, da origem à Redenção, que é o assunto dos vastos mistérios, encontra-se reduzida (nas moralidades) à sua expressão mais puramente dialética”<sup>20</sup>.

A afinidade do teatro religioso de Gil Vicente com o teatro europeu está vinculada à sua relação com a liturgia. Frequentemente nos deparamos nos autos vicentinos com elementos comuns a ela, como a interpretação factual e a presença dos *exempla*. Além disso, a maioria das peças religiosas do dramaturgo português foi elaborada e encenada por ocasião das festas litúrgicas. Nas matinas do Natal, por exemplo, foram encenados os autos: *Pastoril Castelhana* (1502), *Sibila Cassandra* (1512/13?), *Barca do Inferno* (1517), *Barca*

---

<sup>17</sup> Ver Staines, D. “The English mystery cycles”, in: Simon, E. (ed.) *The Theatre of Medieval Europe*, p. 80.

<sup>18</sup> Saraiva, A. J. *Op. cit.*, pp. 42-43.

<sup>19</sup> Para Alan E. Knight (“France”, in: Simon, E. (ed.) *The theatre of Medieval Europe*, p. 155), o que diferencia os mistérios das moralidades é que nos primeiros o mundo é representado numa perspectiva histórica, enquanto que nas últimas têm-se um universo imaginado ou ficcional.

<sup>20</sup> Saraiva, A. J. *Op. cit.*, p. 53.

*do Purgatório* (1518), *Pastoril Português* (1523), *Festa* (1526/27?) e *Feira* (1526/27?). Como notou Júlia Dias Ferreira, “em parte considerável dos autos (...), é óbvia a adequação do conteúdo à ocasião comemorada”<sup>21</sup>, propiciando ao autor transpor para o palco elementos extraídos da tradição litúrgica, apresentados artisticamente e, muitas vezes, de forma inovadora. Assim, não concordamos com a afirmação feita por Bernardes, segundo a qual “o teatro de temática religiosa que Encina, Fernández e Gil Vicente abundantemente cultivaram, insere-se (...) numa linha efetivamente desligada da Liturgia.”<sup>22</sup> Acreditamos, ao contrário, que esta subiste na base do teatro religioso de Gil Vicente. A liturgia, e não o afastamento dela, permite ao autor português seguir uma linha “que se insere no fenômeno mais lato da devoção moralizante”<sup>23</sup>, abrangendo matéria religiosa e profana.

Para Bernardes, o teatro religioso de Gil Vicente se diferencia do teatro litúrgico – “uma espécie de ‘catecismo vivo’”<sup>24</sup>, cultivado no século XV na Europa – porque há um investimento maior do dramaturgo português na vertente artística das suas peças e, conseqüentemente, um decréscimo na intenção doutrinal. “Embora vinculados a bases de doutrina religiosa, autos como *História de Deus*, *Cananéia*, *Ressurreição* ou mesmo *Alma* representam já, sob o ponto de vista da derivação morfológica e da densidade retórica, bem mais do que glosas amplificantes dos *topoi* sagrados que inspiram os Mistérios ou as Paixões que se conhecem. O teatro de Deus – tal como Gil Vicente o apresenta – aparece sistematicamente enquadrado num registro interpretativo adaptável às realidades históricas. E, nessa medida, perde em potencialidades doutrinárias o que ganha em possibilidades representativas e circunstanciais.”<sup>25</sup> Entretanto, como veremos, a análise de algumas peças religiosas de Gil Vicente apontam que aos elementos artísticos da obra subjaz uma doutrina marcadamente cristianizada, já presente nos mistérios e moralidades europeias. Defendemos então que o caráter poético dos autos vicentinos não se sobrepõe à doutrina ali presente. Neles, arte e doutrina não estão dissociadas, sendo metafísico o fundamento da sua linguagem e da sua arte.

---

<sup>21</sup> Ferreira, J.D. “Gil Vicente e a tradição de representações dramáticas em festas litúrgicas”, in: *Letras, Sinais*, p. 342.

<sup>22</sup> Bernardes, J.A.C. *Sátira e Lirismo*, p. 54.

<sup>23</sup> Bernardes, J.A.C. *Op. cit.*, p. 55.

<sup>24</sup> Bernardes, J.A.C. *Op. cit.*, p. 55.

<sup>25</sup> Bernardes, J.A.C. *Op. cit.*, pp. 55-56.

A associação do sagrado e do profano, presente na maior parte das peças vicentinas, não impede que a doutrina proveniente de uma tradição litúrgica oriente o seu enredo, como acontece em autos como *Mofina Mendes* e *Sibila Cassandra*. A compreensão de que na liturgia a interpretação alegórica do texto sagrado permite que os acontecimentos ali relatados prefigurem outros e em todos os tempos, por si só justifica que sagrado e profano sejam colocados lado a lado. Ambos foram anunciados pelas Escrituras.

Para Surtz, uma das características mais evidentes dos autos vicentinos – a ausência de ilusão dramática, permitindo que a representação se confunda com a realidade do espectador, ao apresentar espaço e tempo ambíguos – os aproxima dos mistérios e das moralidades, bem como das éclogas de Juan del Encina.<sup>26</sup> Entretanto, faz-se necessário perceber que tal ausência, tanto nos autos de Gil Vicente como nos mistérios e moralidades, se dá em função daquilo que se apresenta, ou seja, uma História da qual se depreende a realidade divina, aplicada a todos os tempos. A História apresentada é sempre temporal e particular, mas porque participante da Verdade consumada nas Escrituras, torna-se *umbra futurorum*, sendo possível atribuir-se a ela os quatro sentidos bíblicos: literal, tipológico, tropológico e escatológico. É por isso que os pastores dos autos vicentinos, por exemplo, podem ser compreendidos como uma alegoria de todos os homens, chamados a vivenciar metafisicamente o acontecimento do nascimento de Cristo.

De todas as semelhanças já apontadas pelos estudiosos entre os autos vicentinos e as representações medievais, principalmente os mistérios, a que mais nos interessa aqui é a presença da tipologia bíblica<sup>27</sup>, implicando na adoção de uma visão teológica da História. A

---

<sup>26</sup> Surtz, R. *Op. cit.*, pp. 44-51. O autor nota que nas peças de Gil Vicente freqüentemente as personagens se dirigem aos espectadores, “rompendo” a fronteira entre o real e o fictício. No *Breve Sumário da História de Deus*, como veremos, isto ocorre algumas vezes. São Martinho, no auto vicentino de mesmo nome, se dirige igualmente àqueles que assistiam à representação: “Devotos Cristianos, dad al sin ventura / limosna, que pide por verse plagado: / descansad, dolores de tanta pasion; / siquiera un momento en alguna manera / dejadme pasar por esta carrera, / ire á buscar un pan que sostenga / mi cuerpo doliente, hasta que venga / la muerte que quiero por mi compañera.” Surtz ainda aponta que a ambigüidade temporal e espacial também está presente em Encina. Os pastores das suas éclogas são ao mesmo tempo representantes dos pastores bíblicos – aqueles que foram avisados pelo anjo de que Cristo havia nascido –, e dos pastores castelhanos contemporâneos, falando inclusive o seu dialeto.

<sup>27</sup> Em dois artigos (“Os estudos vicentinos perante o recente desenvolvimento da investigação sobre o teatro Medieval Europeu” e “Gil Vicente and the late medieval mysteries: facts and conjectures”, in: *Discurso Inacabado*), Fernando de Mello Moser aborda as analogias entre o teatro vicentino de temática religiosa e o ciclo inglês conhecido como *Ludus Conventriae*, ou *Hegge Plays*, ou *de N-Town*, apontando a presença da tipologia em ambos.

verdadeira História, aquela que é colocada em cena, é a sagrada, concebida de acordo com uma tradição cristã que tem seus fundamentos em Santo Agostinho.

## 2. Cristianismo e visão teológica da História

Na tradição cristã, antiga e medieval, a História é definida como a narração dos acontecimentos passados ou, como disse Isidoro de Sevilha (†636), “*Historia est narratio rei gestae*”<sup>28</sup>. Oposta à fábula, ou seja, à toda obra poética e ficcional, ela narra aquilo que de fato aconteceu, sendo portadora da Verdade. São, sobretudo, os livros históricos da Bíblia os portadores desta Verdade. A veracidade dos acontecimentos narrados por eles faz com que a narrativa bíblica, inspirada por aquela que é a maior Verdade – Deus –, seja considerada superior a todas as outras obras históricas e literárias. É superior às primeiras porque nestas o leitor só encontra a verdade terrena, e infinitamente superior às últimas porque acreditava-se que as obras literárias não continham verdade alguma.<sup>29</sup>

Entretanto, os primeiros cristãos encontraram algumas dificuldades em conciliar as verdades do Novo Testamento às do Antigo, o que favoreceu a interpretação alegórica das Escrituras, às quais era atribuído mais de um sentido. Mas é do sentido literal do texto que se depreende a História entendida como a narração dos acontecimentos passados. Para Hugo de São Vítor (1096-1141), “o fundamento e o princípio da ciência sagrada é a História, da qual deriva a verdade da alegoria, como o mel do favo”. E ele ainda acrescenta: “dispondo-se a edificar, portanto, primeiro ponha o fundamento da História, depois, por meio da significação simbólica, erga o edifício da mente como fortaleza da fé. Por fim, por meio da beleza da moralidade, pinte o edifício com uma belíssima mão de cor”<sup>30</sup>.

Os sentidos alegóricos atribuídos às Escrituras permitiram que, durante a Idade Média, a História também fosse entendida como profecia, já que os acontecimentos históricos bíblicos prefiguram outros, apontando a direção que a História seguirá ao

---

<sup>28</sup> Apud Guénéé, B. “Qu’est-ce que l’histoire?”, in: *Histoire et culture historique dans l’Occident Médiéval*, p. 18.

<sup>29</sup> Em “A Cicatriz de Ulisses” (in: *Mimesis*, pp. 11-12), Auerbach afirma que “o mundo dos relatos das Sagradas Escrituras não se contenta com a pretensão de ser uma realidade historicamente verdadeira – pretende ser o único mundo verdadeiro, destinado ao domínio exclusivo. Qualquer outro cenário, quaisquer outros desfechos ou ordens não têm direito algum a se apresentar independentemente dele, e está escrito que todos eles, a história de toda a humanidade, se integrarão e se subordinarão aos seus quadros.”

<sup>30</sup> Hugo de São Vítor. *Didascálicon - da arte de ler*, VI,3, p. 241.



estabelecer o seu fim, que se dará quando o bem triunfar sobre o mal.<sup>31</sup> Assim, podemos dizer que o cristianismo traz à tona uma nova concepção de História, rejeitando a teoria dos ciclos da Antiguidade Clássica e não admitindo que a *fortuna* ocupe um lugar decisivo na História da humanidade.<sup>32</sup> Do mesmo modo, a astrologia é vista pelos cristãos como uma falsa ciência, que, ao atribuir aos astros a função de determinar a vida do ser humano, o exime de qualquer responsabilidade com relação ao seu caráter e aos seus atos.<sup>33</sup>

Deus – o criador de todas as coisas – é o único ser que dirige a História e esta se encontra toda revelada nas Escrituras. Isto é possível porque Ele é eterno e imutável, ao contrário de nós, seres temporais e em constante mudança. Entretanto, para os cristãos, a presciência divina não significa a supressão do livre-arbítrio que permite ao homem, através da sua vontade, escolher o caminho que percorrerá nessa vida. A suma grandeza de Deus, por si só, justifica o seu conhecimento sobre a vontade humana, mesmo antes dela se realizar.

*Mas pelo fato de a ordem das causas estar determinada para Deus, não se conclui que nada depende do arbítrio da nossa vontade. É que as nossas próprias vontades pertencem à ordem causal, certa para Deus e contida na sua presciência. As vontades humanas são efetivamente as causas das ações humanas, e por conseguinte aquele que previu todas as causas das coisas não pôde ignorar, entre as causas, as nossas próprias vontades, pois que previu as causas das nossas ações.*<sup>34</sup>

Para o cristão, a salvação humana depende da vontade de cada um. Deus, “como criador de todas as naturezas, assim é também o dispensador de todos os poderes, mas não de todos os *quereres*”<sup>35</sup>. Todavia, ser infinitamente misericordioso, Ele presenteou os seres humanos com a Bíblia, obra divina que oferece não só exemplos a serem seguidos, mas

---

<sup>31</sup> De acordo com Guenée (in: *Op. cit.*, p. 21), no fim da Idade Média, as bibliotecas inglesas costumavam dispor em um mesmo lugar os livros de História e os de profecias.

<sup>32</sup> Ver Cochrane, C. N. “Necesidad divina e Historia Humana”, in: *Cristianismo y Cultura Clásica*, p. 465. Ver também S. Agostinho, *A Cidade de Deus*, XII,14, pp. 1111-1113.

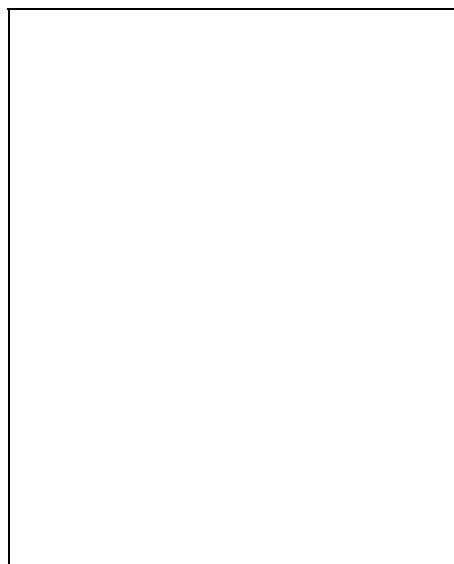
<sup>33</sup> Sobre a astrologia, Santo Agostinho, em *A Cidade de Deus* (V,1, p. 463), afirma que “aqueles para quem os astros decidem, sem a vontade de Deus, do que fazemos ou dos bens que possuiremos ou dos males que teremos de suportar, devem ser impedidos de fazer-se ouvir não só dos que observam a verdadeira religião mas também dos devotos de qualquer deus, mesmo falso”. Segundo Keith Tomas (in: *Religião e o declínio da magia*, p. 295), “a desconfiança mútua marcou as relações entre a astrologia e a religião desde os primórdios da era cristã. No século após a Reforma, os dois sistemas de crença entraram em franco conflito. Muitos clérigos ingleses denunciaram a astrologia como uma arte ímpia cujos ensinamentos eram fundamentalmente incompatíveis com alguns dos dogmas básicos do cristianismo.” A polêmica cristã contra a astrologia repercutiu, como veremos, no *Auto da Cananéia*.

<sup>34</sup> S. Agostinho. *Op. cit.*, V,9, p. 489.

<sup>35</sup> S. Agostinho. *Op. cit.*, V,9, p. 490.

também anuncia o que acontecerá no fim dos tempos, auxiliando os homens de boa vontade a manterem-se perseverantes no caminho da fé, ao lhes anunciar a recompensa que obterão no juízo final: a vida eterna ao lado de Deus. Esta forma de compreender as Escrituras só foi possível graças à interpretação bíblica dos Padres da Igreja. Foi ela também que propiciou o surgimento de uma visão teológica da História. Para os cristãos de toda a Idade Média, a História da humanidade está contida na História sagrada, que compreende desde o primeiro homem – Adão – até Cristo, o segundo Adão.

Os mistérios da História humana foram revelados com a vinda de Cristo, já que nele se cumprem todas as profecias. Um vitral da catedral de Saint-Denis, no qual Cristo coroa com a mão direita uma mulher que personifica a Igreja, portadora da Nova Lei, e com a esquerda ergue o véu que cobre o rosto da Sinagoga, imagem da Antiga Lei, representa bem este conceito, enfatizado com a seguinte inscrição: *Quod Moyses velat Christ doctrina revelat.*<sup>36</sup>



Vitral de Saint-Denis – Cristo entre a Igreja e a Sinagoga

---

<sup>36</sup> Ver Mâle, E. *Op. cit.*, p. 151. A inscrição encontrada no vitral materializa pensamento presente já em Santo Agostinho, em seu *De Civitate Dei* (XVII,7, p. 1629): “enquanto se lê Moisés, um véu se estende sobre os seus corações; mas, desde que daí se passe para Cristo, o véu é retirado”. Hugo de São Vítor, em seu *Didascálicon* (VI,6, p. 253), ao reconhecer que a verdade está expressa nos dois testamentos, mas oculta e prometida no Antigo e manifesta e realizada no Novo, recomenda que o leitor, para melhor compreender as Escrituras, leia primeiramente o Novo Testamento, para só depois abordar o Antigo.

A vinda de Cristo permitiu que o homem percebesse o que haveria de acontecer, isto é, qual o percurso que a História seguiria, já que, com a sua ressurreição, o homem pôde ter a confirmação da vitória do bem sobre o mal. Ao mesmo tempo, a Nova Lei estabelecida pelo filho de Deus, na medida em que preenche a Antiga, cumprindo as suas profecias, aponta para a necessidade de se atentar para o sentido espiritual que se encontra encoberto nesta última, o que permite ao cristão vislumbrar na História sagrada a sua própria História.

Como apontou Fontana, a historiografia cristã, ao invés de buscar a explicação dos fenômenos históricos no interior da própria sociedade, fazendo uso de uma causalidade fundamentalmente terrena, como fazia a historiografia greco-romana, “supõe (...) um esquema determinado vindo de fora da sociedade humana, por desígnio divino”<sup>37</sup>. A História, então, deixa de ser cíclica e passa a ser linear<sup>38</sup>, já que a partir das Escrituras foi possível compreender que a História terrena teve sua origem com Adão e terá o seu fim com a parúsia.

Com a interpretação alegórica, a História do povo judeu, narrada na Bíblia, tornou-se parte da História da humanidade. Antigo e Novo Testamentos espelham os acontecimentos de todos os tempos, permitindo que o cristianismo concebesse a História sagrada como algo universal, isto é, englobando todos os tempos, todos os espaços e também todos os povos.<sup>39</sup> As obras históricas, que floresceram a partir do século III, como a de Eusébio de Cesaréia (c.265-330), escrita em grego, que resume a História do mundo até 324 d.C., e que foi traduzida para o latim e continuada até o ano 381 por São Jerônimo (†420), comprovam o caráter universal que os cristãos atribuíam à História. Tais obras buscam conciliar as Histórias de todos os povos em uma única, aquela que se inicia com a criação do mundo e que terminará com o Juízo Final, criando uma correspondência cronológica entre os principais acontecimentos históricos de toda a humanidade.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> Fontana, J. “As origens”, in: *História: análise do passado e projeto social*, pp. 28-29. Ver também Maravall, J.A. *Antiguos y Modernos*, pp. 138-141.

<sup>38</sup> Ver Guenée, B. *Op. cit.*, p. 20 e Gilson, E. “Le Moyen Age et l’histoire”, in: *L’esprit de la philosophie médiévale*, p. 369.

<sup>39</sup> Ver Ariès, P. *Op. cit.*, p. 102.

<sup>40</sup> Segundo Ariès (in: *Op. cit.*, p. 104), “a alta Idade Média pouco conheceu da História além dessa literatura de correspondência cronológica. Durante muito tempo, os cronistas medievais acreditaram que não tinham outra coisa a fazer senão continuar São Jerônimo. Para eles, não existem Histórias particulares, o que é justamente o contrário da concepção antiga.”

A História universal fez-se tão presente na Idade Média que os autores do período, mesmo quando tratam de acontecimentos históricos recentes, apresentam como preâmbulo de sua obra uma espécie de resumo daquela. Os *Annales* do monge Lamberto, por exemplo, escritos por volta de 1078 e que narram os tumultos do Império durante o reinado de Henrique IV, iniciam-se com o relato da criação. Além disso, muitas crônicas, como a de Oto de Freising (c.1112-1158), que também se inicia com a criação do homem, dedicam uma parte de sua obra à narração do fim do mundo.<sup>41</sup>

As Histórias universais não só incorporam e continuam a História bíblica, mas igualmente a confirmam e preenchem, tendo sido os acontecimentos presentes, assim como o de todos os tempos, prefigurados pelas Escrituras. Podemos dizer que as obras históricas da Idade Média servem para o cristão como confirmação da sua própria fé.<sup>42</sup>

O poder temporal começa a ser representado pela iconografia a partir do século XIV.<sup>43</sup> Na catedral de Reims, ao lado da História santa, aparece a História da sagração dos reis franceses, a começar pelo batismo de Clóvis. Estes reis sucedem os reis de Judá, estabelecendo uma relação de continuidade. A presença dos reis na iconografia parece indicar o poder temporal como sagrado. Porém, até o século XIII, de acordo com Mâle, a imagem dos reis franceses por si só quase nunca aparece na iconografia das catedrais, mas as suas vitórias, entendidas como vitórias de Cristo e da Igreja. O batismo de Clóvis, as proezas de Carlos Magno e as primeiras cruzadas são retratadas com maior frequência. Elas, assim como a História Sagrada, prenunciam a vitória final de Cristo sobre o Demônio.<sup>44</sup>

Ao contrário do que alguns estudiosos imaginaram, as obras históricas da Idade Média não apresentam a crença na imutabilidade das coisas. Como afirmou Bloch, “semelhante inclinação não teria sido compatível com a noção de uma humanidade em marcha, a passos rápidos, para um fim fixado antecipadamente”<sup>45</sup>. Ao compreender o Antigo e o Novo Testamentos como contendo a História de todos os tempos, acreditava-se numa evolução desta, já que a própria Escritura profetiza a vitória do bem sobre o mal, que

---

<sup>41</sup> Ver Bloch, M. “A memória coletiva”, in: *A Sociedade Feudal*, p. 107, e Guenée, B. *Op. cit.*, p. 20.

<sup>42</sup> Ver Fontana, J. *Op. cit.*, p. 29.

<sup>43</sup> Ver Mâle, E. *L'art religieux du XIIIe siècle*, p. 172. A dissociação entre o poder temporal e o poder espiritual do Papa é tratado por Dante em *De Monarchia*, livro III, e também em *A Divina Comédia*, canto 27 do Paraíso, nas palavras de São Pedro.

<sup>44</sup> Ver Mâle, E. *Op. cit.*, p. 349.

<sup>45</sup> Bloch, M. *Op. cit.*, p. 109. Ver também Gilson, E. *Op. cit.*, pp. 365-366.

fará com que os bons desfrutem da vida eterna ao lado de Deus e que os maus sofram o castigo eterno. Esta evolução atingirá seu ápice no fim de todos os tempos. Como fica claro na parábola do joio e do trigo e em sua explicação (Mt 13,24-30.36-43), os bons somente serão separados dos maus na colheita, ou seja, no fim do mundo, o que significa que, enquanto este existir, o bem e o mal permanecerão mesclados nele. Assim, a vida do cristão se insere em uma História que teve os seus contornos estabelecidos por Deus, estando em contínua progressão. Todavia, ao homem não foi permitido saber nem o dia e nem a hora em que o mundo terá fim. Segundo o Evangelho de Mateus, o próprio Cristo havia dito aos seus discípulos que “daquele dia e da hora, ninguém sabe, nem os anjos dos céus, nem o Filho, mas só o Pai” (Mt 24,36).<sup>46</sup>

Agostinho discute este mistério ao nos apresentar a seqüência da História como um belo poema. Neste, os versos sucedem-se temporalmente e só conseguimos apreender todo o seu significado, através de um esforço da nossa memória, quando o último verso é recitado. O mesmo acontece com a História humana, formada por uma sucessão de acontecimentos temporais, dos quais os homens participam em determinado momento, isto é, são apenas uma pequena parte da História, sendo que “ninguém pode abranger a totalidade da sucessão dos séculos”<sup>47</sup>. Contudo, o homem participa da construção temporal destes versos, o que equivale dizer que cabe a ele viver cotidianamente a luta travada entre o bem e o mal.

Ele deve também reconhecer a sua imperfeição ao perceber que a sua vida na terra é efêmera, realizando-se no tempo. Este, ao contrário da eternidade, não tem extensão, podendo ser apreendido pelo homem, como apontou Agostinho em suas *Confissões* (XI,26,33), apenas como uma *distentio animi*. Tal conceito está diretamente relacionado à dialética agostiniana do tríplice presente, segundo a qual “é impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das coisas presentes, presente das futuras.”<sup>48</sup> Concebe-se, então, os três tempos vivenciados pelos homens coexistentes no presente, espelhando a eternidade de Deus. Do mesmo modo, a História contida na Bíblia, assim

---

<sup>46</sup>Ver Marrou, H. *Teologia da História: o sentido da caminhada da humanidade através da temporalidade*, pp. 48-49.

<sup>47</sup>S. Agostinho. *A verdadeira Religião* (21-22), apud Gilson, E. e Boehner, P. “Santo Agostinho: o mestre do ocidente”, p. 207. Ver também S. Agostinho. *Confissões*, XI,28,38, p. 337.

<sup>48</sup>S. Agostinho. *Confissões*, XI,20,26, pp. 327-328.

como o seu verdadeiro autor, é eternamente presente e, por isso, se aplica a todos os tempos.

Na tradição cristã, a História sagrada resume-se na luta entre o bem e o mal e na vitória do primeiro sobre o segundo, prefigurada pela vinda de Cristo e pela sua ressurreição. Entretanto, até a parúsia, tal luta, que se iniciou com o pecado de Adão, será travada ininterruptamente na terra, inclusive no interior de cada homem, como figuram as Escrituras ao relatarem as tentações de Adão e Eva (Gn 3,1-6), de Jó (Jo 1,6-21), de Cristo (Mt 4,1-11; Mar 1,12-13; Lc 4,1-13), entre outras. Santo Agostinho apresentou a base deste pensamento em *De Civitate Dei* (413-426), obra considerada a primeira filosofia concebida e escrita da História, e que contava com mais de quinhentos manuscritos nas bibliotecas européias entre os séculos XI e XIV<sup>49</sup>.

Composta por vinte e dois livros, tal obra foi escrita com a finalidade de defender o cristianismo das acusações de que seria o responsável pela queda de Roma. Para tanto, Agostinho, além de refutar a crença em inúmeros deuses, aponta, através de uma longa explanação dos acontecimentos históricos narrados pelas Escrituras, que as infelicidades humanas são conseqüências do pecado original e que a verdadeira felicidade não se encontra nesse mundo. Deste modo, a obra agostiniana, fundamentada na interpretação alegórica dos textos sagrados, concebe que o princípio da História terrena é a História da “disputa” das duas Cidades – a de Deus (Bem) e a dos Homens (Mal) – que coexistem na terra.<sup>50</sup> Elas têm sua origem no primeiro homem – Adão –, do qual procederam Abel e Caim, ou seja, aquele que participará da recompensa destinada aos anjos bons e aquele que partilhará dos suplícios dos anjos maus.

A Abel, cujo nome significa para Agostinho *luto*, sucedeu seu irmão Set, cujo nome quer dizer *ressurreição*, dando continuidade à linhagem dos homens que pertencem à Cidade de Deus quando ainda são peregrinos na terra. Como assinala Agostinho, estas duas pessoas históricas são figuras da morte e da ressurreição de Cristo.<sup>51</sup> Já o fratricida Caim

---

<sup>49</sup> Ver Ariès, P. *Op. cit.*, p. 94.

<sup>50</sup> Ver Gandillac, M. “Cidade dos Homens e Cidade de Deus”, in: *Historia de la Literatura Española I*, p. 17. Mais tarde, Oto de Freising (c.1112-1158) retomará, de certa forma, esta visão agostiniana da História, ao escrever sua *Historia de duabus civitatibus*, na qual concebe a cidade de Deus como aquela formada pelos homens do Antigo Testamento e da Igreja de Cristo, e a cidade dos homens como formada pelos reinos pagãos. Ver Classen, P. “*Res Gestae*, Universal History, Apocalipse”, in: Benson, Robert et alii (ed.). *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, pp. 400-403.

<sup>51</sup> S. Agostinho. *A Cidade de Deus*, XV,18, p. 1381.

prefigura os judeus, que condenaram Cristo à morte.<sup>52</sup> Deste modo, além de tais pessoas e acontecimentos, que de fato existiram e ocorreram, pertencerem à História passada, também anunciam a História futura, prefigurando aquilo que deverá ocorrer. Agostinho, ao longo de sua obra, na qual aborda toda a História contida na Bíblia, utilizará abundantemente tal interpretação a fim de mostrar que na História Sagrada está contida a História de todos os tempos e que esta se resume na luta entre a Cidade de Deus e a Cidade dos Homens.

As duas cidades são formadas por anjos e homens e a “disputa” travada entre elas reflete o que se passa tanto na terra como no interior de cada homem. É por isso que o autor afirma que “o que surgiu entre Caim e Abel demonstra as inimizades entre as duas cidades – a de Deus e a dos homens. Lutam entre si os maus com os maus; da mesma forma lutam entre si os maus e os bons, mas os bons, se são, na verdade, perfeitos, não podem lutar entre si. Os que progridem, mas sem serem ainda perfeitos, podem fazê-lo, mas da maneira porque todo o homem bom está em luta consigo mesmo – porque em cada homem *a carne luta com as suas apetências contra o espírito e o espírito contra a carne* (Gal. 5,17)”<sup>53</sup>.

A vivência tanto interior como exterior da luta travada entre o bem e o mal, representantes das duas cidades, faz com que o cristão, embora ciente da efemeridade da vida terrena, compreenda que esta é importante para se alcançar a vida eterna, a única que lhe proporcionará a verdadeira felicidade, já que a felicidade terrena, porque passageira, é ilusória. É por isso que os bens e males temporais são comuns tanto às pessoas boas quanto às más. Além disso, o padecimento dos bons lhes permite reconhecer que os verdadeiros bens não são os dessa vida. A obra agostiniana nos dá dois exemplos extraídos das Escrituras que apontam para isso. O primeiro é o paciente Jó, que no seu sofrimento soube reconhecer que os bens terrenos nada são se comparados aos bens celestiais e por isso foi recompensado por Deus.<sup>54</sup> O segundo é extraído do Salmo 72. Neste, um sábio reconhece que, ao ver a prosperidade dos ímpios e o sofrimento dos justos quando “era imbecil e não sabia”, por pouco não abandonara a Deus, tornando-se também ele um ímpio (“Por pouco meus pés tropeçavam, / um nada, e meus passos deslizavam, / porque invejei os arrogantes, / vendo a prosperidade dos ímpios.”). Mas logo percebeu, porque “de fato, Deus é bom para

---

<sup>52</sup> S. Agostinho. *Op. cit.*, XV,7, p. 1346.

<sup>53</sup> S. Agostinho. *Op. cit.*, XV,5, p. 1336.

<sup>54</sup> Ver S. Agostinho. *Op. cit.*, I,9, p. 124.

Israel, para os corações puros”, que a felicidade dos ímpios é efêmera e que a esperança no Senhor jamais decepciona.<sup>55</sup>

Os dois exemplos apontados por Agostinho sinalizam que é a esperança que faz com que os cristãos, mesmo enquanto peregrinos na terra, participem da Cidade de Deus, que não pertence a este mundo.<sup>56</sup>

*Esta cidade (de Deus) é eterna – ninguém nela nasce porque ninguém nela morre; nela é verdadeira e plena a felicidade, que não é uma deusa mas um dom de Deus; dela recebemos o penhor da fé para todo o tempo durante o qual, peregrinando, suspiramos pela sua beleza; nela o Sol já não se levanta para os bons e para os maus, - o Sol da justiça apenas protege os bons; nela não haverá mais esforços para enriquecer o erário público à custa das fortunas privadas, porque o tesouro comum será a verdade.<sup>57</sup>*

Deste modo, a vida terrena torna-se importante para o homem que compreende que a sua salvação se dará de acordo com a sua conduta nesse mundo, sendo a História “a memória de uma luta, não para a realização de valores materiais ou ideais, mas sim para a materialização, incorporação e registro na consciência dos valores reais, os valores da verdade, beleza e bondade que, por assim dizer, lançam-se (ao homem) como verdadeira condição de sua vida e existência”<sup>58</sup>.

A História da Cidade dos Homens, ao contrário da da Cidade de Deus, se realiza nesse mundo. Os anjos e homens que a formam se comprazem vivendo segundo a carne e, por isso, as suas maiores glórias se operam nessa vida. Estes não fazem mal a Deus, ser imutável e incorruptível, mas a si mesmos. Ao vangloriarem-se com os bens temporais, privam-se dos bens celestiais e da vida eterna ao lado de Deus.<sup>59</sup>

Para Agostinho, as duas cidades são os frutos de dois amores: o amor de Deus e o amor exacerbado do homem por si mesmo.<sup>60</sup> A cidade de Deus, resultado do primeiro, tem o criador de todas as coisas como o seu condutor e é invisível e mística. A sua edificação se dá a partir da formação do corpo místico de Cristo, ou seja, da Igreja.<sup>61</sup> Somente quando este corpo estiver completo se realizará a parúsia. Desta forma, ao homem cabe buscar,

---

<sup>55</sup> Ver S. Agostinho. *Op. cit.*, X,25, pp. 951-955.

<sup>56</sup> Agostinho, na verdade, enfatiza aquilo que o apóstolo Paulo havia dito: “a nossa salvação é objeto de esperança” (Rm8,24a).

<sup>57</sup> S. Agostinho. *Op. cit.*, V, 16, p. 517.

<sup>58</sup> Cochrane, C. N. *Op. cit.*, pp. 497-498.

<sup>59</sup> Ver S. Agostinho. *Op. cit.*, XII,3, p. 1085.

<sup>60</sup> Ver S. Agostinho. *Op. cit.*, XIV,28, p. 1319. Ver também Marrou, H. *Op. cit.*, p. 40.

<sup>61</sup> Ver S. Agostinho. *Op. cit.*, livro XXII,18, pp. 2311-2313.



através da sua conduta e da sua fé em Deus, acelerar a edificação deste corpo místico, do qual Cristo é a cabeça.

O fato de que o mundo, com o passar do tempo, cada vez mais se aproxima do seu fim e, conseqüentemente, da vitória do bem sobre o mal, é a prova de que há uma evolução na História, mesmo que o mal e o pecado, atributos da cidade dos homens, continuem presentes naquele. Ora, a cidade de Deus e a cidade dos Homens encontram-se entrelaçadas (*permixta*) na História do mundo, assim como o joio está misturado ao trigo. Elas coexistem inclusive no interior de cada ser humano. É o que aponta Agostinho, ao falar do homem velho, aquele que vive segundo a carne, preocupado somente com as coisas terrenas, e do homem novo, que, preocupado com as questões espirituais, volta-se para si mesmo na busca de Deus.

*(...) esses dois homens: o velho e o novo, indubitavelmente são de tal modo feitos, que o primeiro, isto é, o velho e terreno, pode viver por si só, por toda a sua existência neste mundo. Mas o homem novo e celestial, certamente, não poderia se formar no curso desta vida, senão em companhia do velho. É necessário que o homem novo se inicie do velho, e conviva com ele até a morte visível. Ainda que enquanto um vai se enfraquecendo, o outro vai se desenvolvendo.*<sup>62</sup>

Isto fica ainda mais claro na seguinte anedota, presente em várias coletâneas dos *Apotegmas* dos Padres do deserto e que explica o texto do evangelho de Lucas, referente à Marta e Maria (10,38-42):

*Um visitante espantava-se de ver seus monges ocupados em diversos trabalhos: “Por que trabalhais assim por uma alimentação perecível? Maria não escolheu a melhor parte?” O abade o instala numa célula, dá-lhe um livro para meditar, mas nada para comer. Passada a hora da refeição, o hóspede reclama e Silvano (o abade) finge espantar-se: “Não sois um homem todo espiritual, que escolheu a melhor parte? Não tendes necessidade desta alimentação perecível; nós, que somos carnais, não podemos deixar de comer, o que nos obriga a trabalhar”. E quando o visitante, confuso, afinal se desculpou, ele acrescentou: “Estou contente por reconhecerdes que Maria não poderia dispensar Marta e que, portanto, Marta compartilha os louvores que fazemos a Maria”.(Silv. 5, PG65,40)*<sup>63</sup>

Assim como a sua natureza, formada de corpo e alma, a História do homem é ao mesmo tempo terrena e espiritual. Entretanto, cabe a cada um, através do seu livre-arbítrio, escolher participar do desenvolvimento da Cidade de Deus ou da Cidade dos Homens.

---

<sup>62</sup> S. Agostinho. *A Verdadeira Religião*, p. 83.

<sup>63</sup> Apud Marrou, H. *Op. cit.*, p. 97.

Embora ambas possam gozar dos bens temporais ou sofrer os seus males, peregrinam neste mundo “com diversa fé, com diversa esperança, diverso amor, até que, no último Juízo, sejam separadas e obtenha cada uma o seu próprio fim que não tem fim”<sup>64</sup>.

No século XII, ao lado do pensamento agostiniano, temos a doutrina de Joaquim de Fiori (1130-1202). Este abade cisterciense escreveu diversas obras de cunho escatológico, nas quais, a partir da interpretação alegórica das Escrituras, divide a História em três idades progressivas que caminham em direção à parúsia: a idade do Pai (ou do Antigo Testamento), a idade do Filho (ou do Novo Testamento) e a idade do Espírito Santo. Tal filosofia – conhecida como concepção milenarista da História – se opõe a uma visão ortodoxa, concebendo a encarnação do Messias como o centro da História, “o que significa que algo mais ainda deve acontecer antes do Juízo Final. Esse algo mais é um tempo duplamente facetado: é o do aumento da desordem e dos males, porque tempo do Anticristo, mas é também o do aumento da perfeição e da graça, sob a ação do Espírito Santo, como profetizou Daniel.”<sup>65</sup>

O pensamento de Joaquim de Fiori foi muito difundido pela Europa<sup>66</sup> e teve grande importância na Península Ibérica principalmente no final do século XV e início do XVI, período das grandes navegações. Ora, Joaquim de Fiori havia profetizado que a idade do Espírito Santo – aquela que se caracterizaria pelo empenho dos religiosos em converter os não-cristãos – se iniciaria com a expulsão dos mouros da Península. Para os ibéricos, a vitória na Guerra da Reconquista, as grandes navegações e o descobrimento da América confirmam esta profecia, que têm como base os escritos de Isaías e do Profeta Daniel.<sup>67</sup> Isto

---

<sup>64</sup> S. Agostinho. *A Cidade de Deus*, XVIII, 54, p. 1861.

<sup>65</sup> Chauí, M. “O mito fundador do Brasil”, in: *Folha do Estado de São Paulo*, Brasil 500, 26/03/2000 (consultado na Internet - [www.uol.com.br/fof/brasil500/dc\\_1\\_6.htm](http://www.uol.com.br/fof/brasil500/dc_1_6.htm) - em 06 de janeiro de 2005).

<sup>66</sup> Ver Lubac, H. *La postérité spirituelle de Joachim de Flore*, capítulos 2, 3 e 4.

<sup>67</sup> Sobre as novas terras, Isaías teria escrito: “Assim, tu chamarás por uma nação que não conheces, sim, uma nação que não te conhece acorrerá a ti” (Is. 55,6); “Sim, da mesma maneira que os novos céus e a nova terra que estou para criar subsistirão na presença, assim substituirá a vossa decência e o vosso nome.” (Is. 66,20). Já sobre a importância do profeta Daniel neste contexto, Marilena Chaiu (in: *Op. cit.*) afirma que ela se dá “não só porque o livro das Revelações anuncia o Tempo do Fim, mas também porque esse tempo final será o advento da Quinta Monarquia ou, como dirão os cristãos, do Quinto Império do Mundo, durando mil anos de felicidade porque reino messiânico. No imaginário da conquista do Brasil, Daniel é menos aquele que anuncia novas terras e mais aquele que anuncia o novo tempo como Reino de Deus e tempo do saber, quando o homem esquadrinhará a Terra na direção dos quatro ventos e será aberto o Livro dos Segredos do Mundo: “Os ímpios agirão com perversidade, mas nenhum deles compreenderá, enquanto os sábios compreenderão”

apenas confirma que a crença de que nas Sagradas Escrituras estaria contida a História de todos os tempos (cujo fundamento encontra-se em Agostinho<sup>68</sup>) permanecia viva no ambiente em que floresceu a obra vicentina.

Como veremos, o conceito de História presente nas peças religiosas de Gil Vicente corresponde ao que acabamos de descrever, e é marcado ali pela presença da alegoria factual. Neste sentido, é válido entendermos como se desenvolveu este modo de interpretação das Escrituras e como, ao longo do tempo, ele se transformou em modo de composição, ao ser incorporado pelos artistas em suas obras.

### 3. Interpretação alegórica da Bíblia e *Alegorese*

A palavra “alegoria” é empregada para designar dois processos distintos: um está ligado ao significado mesmo da palavra, que quer dizer “outro falar” (*allós* = outro; *agourein* = falar), dizer *b* para significar *a*; e o segundo está diretamente relacionado à hermenêutica. No primeiro caso, a alegoria nada mais é do que uma expressão, uma maneira de falar, que se utiliza de metáforas e de personificações.<sup>69</sup> No segundo, temos o processo inverso, visando-se à interpretação daquilo que já está escrito, ao qual se atribui um sentido oculto, que não o literal. É este tipo de alegoria, que tem suas raízes na Antiguidade Clássica, que nos interessa.

O seu surgimento se dá com os comentários às obras de Homero e de Hesíodo. Como os deuses ali praticavam ações julgadas indignas pelos comentadores, acreditava-se que havia um sentido oculto nestas. O comentador Heráclito, por exemplo, afirma em suas *Questões Homéricas* (I, 1) que se os poemas de Homero não fossem compreendidos como portadores de alegorias, deviam ser considerados ímpios.<sup>70</sup> Os exegetas do período helenístico e romano acreditavam que somente com a interpretação alegórica dos mitos seria possível alcançar a Verdade que eles encerram. Por isso, a ação ignominiosa de

---

(Dan. 12,10). “Feliz quem esperar e alcançar mil trezentos e trinta e cinco dias. Quanto a ti, vai até o fim. Repousarás e te levantarás para tua parte da herança, no Tempo do Fim” (Dan. 12,12-13).”

<sup>68</sup> Para Lubac (in: *Op. cit.*, p. 2), o pensamento de Joaquim de Fiore é uma simples “aplicação orgânica e coerente dos princípios tradicionais da exegese patristica”.

<sup>69</sup> Ver Hansen, J. A. *Alegoria: construção e interpretação da Metáfora*, p. 1. Neste livro, Hansen denomina a expressão alegórica de “alegoria dos poetas”.

<sup>70</sup> Ver Pépin, J. “Helenismo e Cristianismo”, in: Châtelet, F. *História da Filosofia*, p. 42.

Saturno, que come seus próprios filhos, é interpretada por Varrão (116-27a.C.) como uma alegoria do tempo, que tudo absorve.<sup>71</sup>

Com a interpretação alegórica dos mitos pagãos, estes passaram a ser considerados pelos filósofos da tradição grega, desde Platão até Plotino, “uma expressão prática, porque concreta, dos momentos os mais difíceis do pensamento, das realidades as mais inefáveis”<sup>72</sup>. Neste sentido, adquiriram um *status* maior do que a simples ficção, embora continuassem sendo apenas isto para a maior parte dos que não eram iniciados neste tipo de interpretação.<sup>73</sup>

Na Antiguidade profana, os autores que mais se sobressaíram na utilização da interpretação alegórica estavam ligados à tradição do estoicismo e cultivavam uma alegoria de caráter físico, psicológico ou moral. Com o neoplatonismo (séculos I e II d.C.), esta alegoria vai se tornando aos poucos metafísica e espiritual, ou seja, a mitologia passa a ser interpretada como contendo a História da alma.<sup>74</sup> É também neste período que se começa a sistematizar os procedimentos da interpretação alegórica pagã, depois criticada pelos cristãos, que, no entanto, se beneficiaram desta tradição.

Nos primeiros séculos da nossa era, a alegoria entendida como um modo de interpretação é utilizada tanto por pagãos quanto por cristãos. Convivendo em um ambiente de rivalidade, era normal que se hostilizassem, reclamando a veracidade de suas interpretações e invalidando as do “adversário”. Diversas são as discussões travadas sobre a utilização da alegoria – dentro de um debate mais amplo sobre o Cristianismo.

A interpretação alegórica cristã da Bíblia está fundada na doutrina paulina segundo a qual “a letra mata e o espírito vivifica” (2Cor 3,6). Deste modo, “a velha lei é anulada; ela é sombra e *typos*; a obediência a ela tornou-se inútil e até perniciosa tendo em vista o sacrifício de Cristo; um cristão não é justificado por suas obras em obediência à lei, mas pela fé; em seu sentido legal, judeu e hebraico, o Velho Testamento é a letra que mata, enquanto os novos cristãos são servos da nova aliança, do espírito que dá a vida”<sup>75</sup>. Ora,

---

<sup>71</sup> Sobre a interpretação alegórica de outros mitos por Varrão, ver Pépin, J. *Mythe et Allégorie*, pp. 326-365.

<sup>72</sup> Pépin, J. *Op. cit.*, p. 481.

<sup>73</sup> Este será um dos argumentos utilizados pelo cristianismo contra a interpretação alegórica dos mitos pagãos. Ver Pépin, J. *Op. cit.*, p. 460.

<sup>74</sup> Ver Auerbach, E. *Figura*, p. 47 e Pépin, J. *Op. cit.*, p. 477.

<sup>75</sup> Auerbach, E. *Op. cit.*, p. 44.

Cristo é a promessa cumprida do Antigo Testamento e ao mesmo tempo uma renovação da aliança com Deus, estabelecendo um vínculo muito forte entre os dois Testamentos.

As duas alianças – a de Moisés e a de Cristo – são concebidas como sendo a primeira *sombra* da segunda, e a segunda *preenchimento* da primeira. Antigo e Novo Testamentos formam um todo, e somente a compreensão desse todo possibilita ao homem alcançar a Verdade, já que Cristo é a encarnação do *Logos*, que veio para livrar a humanidade do jugo do pecado de Adão e restituir a ela a vida, através da sua morte e ressurreição. Ele é o Segundo Adão, aquele que permite que todos tenham acesso à vida plena e não só um determinado povo. Assim, a História dos judeus, retratada no Antigo Testamento, passa a ser entendida como um capítulo da História de toda a humanidade, já que nela encontramos figuras, ou seja, pessoas e acontecimentos históricos que anunciam a vinda do Cristo.

A interpretação alegórica da Bíblia somente é possível porque, para os cristãos, ela tem uma dupla procedência: divina e humana, ou seja, nela encontra-se a Verdade divina, transmitida através da linguagem humana.<sup>76</sup> Esta é sempre sinal de outras coisas; a linguagem ou as palavras “apenas nos incitam a procurar as coisas, sem porém mostrá-las para que a conheçamos”<sup>77</sup>. Portanto, a Bíblia tem um duplo sentido: um literal e outro espiritual. O primeiro depreende-se do sentido próprio das palavras; o segundo encontra-se oculto no primeiro.

Os Padres da Igreja, cientes deste duplo sentido e, mais do que isto, da importância do sentido espiritual, que permite uma melhor compreensão das Escrituras, utilizaram abundantemente o modo de interpretação alegórico. Este, como observamos, é tipológico ou factual<sup>78</sup>, ou seja, estabelece uma relação entre dois acontecimentos históricos.

*Ambos permanecem acontecimentos históricos; ainda assim, vistos deste ângulo, contêm algo de provisório e incompleto; um remete ao outro e juntos apontam para algo no futuro, algo que está para vir, que será o acontecimento real, verdadeiro, definitivo. Isso não é verdade apenas em relação à prefiguração do Velho Testamento, que aponta para a encarnação e a proclamação do evangelho, mas também para aqueles*

---

<sup>76</sup>Ver Strubel, A. “*Allegoria in factis et Allegoria in verbis*”, in: *Poétique* 23, p. 343.

<sup>77</sup>S. Agostinho. *De Magistro*, p. 350.

<sup>78</sup>Auerbach denomina este tipo de interpretação bíblica de *figura* (in: *Figura*); já João Adolfo Hansen denomina *alegoria dos teólogos*, em oposição à *alegoria dos poetas* (in: *Alegoria: construção e interpretação da Metáfora*).

*acontecimentos recentes, pois eles também não são o preenchimento derradeiro, mas trazem em si mesmos uma promessa do fim dos tempos e do verdadeiro reino de Deus.*<sup>79</sup>

Freqüentemente será atribuído ao sentido espiritual três outros sentidos que o formam, a saber: sentido alegórico ou cristológico, sentido tropológico ou moral e sentido anagógico ou escatológico. No primeiro, o Antigo Testamento prefigura o Novo e a natureza visível representa o mundo sobrenatural. Assim, Jerusalém é compreendida como a Igreja de Cristo. No segundo, a realidade visível significa uma realidade moral superior e Jerusalém é a alma do homem. Já no terceiro, a realidade visível representa as realidades celestes da outra vida, sendo Jerusalém a Cidade de Deus, ou o céu.<sup>80</sup> O primeiro sentido espiritual permite que compreendamos as coisas divinas; o segundo aponta o caminho que a alma deverá percorrer para atingir a unidade com Deus; e o terceiro nos anuncia o fim dos tempos, ou seja, o juízo final, que dará a vida plena aos bons e segunda morte aos maus. Somente com a compreensão destes três sentidos, todos eles extraídos do sentido literal, é possível ao ser humano conhecer as Verdades eternas.

O modo de interpretação alegórico da Bíblia diferencia-se da interpretação alegórica dos mitos pagãos por sua historicidade. As pessoas e os acontecimentos históricos das Escrituras são imprescindíveis para a compreensão do seu sentido espiritual. Entretanto, embora diverjam quanto ao modo de utilização, apresentam algumas semelhanças. Do mesmo modo que os pagãos, os cristãos afirmavam que toda vez que o sentido literal do texto bíblico contiver uma afirmação indigna de Deus, faz-se necessário interpretar alegoricamente tal passagem. Além desta semelhança, ainda é comum aos dois modos de interpretação a explicação dada a eles, segundo a qual escrever por intermédio de alegorias é um meio encontrado pelos escritores para se evitar o fastio dos leitores e fazer com que a felicidade destes seja maior quando encontrarem a Verdade, e também para impedir que mentes indignas tenham acesso a ela.<sup>81</sup>

Clemente de Alexandria (c.150-215) e Orígenes (184?-253?) podem ser considerados, junto com Justino (†c.165), os fundadores da filosofia cristã.<sup>82</sup> Eles se

---

<sup>79</sup> Auerbach, E. *Op. cit.*, p. 50.

<sup>80</sup> Ver Smalley, B. *Study of the Bible in the Middle Ages*, p. 28 e Hansen, J. A. *Op. cit.*, p. 49.

<sup>81</sup> Ver Pépin, J. "Helenismo e Cristianismo", in: Châtelet, F. *História da Filosofia*, pp. 50-51.

<sup>82</sup> Ver Jaeger, W. *Cristianismo primitivo y Paideia Griega*, p. 71.

dedicaram em mostrar que Antigo e Novo Testamentos formam um único livro, procurando, assim, refutar as críticas daqueles que consideravam o Antigo Testamento avesso à doutrina cristã apresentada no Novo.<sup>83</sup> Para tanto, eles interpretaram o texto bíblico alegoricamente.

O sistema exegético de Orígenes tem como base a constatação de que há três tipos de cristãos: aqueles que se atêm ao sentido histórico ou literal das Escrituras, aqueles que as interpretam alegoricamente (no sentido “literário”) e os que buscam alcançar o seu sentido espiritual. Este último é superior aos outros sentidos (literal e alegórico), e somente aqueles que interpretam a Bíblia a partir dele conseguem alcançar a Verdade que ela encerra. Além disso, para Orígenes, o sentido espiritual comporta quatro sentidos, que são extraídos das figuras da vinda de Cristo, da Igreja e seus sacramentos, da relação de Deus com a alma de cada ser humano, e das últimas coisas e do reino dos céus. Todos estes sentidos são encontrados no Antigo Testamento e somente os dois últimos podem ser encontrados também no Novo.<sup>84</sup>

A interpretação alegórica de Orígenes se aproxima da do judeu Filo (20a.C.-40d.C) ao defender que tudo nas Escrituras possui um sentido espiritual e nem tudo um sentido literal. Entretanto, não pode ser considerada uma interpretação tão abstrata quanto à dele, já que, nos escritos de Orígenes, como observou João Adolfo Hansen, “os acontecimentos do Velho Testamento parecem vivos, tendo uma relação imediata com o leitor e sua vida real”<sup>85</sup>. Sendo assim, o seu modo de interpretação alegórico representou uma alavanca tanto na sistematização quanto na utilização da tipologia bíblica no final da Antiguidade.

Mais tarde, no final do século IV e início do V, Santo Agostinho utilizará abundantemente a interpretação alegórica das Escrituras, tornando-se um dos seus maiores defensores. Ele, que se converteu ao catolicismo em 386, após ouvir os sermões de Ambrósio, que interpretava as Escrituras de acordo com os alexandrinos São Clemente e Orígenes, antes de se converter, achava a Bíblia extremamente simples, sendo “indigno compará-la à elegância ciceroniana”.<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> Como apontou Konings (in: *A Bíblia nas suas origens e hoje*, pp. 178-179), neste período, “teve grande repercussão a tentativa do teólogo romano Marcião de excluir da memória cristã tudo aquilo que lembrava o Antigo Testamento e o judaísmo, com base numa teologia dualista opondo o Deus do AT ao do NT”.

<sup>84</sup> Ver Smalley, B. *Op. cit.*, pp. 6-7.

<sup>85</sup> Hansen, J. A. *Op. cit.*, p. 33.

<sup>86</sup> Ver S. Agostinho. *Confissões*, III,5,9.

O contato com o neoplatonismo permitiu que Agostinho formulasse a idéia de que o conhecimento espiritual de todas as coisas é superior ao carnal, assim como a alma é superior ao corpo. Para ele, a compreensão do sentido espiritual da Bíblia faz-se muitas vezes necessária para que os cristãos possam encontrar a Verdade que ela encerra.

Em *A Doutrina Cristã* (397-426/27?), Agostinho procura esclarecer como devem ser interpretadas algumas passagens obscuras do texto bíblico. No primeiro livro da obra, ele afirma que “toda doutrina reduz-se ao ensino das coisas e dos sinais”<sup>87</sup>. As primeiras compreendem tudo aquilo que não significa outra coisa. Já os sinais são empregados para significarem algo, como as palavras. Existem três tipos de coisas: aquelas que são fruídas, ou seja, que nos fazem felizes; aquelas que servem para serem utilizadas, isto é, que nos conduzem às coisas fruídas; e aquelas que são ao mesmo tempo fruídas e para serem utilizadas. Segundo Agostinho, “fruir é aderir a alguma coisa por amor a ela própria. E usar é orientar o objeto de que se faz uso para obter o objeto ao qual se ama, caso tal objeto mereça ser amado”<sup>88</sup>. Assim, todas as coisas do mundo devem ser utilizadas com o único fim de nos reencontrarmos com Deus, que é a única coisa fruída. Já os homens, situam-se entre Deus e as coisas a serem utilizadas, o que significa que todo homem deve amar a si próprio, bem como ao seu próximo. Portanto, o homem perfeito é aquele que ama a Deus acima de tudo, ama a si próprio e ao seu próximo e se serve das coisas do mundo para se aproximar cada vez mais de Deus.

Como todas as coisas devem ser utilizadas com o único propósito de nos conduzir ao amor de Deus e do próximo, faz-se necessário “que se entenda ser a plenitude e o fim da Lei, como de toda a Escritura divina, o amor àquela Coisa, que será nosso gozo (Rm 13,10 e 1Tm 1,5); e o amor dos que podem partilhar conosco daquela fruição (*rei qua fruendum est et rei quae nobiscum ea re frui potest*)”<sup>89</sup>. Portanto, para Agostinho, todas as passagens das Escrituras edificam a caridade.

*Se alguém julga ter entendido as Escrituras divinas ou parte delas, mas se com esse entendimento não edifica a dupla caridade – a de Deus e a do próximo –, é preciso reconhecer que nada entendeu. Mas quem tira de seu entendimento uma idéia útil para a*

---

<sup>87</sup> S. Agostinho. *A doutrina cristã*, p. 52.

<sup>88</sup> S. Agostinho. *Op. cit.*, p.54.

<sup>89</sup> S. Agostinho. *Op. cit.*, p. 84.



*edificação da caridade, ainda que sem trazer o pensamento próprio do autor, na passagem em estudo, ousarei dizer que não comete erro pernicioso, nem diz mentira.*<sup>90</sup>

Isto é possível porque o texto bíblico é composto por sinais ou signos da vontade de Deus. Estes nem sempre são claros, sendo divididos em signos próprios (*signa propria*) e signos figurados (*signa translata*).

*São chamados próprios quando empregados para designar os objetos para os quais foram eles convencionados. Por exemplo, dizemos: boi, e relacionamos com o animal que todos os homens de língua portuguesa denominam por esse nome.*

*Os signos são figurados ou metafóricos, quando as mesmas coisas, que denominamos com seu termo próprio, são também tomadas para significar algo diferente. Por exemplo, dizemos: boi e por essa palavra entenderemos o animal que se costuma chamar por esse nome e, além disso, entenderemos que se alude ao pregador do evangelho, conforme deu a entender a Escritura na interpretação do Apóstolo, que disse: “Não amordaçaras o boi que tritura o grão” (1Cor 9,9).<sup>91</sup>*

Para Agostinho, também são signos figurados as pessoas e/ou os acontecimentos históricos que prefiguram outros. Deste modo, a apropriação dos vasos, dos ornamentos de ouro e prata e das vestes dos egípcios pelos hebreus, ao deixarem o Egito (mencionado em Êxodo 12,35-36), é entendida como figura da retomada dos cristãos das verdades descobertas pelos pagãos, o que justifica o uso daquele saber profano na edificação das verdades sagradas.<sup>92</sup>

No livro III, Agostinho procura esclarecer de que maneira o leitor poderá dissipar as dificuldades que o texto bíblico apresenta, apontando que a memória é uma boa aliada para se interpretar os signos figurados, já que “nas passagens mais claras se há de aprender o modo de entender as obscuras”<sup>93</sup>, ou seja, toda passagem que exige uma interpretação não literal tem seu sentido verdadeiro expresso em outra passagem bíblica, validando tal interpretação.

Ele também afirma que “entender um termo figurado como se fosse dito em sentido próprio é pensar de modo carnal. Ora, coisa alguma pode ser chamada com mais exatidão de morte da alma do que a submissão da inteligência à carne, segundo à letra, pois é pela

---

<sup>90</sup> S. Agostinho. *Op. cit.*, p. 85.

<sup>91</sup> S. Agostinho. *Op. cit.*, p. 106.

<sup>92</sup> Ver S. Agostinho. *Op. cit.*, pp. 149-150. Como veremos, Beda, mais tarde, classificará os dois registros dos signos figurados apontados por Agostinho de *allegoria in factis* e *allegoria in verbis*.

<sup>93</sup> S. Agostinho. *Op. cit.*, p. 189.

inteligência que o homem é superior aos animais”<sup>94</sup>. Sendo assim, a interpretação alegórica dos signos figurados da Bíblia é considerada como a única verdadeira. Entretanto, se a passagem a ser interpretada apresentar um sentido literal que induza à virtude da caridade, ela não deverá, em hipótese alguma, ser interpretada alegoricamente. Além disso, Agostinho admite que do sentido literal das Escrituras são extraídos diversos sentidos. Todos podem ser considerados verdadeiros desde que fundados na fé e que tenham outra passagem bíblica que os confirme.

Ele ainda alerta o leitor da Bíblia sobre a importância de não se seguir os costumes do Antigo Testamento, cujo sentido verdadeiro é aquele que se encontra além da letra. É por isso que, tomando como modelo a interpretação paulina, Agostinho aponta que as mães dos dois filhos de Abraão, uma escrava e uma mulher livre, são figuras das duas alianças, ou seja, do Antigo e Novo Testamentos. A primeira representa a Jerusalém terrena e a outra a Jerusalém celeste. Do mesmo modo, Eva é a figura de Maria e Adão a de Cristo.

*Pela alma corrompida de uma mulher entrou a doença. E do corpo íntegro de outra mulher veio a saúde.(...) Nascido de uma mulher, ele (Cristo) libertou aqueles que tinham sido enganados por uma mulher. Homem, libertou os homens. Mortal, libertou os mortais. Morto, libertou os mortos.*<sup>95</sup>

A necessidade da interpretação tipológica já fora enfatizada em *A Trindade* (399-419), na qual ele afirma que a alegoria não está nas palavras, mas nos próprios fatos históricos do texto sagrado (15,9,15). Através deste tipo de interpretação, Agostinho percebe na Bíblia a História de todos os tempos. Sendo Deus um ser atemporal e a Bíblia sua obra, ela contém todos os tempos. Da mesma forma, a vida de cada ser humano, igualmente divina, é o espelhamento da História retratada nas Escrituras. Daí ser o fundamento do cristianismo, para Agostinho, a História e a profecia.

*O fundamento para seguir esta religião é a história e a profecia. Aí se descobre a disposição da divina Providência, no tempo, em favor do gênero humano, para reformá-lo e restaurá-lo, em vista da posse da vida eterna. Credo nisso, a mente vai se purificando nesse modo de vida ajustado aos preceitos divinos. Isso a habilitará à percepção das realidades espirituais. Essas realidades não são nem do passado, nem do futuro, mas são sempre idênticas a si mesmas, imunes de qualquer mudança temporal.*<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> S. Agostinho. *Op. cit.*, p. 165.

<sup>95</sup> S. Agostinho. *Op. cit.*, p. 62-63.

<sup>96</sup> Ver S. Agostinho. *A verdadeira religião*, p. 48.

Coube a Beda (673-735), em seu *De schematibus et tropis sacrae Scripturae*, a sistematização e a classificação dos signos figurados agostinianos (*signa translata*) em *allegoria in factis* e *allegoria in verbis*.<sup>97</sup> Ambas encontradas na Bíblia. Entretanto, a *allegoria in factis* se dá a partir de dois acontecimentos históricos, em que o primeiro prefigura o segundo, e este ajuda a compreender aquele na medida em que o completa. Já a *allegoria in verbis*, que, contrariamente à primeira, pode ser produzida pelos seres humanos, é caracterizada por tropos e metáforas.

Assim como Agostinho, Beda também admitia ser possível atribuir a uma única coisa diversos sentidos, como, por exemplo, a expressão “o Templo do Senhor”, que pode ser entendida (historicamente) como a construção feita por Salomão; ou (tipologicamente) simbolizando o corpo de Cristo; ou (moralmente) figurando a alma daqueles que crêem em Deus; ou (anagógicamente) representando o céu, lugar onde habitarão os justos. Todavia, foi Rábano Mauro (784?-856), discípulo de Alcuíno (730-804), quem enfatizou que há nas Escrituras esses quatro sentidos.<sup>98</sup>

Apesar do crescente interesse por Aristóteles a partir do século XII, o pensamento agostiniano de *A Doutrina Cristã* permaneceu vivo. Para os pensadores cristãos deste período, “conhecer e explicar uma coisa consiste sempre em mostrar que ela não é o que parece ser, que é o símbolo e o signo de uma realidade mais profunda que *anuncia* ou *significa* outra coisa”<sup>99</sup>. Esta mesma tese é encontrada, no século XIII, nos escritos de São Boaventura (1221-1274). Como diz Gilson, este autor aceita a idéia de que “(...) Platão recebeu a palavra da sabedoria, e Aristóteles a da ciência. Aquele considerou de preferência as coisas superiores, e este as inferiores. Ambas as palavras, porém, a da sabedoria e da ciência, foram outorgadas pelo Espírito Santo a Agostinho”<sup>100</sup>. Assim, São Boaventura defenderá uma interpretação alegórica das Escrituras nos moldes de Agostinho, isto é, tendo por fundamento a edificação da caridade.

A interpretação bíblica de Tomás de Aquino (1224/25?-1274) também tem como base a exegese agostiniana. Entretanto, ele propõe algumas modificações quando admite

---

<sup>97</sup> Alguns estudiosos como Johan Chydenius (in: “La théorie du symbolisme médiéval”, in: *Poétique* 23, p. 329) e Armand Strubel (in: *Op. cit.*, p. 353) apontam a ambigüidade da classificação de Beda, já que ele opta por designar dois fenômenos distintos por um único conceito, que é a alegoria.

<sup>98</sup> Ver Bruyne, E. *Études d'Éthétique Médiévale*, vol. I, p. 340.

<sup>99</sup> Gilson, E. *A Filosofia na Idade Média*, p. 421.

<sup>100</sup> Gilson, E. e Boehner, P. *História da Filosofia Cristã*, p. 423.

que o sentido literal pode ser figurado, porque extraído das palavras e compreendido como ornamentação do texto. Assim, o sentido figurado de Agostinho é denominado por Tomás de Aquino “sentido espiritual”. Temos, então, a distinção entre a alegoria encontrada nos textos profanos (“alegoria dos poetas”) e a alegoria bíblica (“alegoria dos teólogos”), ou seja, entre o sentido figurado e o sentido espiritual, admitindo que os dois podem ser encontrados na Bíblia. Porém, o sentido espiritual, produzido por aquele que é a Verdade, só se encontra nela. Segundo o próprio Tomás de Aquino, “segue-se que em nenhum saber humano, em nenhuma atividade que o homem tenha imaginado, encontra-se outra coisa que não seja um sentido literal” (*Quaest. Quod. VII, qu. 6, art. 3*)<sup>101</sup>. Portanto, todas as expressões poéticas são vistas como infinitamente inferiores se comparadas ao texto bíblico, porque estão limitadas ao seu sentido literal.

O sistema tomista reforça o fato de que a *allegoria in verbis* é produzida pelos homens, enquanto que a *allegoria in factis* somente é produzida por Deus. Além disso, ele admite que o sentido espiritual, sendo *vestigia trinitatis*, compreende três sentidos: alegórico, tropológico e anagógico. Tal sistema é assim esquematizado pelos estudiosos:<sup>102</sup>

SIGNIFICANTE ( <i>signum tantum</i> ) (Signo)	Sentido literal (produzido pelo homem)	Sentido literal, histórico = significação Sentido literal figurado (tropos: metáfora, “alegoria”, parábola, comparação). Simbolização de primeiro grau. (alegoria verbal)
SIGNIFICADO ( <i>signum et res</i> ) (Signo e coisa)	Sentido espiritual (produzido por Deus)	- sentido alegórico - sentido tropológico - sentido anagógico Simbolização de segundo grau. (alegoria factual)
REFERENTE ( <i>res tantum</i> ) (Coisa)	DEUS	

Com a ênfase dada pela Escolástica de que a *allegoria in factis*, porque produzida por Deus, só poderia ser encontrada na Bíblia, a poesia, que até então era vista como um elemento importante e associado à filosofia, passa a ser dissociada desta pelos teólogos, que a consideram fruto da vida mundana e, por isso, inútil para a apreensão de toda e qualquer

<sup>101</sup> Apud Hansen, J. A. *Op. cit.*, p. 58.

<sup>102</sup> Hansen, J. A. *Op. cit.*, p. 58 e Strubel, A. *Op. cit.*, p. 355.

verdade. Tal postura teve como conseqüência uma “disputa” entre os defensores das Letras e os teólogos, que pode ser exemplificada com o caloroso debate entre Albertino Mussato (1261-1329) e o dominicano Giovannino de Mântua. Este, apoiado na *Metafísica* de Aristóteles e em Tomás de Aquino, alegava que na poesia não podiam ser encontradas as mesmas Verdades das Escrituras. Já o primeiro defendia que “a filosofia, a teologia e a poesia vêm a ser uma mesma coisa.”<sup>103</sup> Na poesia, filosofia e teologia são encontradas sob a forma da alegoria. Segundo Gilson, “depois de Mussato, Petrarca (1304-1374) defende a mesma posição numa de suas cartas (*Rerum familiarum*, X,4), onde sustenta que a teologia não é senão uma poesia de que Deus é o objeto (*parum abest quin dicam theologiam poeticam esse de Deo*). (...) Depois de Petrarca, Bocácio (1313-1375) retoma por sua vez e desenvolve longamente o mesmo tema (...), compara a Escritura à poesia, não só porque usa imagens, metáforas e parábolas, que são modos de expressão poéticos, mas porque dissimula constantemente seu sentido profundo sob o sentido literal do texto.”<sup>104</sup>

A obra mestra de Dante Alighieri – a *Divina Comédia* – foi decisiva para que a poesia reassumisse o seu antigo lugar, ou seja, para que ela voltasse a ser concebida como algo em que o conhecimento verdadeiro sobre todas as coisas está presente. Em sua carta ao Can Grande dalla Scala, Dante afirma que sua *Divina Comédia* pertenceria ao gênero filosófico e que, assim como a Bíblia, ela apresentaria um sentido literal e um sentido alegórico, moral ou anagógico.

(...) o sentido desta obra não é único; antes, a obra pode ser descrita como polysemous, isto é, tem vários sentidos; o primeiro sentido é dado pela letra do texto; o segundo deriva do significado do texto. O primeiro chama-se sentido literal; o segundo, sentido alegórico, moral ou anagógico. Para que fique mais claro o procedimento, consideremos os versículos seguintes: ‘Ao sair Israel do Egito, / a casa de Jacó de um povo estrangeiro, / Judá tornou-se sagrado para ele, / e Israel foi o seu domínio’ (Salmos, 114 (113). Se nos ativermos somente à letra, alude-se aqui à saída do Egito dos filhos de Israel nos tempos de Moisés; se nos ativermos à alegoria, significa-se nossa redenção realizada por Cristo; se observarmos o sentido moral, alude-se à conversão da alma deste mundo enlutado do pecado até o estado de graça; se buscarmos o sentido anagógico, quer-se significar a saída da alma santa da escravidão dessa nossa corrupção até a liberdade da glória eterna.<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> Curtius, E. R. *Op. cit.*, p. 307.

<sup>104</sup> Gilson, E. *A Filosofia na Idade Média*, pp. 908-909.

<sup>105</sup> Apud Hansen, J. A. *Op. cit.*, pp. 59-60. Sobre a presença das Sagradas Escrituras e de sua exegese na *Divina Comédia*, ver Hawkins, P.S. “Dante and the Bible”, in: Jacoff, R. (ed.) *The Cambridge Companion to Dante*, pp. 120-135.

Além disso, ao comentar a terceira parte de sua obra – o Paraíso –, Dante procura mostrar quão verdadeira é a descrição deste através de trechos da Bíblia e das obras de Aristóteles, reclamando, desta forma, uma posição de igualdade entre as Escrituras, as obras filosóficas e a poesia na obtenção do conhecimento humano.

Dante inaugura, a partir da tradição exegética, uma forma de compor que está baseada na alegoria. Paul Zumthor, na esteira de outros autores, designa por *alegorese* o modo de composição que pressupõe uma leitura não literal, ou seja, uma leitura alegórica que se dá a partir do sentido literal do texto.<sup>106</sup> Opõe-se, assim, *alegorese* (modo de composição) à alegoria (modo de interpretação). Entretanto, a primeira mantém uma estreita ligação com a segunda, na medida em que a visa, o que fica claro, por exemplo, na *Comédia* de Dante. Como aponta João Adolfo Hansen, ali há uma fusão da *allegoria in factis* com a *allegoria in verbis*. “O poema ou a pintura são *expressão* retórica do seu próprio princípio de *interpretação* hermenêutica, constantemente aludido como sentido próprio e inefável.”<sup>107</sup>

Além dessa relação entre modo de composição e de interpretação, a *alegorese* não se restringe à composição de alegorias factuais, semelhantes às encontradas na Bíblia, ela engloba também todo tipo de alegoria retórica. Durante toda a Idade Média e principalmente no século XIII, a *alegorese* freqüentemente encontra-se unida a Nomes emblemáticos ou personificações. Esta técnica, que remonta à Antigüidade tardia<sup>108</sup>, continua muito presente na poesia até o século XV, trazendo agora consigo os quatro níveis de interpretação atribuídos às Escrituras e utilizados por Dante. Ele mesmo, em sua *Comédia*, apresenta-nos uma personificação alegórica: a Pobreza, aquela que teve como primeiro esposo Cristo e, depois, Francisco de Assis.<sup>109</sup> A Pobreza, embora seja uma personagem alegórica, também é histórica ao unir-se a uma personalidade real, isto é, que existiu num determinado momento da História. Deste modo, podemos dizer que além de alegoria retórica, ela também é tipológica, pois permite que, através do seu casamento com Francisco de Assis, ele seja um *imitator Christi*, confirmando o esquema da História do

---

<sup>106</sup> Ver Zumthor, P. “Allégorie et Allégorèse”, in : *La masque et la lumière*, pp. 78-94.

<sup>107</sup> Hansen, J. A. *Op. cit.*, p. 64.

<sup>108</sup> Pensemos em Marciano Capela, Boécio e Prudêncio.

<sup>109</sup> Ver Auerbach, E. *Op. cit.*, pp. 65-80.

mundo apresentado pela Bíblia. Além disso, o casamento de Francisco com a Pobreza, assim como o de Cristo, possui um sentido moral ao apontar que a Igreja deve, como seguidora deste último, desprender-se das coisas materiais a fim de preocupar-se mais com as coisas celestes, que são as verdadeiramente importantes. Do mesmo modo, o sentido escatológico está aí inserido: a imitação do ato de Francisco, que imitou a Cristo, nos conduzirá ao reino dos Céus.

No final da Idade Média, encontramos em muitas composições poéticas a fusão da alegoria entendida como um modo de expressão – incluindo a personificação – e da alegoria factual, agora não mais entendida como um modo exclusivamente interpretativo, mas também de composição. Isto fica muito claro nas moralidades européias, nas quais os ensinamentos morais, extraídos da tradição cristã, encontram-se investidos nas personagens alegóricas. Entretanto, os poetas medievais quase sempre se diferenciam da atitude de Dante frente à alegoria factual. Este não se contenta apenas em reproduzir as tipologias presentes na Bíblia; ciente de que a História do mundo está narrada nas Escrituras, ele concebe as personagens da sua obra, que também são históricas, como *preenchimento* das alegorias factuais bíblicas. Agora, resta examinar como Gil Vicente articula este procedimento em suas obras teatrais.

#### **4. A alegoria e o teatro religioso de Gil Vicente**

Como apontamos, a alegoria bíblica e a visão teológica da História assimilada por ela estão presentes nas peças religiosas de Gil Vicente, sendo a *alegorese* o seu fundamento. Esta sustenta a caracterização das personagens vicentinas e organiza as ações que compõem os enredos das peças de acordo com a interpretação alegórica das Escrituras, visando uma compreensão igualmente alegórica. Para tanto, Gil Vicente utiliza alguns recursos que auxiliam na compreensão do verdadeiro sentido de suas peças. Um deles é a presença de uma espécie de prólogo, que antecede a representação propriamente dita, no qual uma das personagens explica resumidamente o que será encenado e de que forma.<sup>110</sup> Também é comum durante a representação as personagens retomarem o episódio que

---

<sup>110</sup> O *Auto da Alma* (1518) ilustra bem isto. A fala inicial de Santo Agostinho, que serve como prólogo da peça, explica a tradicional alegoria da vida como peregrinação, na qual a representação se apóia. Ver Reckert, S. *Espírito e Letra de Gil Vicente*, pp. 106-107.

acabou de ser encenado, enfatizando o que o espectador deveria ter apreendido, ou seja, quais ensinamentos o episódio lhe fornece e que podem ser tomados como regras de conduta que o auxiliarão no propósito de obter a salvação eterna.<sup>111</sup> Assim, aos autos vicentinos é atribuída uma função didática e edificante, que os aproxima dos sermões.<sup>112</sup>

A prédica vicentina está relacionada ao propósito de reavivar a memória do espectador, enfatizando a necessidade de se recordar a História sagrada, na qual se encontra a salvação humana. Somente a anamnese permitirá ao homem atingir a plenitude da vida moral. É por isso que, no *Breve Sumário*, já no exórdio feito pelo Anjo, temos que tal apresentação da “história de Deos” será realizada porque “convém se lembrar”. No *Auto da Alma* (1518), a protagonista – a Alma, personagem alegórica, símbolo de cada ser humano – tem a memória como um dos dons (potências) a ela concedidos por Deus. É através desta e do entendimento que ela consegue restituir a sua vontade e prosseguir no caminho que a guiará até à Igreja, onde lhe serão servidas as iguarias que restituirão as suas forças, sendo-lhe possível alcançar a sua salvação.

Como observou Fernando de Mello Moser, a técnica da evocação, entendida como “um conjunto de processos utilizados pelo dramaturgo para provocar no campo da consciência do espectador ou, eventualmente, do leitor, um determinado surto de recordações, imagens e associações”<sup>113</sup>, é recorrente nas peças vicentinas, bem como em todo o drama religioso medieval. A sua utilização está associada a uma tradição já enraizada, à qual os seus espectadores pertencem. As tipologias não precisam ser anunciadas como tais. A justaposição de pessoas e acontecimentos históricos bíblicos, comumente interpretados pela tradição cristã como sendo um a prefiguração do outro, induz o espectador a entendê-los desta forma. No *Breve Sumário*, por exemplo, Adão anuncia Cristo por contraste, assim como Eva anuncia Maria. A compreensão disto se dá

---

<sup>111</sup> Como veremos, no final da apresentação do *Auto da Cananéia*, Cristo faz uma espécie de resumo daquilo que fora encenado.

<sup>112</sup> Delgado-Morales, num artigo em que analisa três autos natalinos de Gil Vicente: *Auto pastoril castelhano*, *Auto dos reis magos* e *Auto dos quatro tempos*, afirma que a semelhança entre os três reside “em serem sermões alegóricos representados, dirigidos ao bem espiritual daqueles que os assistem” (“Alegoría y tropología en tres autos de Navidad de Gil Vicente”, in: *Bulletin of Hispanic Studies*, p. 39). Reckert (in: *Op. cit.*, p. 179) também aponta as semelhanças entre os três *Autos das Barcas* (1517-19) e as obras de dois sermoneiros póstumos de um dos pregadores mais famosos da Europa: Johann Geiler von Kaysersberg (1445-1510).

<sup>113</sup> Moser, F.M. “A técnica da evocação no drama religioso medieval”, in: *Discurso Inacabado*, p. 45.



não somente porque o dramaturgo português nos oferece indícios desta relação, mas também porque assim eram concebidas tais pessoas pela exegese cristã.

Autos natalinos como *Pastoril Castelhana*, *Pastoril Português* e *Sibila Cassandra* ilustram que, mesmo nas peças vicentinas que agregam temas religiosos e profanos, a organização do enredo se orienta pela exegese bíblica. Neles, o acontecimento do nascimento de Cristo não é anunciado no início da peça, ele apenas coroa a apresentação. Desta forma, à primeira vista, a História encenada parece não ter relação direta com a natividade, ainda mais porque quase sempre traz à tona motivos farsescos. Entretanto, os enredos apresentados denunciam o desconcerto do mundo, a cegueira humana, males que têm a possibilidade de serem dissolvidos com o nascimento de Cristo. Tanto na Bíblia como nos autos vicentinos, Cristo é aquele que vem restabelecer a ordem e, conseqüentemente, a vida, tirando o véu que cobre os olhos dos homens e revelando-lhes a Verdade. A História sagrada, portanto, encontra-se refletida também nestes autos. Ao apresentá-la em um outro contexto, Gil Vicente utiliza o princípio exegético de que a Verdade contida na Bíblia se aplica a todos os tempos, o que permite que, na sua obra, sejam encontrados os três sentidos ocultos das Escrituras: moral, tipológico e anagógico.

O primeiro instiga o espectador a seguir o exemplo das personagens, percebendo que é necessário vivenciar espiritualmente o nascimento de Cristo, para que também ele possa compreender a Verdade e alcançar a vida eterna. Isto só é possível porque aquele que assiste à encenação reconhece aí a História contida na Bíblia, assim como a sua própria.<sup>114</sup> Já o sentido tipológico, aponta que tudo fora anunciado pelas Escrituras. A cegueira humana e o desconcerto do mundo é fruto da luta entre o bem e o mal que durará até a parúsia. Quanto ao sentido anagógico, ele permite que o espectador tenha esperança na salvação eterna, alimentada com o nascimento do filho de Deus. Assim, a unidade de tais

---

<sup>114</sup> Desde o século IVa.C. atribuíam-se à História uma função moralizadora. (Ver Hartog, F. *A História de Homero a Santo Agostinho*, pp. 171, 183 e 185. Ver também Guenée, B. *Op. cit.*, p. 27.) Com o cristianismo, este atributo tornou-se ainda mais evidente, instigando os cristãos a imitarem as virtudes das pessoas históricas narradas pelas Escrituras, principalmente as de Cristo. A partir do século IX, o termo História também designa as narrações da vida de santos – as hagiografias. A vida excepcionalmente virtuosa dessas pessoas é reconhecida e santificada pela Igreja, que a vê como edificadora neste mundo da Cidade Celeste, o que permitiu que a hagiografia passasse a fazer parte da liturgia. Ela é o *exemplum* – relato breve e verídico que servia como lição moral àqueles que o ouviam e que era incluído pelo sacerdote em sua pregação. De modo semelhante, o auto vicentino, ao espelhar a História sagrada, põe em cena os *exempla*, instigando os seus espectadores a vivenciarem a fé.

autos natalinos só é percebida quando se atribuem a eles os sentidos bíblicos. Sem isto, a cena da natividade parece-nos desconexa. Contrariamente, quando se atribuem tais sentidos às peças, a cena do nascimento de Cristo integra-se ao todo da representação, explicando o porquê da cegueira de algumas personagens como Cassandra.

No *Breve Sumário* e no *Auto da Cananéia* – peças de caráter estritamente religioso –, a presença da *alegorese*, bem como dos sentidos ocultos das Escrituras, é ainda mais evidente. A compreensão de como o autor português as estrutura nos oferece indícios de como foram organizados os enredos de autos que, embora construídos para serem encenados em ocasiões em que a Igreja celebra algum acontecimento importante da vida de Cristo, mesclam temas religiosos e profanos.

## CAPÍTULO II

### ***Breve Sumário: uma visão teológica da História***

*Aquilo que é, já existia, e aquilo que há de ser, já existiu; Deus chama de novo o que passou.*

Eclesiastes (3,15)

#### **1. As três leis**

A História – concebida como o período que compreende desde a criação narrada no Gênesis até a parúsia anunciada pelas Escrituras – foi, de diferentes modos, dividida em períodos que se sucedem.<sup>115</sup>

Sendo frequentemente utilizada pelos teólogos cristãos, a divisão da História em três leis, que parece ter se originado a partir de uma passagem da epístola de São Paulo aos Romanos<sup>116</sup>, afirma a existência de um tempo de Adão a Moisés, o da Lei da Natureza; outro de Moisés a João Batista, o da Lei da Escritura; e outro de João Batista a Cristo, o da Lei da Graça. O período regido pela primeira Lei, que governa os gentios, é marcado pela derrocada do ser humano que, com o pecado de Adão, se afasta de Deus. A segunda Lei, que tem como seu povo os judeus, “reina” durante o tempo em que Deus institui portavozes da sua palavra – os profetas –, que tentam fazer com que os homens se voltem para o seu criador. Quanto à terceira, ela rege o povo cristão e num período de glória, no qual Cristo nasce e revela aos homens os mistérios que estavam escondidos nas palavras dos profetas.

A interpretação alegórica de alguns episódios narrados pela Bíblia e o próprio caráter trinitário do cristianismo, cujo único Deus é formado por três pessoas – Pai, Filho e Espírito Santo – certamente contribuíram para que o tema das três leis tenha se sobressaído

---

<sup>115</sup> Ver Ribeiro, J.A. “*Breve Sumário da História de Deus: visão agustiniana da História?*”, p. 254. Segundo o autor, Eusébio de Cesaréia dividiu a História em sete dias; Agostinho em seis idades; Orígenes em doze horas e Hugo de São Vítor em dois estados.

<sup>116</sup> “Pois até à Lei havia pecado no mundo; o pecado, porém não é levado em conta quando não existe lei. Todavia, a morte imperou desde Adão até Moisés, mesmo sobre aqueles que não pecaram de modo semelhante à transgressão de Adão, que é figura daquele que devia vir...” (Rm 5,13-14) Santo Agostinho, em sua *Epístola 55* (III,5), também utiliza a divisão da História em três leis: “a primeira época transcorre antes da Lei; a segunda, sob a Lei, e a terceira, sob a graça; nesta se dá a manifestação do sacramento, que antes estava oculto no enigma profético”.

durante a Idade Média, ultrapassando-a. Mâle aponta que os três dias de caminhada que separavam Abraão à terra de Moriá eram comumente interpretados na Baixa Idade Média como as três idades do povo judeu: de Abraão a Moisés, de Moisés a João Batista, e de João Batista a Cristo. Embora tenham sido interpretadas como idades do povo judeu e não como leis que além de abrangerem a totalidade dos tempos, também abrangem todos os povos, a divisão temporal é exatamente a mesma daquela estabelecida pelo tema das três leis. De forma semelhante, a exegese do episódio bíblico da bênção dada por Jacó a seus filhos Efraim e Manassés, representado num vitral de Mans, segundo a qual Jacó é figura de Cristo, Manassés do povo judeu, e Efraim dos gentios, alude à divisão tripartida da História.<sup>117</sup>

A História assim concebida enfatiza que, de fato, a verdadeira História é a sagrada e, ao mesmo tempo, aponta para uma evolução desta, ao conceber a Lei da Graça como superior às outras duas. O tema das três leis está presente de modo explícito no *Breve Sumário* e no *Auto da Cananéia*. Entretanto, no primeiro, diferentemente do segundo, no qual as três leis aparecem personificadas e no mesmo espaço e tempo, tal divisão marca a ascensão da História que está sendo contada, o que pode ser observado pelo caráter cada vez mais célebre de suas personagens, como veremos.

## 2. A apresentação da peça ou o seu exórdio

O *Breve Sumário da História de Deus*<sup>118</sup> apresenta algumas semelhanças com os mistérios europeus.<sup>119</sup> O seu tema – a História sagrada – era constantemente tratado por estes últimos e, em ambos, as prefigurações são recorrentes. Para Michaëlis, o assunto do auto vicentino, derivado indiretamente do *Ludus Prophetarum*, “obrigou Gil Vicente a unir aos prefiguradores (Adão, Abel, Abraão, Moisés, David e Isaías) o prefigurado Redentor, e

---

<sup>117</sup> Mâle, E. *Op. cit.*, pp. 142 e 144.

<sup>118</sup> Não há um consenso sobre a primeira representação deste auto. Alguns acreditam que ela tenha se dado na sexta-feira de Endoenças de 1526 ou de 1528, contrariando a data indicada na didascália (1527), alegando que, nesta data, a Corte não se encontrava em Almeirim, local apontado também pela didascália. Outros, fundamentados no texto da peça, que enfatiza mais a ressurreição do que a paixão de Cristo, julgam que sua primeira representação tenha se dado no domingo de Páscoa. Ver Moreira, J. *História de Deus*, p. 3.

<sup>119</sup> O Professor José Augusto Cardoso Bernardes (“Danças da Vida e da Morte nas *Barcas* de Gil Vicente”, in: *Leituras*, no. II, outono de 2002, p. 100) classifica o *Breve Sumário* como *moralidade teológica*, “aquela (...) que, no *corpus* vicentino, mais se aproxima do sentido e da estrutura do mistério”.

São João que anunciará a sua vinda”<sup>120</sup>. A História que ele encena se encontra na Bíblia e compreende desde Adão e Eva até a morte e ressurreição de Cristo (“d’ab enício mundi até a ressurreição”).<sup>121</sup> Representada de forma sucinta, somente os episódios e as personagens mais relevantes desta História se farão presentes. Além disso, o valor e a autoridade do que o autor coloca em cena estão respaldados nas obras dos doutores.<sup>122</sup>

*agora vereis  
o que por diversos doctores lereis*

A estrutura da peça pode ser assim representada: 1) exórdio; 2) Lei da Natureza (Adão e Eva, Abel e Jó); 3) Lei da Escritura (Abraão, Moisés, Davi e Isaías); e 4) Lei da Graça (São João e Cristo).

O auto se inicia com a entrada de um Anjo, que, como a própria personagem afirma, faz o “exórdio do auto presente”<sup>123</sup>, no qual explica aos espectadores o porquê de se encenar algo que estes já conhecem.

*Anjo - Ainda que todas as cousas passadas  
sejão notorias a Vossas Altezas,  
a história de Deos tem taes profundezas,  
que nunca se perdem ser recontadas.  
E porque o tenor  
da resurreição de nosso Senhor  
tem as raizes naquelle pomar,  
ao pé d’aquela árvore que ouvistes contar,  
aonde Adão se fez peccador,  
convem se lembrar.*

A re-apresentação da História sagrada é assim justificada por ter ela sentidos ocultos (“a história de Deos tem taes profundezas”), depreendidos do sentido literal, em que se concebe os homens e os acontecimentos bíblicos como históricos e, ao mesmo tempo,

---

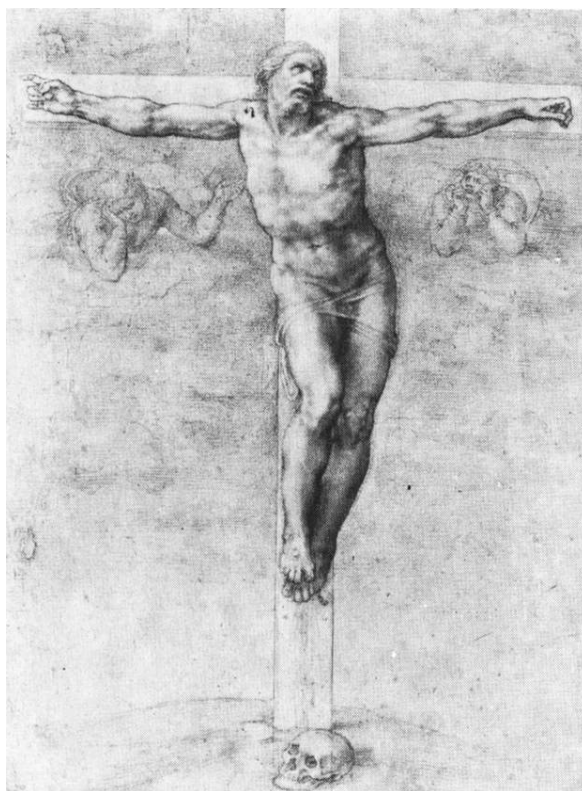
<sup>120</sup> Michaëlis, C. *Notas Vicentinas*, p. 362.

<sup>121</sup> Segundo Teyssier (in: *Op. cit.*, p. 151), esta é a História “que se contém implicitamente em todos os autos de ‘devoção’”. Neste sentido, a análise de como o autor português a encena no *Breve Sumário* facilita-nos a compreensão do conceito de História presente em todos os seus autos, como já apontamos.

<sup>122</sup> José António Pinto Ribeiro (in: *Op. cit.*, pp. 249-251) aponta as semelhanças deste auto vicentino com as sumas teológicas, comuns durante a Escolástica, ao constatar que ambos apresentam três finalidades básicas: enciclopédica, sintética e pedagógica, nos quais esta última se sobressai.

<sup>123</sup> Exórdio (do latim *exordium*, começo, origem) é a primeira parte do discurso de um orador, na qual se apresenta o assunto que será tratado, buscando obter o interesse do auditório. (Ver Morier, H. *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, pp. 468-477). A fala do anjo, portanto, aproxima o auto de um gênero discursivo como o sermão.

atemporais, porque detentores da Verdade. Como sabemos, segundo a alegoria factual, pessoas e acontecimentos históricos prefiguram outros também históricos. A fala transcrita acima mostra que um dos motivos para que a História de Deus seja narrada é lembrar o fato de Cristo ser o segundo Adão.<sup>124</sup> Assim, a anamnese – figura pela qual se produz a recordação de algo – permeará toda a obra e se concretizará com a ascese do espectador, instigado a ser virtuoso como Cristo.



Cristo Crucificado de Michelangelo<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> São Paulo, em sua *Epístola aos Romanos* (5,17), já havia estabelecido a relação entre Adão e Cristo ao afirmar que “se, com efeito, pela falta de um só a morte imperou através deste único homem, muito mais os que recebem a abundância da graça e o dom da justiça reinarão na vida por meio de um só, Jesus Cristo”. No conjunto da obra vicentina, esta mesma relação aparece mais claramente no *Auto Pastoril Castelhana* (1502), na fala do pastor Gil: “Porque este es el cordero / *qui tollis peccata mundo*, / el nuestro Adan segundo, / y remedio del primero: / este es el hijo heredero / de nuestro eterno Dios; / el cual fue dado á nos / por Mexías verdadero.”

<sup>125</sup> Cristo foi crucificado no gólgota, palavra proveniente do aramaico (*golgota*) e que significa crânio. Daí a representação de Cristo crucificado sobre um crânio – o de Adão.

### 3. A Lei da Natureza

Depois do breve intróito feito pelo Anjo, tem início a representação da peça propriamente dita com a entrada de Lúcifer, “o maioral do inferno”, Belial, “meirinho de sua Corte”, e Satanás, “fidalgo de seu conselho”<sup>126</sup>, enciumados porque acreditavam que Deus poderia dar a Adão e Eva o que lhes havia tomado. Lúcifer ordena então que Satanás faça com que Eva coma o “fruto da ciência”, aquele que havia sido proibido por Deus. Enquanto Satanás cumpre sua tarefa, Belial, invejoso porque tarefa tão importante fora delegada àquele e não a si, diz:

Belial - (...)  
*se lá me mandáras, me houvera por cão,  
se não os fizera per fôrça peccar:  
logo per fôrça os fizera tragar  
quantas maçans naquella árvore estão,  
sem as mastigar.*

Lúcifer - *Onde fôrça ha perdemos direito;  
que o fino peccado ha de ser de vontade,  
formando desprêzo contra a Magestade;  
e não serão nossos, se for d'outro geito.*

Nas palavras proferidas por Lúcifer, o espectador toma ciência de que o pecado só ocorre quando o ser humano, através da sua vontade, permite. Santo Agostinho, em seu *O livre-arbítrio* (I, 35a), já havia afirmado que “o mal moral tem sua origem no livre-arbítrio de nossa vontade”. Ora, como fica claro no *Auto da Alma* (1518), peça profundamente agostiniana, toda alma é dotada de três potências: Vontade, Entendimento e Memória, que caracterizam o livre-arbítrio concedido por Deus aos homens, pelo qual nos é dado a chance de alcançarmos a glória eterna. Por isso, no *Auto da Alma*, sempre que a vontade se encontra enfraquecida, a Alma esquece-se de seu projeto inicial que é de chegar até à Igreja. No *Breve Sumário*, a vontade de obedecer a Deus (bem como o entendimento e a memória) encontra-se enfraquecida somente em Eva e Adão, que se deixam seduzir, respectivamente, pela serpente e por sua companheira.

As palavras de Satanás que abaixo transcrevemos enfatizam as conseqüências da desobediência dos primeiros pais, ficando ainda mais evidente o caráter moralizador do

---

<sup>126</sup> Segundo Alberto Cousté (“A corte infernal”, in: *Biografia do Diabo*, p. 67), “já na Antiguidade as tradições demonológicas pressupunham a existência de uma ordem infernal, uma hierarquia onde estivesse estabelecida a divisão de poderes, as funções e as especialidades dos demônios.”

auto, organizado para fortalecer a vontade, propiciar o entendimento e estimular a memória dos espectadores, para que possam alcançar a salvação prometida por Deus.

Satanás: - (...)  
*Ja são derrubados  
Adão e Eva os primeiros casados,  
voltas as vodas em pranto mui forte,  
o gôzo em lagrimas, a alegria em morte,  
a vida em suspiros, prazer em cuidado,  
ventura sem sorte.  
He ja convertida esperança em temores;  
em pena tambem a seguridade,  
repouso em favor, e a liberdade  
deixo-a captiva em vivas dolores;  
e o paraizo  
lhe fica bem longe do seu pouco siso.*

O episódio da tentação e da consumação do pecado original não é encenado, mas apenas referido por Satanás, sendo esta a primeira das quatro tentações que aparecem na peça. Entretanto, todas as outras são encenadas. O fato de Gil Vicente não ter encenado a tentação do primeiro homem e da primeira mulher pode relacionar-se ao propósito do autor de manter o caráter sumário e sucinto da sua obra, optando por colocar em cena somente personagens e ações exemplares, ou seja, que servem de modelo de conduta para os seus espectadores. O que fica claro nas palavras do Mundo quando, ao anunciar a vinda de Abel, explica a ausência de Caim:

Mundo: - *Ora venha Abel seu filho carnal,  
e não façais conta aqui de Cain,  
que como o homem he homem ruim,  
pera que he delle fazer cabedal?*

Deste modo, privilegia-se o arrependimento de Adão e Eva. Vale ressaltar ainda que é a partir do pecado cometido por eles, que teve como consequência a expulsão do paraíso, que a História da busca pela salvação humana se inicia.<sup>127</sup>

Depois que Satanás conta a sua façanha, o Anjo entra em cena acompanhado de duas personagens alegóricas: o Mundo e o Tempo, que têm uma função estrutural na peça. São elas que anunciam a entrada e a saída (morte) de cena das personagens, obedecendo

---

<sup>127</sup> Ao analisar um dos mais antigos mistérios – o *Mystère d'Adam* –, Erich Auerbach (“Adão e Eva”, in: *Mimesis*, p. 132) nota que, neste, o pecado original “é o ponto de partida do drama cristão da salvação; portanto, para o poeta e para os seus ouvintes, um objeto da mais elevada importância e da maior sublimidade.” Acreditamos que o mesmo pode ser dito sobre a menção a tal acontecimento no auto vicentino.



sempre a mesma seqüência, ou seja, o Mundo anuncia ao espectador a quem ele servirá de pousada e o Tempo se encarrega de avisar diretamente às personagens o momento em que o prazo dado a elas por Deus já se consumiu. É quando a Morte, personagem também personificada, vem buscá-las e conduzi-las até o limbo<sup>128</sup>.

O Mundo é uma personagem “duplamente alegórica”: é a personificação do mundo enquanto espaço físico que abriga os seres humanos depois da queda, e também pode ser entendido como uma alegoria de todo o gênero humano, reforçando a intenção moralizadora da peça<sup>129</sup>, conforme se observa na seguinte fala de Adão, referindo-se à Morte:

Adão: -*Vêdes aqui, senhor Mundo, a nossa  
parteira da terra, herdeira das vidas,  
senhora dos vermes, guia das partidas,  
rainha dos prantos, e nunca ociosa,  
adela das dores,  
a embaladeira dos grandes senhores,  
cruel regateira, que a todos enleia.*

Também é ao Mundo entendido como metáfora da vida humana que Jó se dirige ao dizer:

Jó - *Eu creio, Mundo, que o meu redemptor  
vive, e no dia mais derradeiro  
eu o verei Redemptor verdadeiro,  
meu Deos, meu Senhor e meu Salvador.*

Deste modo, Jó fala indiretamente a todos aqueles que assistem à representação, incorporando-os à realidade desta. Como veremos, em alguns momentos as personagens falarão diretamente ao espectador. Segundo Surtz, a ausência do sentido de ilusão dramática, que faz com que o tempo e o espaço da História encenada se confundam com o tempo e o espaço do espectador é uma das características do primitivo teatro peninsular.<sup>130</sup>

---

<sup>128</sup> Teologicamente, a palavra limbo é utilizada para designar (a) o lugar onde os não-batizados, mesmo sem terem cometido graves pecados, permanecerão eternamente, (b) e o lugar (prisão) em que a alma dos justos permanece temporariamente até a ascensão de Cristo ao céu, quando poderão desfrutar da visão beatífica. É a este – o *limbus patrum* – que as personagens do *Breve Sumário* são conduzidas. (Ver *Catholic Encyclopedia*, <http://www.newadvent.org/cathen/09256a.htm>, consultada em janeiro de 2004)

<sup>129</sup> No *Auto da Lusitânia* (1532), Gil Vicente explorará ao máximo este tipo de alegoria com as personagens Todo-o-Mundo e Ninguém.

<sup>130</sup> Surtz, R. E. *Op.cit.*, p. 9.

O profundo arrependimento de Adão e Eva por terem desobedecido a Deus dão certa dignidade a estas personagens. Além disso, “o peccado he em si temporal, / e a bondade de Deos he infinda”. As palavras do Mundo, que comentam a situação lastimosa do casal expulso do paraíso, e que podem ser entendidas como um ensinamento moral sobre a necessidade de estar sempre atento para não cair nas tentações do diabo, apontam para as dificuldades de se desvencilhar das habilidosas artimanhas daquele.

Mundo - *De vosso desastre me pesou assaz;  
e, como o Anjo aqui o contasse,  
nunca tive cousa de que mais me pesasse.  
Porém por engano tudo se faz.  
O diabo he demo;  
porque he o rapaz tão subtil em extremo,  
que nam ha bugido tão mal inclinado.*

Adão e Eva são essenciais na estrutura da peça, que consiste em grande medida em apresentar personagens que prefiguram Cristo por palavras (*prophetia in verbis*) ou acontecimentos (*prophetia in factis*).<sup>131</sup> Como apontamos, o anjo já havia mencionado em sua primeira fala que o pecado de Adão anuncia por contraste a ressurreição de Cristo. Do mesmo modo, Eva é a prefiguração de Maria; enquanto a primeira gera a morte, a segunda gera a vida, ou seja, o Cristo.<sup>132</sup> O auto enfatiza esta relação ao personificar a morte.

Eva - *Senhor, sabereis,  
dizendo em somma o que me requ'reis,  
que eu concebi neste meu spirito  
aquelles enganos do anjo maldito;  
e assi concebida, agora vereis  
o meu apêrto.*

*Digo que, prenhe, minha alma e vida  
assi concebida do verbo corrupto,  
desejei, de prenhe, fartar-me do fructo  
da árvore sancta por Deos defendida.  
E como comi,*

---

<sup>131</sup> Já para Ireneu de Lião (séc. II d.C.) “o casal Adão e Eva é a obra de um Deus bom, que prevê desde a origem o remate último das gerações saídas deste casal. Moços, dotados de liberdade, seduzidos mas não destruídos, reeducados por Deus ao longo de sua descendência, tornados perfeitos em Cristo, novo Adão, os progenitores (...) significam a unidade universal da economia salvífica” (Calcagnini-Carletti, D. “Adão e Eva”, in: Di Berardino, A. (org.) *Dicionário patrístico e de antiguidades cristãs*, p. 40). Ver também Ribeiro, J.A. *Op. cit.*, p. 263.

<sup>132</sup> Outro auto vicentino – o *Auto Pastoril Português* (1523) – também estabelece esta relação no hino entoado pelos clérigos em homenagem à imagem de Nossa Senhora: “Do que Eva triste ao mundo tirou / foi o teu fructo restituidor; / dizendo-te *ave* o embaixador, / o nome de *Eva* te significou.”

Aparece a Morte. *vêdes alli, Senhor, que pari;  
vêdes a minha triste paridura;  
essa he a filha da mãe sem ventura,  
isto naceu da triste de mi,  
por nossa tristura.*<sup>133</sup>

Antes da entrada do Anjo com o Mundo e com o Tempo, na cena em que Satanás conta como Adão e Eva se deixaram seduzir pelo fruto da árvore proibida, Lúcifer lhe fala que, a partir daquele momento, será necessário que Satanás trabalhe muito, pois “que alguns farão tão grande prazer / ao Deos offendido com tanta vontade, / que da sua ira farão piedade, / e sua justiça farão converter / em benignidade”. Temos aí um anúncio das personagens representadas no auto a partir de Adão e Eva, personagens que, devido à sua confiança e fé em Deus, possuem “tanta vontade” que Satanás dificilmente conseguirá aplacá-la ou enfraquecê-la. Contudo, este adverte que “nenhum que nascer não m’ha d’escapar”, o que significa que todas as personagens, assim como todos os homens, serão tentados por ele. Tal é o princípio que rege a História da salvação humana, a luta entre o bem e o mal, representada aqui pelas tentações das personagens.

Abel será o primeiro dos bem-aventurados representado na peça. Segundo o Mundo, ele “he pastor / amigo de Deos e bom servidor, / por isso lhe crescem a ôlho seus gados”. Entretanto, o episódio da vida de Abel encenado por Gil Vicente difere da Bíblia. Em Gênesis 4,1-16, a História do pastor está diretamente relacionada à de Caim, seu irmão e seu oposto, e à sua morte. O autor apresenta somente os bons, como apontamos. Mas por que, ao invés de apresentar a vida de Abel somente como bom pastor, que em sinal de sua fé oferta as melhores coisas a Deus<sup>134</sup>, Gil Vicente encena a sua tentação nos moldes da de Cristo, ou seja, num confronto direto com Satanás? Tal escolha, mais propícia ao jogo cênico, ampara-se também na tradição dos escritos dos Padres da Igreja, que estabelece uma relação figural entre o sangue “gritante” de Abel e o sangue intercessor de Cristo.<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup> Sobre a caracterização da Morte, personificação que já tinha aparecido no *Auto da Barca da Glória* (1519), só sabemos que era uma pessoa horrenda, o que justifica as palavras do Mundo: “não vos espanteis de pessoa tão feia”. Deste modo, tal personagem vicentina parece apresentar semelhanças com uma tradição que data do fim do século XIV e que se estende por todo o século XV com a “Dança da Morte”, na qual, segundo Mâle (in: *L’art religieux du XIIIe siècle au XVIIIe siècle*, p. 135), “a morte se mostrava (...) em todo o seu horror”.

<sup>134</sup> “Foi pela fé que Abel ofereceu a Deus sacrifício melhor que o de Caim. Graças a ela foi declarado justo, e Deus apresentou o testemunho dos seus dons. Graças a ela, mesmo depois de morto, ainda fala!” (Hb 11,4)

<sup>135</sup> “Iahweh disse: ‘Que fizeste! Ouço o sangue de teu irmão, do solo, clamar para mim!’” (Gn 4,10). Sobre a relação estabelecida pelos Padres da Igreja entre Abel e Jesus, ver Santagata, G. “Abel”, in: Di Berardino, A. (org.) *Op. cit.*, p. 27.

Desta forma, o episódio da vida de Abel, assim como a tentação sofrida por Jó e por João Batista, também representadas, anuncia a tentação de Cristo e é símbolo da luta interior travada por cada ser humano.

É interessante notar que o assassinato de Abel por seu próprio irmão não é mencionado na peça. Como acontece com todas as outras personagens, é o Tempo quem avisa Abel: “vossas horas estão consumidas”. Então, conduzido pela Morte, ele é levado ao Limbo, onde é recebido por Belial e Lúcifer, que o amarram.<sup>136</sup> Passados mil anos da vida de Adão, este vai para o mesmo lugar em que está seu filho. Todas as personagens do auto, após sua morte, ali se encontrarão e esperarão pela vinda de Cristo, aquele que os libertará da culpa do pecado original. Trata-se de um recurso cênico semelhante ao utilizado na *Trilogia das Barcas*, com um acúmulo gradativo de personagens sem ação, em espera e expectativa.

Depois de Abel, é-nos apresentado Jó, símbolo da humildade, da paciência e da resignação nos sofrimentos. Ele também é tentado por Satanás, que primeiro o aflige com as perdas materiais e depois com a ameaça da perda da sua própria vida, quando “fica cuberto de lepra”. Embora o episódio encenado seja, em grande medida, uma paráfrase do Livro de Jó, omite-se a passagem em que Deus, “do seio da tempestade” (Jó 38,1), fala a seu servo e lhe restitui tudo o que lhe havia sido tomado. Coerente com o caráter sumário que se faz presente a todo o momento, selecionam-se os assuntos mais relevantes, com o que se vai apresentando a economia particular da peça.

As palavras de Jó têm um tom claramente moralizador. Elas aludem à necessidade de não se apegar aos bens do mundo, que são “mudáveis”, regidos pela fortuna.

Jó - *Se os bens do mundo nos dá a ventura,  
tambem em ventura está quem os tem.  
O bem que he mudável não póde ser bem,  
mas mal, pois he causa de tanta tristura;  
e se Deos os dá,  
como eu creio mui bem que sera,  
e a fortuna tem tanto poder,  
que os tira logo cada vez que quer.*

---

<sup>136</sup> Acredita-se que a associação do limbo a uma prisão tenha sido instigada pelo seguinte trecho da primeira epístola de São Pedro: “com efeito, também Cristo morreu uma vez pelos pecados, o justo pelos injustos, a fim de vos conduzir a Deus. Morto na carne, foi vivificado no espírito, no qual foi também pregar aos espíritos em prisão, a saber, aos que foram incrédulos outrora, nos dias de Noé” (IPed 3,18-20). Ver *Catholic Encyclopedia*, <http://www.newadvent.org/cathen/09256a.htm>, consultada em janeiro de 2004.

Ao se dirigir a Deus, lamentando-se, Jó também se refere à efemeridade da vida.<sup>137</sup>

Jó -*Oh chagado de mi, que esta he outra demanda!  
Oh Deos meu! e por que me persegues?  
Contra mim perfias,  
sabendo que nada são os meus dias!  
Minha alma s'enoja ja de minha vida,  
e como a setta he minha partida.  
Senhor, meu Senhor! porque me desvias  
de tua guarida?*

(...)

*Senhor, homem de molher nascido  
muito breve tempo vive miserando,  
e como flor se vai acabando,  
e como a sombra sera consumido.  
Pois porque, Senhor,  
estimas tu cousa de baixo valor  
pera trazê-lo a juizo comtigo?  
E quem me daras que seja comigo  
em o inferno por meu guardador  
e por meu abrigo?*

Em uma outra passagem, que reproduzimos abaixo, reconhecemos a forma como eram interpretados, já pelos Padres da Igreja, determinados versículos do livro de Jó, ou seja, como testemunhos da ressurreição de Cristo.<sup>138</sup> No auto, as suas palavras nos permitem compreendê-las como um anúncio daquilo que se representará e também do que acontecerá no fim dos tempos.

Jó - *Eu creio, Mundo, que o meu redemptor  
vive, e no dia mais derradeiro  
eu o verei Redemptor verdadeiro,  
meu Deos, meu Senhor e meu Salvador.  
Eu o verei, eu,  
não outrem por mim, nem com ôlho seu,  
mas o meu ôlho, assim como está;  
porque minha carne se levantará,  
e em carne mea verei o Deos meu,  
que me salvará.*<sup>139</sup>

---

<sup>137</sup> Sobre a inanidade e brevidade da vida na fala de Jó, ver Galhoz, M.A. “*Topoi* da inanidade e brevidade da vida na fala de Jó do ‘Breve Sumário da História de Deus’ de Gil Vicente – símiles comparativos”, in: *Temas Vicentinos*, 1988.

<sup>138</sup> Sobre a interpretação que os Padres da Igreja faziam do livro de Jó, ver Mara, M. G. “Jó”, in: Di Berardino, A. (org.) *Op. cit.*, p. 755. Segundo o autor, nos primeiros dois séculos da era cristã, os padres praticamente não fazem referências a Jó. Entretanto, a partir de Clemente de Alexandria (c.150-c.215) e de Cipriano (†258), estas começam a ser mais freqüentes. O primeiro, por exemplo, apóia-se em um versículo do livro de Jó (28,22) para sustentar a fé na descida de Cristo aos infernos.

<sup>139</sup> Estas palavras parafraseiam o seguinte versículo do livro de Jó: “Eu sei que meu Defensor está vivo / e que no fim se levantará sobre o pó” (19,25).

Jó é em seguida avisado que seu tempo se esgotara. Enquanto é levado pela Morte ao Limbo, semelhantemente às altas dignidades do *Auto da Barca da Glória* (1519), que purgam seus pecados na praia recitando parte do *Ofício dos Defuntos*, ele, símbolo do justo, declama este, pedindo o perdão divino:

*Jó - Memento mei, Deos Senhor,  
porque vento he a minha vida.  
Apressa-te muito asinha,  
favorece meu temor,  
e a minha alma encaminha.  
Peccante me quotidie,  
et non me poenitentem,  
meus espiritos ja não sentem;  
timor mortis, conturbas me.*

*Ubi fugiam que farei?  
Circumdederunt me dolores:  
ajuda-me, Rei dos senhores,  
não te alembre que pequei,  
esqueção-te meus errores.  
Manus tuae fecerunt me,  
oh! nam me desfaças ora;  
acorre-me, Senhor, agora,  
que a minha vida ida he  
e a Morte he de mi senhora.*

Deste modo, como aponta o Mundo, encerra-se a encenação das personagens que pertencem à “lei de natura” e entram em cena as da “lei d’escritura”.

#### **4. A Lei da Escritura**

A parte que corresponde à Lei da Escritura é a menos extensa da peça, e suas personagens se diferenciam das da Lei da Natureza porque, no auto, prefiguram Cristo não mais por atos (*prophetia in factis*), mas por palavras (*prophetia in verbis*). Ou seja, do Antigo Testamento Gil Vicente selecionou os que anunciam como virá o Messias e os sofrimentos que este padecerá antes de triunfar sobre a morte e o mal.

A Lei da Escritura possui quatro representantes: Abraão, Moisés, Davi e Isaías. Eles são apresentados pelo Mundo ao mesmo tempo, tomando a palavra de acordo com a ordem cronológica das Escrituras. Sendo assim, o primeiro a se manifestar é Abraão, homem de fé

e obediente a Deus, a quem é prometido uma posteridade e a terra de Canaã.<sup>140</sup> No auto, ele condena aqueles que adoram “(...) deoses de palmeira, / deoses de metal, e de pederneira, / deoses sem vida, deoses de peccado, / feitos de madeira”; e fala da necessidade de se reconhecer o Deus verdadeiro “qui solus es”. Mas, ao público que assistia à representação, a simples presença de Abraão talvez fosse o suficiente para lhe fazer recordar o episódio do sacrifício de Isaac, figura da morte e ressurreição de Cristo.<sup>141</sup> A fala de Moisés, que sucede a de Abraão, reforça este modo de interpretação, aludindo diretamente às prefigurações e ao seu “preenchimento”.

Moisés - *Eu Mouses direi como elle formou  
no princípio o ceo, a terra e paraizo.  
A terra era vácuca, e sôbre abiso  
erão as trevas quando a luz creou.  
E assentarei  
misterios profundos do livro da lei,  
tudo figuras da Sancta Trindade,  
tudo misterios da eternidade,  
que Deos me dirá e eu escreverei  
á sua vontade.  
E elle estará em pessoa comigo  
aos cinco livros, quando os escrever;<sup>142</sup>  
porque as cerimonias que mandar fazer,  
outras maiores trazeirá comsigo.  
Tu, homem, penetra,  
e dos sacrificios não tomes a letra;  
que outro sacrificio figurão em si,  
que matar bezeros, nem aves ali:  
outra mais alta offerta soletra,  
e outro Genesi.*

---

<sup>140</sup> “Quanto a mim, eis a minha aliança contigo: serás pai de uma multidão de nações. E não mais te chamarás Abrão, mas teu nome será Abraão, pois eu te faço pai de uma multidão de nações. Eu te tornarei extremamente fecundo, de ti farei nações, e reis sairão de ti. Estabelecerei minha aliança entre mim e ti, e tua raça depois de ti, de geração em geração, uma aliança perpétua, para ser o teu Deus e o de tua raça depois de ti. A ti, e à tua raça depois de ti, darei a terra em que habitas, toda a terra de Canaã, como possessão perpétua, e serei o vosso Deus.” (Gn 17,4-8)

<sup>141</sup> A interpretação figural, apoiando-se na carta de Paulo aos Romanos (“Quem não poupou o seu próprio Filho e o entregou por todos nós, como não nos haverá de agradecer em tudo junto com ele?” (8,32)), concebia que, no sacrifício de Isaac, Abraão é figura de Deus Pai. Ver Cocchini, F. “Abraão”, in: Di Berardino, A. (org.) *Op. cit.*, p. 29.

<sup>142</sup> Até o século XVIII, acreditava-se que Moisés era o autor do Pentateuco (Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronomio), que no entanto provém de fontes diferentes (Javista, Eloísta, Sacerdotal, Deuteronomista), nenhuma delas atribuída diretamente a Moisés. Ver Gabel, J.B. e Wheeler, C.B. “A composição do Pentateuco”, in: *A Bíblia como Literatura*, pp. 85-96 e Buccaille, M. “Les livres de l’Ancien Testament”, in: *La Bible, le Coran et la Science*, pp. 34-41.

Nestas palavras enfatiza-se, como apontamos, a necessidade de se interpretar as Escrituras alegoricamente (“Tu, homem, penetra, / e dos sacrificios não tomes a letra”); mais do que isto, concebe-se o Antigo Testamento como prefiguração do Novo, a compreensão de ambos tornando possível ao homem conhecer o presente e o futuro. Este é o princípio organizador do *Breve Sumário*, presente em outros autos vicentinos. Ele consiste não somente em “unir” Cristo aos seus prefiguradores, mas também em apresentar uma História que é ao mesmo tempo própria, com personagens representando pessoas que tiveram uma existência concreta, e alegórica, ao espelhar a vida dos homens desde o início até o fim de todos os tempos.

Davi – rei, profeta e pastor – fala em seguida sobre o sacrifício que se deve oferecer a Deus (“espírito mui atribulado, / e o coração contrito e humilhado”). Mas Isaías, o maior dos profetas messiânicos, anuncia que “o sacrificio he o Messias, / que sera nascido em Bethlem de Judá”. Ele também profetiza, interpretando alegoricamente o episódio da sarça ardente vivenciado por Moisés (Ex 3,2), que Cristo nascerá de uma virgem, que será a mãe da vida, numa clara oposição à Eva, mãe da Morte.

Mousés - *Virgem prenhada!*  
Isaías - *E virgem parida.*  
*Bem viste a sarça que não se queimava;*  
*pois este misterio nos prefigurava*  
*a Madre de Deos, do Mundo e da Vida,*  
*e amado cordeiro*  
*que tira os peccados.*

Todavia, Isaías não traz somente “novas tão bellas, / de tanta alegria”, mas também aponta o motivo do pranto de Jeremias, ou seja, “que o fructo do ventre daquella donzella, / em pagamento do fructo vedado, / á justiça divina sera offertado, / cuberto de sangue, com muita querella / e crucificado!” Deste modo, anuncia-se o que aconteceu na História e, ao mesmo tempo, o que será encenado no auto. É interessante observarmos na encenação das personagens da lei da escritura que o tempo histórico é, de certa forma, abandonado. Embora as personagens, num primeiro momento, tomem a palavra de acordo com a ordem cronológica apresentada pela Bíblia, depois, elas dialogam entre si. Essa atemporalidade fica ainda mais evidente quando Isaías se refere a Jeremias que, segundo as Escrituras, é posterior a ele. O recurso encontrado por Gil Vicente para que a peça, como *Breve Sumário*, não se estendesse demasiadamente está de acordo com a interpretação alegórica,



que concebe os acontecimentos bíblicos como portadores daquela Verdade que é atemporal em função da eternidade de Deus, considerado o verdadeiro autor da Bíblia.

Depois de terem profetizado a vinda do Messias e que ele nascerá de uma virgem, bem como os sofrimentos pelos quais passará para redimir o pecado de Adão, as personagens do Antigo Testamento são avisadas pelo Tempo de que a vida deles na terra acabara e, sem serem tentadas por Satanás, são levadas pela Morte ao limbo, onde são recebidas por Belial e Lúcifer. Tais personagens são as únicas a não serem tentadas, restringindo-se a sua função em anunciar a Lei da Graça, que, no auto, se inicia com a pregação de São João.

## 5. A Lei da Graça

São João, que a tradição cristã considera como tendo sido profetizado por Isaías<sup>143</sup>, entra em cena anunciando Cristo, “filho da Phenix gratia plena”<sup>144</sup>. As suas palavras iniciais, instigadas pelos evangelhos de Mateus (3,1-11) e de Lucas (3,1-18) (e recorrente nos bestiários da Idade Média), parecem se dirigir, como veremos, àqueles que assistiam à peça (“bravas serpentes”, “dragos ferozes”, “dromedarios”, “pomba brava”, “vil raposa”) e ao Diabo (“soberbo lobo poderoso”), recordando-lhes que os seus vícios e pecados os perderam e que a sua redenção é possível se se espelharem em Maria (“Phenix gratia plena”, “pomba escolhida”) e em Cristo (“Phenix da Sancta Trindade”).<sup>145</sup>

Sam João - *Ó bravas serpentes que em serras andais,  
ó dragos ferozes que estais nos desertos,  
ouvi os secretos que estão encubertos;*

---

<sup>143</sup> “Naqueles dias, apareceu João Batista pregando no deserto da Judéia e dizendo: ‘Arrependei-vos, porque o Reino dos Céus está próximo’. Pois foi dele que falou o profeta Isaías, ao dizer: *Voz que grita no deserto: / Preparai o caminho do Senhor, / tornai retas suas veredas.*” (Mt 3,1-3)

<sup>144</sup> A tradição patrística compara a virgindade de Maria, prefigurada pela sarça ardente, com o mito da fênix, que morre entre as chamas e depois renasce das cinzas. Sobre a utilização de tal mito pelos Padres da Igreja, ver Bisconti, F. “Fênix”, in: Di Berardino, A. (org.) *Op. cit.*, p. 570. A figura de Maria também é relacionada ao mito da fênix no *Auto Pastoril Português* (1523): “Ó cedro nos campos, estrella no mar, / na serra ave phênix, hũa so amada, / hũa so sem mácula e so preservada, / hũa so nascida, sem conto e sem par!”

<sup>145</sup> Bernardes (in: *Sátira e Lirismo*, p. 461) já mencionara que João Batista dirige-se “diretamente aos homens do seu tempo: aos acomodados, como os dromedários, aos poderosos e tiranos, como os lobos, aos soberbos e isentos, como a pomba brava, aos enganadores, como a raposa, aos sábios, como a águia real.” Ele ainda acrescenta que a fala da personagem vicentina tem “objetivos edificantes e assenta no pressuposto de que os sentidos da Bíblia não só não estão cristalizados como são passíveis de uma atualização anagógica.”

*e vós, dromedários, também não durmais;<sup>146</sup>  
e tu, mui serena  
fermosa ave phenix, que tanto sem pena  
a ti mesma matas por tua vontade,  
vae ver a Phenix da Sancta Trindade,  
filho da Phenix gratia plena,  
que está na cidade.*

*E tu, mui soberbo lobo poderoso,  
que trazes as unhas cruéis, e tingidas  
no sangue d'ovelhas de pouco paridas,  
aprende de Christo, cordeiro amoroso:  
e vós, pomba brava,  
que voais isenta, soberba, alterada,  
em essas montanhas viveis branda vida,  
tomae por espelho a pomba escolhida;  
a pomba mui mansa, a pomba calçada,  
de sol he vestida.*

*E tu vil raposa, que vives d'engano,  
e matas quem amas, sem nenhum temor,  
aprende de Christo que so por amor  
offerece á morte o seu corpo humano.  
Tu, aguia real,  
que vences os raios do sol natural  
com tua vista per graça divina,  
guarda não te cegue o sol da rapina,  
pois te allumia a luz divinal  
com sua doutrina.*

A tentação de São João, inspirada no evangelho de João<sup>147</sup>, aponta a necessidade de se reconhecer o verdadeiro Messias. Por isso, quando Satanás desiste do seu intento de fazer com que João peque considerando a si mesmo o Messias, este se dirige àqueles que assistiam à peça com uma intenção nitidamente moralizadora e recordativa:

*Sam João - Ó mortaes, de terra em terra tornados,  
pois são vossas almas de tão fina lei,  
abri vossos olhos, que ecce agnus Dei,*

---

<sup>146</sup> Este verso suscita a recordação de uma passagem escatológica do Evangelho de Mateus. “Vigiai, portanto, porque não sabeis em que dia vem vosso Senhor. Compreendi isto: se o dono da casa soubesse em que vigília viria o ladrão, vigiaria e não permitiria que sua casa fosse arrombada. Por isso, também vós ficai preparados, porque o Filho do Homem virá numa hora que não pensais.” (Mt 24, 42-44) Novamente aqui é retomado o impulso predicante, que apela para o reavivar da memória apagada pelos afetos.

<sup>147</sup> “Este foi o testemunho de João, quando os judeus enviaram de Jerusalém sacerdotes e levitas para o interrogar: ‘Quem és tu?’ Ele confessou e não negou; confessou: ‘Eu não sou o Cristo’. Perguntaram-lhe: ‘Quem és, então? És tu Elias?’ Ele disse: ‘Não o sou’. – ‘És o profeta?’ Ele respondeu: ‘Não’. Disseram-lhe, então: ‘Quem és, para darmos uma resposta aos que nos enviaram? Que dizes de ti mesmo?’ Disse ele: ‘Eu sou a voz do que clama no deserto: endireitai o caminho do Senhor, como disse o profeta Isaías’. Perguntaram-lhe ainda: ‘E por que batizas, se não és o Cristo nem Elias, nem o profeta?’ João lhes respondeu: ‘Eu batizo com água. No meio de vós, está alguém que não conheceis, aquele que vem depois de mim, do qual não sou digno de desatar a correia da sandália.’ (Jo 1, 19-27)

*que veio ao mundo tirar os peccados.  
Elle é por certo;  
crede esta voz clamante em deserto,  
e levantae-vos do po desta vida;  
pegae-vos com Christo,  
que he certa guarida,  
que de sua mão está o céu aberto,  
e a glória vencida.*

Esta intenção fica ainda mais clara em sua última fala, depois que o Tempo lhe avisa que “vossas horas compridas estão”, na qual ecoa a própria idéia de prédica em que se estrutura o auto.

*Sam João - Mas clame em deserto qualquer prégador,  
e seu thema seja  
verdade, verdade. Mas o que deseja  
ser bispo, e portanto prega mui modesto,  
calando e cobrindo o mal manifesto,  
não he prégador da sancta Igreja,  
mas ladrão honesto.*

A entrada de São João no Limbo, onde estavam reunidas as outras personagens, causa grande alegria aos presos, que reconhecem que a salvação dos homens está próxima. Por isso, cantam um romance em castelhano, que anuncia a morte de Cristo e a restituição da vida a todos aqueles que padeceram em virtude do pecado de Adão. Este é o momento mais elevado do auto. A História narrada atinge seu ápice com sua personagem mais ilustre, aquela que vem cumprir tudo o que havia sido anunciado pelas outras personagens.

Segundo a didascália da *Compilaçam*, Cristo é recebido pelo Mundo, pelo Tempo e pela Morte, que, à sua entrada, “assentão-se de joelhos”. É o Mundo quem primeiro lhe fala, reconhecendo que não é digno de lhe servir de pousada, numa paráfrase de uma passagem célebre dos Evangelhos.<sup>148</sup>

---

<sup>148</sup> “Ao entrar em Cafarnaum, chegou-se a ele um centurião que o implorava e dizia: ‘Senhor, meu criado está deitado em casa paralítico, sofrendo dores atrozes’. Jesus lhe disse: ‘Eu irei curá-lo’. Mas o centurião respondeu-lhe: ‘Senhor, não sou digno de receber-te sob o meu teto; basta que digas uma palavra e meu criado ficará são. Com efeito, também eu estou debaixo de ordens e tenho soldados sob o meu comando, e quando digo a um ‘Vai!’, ele vai, e a outro ‘Vem!’, ele vem; e quando digo ao meu servo: ‘Faze isto’, ele o faz’. Ouvindo isto, Jesus ficou admirado e disse aos que o seguiam: ‘Em verdade vos digo que, em Israel, não achei ninguém que tivesse tal fé. Mas eu vos digo que virão muitos do oriente e do ocidente e se assentarão à mesa no Reino dos Céus, como Abraão, Isaac e Jacó, enquanto os filhos do Reino serão postos para fora, nas trevas, onde haverá choro e ranger de dentes’. Em seguida, disse ao centurião: ‘Vai! Como creste, assim te seja feito!’ Naquela mesma hora o criado ficou são.” (Mt 8,5-13) A mesma passagem encontra-se em Lucas (7,1-10).

Mundo - (...)  
*e portanto eu não sam dino  
que entreis na minha morada;  
porque he baixa pousada.  
E pera ti, Verbo divino,  
quanto tenho não he nada.*

Nesta parte da peça, o Mundo é, mais uma vez, alegoria do ser humano, que, de acordo com a tradição católica, através da comunhão, recebe a hóstia sagrada, símbolo do corpo vivo de Cristo, servindo-lhe de morada. Mas Cristo alerta ao Mundo que o seu reino não é aqui e que deseja dele apenas quatro coisas:

primeira *Quando me vires levar  
pela 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 me vires spirar  
o meu spirito cansado  
o meu coração finado,  
que tu te queiras lembrar<sup>149</sup>  
que mouro por teu peccado*

quarta *quando enterrado me vires  
sem companhia nem emparo,  
que do teu coração tires  
suspiros, com que suspires  
minha morte e desamparo*

Cristo, na verdade, ensina ao Mundo como os cristãos devem “sofrer” a Paixão para purgarem todos os seus pecados, recordando que o seu sofrimento os libertou da culpa de Adão, “preenchendo” a sua figura.<sup>150</sup>

Depois do Mundo, o Tempo se dirige a Cristo, pois tem dúvidas se deverá obedecer ao relógio que o próprio Cristo lhe deu com o tempo de sua vida. Este confirma que o

---

<sup>149</sup> Mais uma vez a anamnese é enfatizada, agora pelo próprio Cristo que reforça a necessidade do cristão se lembrar que foi pelo seu pecado que ele morreu.

<sup>150</sup> A necessidade de “sofrer” a Paixão para se alcançar a salvação eterna já aparecera no *Auto da Barca da Glória* (1519), no qual as personagens só se salvam porque, ao se reconhecerem pecadoras, numa atitude de contrição, ajoelham-se e pedem fervorosamente pela sua salvação.

tempo marcado pelo relógio deverá ser obedecido, “porque rei que he bom juiz, / como a lei feita he, / faz aquillo que ella diz”. Dito isto, Cristo se dirige ao deserto, onde é tentado por Satanás. Determinados momentos deste episódio acentuam o caráter atemporal da Verdade presente na História que está sendo encenada. Como apontou Surtz, Satanás, ao invés de oferecer a Cristo *omnia regna orbis terrae* (Mt 4,8), oferece-lhe as terras de Portugal.<sup>151</sup>

Satanás - *Sabes Rio-Frio, e toda aquella terra,  
Aldeia Galega, a Landeira, e Ranginha,  
e de Lavra a Coruche? Tudo he terra minha.  
E desde Çamora até Salvaterra,  
e desde Almeirim bem até Herra,  
e tudo per alli,  
e a terra que tenho de cardos e de pedras,  
que vai desde Cintra até Torres Vedras;  
tudo he meu. Ólha pera mi,  
verás como medras.*

*Isto e muito mais te darei,  
que nam quero mais, senão senta-te ahi,  
posto em giolhos, e adora em mi:  
ólha em quão pouco virás a ser rei,  
e muito acatado.*

E quando Cristo se dirige ao povo para lhe dar um ensinamento proveniente das tentações de Satanás, traz-se para o cotidiano do espectador o sentido da Escritura.

Cristo - *Nem porque o sagaz e bom caçador  
se veste no boi por caçar perdizes,  
não he elle boi, como tu me dizes.  
(Diz ao povo)  
Julgae pelas obras, e nam pela côr,  
sereis bons juizes.*

Tendo expulsado Satanás, que vai a Lúcifer “embasbacado” e “mais mofino que hum alfeloeiro”, Cristo, em sua última fala, revela aos espectadores que se cumprirão as profecias das personagens anteriores. Temos, então, como que uma descrição dos tormentos pelos quais passará, que serão apenas contados no auto.

Cristo - *Eis aqui subimos a Hierusalem  
pera tirar o vestido em que ando;  
porque os açoutes me estão esperando.  
Cumpra-se todo meu mal e meu bem.*

---

<sup>151</sup> Surtz, R.E. *Op. cit.*, p. 53.

*Quero ir levar  
minha breve vida a quem m'ha de matar;  
e assi entregar a minha cabeça  
á cruel c'roa, porque ella padeça  
com tanto de sangue, que quem me olhar  
que não me conheça.*

*Quero ir levar estes meus cabellos  
onde sejam feitos duzentos pedaços;  
quero ir pregar estes pés e meus braços  
onde os sinta, e nam possa ve-los:  
e o dedicado  
triste meu peito, que seja pisado  
com couces irosos, e minhas queixadas  
e dentes, quebrados com mil bofetadas.  
E eu virei logo ser sepultado  
em breves passadas.*

A ressurreição de Cristo é anunciada pelos pressentimentos de Belial, que está doente (“treme-me a cara, e a barba também, / e doe-me a cabeça, que tal febre tem / que soma sam hetigo ordenadamente, / e doem-me as canellas / sai-me quentura per antre as arnellas”). Tais pressentimentos se confirmam quando “tocão as trombetas e charamellas, e aparece hũa figura de Christo na ressurreição”. Este entra no limbo e solta os bem-aventurados, ou seja, as personagens do auto que estavam presas ali. Desta forma, todas as prefigurações se realizam com a vinda de Cristo. Como afirma Ribeiro, “cumprem-se vários ditos proféticos das personagens anteriores: a desnudação de Jesus (David), as torturas – bofetadas, açoutes, *couces irosos* – (Jó), a crucificação (Adão e Eva; Isaías), o derramamento de sangue (David, Isaías), a imolação (Abraão), a morte (Abel)”<sup>152</sup>.

## **6. A peça-chave**

Como vimos, a História da salvação humana é a que se apresenta no *Breve Sumário*. Ela, porque é o receptáculo da Verdade, está repleta de tipologias, permitindo que aquilo que é encenado pelo auto vicentino, ou seja, os acontecimentos históricos narrados pelas Escrituras, seja assistido pelo espectador como uma História que reflete a sua própria. Daí a relevância da prédica vicentina a serviço da morigeração, tão enfatizada durante a obra. Observe que esta opera constantemente com a necessidade do “despertar”, do “abrir os olhos”, do lembrar. Os que assistem à encenação não são meros espectadores dos dramas

---

<sup>152</sup> Ribeiro, J.A. *Op. cit.*, p. 281.

das várias personagens prefiguradoras. Estas personagens e seus dramas são espelhos em que o espectador deve se mirar. Com exceção do Anjo e dos Diabos – entidades espirituais, representantes o primeiro do Bem e os últimos do Mal –, e da Morte e do Tempo, todas as personagens do auto podem ser compreendidas como uma alegoria da humanidade. É importante notar que a concisão da peça privilegia personagens e acontecimentos nos quais, após a batalha entre o Bem e o Mal, o primeiro triunfa. Isto porque o auto tem como objetivo fazer com que os seres humanos alcancem a sua salvação. Assim, ao lado dos sentidos tipológico e tropológico, o sentido anagógico também está presente, alicerçando os outros dois. É a esperança na salvação que faz com que o homem procure ter uma vida reta, isto é, de acordo com a moral cristã, reconhecendo nas Escrituras a Verdade.<sup>153</sup>

A leitura atenta dos autos religiosos de Gil Vicente nos mostra que a História apresentada pelo *Breve Sumário* está presente em todos eles. É ela que estrutura os seus enredos e constrói as suas personagens, conferindo-lhes os quatro sentidos bíblicos. O caráter edificante dos autos é a prova mais evidente disto. Deste modo, o *Breve Sumário* pode ser considerado a peça-chave para se entender como a História é concebida nas obras religiosas do dramaturgo português, não só porque estruturado a partir de prefigurações, como apontamos, mas principalmente porque o princípio que rege a encenação da História da salvação humana é a luta entre o Bem e o Mal. Luta que pode ser observada na oscilação vivenciada pela Alma no auto vicentino de mesmo nome; na existência dos dois batéis na *Trilogia das Barcas*; ou ainda na cegueira de Cassandra em contraposição à Verdade contemplada e compreendida pelas outras personagens do *Auto da Sibila Cassandra*.

Como observou Ribeiro, a História apresentada pelo *Breve Sumário* muito se assemelha à visão agostiniana da História.<sup>154</sup> O desfecho do *Breve Sumário*, que se dá com a ressurreição de Cristo e a sua entrada no limbo para salvar os justos que ali se encontram, aponta para a vitória da Cidade de Deus sobre a dos Homens, anunciando ao espectador o que acontecerá no fim dos tempos, quando o Bem triunfará sobre o Mal. Isto também pode ser estendido aos outros autos religiosos de Gil Vicente. Neles, o acontecimento final sempre alimenta a esperança de que o Bem triunfará. Os autos natalinos, por exemplo, apresentam como desfecho a celebração do nascimento de Cristo, anunciando um novo

---

<sup>153</sup> Ver na página 69 quadro com os sentidos apresentados pelo *Breve Sumário da História de Deus*.

<sup>154</sup> Ribeiro, J. A. *Op. cit.*

tempo – o tempo da graça –, no qual o ser humano tem a possibilidade de obter a vida eterna. O nascimento do filho de Deus, bem como a sua morte e ressurreição, é a prova concreta de que o Bem vencerá.



## Quadro dos sentidos apresentados pelo *Breve Sumário da História de Deus*

	PERSONAGENS	SENTIDO LITERAL	SENTIDO ALEGÓRICO	SENTIDO TROPOLÓGICO	SENTIDO ESCATOLÓGICO
<b>LEI DA NATUREZA</b>	Adão	Desobedeceram a Deus ao cometerem o pecado original.	<i>Propheta in factis</i> Anuncia Cristo por contraste.	Como pecadores, os homens devem se arrepender de seus pecados.	Vitória do BEM sobre o MAL.
	Eva		<i>Propheta in factis</i> Anuncia a virgem Maria, mãe de Cristo, por contraste.		
	Abel Jó	Foram tentados por Satanás.	<i>Phophetia in factis</i> Anunciam a tentação de Cristo no deserto.	A História é a luta entre o bem e o mal, travada inclusive no interior de cada homem, que deve seguir os exemplos de fé e de humildade dessas personagens.	
<b>LEI DA ESCRITURA</b>	Abraão Moisés Davi Isaías	Foram escolhidos por Deus para falarem em seu nome (profetas).	<i>Propheta in verbis</i> Anunciam a vinda do Messias, que nascerá de uma virgem e que será crucificado para a salvação dos homens.	Não adorar deuses falsos e acreditar nas verdadeiras profecias.	
<b>LEI DA GRAÇA</b>	São João	O maior dos profetas. Foi tentado por Satanás.	<i>Propheta in verbis</i> Aquele que virá depois dele é o verdadeiro Messias. <i>Propheta in factis</i> Anuncia a tentação de Cristo.	Reconhecer que Cristo é o Messias e que é preciso levar a boa nova a toda gente.	
	Cristo	O Messias.	Cumprir todas as profecias: nasce da virgem, é tentado por Satanás, morto e crucificado, e ressuscita para salvar a humanidade.	Deve-se “sofrer” a paixão, ou seja, arrepender dos pecados para ser salvo.	

## CAPÍTULO III

### O Auto da Cananéia e a Liturgia

*Assim também o Espírito socorre a nossa fraqueza. Pois não sabemos o que pedir como convém; mas o próprio Espírito intercede por nós com gemidos inefáveis, e aquele que perscruta os corações sabe qual o desejo do Espírito; pois é segundo Deus que ele intercede pelos santos.*

(Rom. 8,26-27)

#### 1. O Evangelho da Cananéia, a liturgia e o auto vicentino

Em 1534, ano provável da primeira encenação do *Auto da Cananéia*<sup>155</sup>, o evangelho da Cananéia (Mt 15,21-28)<sup>156</sup> – tema central do auto vicentino – era lido no segundo domingo da quaresma, denominado *Dominica Chananea*.<sup>157</sup> De acordo com o calendário litúrgico, a quaresma – período de quarenta dias que antecede a ressurreição de Cristo, se estendendo da quarta-feira de cinzas até o domingo de Páscoa – é o período litúrgico mais importante da Igreja.<sup>158</sup> Dividida em seis semanas, cada uma delas tem um valor especial para a liturgia que, neste período, busca, através dos textos bíblicos, instruir e santificar os fiéis, mostrando que Cristo é o verdadeiro Messias.

Como leitura do segundo domingo da quaresma, o evangelho da Cananéia servia de base a muitos sermões que, ajustando-se ao interesse do tempo litúrgico vivido, se prestavam à edificação dos cristãos e ao fortalecimento da fé em Cristo. O dramaturgo português, ao encenar tal evangelho, parece ter tomado para si essas incumbências, tendo a sua obra um caráter marcadamente moralizador.

---

<sup>155</sup> Este auto foi encomendado a Gil Vicente pela abadessa do convento do mosteiro de Odivelas, dona Violante de Cabral, certamente para ser encenado no segundo domingo da quaresma.

<sup>156</sup> Tal passagem também se encontra no evangelho de Marcos 7,24-30. Entretanto, neste a presença dos apóstolos não é mencionada.

<sup>157</sup> Ver David, P. “L’auto de la cananéenne de Gil Vicente et sa place dans l’année liturgique”, in: *Bulletin des études portugaises*, tome XII, p. 270, e Camões, J. “Cananea e outros domingos”, in: *Leituras*, no. II, outono de 2002, p. 73. Atualmente, o evangelho da Cananéia é lido na 18ª semana do tempo comum, na quarta-feira, e na 20ª dos anos A, no domingo.

<sup>158</sup> Ver Cabrol, F. “Notions de Liturgie”, in: *Ecclesia – Encyclopédie populaire des connaissances religieuses*, p. 231.

Como observou José Camões, no *Auto da Cananéia*, “Gil Vicente consegue de modo hábil e engenhoso transpor o tempo da representação para o tempo representado, criando mecanismos de avivamento de memória e convocando saberes que esclarecem e constroem cumplicidades próprias das artes de contar”<sup>159</sup>. Lembremos que a liturgia também se ocupava em tornar presente na vida do cristão os acontecimentos narrados pela História sagrada, e que o autor português construiu a sua obra para ser apresentada num ambiente estritamente cristão. As freiras do mosteiro de Odivelas eram suas espectadoras, talvez as mais importantes. Com certeza é a elas que a pastora Veredina – representante da Lei da Graça – se dirige ao dizer:

*Veredina - Eu repasto suas cordeiras  
virgens e martyrisadas,  
que leixão frescas ribeiras,  
e as mundanas ladeiras,  
por serem sacrificadas.*

Podemos afirmar então que o público a quem a peça foi apresentada tinha um contato muito próximo com a liturgia, o que permitiu ao dramaturgo português fazer referências ao evangelho que havia sido lido há uma semana – o da tentação de Cristo no deserto (Mt 4,1-11; Lc 4,1-13)<sup>160</sup> –, preferindo adotar inclusive a cronologia apresentada pela liturgia à da Bíblia, na qual a tentação de Cristo é posterior ao episódio da Cananéia.

*Verdina - Na semana que passou,  
pera mais me confirmar,  
Satanaz mesmo o tentou*

A íntima relação do público e do assunto tratado pela peça vicentina com a liturgia propiciou que o autor elegeisse como tempo da História encenada o presente, isto é, o tempo do espectador, fazendo com que este, ao reviver espiritualmente os acontecimentos bíblicos, participasse da encenação. Todavia, isto não significa que a História apresentada não fosse compreendida como um acontecimento histórico, que tem seu lugar no passado. A sua transposição para o presente está relacionada aos sentidos ocultos atribuídos às narrativas bíblicas. Ela torna-se atual à medida que se concebe a protagonista como figura

---

<sup>159</sup> Camões, J. *Op. cit.*, p. 75.

<sup>160</sup> Este era (e ainda é) o evangelho lido no primeiro domingo da quaresma.

da humanidade e aquilo que se encena como ensinamento moral e confirmação de uma vitória posterior do bem sobre o mal. Ao tornar a História passada presente na vida dos cristãos, a peça vicentina os instiga a vivenciarem-na metafisicamente, apontando que há ali uma verdade transtemporal, que os conduz a Deus.

O tema da obra vicentina nos permite inseri-la na tradição dos mistérios medievais. Embora as suas personagens sejam caracterizadas por uma densidade tipológica incomum naqueles, elas, de forma semelhante às personagens dos mistérios, apresentam-se como alegorias da humanidade.<sup>161</sup> O auto também possui semelhanças com as moralidades, já que, como apontou Saraiva, encena uma História que serve “como moral prática, como norma de procedimento neste mundo em relação ao nosso semelhante”<sup>162</sup>. Além disso, a peça acentua a idéia de uma luta travada entre o Bem (Cristo) e o Mal (diabos).

## 2. Silvestra, Hebra e Veredina: uma síntese da História

O *Auto da Cananéia* inicia-se com a entrada de Silvestra, Hebra e Veredina, que personificam respectivamente a Lei da Natureza, a Lei da Escritura e a Lei da Graça, já mencionadas no *Breve Sumário da História de Deus* e agora retomadas.<sup>163</sup> Elas são apresentadas como pastoras, dentro da conhecida metáfora do pastor como “guardião de um povo”. A figura do pastor, reconhecida como aquele que cuida do seu rebanho, assim como Deus cuida do seu povo, é muito recorrente no universo cristão<sup>164</sup> e também nos autos vicentinos.

Como no *Breve Sumário*, as três leis no *Auto da Cananéia* simbolizam toda a História da humanidade. Entretanto, neste último, Gil Vicente as coloca lado a lado, abandonando, num primeiro momento, a noção de tempo, para depois focar a realidade dos espectadores através da narrativa bíblica. A presença concomitante das três leis pode ser

---

<sup>161</sup> Ver Bernardes, J.A.C. *Op. cit.*, pp. 128-129. O autor, ao apontar as semelhanças do *Auto da Cananéia* e do *Auto da Alma* com os mistérios medievais, observa que as protagonistas de tais autos “tendem para alegorizar a humanidade enquanto gênero, na sua relação de dramática insuficiência com o divino”.

<sup>162</sup> Saraiva, A. J. “Gil Vicente, reflexo da crise”, in: *História da Cultura em Portugal*, p. 260.

<sup>163</sup> Outros temas do *Breve Sumário* também são retomados nesta peça, como a tentação de Cristo no deserto, a superioridade do seu poder e a sua vitória sobre os representantes do mal. Segundo Reckert (*Op. cit.*, p. 49), os procedimentos que Gil Vicente emprega para organizar as fontes, temas e personagens que compõem a sua obra são a variação, a combinação e a repetição.

<sup>164</sup> Jesus se reconhece como o bom Pastor em João 10, 11 (“Eu sou o bom pastor: o bom pastor dá a sua vida pelas suas ovelhas”).

entendida como um recurso retórico e ao mesmo tempo cênico, utilizado pelo dramaturgo português com a finalidade de relembrar o público que a História que se apresentará possui um sentido oculto, a partir do qual se depreende uma verdade atemporal.

As pastoras Silvestra e Hebrea abrem o auto contando quais são os seus rebanhos e como eles se comportam. A primeira guarda um rebanho difícil, os gentios, que adoram diversos deuses (“de hum so Deos não fazem conta, / senão correr e saltar. / Todo o seu bem he honrar / diversos deoses que tem”). Já a segunda apresenta-se muito desapontada com as suas ovelhas, ou seja, com os judeus. Embora sejam os escolhidos por Deus para serem o seu rebanho, são “tudo raposos e lobos”. Por isso, a pastora lamenta-se com Jeremias e Isaías, profetas do Antigo Testamento que anteciparam os padecimentos do Messias. Nas palavras de Hebrea, como apontou Alexandre Soares Carneiro, também podem ser vistas alusões a um evento político da atualidade portuguesa: a questão judaica<sup>165</sup>.

Veredina, a Lei da Graça, entra em cena quando Silvestra e Hebrea discutem por se acharem uma superior à outra. Ela, entretanto, lhes apazigua o ânimo.

Canta: - *Serranas, não hajais guerra,  
que eu sam a flor desta serra.*

(...)

Falado: *Vós outras sois ja acabadas,  
por demais he vossa guerra,*

Canta: *qu'eu sam a flor desta serra.  
Serranas não hajais guerra.*

Na verdade, ela, representante da era de Cristo e pastora de um rebanho humilde e manso – os cristãos, cujo “sumo pastor” é o próprio Cristo –, mostra-se superior às outras duas, que logo a reconhecem como tal, terminando assim a desarmonia inicialmente indicada.

Silvestra - *Parece esta que ca vem,  
Lei da Graça, sancta e benta.*

Hebrea - *Ella assi o representa,  
segundo a graça que tem.*

---

<sup>165</sup> Carneiro, A.S. *A cena admoestatória: Gil Vicente e a poesia política de Corte na Baixa Idade Média*, p. 251.

Veredina vem anunciar que a nova era começara, pois o Messias já havia nascido e “anda pregando, / ensinando e declarando / as divinas profecias”. Neste momento, ela faz um retrospecto da liturgia do primeiro domingo da Quaresma (ou seja, uma semana antes em termos litúrgicos), no qual Cristo havia sido tentado no deserto.

*Veredina - Na semana que passou,  
pera mais me confirmar,  
Satanaz mesmo o tentou  
pelas vias que levou  
com Adão no seu pomar.  
E ficou tão compreendido  
do alto saber eterno...  
ei-lo vem, que anda fugido,  
porque ha de ser escozido  
dos algozes do inferno.*

Ao fazer tal comentário, Veredina recorda aos espectadores que há uma relação entre os acontecimentos históricos vetero e neotestamentários, sendo a tentação de Adão uma prefiguração da de Cristo. Satanás também concebe as vitórias de David sobre Golias (ISam. 17) e de Hércules sobre Anteu<sup>166</sup> como profecias do triunfo de Cristo sobre as suas tentações.

*Satanás -Porém nossas hierarchias  
que culpa me dão aqui,  
se hoje faz oito dias  
fui hum gigante Golias,  
mas topei com el rei Davi?  
(...)  
lutei ousado e manhoso,  
que culpa me poerão  
ir topar com Antenhão,  
Hercules mui façanhoso?*

Deste modo, a cena das três pastoras pode ser compreendida como o prólogo da peça, situando o espectador em determinada fase histórica, ou seja, na Lei da Graça. Isto lhe permite compreender a História encenada no passado, já que se encena um acontecimento real e histórico, e no presente, porque também o espectador se insere no período regido por tal lei. Além disso, a apresentação das três leis pode ser entendida como

---

<sup>166</sup> Hércules e Anteu, personagens mitológicas do mundo pagão, segundo a tradição cristã, podem anunciar igualmente os acontecimentos neotestamentários. Isto fica ainda mais evidente no *Auto de Sibila Cassandra* (1512/13?), no qual as sibilas profetizam a vinda de Cristo juntamente com as personagens do Antigo Testamento.

uma anunciação do que será encenado posteriormente. O triunfo da lei da graça sobre as outras leis e o episódio da tentação de Cristo (que é apenas contado, mas que afirma a grandiosidade deste ao derrotar Satanás) são reafirmados pelo triunfo de Cristo, ao expulsar os demônios da filha da Cananéia. Tal recurso estilístico lembra os espectadores que no fim dos tempos Deus derrotará o Mal. Se o propósito de Gil Vicente parece ser o de doutrinar as pessoas, é preciso reconhecer que ele o faz de uma maneira muito engenhosa.

### 3. O enredo e seus sentidos alegóricos

O tema do auto – o episódio evangélico da Cananéia – começa a ser tratado de fato com a entrada de Belzebu, que diz a Satanás que está atormentando a filha daquela. Neste diálogo, Satanás relata a seu colega a grandeza de Cristo por não ter sucumbido às suas tentações e enumera conhecidos prefiguradores de Jesus: Abraão, Elias, Moisés e Isaías, confirmando que as prefigurações são uma constante nos autos vicentinos.

Belzebu - *Eu vou ora atormentar  
a filha da Cananea;  
e quem a de mim livrar  
fara d'hum rato balea,  
e fara secar o mar.*

Satanás - *Vae tu, qu'eu hei d'espreitar  
alguns dias  
se sera este o Mexias,  
ou o Deos que ha de encarnar,  
como escreveo Isaias.*

*Porque Abrahão, na verdade,  
nem Elias, nem Moisesm,  
não forão da sanctidade,  
nem poderio que este tem,  
nem com grande quantidade.*

A figura de Satanás no *Auto da Cananéia*, diabo covarde, que teme não só Cristo como também o seu superior, realça a grandiosidade e o poder de Cristo, o que fica claro também nas palavras de Belzebu: “e quem a de mim livrar / fara d'hum rato balea, / e fara secar o mar”.<sup>167</sup> Além disso, as cenas em que Satanás aparece produzem uma certa

---

<sup>167</sup> Ver Pimenta, M.J. *Cananea.*, p. 12.

comicidade, amenizando, em determinados momentos, a gravidade do tema tratado pelo auto.<sup>168</sup>

Depois da cena com os diabos, Jesus entra acompanhado por seis apóstolos (Pedro, João, Tiago, Felipe, André e Simão) e, atendendo o pedido de Pedro, lhes ensina a rezar o Pai-Nosso, mostrando-lhes que é preciso orar “com coração, / e com alma e com sentido: / que o rezar não he ouvido, / nem he nada, / sem alma estar inflamada, / e o spirito transcendido / na divindade sagrada”.<sup>169</sup> Nesta parte do auto, costuma-se ver uma alusão crítica às rezas mecânicas, nos moldes das observações de Erasmo e Juan de Valdes.<sup>170</sup> Esta é transformada por Gil Vicente em um ensinamento de Cristo dirigido aos seus apóstolos e extensivo a todos os espectadores. Deste modo, como é comum nos autos vicentinos, a fronteira entre o passado e o presente é “quebrada” tropologicamente.

A Cananéia aparece no auto após Cristo ter ensinado a oração do Pai-Nosso aos discípulos. Gil Vicente articulou assim duas passagens distintas sobre a oração. As preces da Cananéia coincidem justamente com o ensino de Cristo a respeito da oração, e, por isso, os apóstolos Tiago, João e Pedro intercedem em favor dela. Entretanto, Cristo, assim como no episódio bíblico, se recusa a socorrê-la, alegando que fora enviado para salvar os judeus e não “gado de serra, / que pasce feno infiel, / sem querer sentir que erra”. Mas a mulher, persistente em sua fé, continua a lhe implorar socorro:

Cananea – *Senhor, não hei de cançar,  
pois al não posso fazer;  
tu queiras-me perdoar,  
porque te hei d'importunar,  
e tu m'has de socorrer:  
não que por meu merecer  
tal confio;  
mas peço a teu senhorio,  
que me outorgue o seu querer,  
pois creio o teu poderio.*

Depois de tais palavras, o apóstolo Tiago, dirigindo-se a Cristo, aponta a grandiosidade da fé daquela mulher, ao reconhecer a sua “esforçada vontade”. Deste modo, é na vontade do ser humano, fruto do livre-arbítrio que Deus concedeu aos homens, e na

---

<sup>168</sup> A caracterização dos diabos como seres ridículos e fracos era comum no teatro medieval, principalmente nos mistérios da Paixão. Ver Baschet, J. “Diabo”, in: Le Goff, J. e Schmitt, J.C. *Dicionário Temático do Ocidente medieval I*, p. 326.

<sup>169</sup> Este episódio é relatado na Bíblia em Lucas (11,1-4) e Mateus (6,7-15).

<sup>170</sup> Ver Pimenta, M.J. *Op. cit.*, p. 17.



graça divina, sem a qual o ser humano nada consegue<sup>171</sup>, que está depositada a sua salvação.

Sam Tiago - *Oh que fé e que fervor,  
e que esforçada vontade!  
Bem merece a peccador  
que alcance algum favor  
de tua summa piedade.  
Mostra a sancta majestade  
e perfeição  
nas provincias de Canão,  
e toda a geralidade  
dos demonios pasmarão.*

Depois disto, entra em cena Belzebu, que discute com São Pedro a respeito da relação entre a assombração das almas e a posição dos astros. Belzebu reclama a posse da filha da Cananéia. Segundo ele, ela havia nascido no dia em que reinava o chefe dos infernos. O discípulo de Jesus condena tal crença, afirmando que aos diabos não foi dado o poder de possuírem “nenhum corpo vivo” e expulsa o demônio dali.

A Cananéia volta então a implorar, com mais fervor, pela salvação da filha. Do mesmo modo, os discípulos intercedem em favor dela. Jesus reafirma que fora enviado para salvar o povo escolhido por Deus, mas é surpreendido pelas palavras da Cananéia, percebendo a sua perseverança, a grandeza de sua fé e a sua humildade.

Cristo - *Ja vos fallei a verdade;  
meu padre me fez pastor  
do gado da sua vontade,  
das ovelhas de Jacó,  
que procedem de Abrahão.  
E dos povos de Canão  
ninguem haja delles dó;  
fazei conta que cães são.*

*Como aos filhos consentis  
que lhes tire o mantimento  
polo dar aos cães cevis?  
Injusta cousa pedis  
com vosso requerimento.*

---

<sup>171</sup> Jesus já havia dito neste mesmo auto aos seus discípulos, quando os ensinava a rezar, que: “ca não podeis resistir / ás tentações / sem Deos, que vence os dragões, / que vos querem destruir / per engano os corações”.

A réplica da Cananéia é uma bela paráfrase da emotiva intervenção da personagem bíblica.

Cananéia - *Eu digo, Senhor, que si;  
não tenho disso querella.  
Confesso que sou cadella,  
e de cadella nasci  
e sou mais perra que ella.*

*E porém as cachorrinhas  
com os cães deste teor,  
e os gatos e gallinhas  
se fartão das migalhinhas  
da mesa de seu senhor;  
quanto mais os seus manjares,  
que es padre das companhas,  
fartas montes e montanhas,  
e desertos e logares,  
até bichos e aranhas!*

(...)

*Oh thesouro de prazeres  
e esperanças merecidas!  
Polos teus sanctos poderes  
te peço, Senhor das vidas,  
que tu não me desesperes.  
E se, por ser Cananea,  
e filha de perdição,  
desprezas minha oração,  
a misera anima mea  
onde achará redempção?*

*Se perco por mulher ser,  
por meus erros profundos,  
Senhor, debes tu de ver  
que nasceste de mulher  
escolhida entre mil mundos!*

Neste instante, Cristo atende o pedido da Cananéia, expulsando os demônios que atormentavam a sua filha.

Cristo - *Mulher, muito grande he  
o teu bom perseverar,  
e muito grande a tua fé;  
e he justo que te dê  
o que vieste buscar.*

*Porque tens muito soffrido,  
como constante oradora,  
mando que logo nessora  
se cumpra o que tens pedido,  
e sejas san desd'agora.*

Assim, a Cananéia deve ser tomada como um modelo. A expulsão dos demônios que atormentavam a sua filha permite que os espectadores recordem que, com a vinda de Cristo, o privilégio do povo judeu – povo escolhido do Antigo Testamento – é estendido a todos os povos, sendo o critério da salvação a fé.

Belzebu aparece então como se estivesse fugindo de algo terrível, e ao encontrar com Satanás lhe conta como Cristo, sem ter se locomovido até a casa da Cananéia, expulsara ele e muitos outros demônios que atormentavam a sua filha.

Belzebu - *Não sei com' isso será;  
que eramos mil escolhidos  
procedidos das nações  
daquelles coros subidos,  
Thronos e Dominações.*

*A moça, com grandes gritos,  
ajuntou toda a cidade;  
e veio hũa claridade,  
que nos cortou os espiritos.*

Satanás - *De fogo, ou que qualidade?*

Belzebu - *Era assi hum resplendor  
cercado de nuvens pretas;  
os raios erão de settas,  
e o fogo de temor.*

*No meio logo olhei,  
onde mil espantos vi:  
então sahia dalli  
esta voz do alto Rei:  
Ite, maledicti Patris mei.*

(...)

*Oh que voz pera temer!  
Que temor pera sentir!  
Que sentir pera doer!  
E que dor pera soffrer  
a quem tal voz compreender!*

(...)

Satanás - *Rogo-te que pratiquemos  
neste homem quem sera.*

Belzebu - *He hum extremo d'extremos,  
hum caso que não sabemos,  
Não sei se se sabera.*

Satanás - *Eu acho no meu caderno,  
Qu'sto são desaventuras;  
porque este homem he eterno,  
e ha de roubar o inferno,  
e deixar-nos ás escuras.*

Nesta última fala de Satanás, alude-se à descida de Cristo ao inferno, após a sua morte, para salvar os justos que ali estavam (“porque este homem he eterno, / e há de roubar o inferno, / e deixar-nos ás escuras.”), acontecimento, como vimos, encenado no *Breve Sumário*. A mesma fala prefigura ainda aquilo que acontecerá no fim dos tempos, quando o bem triunfará sobre o mal. É interessante observarmos que o sentido escatológico não se apresenta nos autos vicentinos de modo enigmático, como é comum nos textos bíblicos, mas de forma clara e enfática.<sup>172</sup>

O *Auto da Cananéia* pode ser dividido em três partes: a encenação das três leis, que pode ser concebida como o prólogo da peça; a representação do ensinamento da oração do Pai-Nosso, que é uma espécie de preparação para aquilo que se seguirá; e a encenação do episódio da Cananéia propriamente dito. Nestas três partes percebemos que, embora o sentido tropológico seja o predominante, a profecia apocalíptica está presente em todas elas. Ora, na primeira parte, Gil Vicente, ao encenar a superioridade de Veredina, representante da lei da graça, perante às outras pastoras, e ao relembrar a suma grandeza de Cristo, contando-nos o episódio da sua tentação, encena, sucintamente, a História da humanidade, deixando claro pela vitória de Cristo sobre Satanás o que haveria de acontecer no fim dos tempos. Na segunda parte, ao apresentar Cristo ensinando os seus apóstolos a rezar, mostra como, através da fé e da oração, conseguiremos obter a graça divina para triunfarmos sobre o mal. Já na última, Gil Vicente encena um exemplo de fé e de perseverança, confirmando aquilo que havia sido anunciado pelas duas primeiras partes do auto.<sup>173</sup> Portanto, também nesta peça o conceito cristão da História estrutura todo o enredo. Ao incorporar à História encenada os sentidos que eram atribuídos às Escrituras, o autor a concebe como detentora de uma verdade atemporal. Desta forma, ela é algo que não só se aplica a todos os tempos, mas que também os contém, o que lhe permite, além de ter um sentido histórico, prefigurar acontecimentos futuros e apresentar um caráter moralizador aplicável à vida de todo ser humano.<sup>174</sup> Este último é enfatizado por Cristo no final do auto, quando sintetiza a lição que a peça encerra e instiga os espectadores a seguirem o exemplo

---

<sup>172</sup> Isto já ficou bem claro no *Breve Sumário*, no qual a vitória de Deus está implícita na vitória de todas as personagens, representantes do bem, na luta que travaram durante as suas vidas contra o mal.

<sup>173</sup> Ver quadro na página 83.

<sup>174</sup> Delgado-Morales já havia afirmado em seu artigo intitulado “Alegoría y tropología en tres autos de navidad de Gil Vicente” que, “segundo Gil Vicente, as fases da ‘aventura’ interior da alma se desenvolvem de maneira semelhante às da História da salvação humana narrada na Bíblia” (p. 45).

não só da Cananéia, mas também de outras pessoas bíblicas. A fala de Cristo constitui uma espécie de exortação, em que à anamnese (ou recordação) é atribuída a tarefa de fazer com que o espectador tenha uma vida virtuosa.

Cristo - *Eu vos dei hoje lição  
de como haveis de orar,  
e quando, e de que feição,  
e o que haveis de fallar  
em vossa sancta oração.  
Pois mais haveis de saber,  
e notae isto de mim:  
que quem a Deos ha de haver,  
lhe convem permanecer  
nas virtudes até fim.*

*Porque Deos he duração,  
glória sem acabamento,  
e não ha por perfeição  
duos annos de devação,  
e trinta d'esquecimento.  
Bem viste esta mulher,  
e o seu perseverar,  
seu soffrer e o seu crer,  
e com isto receber  
quanto quiz arrecadar.*

*Rogo-vos sem mais latins,  
por alcançardes o preço  
dos Anjos e seraphins,  
que sempre os vossos fins  
concertem com o comêço.  
Notae o soffrer d'Elias,  
as paciencias de Job,  
as prisões de Jeremias,  
as fortunas de Jacob,  
e como acabárão seus dias.*

### Quadro dos sentidos apresentados pelo *Auto da Cananéia*

	<b>SENTIDO LITERAL</b>	<b>SENTIDO ALEGÓRICO</b>	<b>SENTIDO TROPOLÓGICO</b>	<b>SENTIDO ESCATOLÓGICO</b>
<b>A U T O  D A  C A N A N É I A</b>	Encenação das três leis ou prólogo	As personagens anunciam por palavras (prophetia in verbis) e atos (prophetia in factis) o triunfo de Cristo, o maior representante da Lei da Graça.	Deve-se reconhecer Cristo como o Salvador da Humanidade, aquele que permitirá que os homens vivam uma nova era.	Vitória do BEM sobre o MAL.
	Representação do ensinamento do Pai-Nosso	Anuncia a encenação do episódio da Cananéia, no qual a oração e a fé são essenciais.	É preciso ter fé e saber orar para se alcançar a graça divina.	
	Encenação do episódio da Cananéia	A cura da filha da Cananéia pode ser entendida como uma profecia da vitória de Cristo no fim dos tempos.	A atitude da Cananéia é um exemplo de fé e perseverança, que deve ser seguido pelos cristãos. Além disso, a cura de sua filha é sinal de que a salvação foi estendida a todos os povos.	

## CAPÍTULO IV

### O debate sobre o *Auto da Sibila Cassandra*

*Que os céus a mim enviem esse bom uso que os maridos fazem de suas esposas, não para eu aprender o que é mal a partir do mal, mas sim para o mal ser reparado.*

Shakespeare, W. *Otelo*.

#### 1. O auto vicentino e sua fortuna crítica

O *Auto da Sibila Cassandra* (1512/13?), representado à D. Lianor, a grande protetora de Gil Vicente e irmã do rei D. Manuel, no mosteiro de Enxobregas, foi composto para ser encenado nas matinas do Natal. A sua História resume-se na recusa da pastora e sibila Cassandra ao pedido de casamento feito por Salomão – noivo perfeito –, porque acreditava ser ela a escolhida por Deus para ser a mãe de seu filho. As tias de Cassandra (outras sibilas da tradição), bem como os tios de Salomão (profetas do Antigo Testamento) tentam convencê-la a se casar. Ao saberem do verdadeiro motivo da sua recusa, repreendem-na por seu orgulho, contrastando-o com a humildade de Maria – a verdadeira escolhida. Tece-se, então, uma série de profecias a respeito do nascimento de Cristo e também da sua segunda vinda, no fim dos tempos. Terminadas as profecias, as personagens ouvem a música cantada pelos anjos, anunciando o nascimento de Cristo, e vão adorá-lo. Neste momento, Cassandra percebe a sua insensatez e se converte. O auto se encerra com um vilancete, exortando os cavaleiros para a guerra.

Em torno deste auto formou-se um longo e denso debate a respeito da sua unidade, no qual o modelo exegético adotado pelos críticos constitui um dos principais pontos da discussão. A controvérsia se inicia a partir de um artigo de Thomas Hart – “Gil Vicente’s *Auto de la Sibila Casandra*” –, publicado em 1958 numa das mais conceituadas revistas dedicadas à pesquisa da língua e literatura hispânicas, a *Hispanic Review*. Neste artigo, Hart, em contraposição a alguns estudiosos que consideravam o auto vicentino incongruente, por sua “mistura” de temas religiosos e seculares, bem como de diferentes

gêneros (comédia, mistério e moralidade)<sup>175</sup>, defende a sua unidade, interpretando-o alegoricamente. Um ano mais tarde, suscitados por este último, dois artigos são publicados também na *Hispanic Review*. Um é o de I. S. Révah – “L’*Auto de la Sibylle Cassandre* de Gil Vicente” –, e outro o de Leo Spitzer – “The artistic unity of Gil Vicente’s *Auto da Sibila Casandra*”. Ainda em 1959, agora na revista *Filologia*, temos a publicação de “Para la gènesis del *Auto de la Sibila Casandra*” de Lida de Malkiel, o qual faz uma forte crítica à interpretação alegórica de Thomas Hart.<sup>176</sup> Por fim, anos mais tarde, a discussão ressurgue nos artigos de Manuel Delgado-Morales – “La tropología navideña del *Auto de la Sibila Casandra*” (in: *Bulletin Hispanique*, 1986) –, e de Stanislav Zimic – “O sentido alegórico do *Auto de la Sibila Casandra* de Gil Vicente” (in: *Temas Vicentinos*, 1992).

Após traçarmos o percurso histórico deste debate, tentaremos apontar no corpo do texto vicentino indícios de que a sua composição tem como fundamento a *alegorese*. Esta contribui para a apreensão da unidade do auto, na medida em que aponta para sentidos ocultos (tipológico, tropológico e anagógico) que transcendem a realidade apresentada.

## 2. A interpretação alegórica de Thomas Hart

Como apontamos, o artigo de Thomas Hart – “Gil Vicente’s *Auto de la Sibila Casandra*” – defende a coerência e a unidade do auto vicentino a partir da sua interpretação alegórica, apoiando-se na crença medieval de que “Deus se revela em todas as coisas criadas” (p. 36).

Para o pesquisador, a fala inicial de Cassandra aponta que ela não só rejeita o casamento entre um homem e uma mulher, mas também o da alma com Cristo, sendo este o motivo pelo qual será chamada repetidamente durante o auto de “loca”. Ao perguntar: “¿Cuál será pastor nacido (...) que me meresca?”, Cassandra estaria incluindo o próprio Cristo – o pastor que dá a vida pelas suas ovelhas (Jo 10,11) – no rol daqueles que não a merecem, impedindo a si própria de retornar para a casa de Deus. Hart observa que São Paulo freqüentemente se referia a si mesmo como um prisioneiro de Cristo (Ef 3,1; Ef 4,1;

---

<sup>175</sup> Ticknor, G. *History of Spanish Literature*, New York, 1849, I, pp. 288-289, e Menéndez Pelayo, M. *Antología de poetas líricos castellanos*, Santander, 1944, III, p. 254.

<sup>176</sup> O artigo de Malkiel, conforme advertência contida no mesmo, não leva em conta os artigos de Leo Spitzer e de I. S. Révah, publicados no mesmo ano.



IITm 1,8, Filem 1,9). Cassandra recusa esta prisão, simbolizada no auto pelo casamento, estando assim condenada ao pecado e à morte. A sua situação espelha a de grande parte dos seres humanos (p. 39).

Salomão é compreendido como *figura Christi*. Os seus atributos – os pomares, as vinhas e até mesmo as trinta e duas galinhas – seriam indícios da sua relação figural com Cristo, porque considerados pelos exegetas medievais símbolos deste último.<sup>177</sup> Por isso a sua estupefação com a recusa de Cassandra. Ele falha no intento de convencer a protagonista, que se mostra apaixonada pelo seu próprio orgulho.<sup>178</sup> Ela se considera a flor (“pues que tengo sabido / que la flor yo me la só”), ou seja, a própria virgem da qual Cristo nascerá.<sup>179</sup> Do mesmo modo, os tios de Salomão não conseguem persuadi-la. Os presentes que lhe apresentam – anéis, pulseiras e correntes –, entendidos os dois primeiros como símbolos da fé e da graça divina e o último como sinal da fraqueza do poder do demônio, são recusados. Ao não aceitar Salomão como seu noivo, Cassandra se priva igualmente do presente que este lhe ofereceria (“Dart’ía yo bien sé qué, / mas no sé / cuánto puede aprovechar.”). Para Hart, “o presente de Salomão é a sabedoria; se Cassandra fosse a sua noiva, seria também a noiva de Cristo, aquele que é a Palavra feita carne, a sabedoria encarnada.” (p. 46)

Ao declarar que era a escolhida para ser a mãe de Cristo, Cassandra é seriamente recriminada pelas outras personagens. Todavia, eles não conseguem convencê-la de que as suas palavras eram uma grave blasfêmia, o que lhe permitiu afirmar que “Aún en mi seso estó: / que soy yo!” Hart compreende tais palavras como uma alusão às palavras de Deus em Êxodo 3,14 (“Eu sou aquele que sou”), confirmando o orgulho da protagonista, contrastado no auto com a humildade de Maria.

---

<sup>177</sup> Hart ainda aponta a possível relação do número trinta e dois (“treinta y dos galinas”) com os anos que Jesus viveu na terra. Além disso, lembra que tal número é múltiplo de quatro, símbolo do mundo, e de oito, número da ressurreição, da imortalidade e, conseqüentemente, de Cristo (pp. 44-45).

<sup>178</sup> De acordo com Hart, o fato de Cassandra declarar que gosta de viver nas montanhas (“Más quiero bivar segura / nesta sierra a mi soltura / que no estar en ventura / si casaré bien o no.”) é um sinal do seu orgulho. Segundo os comentários medievais, dentre eles o de Rabano Mauro (*De universo*, XIII, I), a montanha é figura deste. Mais adiante, quando entram em cena Moisés, Abraão e Isaías, eles cantam uma cantiga na qual Cassandra é comparada com o mar, outro símbolo do orgulho humano (p. 45).

<sup>179</sup> Como aponta o pesquisador, na peça há várias referências à flor, entendida como símbolo de Maria. Erutea dirige-se à Virgem da seguinte forma: “¡Ave, rosa, blanca flor!” Isaías diz que “lirios, flores e rosas / muy preciosas / procuran de semejala”.

A revelação de Cassandra faz com que todas as personagens anunciem aquilo que lhes foi revelado sobre a vinda de Cristo. Entretanto, a profecia de Erutéia diz respeito ao Juízo Final. Logo depois desta, tem-se a cena da Natividade. De acordo com Hart, a justaposição destes dois acontecimentos está relacionada ao fato do último julgamento ser entendido como a segunda vinda de Cristo, na qual ele julgará os vivos e os mortos. “A segunda vinda, como a primeira, ocorrerá quando o homem mais estiver precisando, quando tiver perdido a visão de sua própria relação com Deus, quando, como diz a sibila, a vergonha e a razão forem substituídas pela presunção e a loucura. Deus primeiro revelou-se ao homem na criação do universo natural; depois da queda, porém, a visão do homem tornou-se nebulosa e ele não tardou em não perceber mais Deus na natureza. Por isso a necessidade de uma segunda revelação; então Deus tornou-se humano e pôde falar com o homem. Cassandra (...) é figura do homem sob a Antiga Lei; nela, a humildade e a razão foram subjugadas pelo orgulho” (p. 48).

Com o nascimento de Cristo, aquele que cumpre todas as profecias, Cassandra reconhece o seu erro e pede à mãe do filho de Deus que interceda por ela. Depois disso, segue-se uma cantiga em louvor a Virgem, na qual são invocados o marinheiro, o cavaleiro e o pastor. Todos eles figuras conhecidas de Cristo. Hart lembra que a vida dos cristãos devia ser uma *imitatio vitae Christi*. Assim, a cantiga exorta a todos os cristãos a reconhecerem na beleza de Maria a beleza da verdade divina (p. 49).

Na última cantiga do auto (“¡A la guerra, / caballeros esforzados!”), Hart defende que o autor português não estaria se referindo à campanha militar contra os mouros na África, o que levou alguns críticos, como Aubrey Bell e Dámaso Alonso, a considerá-la incoerente com o restante da peça, mas sim à função de cada cristão de ser um *miles Christi*. Deste modo, o artigo sugere um novo caminho para se analisar e compreender o auto vicentino, apontando a relevância do conteúdo teológico, mais precisamente da alegoria, para se perceber a unidade da obra. Seu aspecto “engenhoso”, no entanto, produziu várias reações.

### 3. Em busca de uma interpretação “mais literal”: Malkiel, Révah e Spitzer

Ao apontar as possíveis fontes do auto vicentino, visando uma interpretação literal do mesmo, o artigo de Lida de Malkiel (“Para la génesis del *Auto de la Sibila Casandra*”) percorre caminho oposto ao de Thomas Hart, cuja análise é criticada numa longa nota de rodapé. Nesta, a pesquisadora afirma que “a alegoria como método de interpretação literária é o produto natural do irracionalismo e anti-historicismo caros ao nosso século, escapando a toda verificação objetiva e não tendo mais lei nem guia que o gênio do intérprete para ‘descobrir’ no texto tudo o que com efeito quer encontrar” (p. 49). O caráter arbitrário da interpretação alegórica é o que faz, segundo ela, com que Hart interprete as “treinta y dos galinas” de Salomão como símbolos dos anos que Jesus viveu na terra e que não interprete outros numerais que aparecem na obra, como os “tres días” de Salomão e os “sessenta mil millones” de Cassandra; com que conceba a protagonista como alegoria da alma e Salomão de Cristo, sem se preocupar com as demais personagens; e também com que explique o “que soy yo!” de Cassandra como um reflexo blasfemo das palavras de Deus em Êxodo (3,14): “eu sou aquele que sou”. Interpretação para a pesquisadora “tão gratuita como falsa, pois Cassandra não disse ‘yo soy quem soy’, mas ‘que soy yo (a virgem escolhida)’” (p.51).

A interpretação não-literal de um texto só é possível para Malkiel quando se têm evidências da presença da alegoria. Ela aponta que obras que requerem tal exegese, como a *Divina Comédia*, sinalizam-na de alguma forma, não permitindo que o seu entendimento se dê ao bel-prazer dos leitores. Para ela, isto não acontece com o auto vicentino, invalidando as suas interpretações alegóricas.

*No Auto da Sibila Casandra é pertinente a interpretação alegórica? Em princípio, creio que não. O teatro devoto, como a arte das imagens, retábulos e vitrais, como os exempla dos predicadores, como os poemas de Berceo são meios que emprega a Igreja para o ensinamento do povo, e teria sido contraproducente enfrentá-lo com criações artísticas de sentido arcaico para que as decifrasse por sua conta. (pp. 49-50)*

No entanto, ao admitir que o auto vicentino tem um propósito edificante e que Cassandra pode ser compreendida como símbolo da humanidade<sup>180</sup>, a autora parece flexibilizar a sua postura em relação à interpretação alegórica do mesmo. Ao rechaçar a interpretação de Hart, que, segundo ela, se assemelha à exegese de Filo de Alexandria e de Santo Agostinho aplicada às Escrituras, Malkiel diferencia o conteúdo alegórico identificado pelo pesquisador daquele que ela identificara. A maior crítica a Hart se refere à utilização de um tipo de alegoria cultivado em um ambiente estritamente teológico como chave capaz de dar sentido e unidade à obra. Para ela, este tipo de alegoria não seria compreendido pelos espectadores, indo contra a intenção moralizadora da peça e não auxiliando na apreensão da sua unidade. Além disso, “Gil Vicente possuía bastante instinto teatral para dirigir-se a um público de teólogos em uma “obrilla” escrita para a Corte” (pp. 50-51).

No primeiro parágrafo do artigo, Malkiel concebe o *Auto da Sibila Cassandra* como uma “verdadeira parábola em ação” (p. 47). A alegoria presente neste é aquela que evoca, através de comparações, a realidade daquele que assiste à encenação. Ela reconhece na peça dois níveis de significação: um obtido através do rústico e do risonho, e outro através do sagrado e do grave. Os dois encontram-se misturados, fato que não é entendido como um sinal de coexistência de um sentido literal e outro alegórico. Haveria, ao contrário, “um jogo mútuo em que o sagrado se enriquece com a plasticidade e graça do rústico, e o rústico se enobrece e se torna mais profundo com o simbolismo transcendente de suas associações sagradas. Associações que não têm, não podem ter nada de erudição rebuscada, nada de teologia recôndita (as quais, ao dificultar sua compreensão, furtariam sua ressonância afetiva), antes são motivos muito familiares da devoção da época.” (p. 48) Uma dessas associações permitiria que o espectador reconhecesse nas palavras de Salomão uma alusão ao *Cântico dos Cânticos*, o qual era interpretado como um elogio da Virgem escolhida para ser a mãe de Cristo. Associação que, aponta a autora, é enfatizada na peça pelas palavras de Moisés: “Y tú también, Salamón, / buen garçón, / los cantares que hazías

---

<sup>180</sup> “Admito que o drama da orgulhosa humilhada tem propósito edificante – ademais o de glorificar à Maria, a humilde exaltada – e que, de um modo muito vago e por sua vez muito claro, Cassandra simboliza a condição humana, como já simbolizam Édipo, Macabeth ou Fausto.” (p. 50, nota 2)

/ todos eran profecías / que dezías / della y de su perfección”, estando também presente em outro auto vicentino – o *Auto pastoril castelhana* (1502).<sup>181</sup>

Além da presença do jocoso e do místico, Malkiel salienta uma outra característica essencial da peça: o forte caráter dramático proveniente do engano de Cassandra, lembrando que as sibilas, entendidas como profetisas de algumas verdades cristãs, são figuras familiares desde os escritos de Lactânncio (c.260-c.330), Santo Agostinho (354-430) e Santo Isidoro (c.560-636). Colocadas ao lado dos profetas vetero-testamentários na obra do pseudo-Agostinho intitulada *Sermo contra Iudaeos, Paganos et Arianos de Symbolo*, era comum elas figurarem no século XV e início do XVI como tema religioso. Entretanto, Cassandra difere das sibilas da tradição cristã, da qual são exemplos as outras sibilas do auto. Como apontou Malkiel, o tema da sibila orgulhosa faz parte do folclore da Sicília e do Apenino, com o qual Gil Vicente dificilmente teve contato. Mas é provável que o dramaturgo português tenha se inspirado num livro de cavalaria italiano, *Guerrino el meschino* de André de Barberino (1370-1431), traduzido para o castelhana em 1512 por Alonso Hernández Alemán, no qual uma sibila é condenada a viver em uma caverna por não ter profetizado a Verdade.<sup>182</sup> Todavia, o gênio de Gil Vicente, embora possa ter se inspirado na novela italiana, cria uma nova personagem.

*Sibila Cassandra é uma heroína de teatro – uma alma humana em conflito –, não a recitadora dos signos do Juízo na Procissão dos Profetas, nem a figura ornamental que preside a enunciação dos consabidos testemunhos na Farsa del juego de cañas.(...) O dramaturgo português não só humaniza totalmente a sua Sibila, dissipando sua sinistra auréola sobrenatural, mas também a mostra arrependida e implorando a intercessão da Virgem, a quem reconhece no fim como “corona de las mugeres”: assim elimina implicitamente a condenação eterna da orgulhosa. (pp. 62-63)*

Para Malkiel, esta nova personagem, bem como todo o auto, representa de forma significativa a obra do autor português como um todo, ao fundir elementos da cultura medieval (união de mitos pagãos e cristãos, pompa litúrgica, ecos e figurações bíblicas,

---

<sup>181</sup> “es la zagala hermosa, / que Salamón dice esposa, / cuando canticava della. // Con su voz muy deseosa / en su canticar decia: / ‘Lévantate, amiga mia, / *Columba mea hermosa*, / amiga mia olorosa; / tu voz suene en mis oídos, / que es muy dulce á mis sentidos, / y tu cara muy graciosa. // Como el lilio, plantada, / florecido entre espinos, / como los olores finos / muy suave eres hallada. / Tú eres huerta cerrada, / en quien Dios venir desea: / *Tota pulchra amica mea*, / flor de virgindad sagrada.”

<sup>182</sup> Révah (“*L’Auto de la Sibylle Cassandra* de Gil Vicente”, pp. 183-188), Leo Spitzer (“The artistic unity of Gil Vicente’s *Auto da Sibila Cassandra*”, p. 77) e Manuel Calderón (*Teatro Castellano*, p. 408) também aceitam tal hipótese.

motivo extraído de um livro de cavalaria) e renascentista (caráter rústico). Mesmo reconhecendo que o encanto do dramaturgo português “brota do vigor da preservada tradição medieval” (p.63), a autora termina o artigo sinalizando o contraste entre *Guerrino el meschino* e o *Auto da Sibila Cassandra*.

Em seu artigo “*L’auto de la Sibylle Cassandre* de Gil Vicente”, I. S. Révah afirma que o tema da peça vicentina encontra-se expresso na sua didascália<sup>183</sup>, não acreditando que o autor português tenha deixado para o leitor a tarefa de desvendá-lo. Para Révah, a construção da peça, além de teatral, é plástica e musical. “A entrada e a saída das personagens são regradas pelas necessidades da dança e do canto.” (p. 168) Existe aí um equilíbrio, caracterizado pela simetria das personagens e dos acontecimentos.

Ao observar uma mudança de tom quando Cassandra diz: “Pero yo quiero dezir / y descobrir / por qué virgen quiero estar: / sé que Dios ha de encarnar, / sin dudar, / y una virgen ha de parir”, o pesquisador divide a obra vicentina em duas partes. Na primeira, Cassandra nega casar-se com Salomão. Na última, com a revelação do verdadeiro motivo da sua recusa (“Yo tengo en mi fantasía / y juraría / que de mi ha de nacer, / que otra de mi merecer / no puede haver / en bondad ni hidalguía.”), tem-se a preparação para o acontecimento final do auto – o nascimento de Cristo –, sendo enumeradas diversas profecias sobre a natividade e o Juízo Final, e a própria cena da natividade. O caráter cômico da primeira parte não se opõe ao assunto elevado da segunda. Citando Mia I. Gerhardt, Révah defende que o tema bíblico é anunciado desde o início da peça. “A realidade viloa (...) e o grande drama sagrado narrado pela Bíblia se unem, se fundem (...) em uma perfeita harmonia de todos os seus elementos aparentemente disparatados.”<sup>184</sup>

O crítico vicentino deixa bem claro que segue caminho oposto ao daqueles que percebem no *Auto da Sibila Cassandra* incongruências.<sup>185</sup> Quanto ao artigo de Thomas Hart, Révah sinaliza que ele era a prova de que a obra vicentina é ainda muito pouco compreendida, afirmando que “se Gil Vicente quisesse falar do casamento espiritual da

---

<sup>183</sup> “Trata-se nela (scilicet no *Auto da Sibila Cassandra*) da presunção da Sibila Casandra que, como per spirito profético soubesse o mistério da Encarnação, presumio que ela era a Virgem de quem o Senhor havia de nacer. E com esta openião nunca quis casar.”

<sup>184</sup> Gerhardt, M. I. *La pastorale. Essai d’analyse littéraire*, Assen, 1940, p. 145. Apud Révah, I.S. *Op. cit.*, pp. 171-172.

<sup>185</sup> Dentre estes, Révah cita George Ticknor, M. Menéndez Pelayo, Aubrey F. G. Bell, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Joaquim de Carvalho, António José Saraiva e Álvaro Júlio da Costa Pimpão (pp. 172-173).

alma cristã e de Cristo a seus espectadores, sem dúvida teria se encarregado de lhes informar a sua intenção” (p. 174). Além disso, responde à crítica de Hart, segundo a qual ele se interessaria mais pela cultura de Gil Vicente e pela forma como este a adquiriu do que pela sua obra, assegurando que tal “método de trabalho é capaz de evitar os contrasensos dos críticos que não têm um exato conhecimento da atmosfera artística e intelectual do fim da Idade Média portuguesa.” (p. 176) Deste modo, de forma análoga à análise do *Auto dos Quatro Tempos* feita por Eugenio Asensio<sup>186</sup>, Révah propõe como modo para se apreender a gênese do auto vicentino o estudo de três elementos que estariam na sua base: o pré-texto litúrgico, a fonte literária e a fonte iconográfica.

Segundo Révah, o pré-texto do auto vicentino é a liturgia (p. 179). Nos ofícios das matinas de Natal era comum serem incluídas as profecias das Sibilas. Havia ainda uma vasta literatura sobre o Canto da Sibila, no qual Erutea anuncia quais são os sinais do fim dos tempos, quando ocorrerá o juízo final. Como pré-texto, a liturgia serviria apenas de base para o gênio do autor português, permitindo que a sua obra apresente inovações.

A fonte literária da peça seria a novela de cavalaria italiana *Guerrino el meschino*. O crítico faz um levantamento das alusões às sibilas em toda a obra vicentina<sup>187</sup>, observando que nelas há indícios de que o dramaturgo português teria lido tal novela, utilizando-a como fonte principalmente deste auto. Neste, ele identifica quatro sugestões extraídas da leitura de *Guerrino* e utilizadas por Gil Vicente: o tema da sibila orgulhosa que acredita ser a escolhida para mãe de Cristo; a menção à primeira sibila, a Rainha de Sabá, considerada em muitas lendas medievais a esposa de Salomão; a referência à sibila Cassandra, filha de Príamo, permitindo que o autor português se recordasse da *Crônica Troiana*, no qual a sibila Cassandra figura; e a alusão à sibila “Astrie ou Afrecia”, instigando o verso vicentino: “Desso profeté Africana.”

A iconografia também teria contribuído para que o dramaturgo português colocasse em cena Salomão e uma sibila. No portal da igreja de Tomar, estas duas personagens estão representadas lado a lado. Acredita-se que o ourives Gil Vicente teria feito todas as obras de ouro e prata desta igreja, o que, de acordo com Révah, nos leva a crer que ele conhecia tal representação. Para o crítico vicentino, o levantamento de tais fontes nos permite

---

<sup>186</sup> Asensio, E. “El *Auto dos Quatro Tempos* de Gil Vicente”, RFE, XXXIII, 1949.

<sup>187</sup> Além do *Auto da Sibila Cassandra*, há referências às sibilas no *Auto da Exortação da Guerra* (1514), *Auto chamado da Lusitânia* (1532) e *Romagem de Agravados* (1533).

vislumbrar o modo de composição do autor português que, ao reunir dados de fontes diversas, cria de forma inovadora a sua própria obra.

Partindo da incontestável unidade e coerência internas do auto vicentino assinalada por Thomas Hart e acreditando ser possível vislumbrá-la de forma diversa, ou seja, não por meio da alegoria, o artigo de Leo Spitzer – “The artistic unity of Gil Vicente’s *Auto da Sibila Casandra*” –, propõe “uma explicação mais literal do texto, a qual também incluiria uma avaliação estética” (p. 56). Com este intuito, analisa primeiramente o título da peça que, segundo ele, ao distinguir a protagonista das outras sibilas, indica o seu motivo: a falsa profecia. Diferentemente de Cassandra, as sibilas Erutea, Peresica e Cimeria são impessoais, seus nomes designando a região geográfica da qual provêm (Erutea<Erythrea, Peresica<Pérsica, Cimeria<Cumaea). As suas profecias, assim como as dos patriarcas vetero-testamentários, são inteiramente verdadeiras. Cassandra, embora profetize que Cristo haveria de nascer de uma virgem, assim o faz *pro domo sua*.

Para Spitzer, o tema central da peça é a profecia. Todas as personagens anunciam a vinda de Cristo, permitindo que se vislumbre na representação reminiscências do *Ordo Prophetarum*. A profecia estaria relacionada com o *topos* da prefiguração, permitindo que o mundo pagão e o vetero-testamentário sejam situados num mesmo espaço e tempo: aquele que antecede o nascimento de Cristo.<sup>188</sup> Cassandra – “uma espécie de anti-Maria” (p.58) – destoa das outras personagens por sua arrogância. A sua integração a ele só se dá ao final do auto, quando se converte. Como aponta Spitzer, de acordo com a doutrina cristã, a conversão se opera a qualquer momento. Do mesmo modo, o nascimento de Cristo é revivido sempre.

O artigo também enfatiza a engenhosidade com que o dramaturgo português apresenta a sua protagonista, revelando a gravidade do seu verdadeiro pensamento gradualmente. Cassandra, de sã, transforma-se em “loca perdida”. Mas, como é comum no drama cristão, caracterizado por um otimismo proveniente da crença em um Deus bom e

---

<sup>188</sup> Ao admitir a presença de prefigurações na peça de Gil Vicente, Spitzer, em nota e apoiando-se nos estudos de Erich Auerbach, distingue estas da alegoria. As primeiras estabeleceriam uma relação entre dois acontecimentos históricos: pessoas históricas anunciam aquilo que ocorrerá em determinado espaço e tempo. Já a alegoria relaciona um fato concreto a um conceito abstrato. No *Auto da Sibila Casandra*, esta última não estaria presente. (nota 2, p. 57)



que deseja a salvação da humanidade, a protagonista se arrepende, juntando-se às outras personagens para adorar Cristo e restabelecendo a harmonia.

Ao analisar o primeiro monólogo de Cassandra, o estudioso acredita que a sua obstinação em não se casar é consequência do seu sentimento de superioridade (“¿Alguno hay que me parezca / en cuerpo, vista y sentido?”) e do seu desejo de liberdade, tão comum nos jovens e expressa no auto pela sua aversão a qualquer tipo de vínculo (“No quiero ser desposada / ni casada, / ni monja ni ermitaña.”). Também observa que desde o início da peça a oposição entre Cassandra e Maria é esboçada, apontando que os patriarcas se referiam à última como a flor perfeita, a rosa ou o lírio, e que Cassandra, quando Salomão vai chamar suas tias, canta um vilancico no qual afirma ser ela a flor (“que la flor yo me la só”). Entretanto, no momento em que entram em cena os tios de Salomão, estes apontam a sua arrogância ao cantarem “Sañosa como la mar / está la niña”. A altivez da protagonista contrasta com a humildade da Virgem escolhida “que humildosa ha de nacer / y humildosa conceber / y humildosa ha de criar.”

A presença do cômico é assinalada no discurso exaltado de Cassandra contra o casamento<sup>189</sup>. O vilancico cantado por ela<sup>190</sup>, chamado por Spitzer de “cantiga de amado negativa” (p. 62), produziria igualmente o riso nos espectadores por ser avesso àquilo que se estava acostumado, ou seja, ao invés de se pedir para que a mãe consentisse o amor de sua filha por determinado rapaz, roga-se para que ela a liberte do compromisso do matrimônio.

Salomão, que num primeiro momento difere da personagem bíblica, apresentando-se como uma figura narcisista, satisfeita com suas posses materiais e de palavras vãs, seria uma personagem cômica. Todavia, ao final do auto, ele adquire as características do Salomão bíblico. Deste modo, a personagem possui dois papéis na mesma peça. O dramaturgo português estaria assim mais interessado em mostrar a insensatez da protagonista, não se preocupando com a coerência psicológica das outras personagens. Salomão apenas se adapta ao seu propósito, tomando este nome “somente porque é o

---

<sup>189</sup> Spitzer aponta que no discurso de Cassandra há reminiscências do estoicismo. Para ele, a crítica da protagonista revela a ausência da ataraxia no casamento. (p. 62)

<sup>190</sup> “Dizen que me case yo: / no quiero marido, no. // Más quiero bivar segura / nesta sierra a mi soltura / que no estar en ventura / si casaré bien o no. / Dizen que me case yo: / no quiero marido, no. // Madre, no será casada / por no ver vida cansada, / o quiçá mal empleada / la gracia que Dios me dio. / Dizen que me case yo: / no quiero marido, no. // No será ni es nacido / tal para ser mi marido; / y pues que tengo sabido / que la flor yo me la só. / Dizen que me case yo: / no quiero marido, no.”

*sponsus do Cântico dos Cânticos*” (p. 64). Além disso, ele não poderia aparecer em cena como o noivo de Cassandra “porque de acordo com a interpretação medieval do *Cântico dos Cânticos* estava destinado a ser o noivo de Maria” (p. 64).

De acordo com Spitzer, até o momento em que entram em cena Isaías, Moisés e Abraão, o tom de Cassandra mostra-se mais elevado do que o de Salomão e o de suas tias. O seu discurso, além de apontar as ambigüidades do casamento e da virgindade, traz implicitamente uma intenção, movida pelo seu orgulho, de pertencer a um outro plano, aquele que é superior ao terreno e habitado pelos seres divinos. Já o discurso das outras personagens está mais preocupado com as coisas mundanas. As tias da protagonista, por exemplo, esquecendo-se de que são profetizas, procuram convencer Cassandra a se casar com Salomão, falando sobre o seu bom caráter e as suas posses (“Es generoso / y vertuoso, / cuerdo y bien assombrado; / tiene tierras y ganado / y es loado / músico, muy gracioso.”).

O caráter cômico da peça ainda persiste com a entrada dos tios de Salomão, que oferecem presentes à Cassandra. Mas esta permanece firme no seu propósito de não se casar, o que faz com que Moisés lhe acuse de dizer blasfêmias. Para Spitzer, a partir de então a peça muda de tom, passa-se da comédia para o mistério. Moisés, aquele que teria escrito o livro do Gênesis, explica como o mundo foi criado e que o casamento foi o primeiro sacramento instituído por Deus. A união do homem e da mulher, abençoada pela graça divina, é concebida como símbolo da união da alma com Cristo, numa combinação de duas passagens bíblicas: Gênesis 2,24 e Carta de São Paulo aos Efésios 5,21-32.<sup>191</sup>

Mesmo com as palavras de Moisés e depois com as de Abraão, Cassandra se mostra cada vez mais obstinada, revelando o motivo da sua recusa: “Pero yo quiero dezir / y descobrir / por qué virgen quiero estar: / sé que Dios há de encarnar, / sin dudar, / y una virgen ha de parir.” Como observa o autor, embora esteja subentendida na sua profecia a intenção sacrílega de igualar-se à Virgem, as outras sibilas do auto somente reconhecem

---

<sup>191</sup> “Sede submissos uns aos outros no temor de Cristo. As mulheres o sejam a seus maridos, como ao Senhor, porque o homem é cabeça da mulher, como Cristo é cabeça da Igreja e o salvador do Corpo. Como a Igreja está sujeita a Cristo, estejam as mulheres em tudo sujeitas aos maridos. E vós, maridos, amai vossas mulheres, como Cristo amou a Igreja e se entregou por ela, a fim de purificá-la com o banho da água e santificá-la pela Palavra, para apresentar a si mesmo a Igreja, gloriosa, sem mancha nem ruga, ou coisa semelhante, mas santa e irrepreensível. Assim também os maridos devem amar suas próprias mulheres, como a seus próprios corpos. Quem ama sua mulher ama-se a si mesmo, pois ninguém jamais quis mal à sua própria carne, antes alimentava e dela cuida, como também faz Cristo com a Igreja, porque somos membros do seu corpo. *Por isso deixará o homem seu pai e sua mãe e se ligará à sua mulher, e serão ambos uma só carne.* (Gen 2,24) É grande este mistério: refiro-me à relação entre Cristo e a sua Igreja.” (Ef 5,12-32)

aquilo que ela possui de verdadeiro e lhe acrescentam outros detalhes, confirmando-a. O conteúdo implícito da profecia só vem à tona quando Cassandra afirma: “yo tengo en mi fantasia / y juraria / que de mi ha de nacer / que outra de mi merecer / no puede haver / en bondad ni hidalguía.”

Neste momento, as personagens do Antigo Testamento tomam a palavra e, com as profecias que lhe foram confiadas, apontam a loucura e arrogância de Cassandra em oposição à humildade da virgem escolhida. Spitzer atenta para o fato de que as personagens vetero-testamentárias conhecem as profecias umas das outras: “Abraão ouviu as profecias de Isaías sobre Cristo ‘dos mil vezes’ e Moisés fala das profecias do *bon garçon* Salomão no passado (‘los cantares que hacías’)” (p. 70). Elas formam um único grupo e, como foi apontado, se situam no mesmo tempo e espaço. Desta forma, não há anacronismos.

Spitzer mostra ainda que as profecias do *Auto da Sibila Cassandra* não se referem somente ao nascimento de Cristo, mas também ao Juízo Final. Por isso a fala de Abraão: “todo fue profetizado / por mandado / daquel Hazedor del mundo. / Hasta aquel día profundo, / no segundo / mas postrero, es devulgado.” De acordo com a tradição dos Padres da igreja, que atribuía às sibilas os oráculos sobre o fim dos tempos, coube à sibila Erutea descrever os seus sinais, nos quais está presente o pecado de Cassandra (“Y cuando vieren perdida / y consumida / la vergüenza y la razón / y reinar la presunción”). Entretanto, o nascimento de Cristo, anunciado logo após a descrição dos fins últimos, traz a esperança da salvação de toda a humanidade, inclusive da protagonista, proporcionando um momento de muita alegria, haja vista a presença constante da música nesta parte final do auto.

Tendo ouvido a música dos anjos, anunciando o nascimento de Cristo, as personagens do auto vão adorá-lo. Como observou Spitzer, as palavras proferidas por Abraão se referem ao sacrifício do filho de Deus (“Dios y hombre verdadero, / santo y divino cordero, / postrimero / sacrificio mayor.”), do qual o sacrifício de Isaac é figura. Já Isaías louva o menino que acabara de nascer, reconhecendo que ele é o cumpridor das profecias (“pues con mis ojos te veo (...) que cumples las profecías.”). Cassandra reconhece seus erros e sua vida vã (“porque nunca di pasada / concertada / ni deviera ser nacida.”). Para o autor, “o tema da futilidade, do vão nascimento deve ser também ligado à necessidade do nascimento de Cristo para nos salvar (“un solo Dios nacido por nos salvar”,

como tinha dito Isaías)” (p. 72.). A protagonista dirige suas preces à Virgem, reconhecendo humildemente a sua grandeza. Do mesmo modo, as outras sibilas se dirigirão a ela.

Depois disso, canta-se uma cantiga em homenagem à Virgem, dançada por três grupos de três, na qual três profissões são evocadas: marinheiro, guerreiro e pastor. Todos eles testemunham a beleza de Maria. Para Spitzer, tal cantiga é a que encerra o auto. O vilancete “¡A la guerra / cavalleros esforçados!” seria apenas uma “*poésie de circonstance*, refletindo o sentimento de patriotismo contemporâneo” (p. 74, nota 24).

Spitzer responde à objeção de Ticknor, segundo a qual há na peça vicentina “uma estranha união do espírito do antigo mistério e da moderna *vaudeville*”. Ticknor estaria certo quanto à definição, mas não quanto à avaliação da peça. Na época de Gil Vicente, esforçava-se por fazer com que o povo compreendesse as verdades dogmáticas, e, para tanto, “o divino poderia ser mostrado como imanente ou latente nos assuntos humanos mais insignificantes” (p. 75). Deste modo, no auto vicentino “não há mistura de motivos secular e religioso, mas um natural desenvolvimento deste último” (p. 75).

#### **4. De volta à interpretação alegórica: Delgado-Morales e Zimic**

O artigo de Manuel Delgado-Morales – “La tropología navideña del *Auto de la Sibila Casandra*” – tem como objetivo defender a unidade do vilancico final da peça vicentina (“¡A la guerra / cavalleros esforçados!”) com o seu restante. Para tanto, o pesquisador argumenta que a guerra que se alude ali tem um caráter espiritual. Para ele, a principal fonte do auto é a Bíblia, e o dramaturgo português teria o conhecimento da exegese que atribuía a ela quatro sentidos: literal, alegórico, tropológico e anagógico. No auto, o sentido que mais se sobressai é o tropológico. “De acordo com ele, Gil Vicente apresenta Cassandra como símbolo do cristão orgulhoso e egoísta que impossibilita a si mesmo de receber o Messias. A moralização se estende do mesmo modo à Igreja, a qual se exorta a lutar contra a injustiça, a cobiça e a soberba.” (p. 191)

Delgado-Morales crê ser necessário buscar a compreensão do auto vicentino através da análise de três elementos: o conteúdo teológico (já mencionado por Thomas Hart), o material bíblico utilizado, e a forma como o autor transmite ao público a mensagem da obra. Diferentemente de Lida de Malkiel, para ele, o texto vicentino, principalmente a sua

segunda parte, encerra assuntos teológicos. Estes não intervêm no instinto teatral do autor, já que o que se tem é a “teologia difundida nos manuais e nos livros de orações da época” (p. 191, nota 6). Ele discorda igualmente de Spitzer e de Révah quanto ao tema central da obra. Além das profecias e do orgulho da protagonista, acredita que a compreensão do tema exige que se leve em consideração as cenas da Natividade, as composições líricas e os símbolos marianos, apresentando-o da seguinte forma: “se o cristão e a Igreja querem encontrar Cristo, hão de imitar a humildade e santidade da vida de Maria, a qual é espelho de virtudes e mediadora entre Deus e os homens” (p. 192).

A ênfase na possibilidade da salvação da humanidade, adquirida com o nascimento de Cristo, que pode se dar a qualquer momento,<sup>192</sup> transforma o *Auto da Sibila Cassandra* “num verdadeiro sermão” (p. 192), no qual estão presentes os quatro sentidos atribuídos às Escrituras. Deste modo, a obra do dramaturgo português deve ser inserida num círculo literário formado pelas obras de Juan del Encina, Lucas Fernández, Sánchez de Badajoz e Torres Naharro.

O pesquisador enfatiza que a exegese bíblica dos quatro sentidos era muito praticada na Europa durante a Idade Média e o Renascimento (p. 192). A *Vita Christi* de Cartujano (1314-1378), cuja influência se fez sentir em Portugal, Castela e Catalunha, é um exemplo disso. Nela, assim como nos autos natalinos do grupo salmantino-extremenho, instiga-se os cristãos a vivenciarem o nascimento do filho de Deus espiritualmente, através do arrependimento dos seus pecados. No final do auto vicentino, é isto o que acontece com Cassandra. Entretanto, primeiramente ela nos é apresentada como soberba e loca, ou seja, “o tipo de alma que inabilita a si mesma de reconhecer o Messias” (p. 193). O seu orgulho a afasta de Deus, transformando-a na antítese de Maria.

Para Delgado-Morales, Cassandra representa os pastores bestiais da obra vicentina. De forma semelhante a Brás, Gregório, Valério e Inverno que têm de renunciar ao seu hedonismo e às coisas mundanas para vivenciarem o nascimento de Cristo, a pastora Cassandra necessita se despojar do orgulho. Tais personagens substituem as pessoas históricas do Antigo Testamento e os pastores do Novo. Isto faz com que, no *Auto da Sibila Cassandra*, a oposição entre a protagonista – personagem pagã – e Maria – personagem

---

<sup>192</sup> Delgado-Morales concorda com a afirmação de Bruce W. Wardropper, segundo a qual há no *Auto da Sibila Cassandra* um “abandono expresso do tempo cronológico” (*Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Madrid, 1953, p. 166).

cristã – seja ainda mais enfatizada, “não por fatores de cronologia ou raça, mas pela essência moral de cada uma” (p. 194).

Na caracterização de Maria, o dramaturgo português mescla passagens bíblicas com as doutrinas e as rezas marianas como a Ave-Maria e o Salve. Segundo o crítico, “são precisamente estas as páginas mais densas em conteúdo teológico e (...) as mais ilustrativas do tema do auto, ainda que, ironicamente, sejam as que menos têm atraído a atenção dos críticos, com exceção de Thomas Hart” (p. 195). O que se narra sobre a figura de Maria e o nascimento de Cristo é estruturado em forma de profecias, extraídas ou de material histórico ou da interpretação patrística. Somente a profecia feita por Isaías se refere à Maria como a mãe de Cristo (“El su nombre es Maria, / que desvía / de ser tu la Madre del. / Y el Hijo, Emanuel, / manteca y miel / comerá, como yo dezía.”). As demais manifestam o seu caráter e a sua função na Igreja. Deste modo, Delgado-Morales acredita que “Gil Vicente se mostra mais interessado pelos aspectos da moral cristã do que pelas questões metafísicas” (p. 195).

Maria é exaltada no auto vicentino por suas virtudes. Dentre elas, a mais importante é a humildade, constantemente enfatizada. Ela permite que o homem reconheça os seus erros e se penitencie, tornando-se limpo e apto a receber o Messias. Como observa o pesquisador, Cassandra se converte quando se despoja do seu orgulho e humildemente confessa a sua culpa (“Señor: yo, de ya perdida / nesta vida, / no te oso pedir nada, / porque nunca di pasada / concertada / ni deviera ser nacida.”). Ela torna-se, então, *exemplum*, apontando que há na obra um propósito maior: “a salvação através do arrependimento prévio, sem que tenha que se resolver um hipotético matrimônio com Salomão” (p. 197).

A oposição entre Cassandra e Maria constrói-se com o sentido tropológico da peça. Segundo Delgado-Morales, este permite que a mensagem apresentada tenha dois destinatários: Cassandra, símbolo da alma orgulhosa, e a Igreja. Entretanto, a primeira não deve ser identificada com a segunda.<sup>193</sup> Através do sentido moral, a necessidade de conversão de Cassandra se estende à Igreja. Como observou o pesquisador, depois do nascimento de Cristo, as personagens não rogam pela salvação da protagonista, mas pela da Igreja. O rebanho que esta agrega transforma-se em um exército quando Salomão se refere

---

<sup>193</sup> Do mesmo modo, o pesquisador não concorda com a identificação de Salomão com Cristo feita por Thomas Hart. Assim, Cassandra, ao recusar o pedido de casamento de Salomão, não estaria recusando Cristo. (p. 197, nota 22)

a Cristo como “*ab eterno capitán*”. Há uma ascensão da alegoria tropológica. Tem-se agora o conceito de Igreja militante, aquela que lutará contra o Mal para que a salvação realizada por Cristo possa se concretizar. Ao lado dela está a figura de Maria como guerreira (“Con leda cara y guerrera, / plazentera, / el resplandor piadoso, / el yelmo todo humilde / y *Mater Dei* por cimera.”). De acordo com a tradição cristã, a escolhida para ser a mãe do filho de Deus é o maior modelo de como a Igreja e os seus membros devem travar a luta espiritual, ou seja, com humildade, verdade e santidade de vida. Para Delgado-Morales, o vilancico final do *Auto da Sibila Cassandra* exorta os espectadores a imitá-la. Ele defende que este possui muito poucos indícios de que a luta que se alude ali se refere à História de Portugal. “Há, ao contrário, provas textuais suficientes para perceber nas páginas anteriores a montagem de uma guerra de natureza estritamente espiritual, na qual (...) o capitão é Cristo; Maria, o ideal do cavaleiro; a Igreja, o exército; e o perigo e os inimigos a combater, mais do que uma ameaça contra Portugal, são os males sem conta que se alastram sobre a comunidade cristã.” (p. 200)

O artigo de Stanislav Zimic, intitulado “O sentido alegórico do *Auto de la Sibila Casandra* de Gil Vicente”, inicia-se com uma citação de Menéndez Pelayo, acusando a obra vicentina de ser um “devaneio poético em que aparecem misturados a mitologia e a Lei Antiga, o histórico e o alegórico, o sagrado e o profano”<sup>194</sup>. Para Zimic, esta é uma prova de que a peça apresenta dificuldades para ser compreendida. Entretanto, a sua estrutura é coerente e engenhosa. Através dela, o dramaturgo português “faz uma observação ousada e importante sobre a sua realidade contemporânea” (p. 199).

Em contraposição à análise de Lida de Malkiel, I. S. Révah e L. Spitzer, Zimic defende a interpretação alegórica do auto, acreditando não ser possível realizar a exegese de uma obra de tema religioso do século XVI sem levar em consideração o seu sentido alegórico. Além disso, o assunto tratado por Gil Vicente tem uma interpretação não-literal aceite e muito difundida desde tempos remotos. “O sentido alegórico do *Auto da Sibila Cassandra* impõe-se-nos de modo natural, revelando a lógica e pertinência de todos os

---

<sup>194</sup> Menéndez Pelayo, M. “Gil Vicente”, in: *Obras Completas de Menéndez Pelayo*, Santander, Aldus, 1944, vol. XIX, pp. 353-354. Apud Zimic, S. *Op. cit.*, p. 199.

elementos fundamentais, inclusive dos mínimos pormenores, sem contradições temáticas ou estruturais, sem violência alguma para a mente ou para a imaginação” (p. 201).<sup>195</sup>

Antes de elucidar o sentido alegórico da peça, Zimic vê a necessidade de refutar algumas considerações feitas por Spitzer sobre Cassandra e Salomão. Para ele, este último, mesmo na primeira parte da peça, não está distante da personagem bíblica. O tempo todo ele é o seu homônimo. Todavia, a situação representada difere da do *Cântico dos Cânticos*. Cassandra não se comporta como a amada do livro bíblico. Por isso a estupefação de Salomão e também a das outras personagens. Tanto as tias de Cassandra como os tios de Salomão mostram-se inconformados com a recusa da protagonista em casar-se com um noivo “que es muy bueno en demasía”.

Zimic observa que a matéria bíblica, porque apresentada num ambiente pastoril, rústico contemporâneo, pode provocar o riso e parecer uma desvalorização do clássico. Apesar disso, salienta a importância de se reconhecer que o rústico desempenha duas funções significativas na peça. A primeira é de aproximação ao *Cântico dos Cânticos* através de pastores, uma expressão literária usual naquela época, permitindo que a representação fosse compreendida “como realidade viva, como atualidade palpante” (p. 203), sendo esta a sua segunda e mais importante função. Neste sentido, as personagens do auto não são essencialmente cômicas. Elas apenas são dotadas de um certo humor peculiar às personagens pastoris. Salomão não desempenha um papel duplo no auto, como havia afirmado Spitzer. “O fato de Salomão e as outras personagens parecerem mais ‘cômicas’ na primeira parte da obra do que na segunda não se deve a uma caprichosa mudança do seu caráter, mas evidentemente, ao seu reconhecimento da soberba blasfema de Cassandra que então condenam com severidade” (p. 204, nota 23).

A opinião de Spitzer sobre Cassandra também é fortemente criticada. A protagonista, longe de ser uma mulher de aspirações nobres e admiráveis, buscando a perfeição, movida por seu orgulho, acredita já possuí-la. Por isso presume que é a Virgem da qual o filho de Deus nascerá. As suas considerações sobre o casamento, todas funestas, embora sejam consideradas verdadeiras, são suscitadas pela sua presunção, que a tornam cega, não permitindo que, diferentemente das outras personagens, cumpra o seu papel de

---

<sup>195</sup> Embora defenda uma interpretação alegórica do *Auto da Sibila Cassandra*, Zimic considera a análise de Thomas Hart “arbitrária ou insuficiente em muitos pormenores importantes” (p. 200).



anunciar as verdades que lhe foram reveladas. Isto fica claro quando a sibila afirma que o motivo da sua aversão ao casamento não são as suas mazelas, mas a revelação de que o Messias nascerá de uma virgem (“Pero yo quiero decir / y descubrir / por qué virgen quiero estar: / sé que Dios ha de encarnar, / y una virgen ha de parir.”).

O orgulho da protagonista faz com que ela se considere superior a toda humanidade, desprezando-a (“¿Cuál será pastor nacido / tan polido, / ahotas, que me meresca? / ¿Alguno hay que me parezca / en cuerpo, vista y sentido?”). Zimic observa que “cada manifestação do comportamento presunçoso de Cassandra se presta de forma precisa (...) às observações essenciais da doutrina cristã, expressa na literatura patrística sobre os sintomas, as causas e a gravidade do vício da soberba” (p. 209). De acordo com esta literatura, os soberbos não amam o próximo e a Deus, mas a si mesmos, são egoístas, consideram-se superiores a todos e vangloriam-se de suas vilezas. Para o pesquisador, se a protagonista não for compreendida desta forma, o entendimento do auto fica comprometido, tornando-se incoerente. A atitude de Cassandra, como as outras personagens apontam, é em todos os sentidos negativa. Ela “desvaria”, é “loca perdida”. Assim, mesmo reconhecendo que Gil Vicente fora um defensor da mulher, Zimic não acredita que há nas falas de Cassandra um expoente das causas femininas, caracterizada por uma busca pela liberdade, já que a sua atitude é fortemente recriminada. Ao final do auto, ao admitir que “nunca di passada concertada”, Cassandra reforça tal tese.

O autor ainda enfatiza a importância do contexto bíblico-religioso para se compreender a solidariedade das outras personagens para com Salomão, que age exatamente de acordo com o noivo do *Cântico*, e a condenação da atitude de Cassandra, oposta à da amada do poema bíblico. Mas se pergunta por que Gil Vicente teria concebido a sua protagonista de forma diversa desta última. Segundo Zimic, a resposta não se encontra nas possíveis fontes da peça vicentina enumeradas por Lida de Malkiel e I. S. Révah, que serviram ao dramaturgo português apenas parcialmente. “A combinação específica de Salomão, o amante do *Cântico*, com Cassandra, sibila presunçosa e falsa profetiza, representa sem dúvida uma concepção originalíssima de Gil Vicente” (p. 210).

Como aponta o estudioso, desde tempos remotos era comum a interpretação alegórica do *Cântico*, na qual o amante é figura de Cristo e a sua amada da Igreja. A mesma interpretação estaria presente no *Auto da Sibila Cassandra*, explicando a divergência entre

a protagonista e a noiva do texto bíblico. Cassandra difere desta última porque personifica “a Igreja atual, contemporânea de Gil Vicente, a Igreja (representada por toda a sua hierarquia superior) que perverteu a palavra de Deus, que se afastou do seu amor, aquela que, em suma, se converteu numa lamentável paródia do que deveria ser” (p. 212). Esta é a leitura alegórica que o artigo propõe como forma de resolver todos os possíveis anacronismos da obra. Os vícios descritos por Erutea, sinais do fim dos tempos, são os da Igreja, que, mesmo sendo “muy sabida” e “tan leida” como Cassandra, está cega à Verdade por sua cobiça e soberba, negando o seu compromisso já acertado de ser a esposa de Cristo (“Tu madre en su testamento, / no te miento, / manda que cases, que es bueno.”), aquela que propaga o bem em favor da humanidade.

Sendo Cassandra figura da Igreja e Salomão a de Cristo, as outras personagens do auto são alegoria da Verdade Divina sobre o nascimento do filho de Deus e as virtudes de Maria. Todas as personagens têm uma função dupla na peça. Para Zimic, o parentesco entre elas revela a engenhosidade do dramaturgo português que assim consegue unir as profecias pré-cristãs – pagãs e vetero-testamentárias (p. 214). As verdades proferidas pelas personagens são concretizadas ao final da encenação, confirmando a tradição de que *novum testamentum in vetere latet, vetus in novo patet*. Além disso, o auto instiga os seus espectadores a seguirem o exemplo da humilde Maria. Há um apelo para que a Igreja, assim como os seus participantes, reconheçam a Verdade e transformem suas atitudes, como faz Cassandra ao final do auto, se convertendo. De acordo com Zimic, isto significa que não há “abandono expresso do tempo cronológico”, como afirmara W. Wardropper, mas “uma concentração exclusiva na atualidade, no presente, com uma fervorosa evocação da Revelação Divina e do ensinamento religioso do passado” (p. 216, nota 44).

A conversão abrupta de Cassandra é entendida como reveladora da esperança de que a Igreja repare os seus erros e volte a ser a amada de Deus. O último vilancico (“¡A la guerra / cavalleros esforçados!”) reforça esta esperança, exortando os cristãos a renovarem as suas forças com o auxílio divino (“los ángeles sagrados”). A terminologia militar é compreendida como metáfora das virtudes cristãs. Os cavaleiros, ajudados pelos anjos, se despojarão dos vícios como a soberba e a cobiça e se revestirão de virtudes.

Zimic termina o seu artigo apontando o carácter sugestivo da última cena do auto, quando as personagens adoram o “aparato del Nacimiento”. Tem-se aí uma espécie de

teatro dentro do teatro. Além disso, a funcionalidade do assunto religioso tratado pela obra incorpora espectadores ou leitores como participantes daquilo que se apresenta, ou seja, como personagens que adoram o filho de Deus que acabara de nascer.

## **5. Os quatro sentidos do *Auto da Sibila Cassandra***

Como apontamos, o debate sobre o *Auto da Sibila Cassandra*, que tentamos reproduzir acima, gira em torno do seu modo de interpretação. Não se questiona mais a unidade da obra vicentina, pelo contrário, busca-se a melhor forma de evidenciá-la, seja reconhecendo no corpo do texto a alegoria, enfatizando o seu caráter doutrinário, seja reconstruindo as possíveis fontes (litúrgicas, literárias e iconográficas) utilizadas pelo dramaturgo, visando uma interpretação mais literal e pautada nos seus recursos poéticos.

Não temos dúvidas de que o artigo de Thomas Hart muito contribuiu para que se percebesse a importância do conteúdo teológico do auto vicentino e a necessidade de concebê-lo como participante de uma tradição exegética. Entretanto, Hart compreende a alegoria como “dizer uma coisa para significar outra” (p. 35), ou seja, como um modo de expressão, não observando na peça a presença dos quatro sentidos bíblicos, todos eles importantes. Assim, o sentido literal do texto é sobrepujado pelo alegórico. Este é tão valorizado que algumas das relações estabelecidas, como as trinta e duas galinhas entendidas como os trinta e dois anos que Jesus viveu na terra, dificilmente teriam sido compreendidas pelos espectadores, como apontou Lida de Malkiel. Todavia, ao conceber Cassandra como símbolo da alma humana, Salomão como *figura Christi*, e o nascimento de Cristo como um anúncio da sua segunda vinda no Juízo Final, Hart intui a presença da tipologia, bem como dos sentidos moral e escatológico.

Podemos afirmar que presença da alegoria factual (ou dos teólogos) é sentida mesmo pelos críticos que propõem uma interpretação literal para a peça. Ao apontar que o *Auto da Sibila Cassandra* tem um propósito edificante (p. 50, nota 2), Malkiel percebe o seu sentido tropológico. Como vimos, ela também nota que o auto estabelece uma associação entre o Salomão bíblico e a personagem vicentina, afirmando que se costumava interpretar o *Cântico dos Cânticos* como um elogio da virgem, interpretação conhecida do

auditório vicentino. Ora, tal exegese tem como fundamento a tipologia, isto é, a crença de que o Antigo Testamento é uma prefiguração do Novo.

As celebrações litúrgicas do século XVI utilizavam amplamente a alegoria dos teólogos. Como apontou Révah, a liturgia é o pré-texto do auto vicentino. Como consentir, então, que o dramaturgo português tenha ignorado e deixado de incorporar à sua obra elemento tão importante? As profecias das personagens pagãs e vetero-testamentárias não seriam uma advertência de que, de forma análoga aos sermões, Gil Vicente teria construído a sua obra a partir da alegoria dos teólogos? É preciso lembrar que a justaposição de personagens de tempos distintos tanto na liturgia como na iconografia está relacionada à crença de que a História contida na Bíblia reflete a de todos os tempos.

Quanto ao artigo de Spitzer, que propõe fazer uma análise “mais literal” do texto vicentino, temos ali uma crítica à utilização da alegoria entendida como modo de expressão para se compreender a peça. Contudo, ao defender a idéia de que o tema central do auto é a profecia, o crítico reconhece que a sua composição tem como esteio a tipologia, permitindo que as personagens anunciem acontecimentos futuros e que o nascimento de Cristo e a conversão sejam vivenciados a qualquer momento. Não se percebe, no entanto, que o sentido tipológico não se dissocia dos sentidos tropológico e anagógico. É a tipologia que permite ao espectador tomar aquilo que se apresenta como um espelho da sua realidade, servindo-lhe como exemplo a ser seguido na sua meta de alcançar a salvação eterna.

Por outro lado, os artigos de Delgado-Morales e Zimic mostram de forma convincente a necessidade de se compreender o auto vicentino a partir da tipologia, até mesmo porque, como afirmou o primeiro, sua principal fonte é a Bíblia. Na esteira destes críticos, acreditamos que, diferentemente do que afirmara Malkiel, as coordenadas para que tal exercício exegético possa ser feito são fornecidas pela própria peça, impedindo-o de ser acusado de arbitrário.

A primeira evidência de que o auto vicentino foi composto pressupondo uma leitura não-literal é justamente o fato de ter o autor concebido as suas personagens como representantes de pessoas históricas e, ao mesmo tempo, apresentá-las como pastoras<sup>196</sup>,

---

<sup>196</sup> Segundo Calderón (in: *Op. cit.*, p. 410), “ao representar Salomão e os profetas como pastores, Gil Vicente segue o mesmo procedimento que havia utilizado Juan del Encina na *Égloga II*, na qual os quatro evangelistas, vestidos de pastores, declaram a genealogia de Cristo e as profecias que anunciavam o seu nascimento”.

situando-as em dois tempos: num passado determinado historicamente e no presente. Isto faz com que o espectador ou leitor, especialmente aquele para quem a peça de fato foi escrita e encenada, automaticamente perceba que as personagens são dotadas de um certo simbolismo que, como apontamos, está diretamente relacionado a um modelo factual de interpretação das Escrituras. É este modelo que os induz a compreender Cassandra como figura da Humanidade e da Igreja. Do mesmo modo que permite que Salomão seja uma prefiguração de Cristo. Visualizar isto na peça, ao contrário do que pode nos parecer hoje, não era difícil. Tais associações eram freqüentemente realizadas nos sermões pregados nas igrejas daquela época. O dramaturgo português apenas as transpunha para o palco.

A segunda evidência são as várias profecias apresentadas pela peça, que, ao mesmo tempo em que intensificam a relação das personagens com as pessoas históricas que representam, trazem à tona toda uma doutrina da exegese bíblica, pautada pelos seus quatro sentidos, ao admitirem que Cristo as cumprirá. A terceira está relacionada ao caráter moralizador da obra, ou seja, ao seu sentido tropológico, aproximando-a de um sermão. Cassandra, ao se converter, torna-se *exemplum*, estabelecendo normas de conduta que visam à ascensão do espectador, assim como da Igreja.

De forma semelhante ao *Auto da Cananéia*, no qual a presença concomitante das pastoras representa as três leis, no *Auto da Sibila Cassandra* (1512/13?) Gil Vicente põe em cena as sibilas Cassandra, Erutea, Peresica e Cimeria, representantes da lei da natureza, juntamente com Salomão, Isaías, Moisés e Abraão, representantes da lei da escritura. As personagens representam épocas históricas distintas. Nem mesmo os representantes da Lei da Escritura são contemporâneos de acordo com a Bíblia. Entretanto, todas as personagens têm algo em comum: anunciam a encarnação do filho de Deus e seu nascimento de uma virgem.

A presença das sibilas pagãs ao lado dos profetas hebraicos encontra-se justificada na doutrina dos Padres da Igreja. Em *A Cidade de Deus*, por exemplo, Santo Agostinho aponta que alguns pagãos também anunciaram a vinda de Cristo, afirmando que tais profecias deveriam ser igualmente levadas em conta pelos cristãos e principalmente pelos pagãos ainda não convertidos, sendo mais uma prova de que Jesus é o verdadeiro salvador

da humanidade.<sup>197</sup> De acordo com Male, “a sibila é (...) para a Idade Média um profundo símbolo. Ela é a voz do velho mundo. Toda a Antiguidade fala pela sua boca; ela atesta que mesmo os gentios profetizaram Jesus Cristo. Enquanto os profetas anunciavam o Messias aos Judeus, a sibila prometia um Salvador aos pagãos; os dois povos, as duas cidades trabalhavam em função do mesmo desejo. A palavra da sibila valia então toda a sabedoria dos filósofos: somente ela merecia representar o paganismo, porque somente ela havia claramente anunciado o Salvador chamando-o pelo seu nome.”<sup>198</sup>

O *Auto da Sibila Cassandra* articula o tema da redenção ao da santidade do casamento, assunto que, como aponta Duby, é recorrente em obras morais e teológicas desde o século XII. O historiador discute, neste aspecto, o quanto as mulheres eram responsabilizadas pela propagação do mal. Eram atribuídos a elas três grandes vícios: o de se oporem às intenções divinas, utilizando-se de artifícios para falsearem a sua aparência; o de serem hostis aos seus maridos; e o de serem facilmente dominadas pela luxúria. Diante disto, para que as mulheres não se transformassem em prostitutas e para que o mal não se proliferasse sobre a terra, os sacerdotes encontraram duas alternativas para proteger os homens dos malefícios causados por elas: o convento ou o casamento. “O casamento, garantia da ordem social, subordina a mulher ao robusto poder masculino. Completamente submissa, prosternada, dócil, a esposa torna-se o ‘ornamento’ de seu amo.”<sup>199</sup>

Embora a união conjugal seja carnal, tendo sido por alguns considerada pecaminosa, o casamento foi estabelecido no século XII como o sétimo mandamento. Argumenta-se então que Deus o havia instituído no Paraíso quando, depois de ter criado o homem e a mulher, disse-lhes: “Crescei e multiplicai-vos” (Gn 1,28).<sup>200</sup> Assim, à mulher é atribuída a função de procriar.<sup>201</sup> No final do século XII, o fato da mulher ter se originado a partir de uma costela de Adão e não dos seus pés ou da sua cabeça é, para Hugo de São

---

<sup>197</sup> No livro XVIII da *Cidade de Deus*, Agostinho trata exatamente dos oráculos acerca de Cristo, tanto daqueles que foram proferidos pelos profetas sagrados, quanto dos que foram proferidos pelas Sibilas, chegando mesmo a dedicar um capítulo deste livro, o de número XXIII, às profecias de uma sibila de Eritrêia, muito conhecida por seus vaticínios a respeito de Cristo.

<sup>198</sup> Mâle, E. *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, p. 339.

<sup>199</sup> Duby, G. *Eva e os Padres*, p. 39. Ver também Duby, G. *Heloísa, Isolda e outras damas no século XII*, p. 50.

<sup>200</sup> Santo Agostinho, em *A Cidade de Deus* (XIV, 22), já havia afirmado a santidade do casamento ao dizer: “Nós é que não temos a menor dúvida de que, conforme a bênção de Deus, ‘crescer, multiplicar-se e encher a Terra’ é um dom das núpcias que Deus instituiu desde o princípio, antes do pecado do homem, quando os criou homem e mulher, diferença de sexo que ficou bem patente na carne”.

<sup>201</sup> Ver Duby, G. *Eva e os Padres*, p. 53.

Vitor, sinal de que ela não deve ser subjugada pelo homem e nem dominá-lo, mas associada a ele. Assim, divulga-se também a concepção de que na união conjugal pode haver um amor puro, tal qual aquele cantado por Salomão no *Cântico dos Cânticos*, que é espiritual e que, ao contrário do amor carnal, agrada a Deus.

A peça defende a idéia de que uma forma digna de amor pode estar presente no casamento e o concebe como um bem, permitindo à mulher restituir a sua dignidade. Entretanto, sua protagonista tem uma visão contrária. Sua arrogância, fruto do seu orgulho, faz com que ela rejeite não só o casamento, mas a própria humanidade. Cassandra concebe o mundo de forma pessimista, porque se considera superior a todos os homens. No desenrolar da peça, os outros pastores buscam convencê-la de que está errada. As palavras que Moisés dirige a ela, por exemplo, procuram lembrá-la de que já na criação do mundo o casamento fora instituído por Deus.

Moisés - *Blasfemas; que el casamiento  
es sacramento,  
y el primero que fue.  
Yo, Moisés, te lo diré  
y contaré  
dónde hubo fundamento.*

*En el principio crio  
y formó  
Dios el cielo y la tierra,  
con cuanto en ello s' encierra.  
Mar y sierra  
de nada lo edificó:  
era vacua y vazía,  
y no había  
cosa per quien fuesse amado;  
el spirito no criado  
sobre las agoas luzía.*

*Fiat lux! luego fue hecha  
muy prehecha:  
sol y luna y las estrellas,  
criadas claras y bellas  
todas ellas,  
per regla justa y derecha.  
Al sol diole compañera  
por pradera,  
de una luz d' ambos guarnidos,  
dominados y medidos  
cada uno en su carrera.  
“Hagamos más – dijo el Señor  
Criador – :  
hombre a nuestra semejança,*

*angélico en la esperanza  
y en liança  
y de lo terrestre señor.”  
Luego le dió compañera  
en tal manera:  
de una gracia ambos liados,  
dos en una carne amados,  
como s'ambos uno fuera.*

*El mismo que los crio  
los casó  
y trató el casamiento,  
y por su ordenamiento  
es sacramento  
que al mundo stableció.  
Y pues fue casamentero  
Él primero  
y es lei determinada,  
¿cómo estás tu embirrada  
diciendo qu'es captivero?<sup>202</sup>*

Por outro lado, como é comum em Gil Vicente, os argumentos antimatrimoniais proferidos por Cassandra têm força e, sobretudo, são apresentados de forma ágil e cortante.<sup>203</sup> A protagonista censura os maus maridos, que se esquecem das suas obrigações para com as suas mulheres.

*Cassandra: - Veo quexar las vezinas  
de malinas  
condiciones de maridos:  
unos, de ensobervecidos  
y aborridos;  
otros, llenos de mil celos  
y recelos,  
siempre aguzando cuchillos,  
sospechosos, amarillos  
y malditos de los cielos.  
Otros, a garçonear  
por el lugar  
pavonando tras garcetas,  
sin dexar blancas ni prietas  
y reprietas.  
¿Y la muger? Suspirar.  
Después, en casa, reñir  
y groñir,  
y la triste allí cautiva.*

---

<sup>202</sup> É importante ressaltarmos que tal fala estabelece a associação do Moisés-personagem com o Moisés-histórico, aquele que, segundo a tradição, teria escrito os cinco primeiros livros da Bíblia, dentre eles o Gênesis, fazendo com que as suas palavras adquiram a autoridade do suposto “autor bíblico”.

<sup>203</sup> O tema da “mal-maridada” aparece em outras peças vicentinas como em *Velho da Horta* (1512) e *Inês Pereira* (1523).



*¡Nunca la vida me biva  
si tal cosa consentir!*

O trecho abaixo revela que a protagonista admitia a natureza frágil da mulher (“sin armas, fuerças ni dientes”) e a necessidade de um marido virtuoso, que lhe faria o bem, guiando-a no caminho da virtude. No entanto, o seu orgulho a impede de reconhecer que não é a mais virtuosa dentre todas as mulheres, aquela que será a mãe de Cristo, e que, por isso, deveria aceitar o pedido de Salomão.

Cassandra - *Y pues eres cuerdo, y sientes,  
para mientes:  
muger quiere decir moleja;  
es así como una oveja  
en peleja:  
sin armas, fuerças ni dientes;  
y si le falta sentido  
al marido  
de la razón y virtud,  
¡ay de niña juventud  
que en tales manos si vido!*<sup>204</sup>

Como observou Bernardes, não podemos deixar de reconhecer no discurso de Cassandra a sátira, tão freqüente nos autos vicentinos. Aqui ela desempenha um papel duplo, censurando determinados casamentos e a presunção da protagonista. Cassandra é agente e motivo de sátira. Mesmo sendo “loca perdida”, em alguns momentos ela tem argumentos convincentes.<sup>205</sup>

Ao contrário de Cassandra, Salomão concebe o casamento como um bem, tanto mais por ser ele “bien aparentado / y abastado, / valiente, zagal polido”. Embora não seja apresentado como o sábio rei de Israel, a quem fora atribuída a autoria de alguns livros do Antigo Testamento<sup>206</sup>, mas como um pastor que, pela retidão das suas palavras, se mostra cheio de sabedoria, é impossível não estabelecer uma relação entre a pessoa histórica das Escrituras e a personagem vicentina.<sup>207</sup> A própria peça nos fornece elementos que propiciam essa aproximação. Um exemplo claro pode ser observado quando Moisés

---

<sup>204</sup> Percebe-se na fala de Cassandra uma certa comicidade propiciada pela associação “muger/moleja” e também pela falta de decoro.

<sup>205</sup> Bernardes, J.A.C. *Op. cit.*, p. 174.

<sup>206</sup> Os quatro livros atribuídos a Salomão são: *Cântico dos Cânticos, Provérbios, Eclesiastes e Sabedoria*. Todavia, hoje sabe-se que Salomão não é o autor deste último, pois foi escrito inteiramente em grego, possivelmente nos últimos decênios do século I a.C. (e não constando do cânon hebraico).

<sup>207</sup> O mesmo acontece com as outras personagens do auto como Moisés, Isaías e Abraão.

menciona “los cantares” que Salomão fazia, citando-os: “fermosa *mea, columba mea, / quien te vea / de vista o a sentido / gózese por ser nacido, / por fuerte zagal que sea*”.

Desde a Antiguidade Cristã, fora dado ao *Cântico dos Cânticos* uma atenção especial, sendo freqüentemente comentado pelos Padres da Igreja, como Hipólito (séc. III), Orígenes (séc. III), Gregório de Nissa (séc. IV), Fílon de Carpásia (séc. V), Gregório Magno (séc. VI), entre outros, que lhe atribuíram um sentido oculto. No século XII, São Bernardo (1090-1153) – “doutor por excelência da mística”<sup>208</sup> – escreve uma das obras mais apreciadas da Idade Média: *Sermones in Cantica Canticatorum*. Para a tradição cristã, neste livro está revelado o mistério do amor: “o amor do esposo para a esposa, o amor imenso de Deus que cria a humanidade e o seu povo, o amor ainda maior que se manifestará na História futura”<sup>209</sup>.

Com a interpretação alegórica das Escrituras, Salomão – o virtuoso noivo do *Cântico* – torna-se figura de Cristo. A identificação deste como noivo é legitimada pelo Evangelho de Mateus (9,15), no qual o próprio Cristo, ao responder aos fariseus porque os seus discípulos não jejuavam, diz: “Por acaso podem os amigos do noivo estar de luto enquanto o noivo está com eles?” Assim, as núpcias do esposo e de sua mulher é figura do encontro de Cristo com os homens. Do mesmo modo que homem e mulher se unirão para formar um só corpo, também Cristo se unirá com a Igreja e juntos serão um só corpo.<sup>210</sup>

Ao estabelecer uma relação entre a personagem vicentina e o Salomão bíblico, transfere-se à primeira todos os atributos do segundo, o que significa que o noivo de Cassandra, assim como o noivo do *Cântico*, é figura de Cristo e também esposo de Maria. Cassandra seria então uma alegoria da Igreja e, ao mesmo tempo, dos homens que a formam. A não aceitação de Salomão como seu marido torna-se símbolo da não aceitação de Cristo. A soberba de Cassandra, bem como a da Igreja, a impede de vivenciar em sua alma o nascimento do filho de Deus, único acontecimento que lhe permitirá alcançar a salvação eterna e vivenciar o verdadeiro amor. Cassandra é o espelho do desconcerto do mundo e da cegueira humana, que faz com que os valores se invertam e que se almeje não

---

<sup>208</sup> Gilson, E. e Boehner, P. “São Bernardo de Claraval – *Doctor mellifluus*”, in: *História da Filosofia Cristã*, p. 293.

<sup>209</sup> Meloni, P. “Cântico dos Cânticos”, in: Di Berardino, A. (org.). *Op. cit.*, p. 252.

<sup>210</sup> Ver nota 189.

mais as coisas celestiais, mas as terrenas.<sup>211</sup> Desta forma, o auto vicentino, através da temática do casamento, aponta para a necessidade de unir-se a Cristo, aceitando-o como noivo, e isto só é possível quando, seguindo o exemplo da humilde Maria, vivencia-se o nascimento do filho de Deus.

As falas das personagens nesta primeira parte da peça têm muitas vezes um caráter cômico, se assemelhando à comédia de costumes. Todavia, quando as tias de Cassandra (outras sibilas da tradição), após terem sido chamadas por Salomão, entram em cena, o tom da peça começa a mudar, tornando-se cada vez mais sério. Neste momento, o bom senso dos mais velhos (tias) se choca com a insensatez da juventude (Cassandra), responsável, em grande medida, pela presunção de Cassandra e, conseqüentemente, pela interpretação errônea daquilo lhe fora revelado. Diferentemente dela, as sibilas Erutea, Peresica e Cimeria são portadoras da verdadeira profecia, assim como os patriarcas judeus que aparecem no auto. Elas também percebem que a moça não agia acertadamente ao negar o casamento e, por isso, tentam convencê-la, mas os seus esforços são vãos.

Como último recurso, Salomão vai chamar seus tios – Isaías, Moisés e Abraão –, que são “hombres entendidos”. Eles trazem presentes para Cassandra, mas esta continua a se mostrar inflexível em sua decisão. Ela pode ser entendida como figura da humanidade, a quem primeiro Deus fez que ficasse conhecendo o que haveria de acontecer através das profecias das sibilas. Porém, a humanidade não confiou nas palavras que elas proferiram. Ele, então, enviou outros profetas, melhores do que as sibilas, mas mesmo assim muitos continuaram a não crer.

Depois de Moisés, é Abraão quem tenta persuadir Cassandra. Esta, percebendo que seus argumentos não eram convincentes, e vendo que todos viam em Salomão o noivo perfeito, revela o verdadeiro motivo da sua recusa.

---

<sup>211</sup> Sobre a temática do desconcerto do mundo e da cegueira humana na obra vicentina, ver Bernardes, J.A.C. *Op. cit.*, p. 399. A cena de Todo-o-Mundo e Ninguém da *Farsa chamada Auto da Lusitânia* (1532) talvez seja o exemplo mais evidente do teatro vicentino a este respeito, ao lado da fala do Ermitão no *Auto dos Reis Magos*: “Este mundo peligroso / sin reposo / nos trae á todos burlados, / ciegos, mal aconsejados, / desviados / de aquel reino glorioso.” A associação desconcerto do mundo e loucura, patente na caracterização de Cassandra como “loca perdida”, poderia ser relacionada à passagem paulina, segundo a qual “o que é loucura no mundo, Deus o escolheu para confundir os sábios; e o que é fraqueza no mundo, Deus o escolheu para confundir o que é forte; e, o que no mundo é vil e desprezado, o que não é, Deus escolheu para reduzir a nada o que é, a fim de que nenhuma criatura possa vangloriar-se diante de Deus.” (Cor 1,27-29)

Cassandra - *Pero yo quiero dezir  
y descubrir  
por qué virgen quiero estar:  
sé que Dios ha de encarnar,  
sin dudar,  
y una virgen ha de parir.*

Nestas palavras temos que reconhecer que, embora limitadamente, Cassandra anuncia a vinda de Cristo, apontando a presença de uma certa medida de verdade na tradição pagã, que, ao lado da veterotestamentária, é preparatória da revelação cristã. As suas tias, igualmente, confirmam a sua profecia, enaltecendo a virgem que seria escolhida para ser a mãe de Deus encarnado, aquela que “ni su par / no fue ni será criada”. Mas Cassandra continua a acreditar que é a virgem escolhida, da qual Cristo nascerá.

Cassandra - *Yo tengo en mi fantasía  
y juraría  
que de mí ha de nacer,  
que otra de mí merecer  
no puede haver  
en bondad ni hidalguía.*

Neste momento, acentuam-se as diferenças entre Cassandra e Maria, sendo uma o oposto da outra. É o que enfatiza Isaías, permitindo-nos estabelecer uma relação entre Cassandra e Eva, aquela que anuncia ou prefigura Maria (Ave) por contraste. Ambas pecaram por sua presunção e a remissão dos seus pecados só é possível em Cristo.

Isaías - *Tú eres della al revés,  
si bien ves,  
porque tú eres humosa,  
sobervia y presuntuosa,  
que es la cosa  
que más desviada es.  
La Madre de Dios sin par  
es de notar  
que humildosa ha de nacer  
y humildosa conceber  
y humildosa ha de criar.*

Às repreensões a Cassandra e às profecias dos profetas veterotestamentários seguem-se as profecias da sibila Erutea que dizem respeito não ao nascimento do Cristo,

mas à sua segunda vinda, no fim dos tempos.<sup>212</sup> Ora, o acontecimento histórico do nascimento de Cristo já havia acontecido para os espectadores da peça (e é a eles que Erutea se dirige), mas muitos cristãos se comportavam como Cassandra. Assim, mais uma vez a anamnese se faz presente, no momento em que cabe alertá-los de sua segunda vinda e também da importância de se converterem, buscando uma vida virtuosa.

Erutea - *Cuando Dios fuere ofendido  
y no temido,  
generalmente olvidado;  
no será mucho alongado,  
mas llegado,  
el Juizio prometido;  
cuando fuere lealtad  
y la verdad  
despreciada y no valida;  
cuando vieren que la vida  
es abatida  
del que sigue la bondad;*

*cuando vieren que justicia  
está en malicia  
y la fe, fría, enechada  
y la Iglesia sagrada,  
cautivada  
de la tirana codicia;  
cuando vieren trabajar  
por levantar  
palacios demasiados  
y los pequeños, menguados  
desholados,  
no puede mucho tardar.*

*Y cuando vieren perdida  
y consumida  
la vergüenza y la razón,  
y reinar la presunción;  
nesta sazón  
perderá el mundo la vida.  
Y cuando más asegurado  
y olvidado  
de la fin él mismo sea,  
en aquel tiempo se crea  
que ha de ser todo abrasado.*

Nas palavras de Erutea, Gil Vicente estende à Igreja o sentido moral da peça. Isto significa que o tema do casamento tratado pelo auto remete, sem perder sua validade, a um

---

<sup>212</sup> A obra vicentina ilustra a tradição cristã que à sibila Erutea, considerada a mais célebre de todas, atribuída a profecia do fim dos tempos. Somente a partir do século XV à ela também foi atribuída profecias associadas ao nascimento de Cristo. Ver Mâle, E. *Op. cit.*, p. 340 e Calderón, M. *Op. cit.*, p. 104.

sentido oculto, pelo qual se lembra que, no matrimônio, o marido é símbolo de Cristo e a mulher da Igreja, mas homem e mulher formam esta última que deve ser sempre seguidora e submissa a Cristo. Aliado a isso, instiga-se a fé naquela que intercede por nós junto a Deus – a Virgem Maria, “de Dios hija, madre y esposa”.

A situação do mundo descrita pela sibila muito se assemelha à postura da soberba Cassandra, alertando que o fim dos tempos, ou seja, o Juízo Final, aquele que ninguém sabe nem o dia e nem a hora em que ocorrerá (Mt 24,36), pode estar próximo. Ao relacionar o nascimento de Cristo à sua segunda vinda, o auto vicentino concebe o primeiro como uma prefiguração da última, fazendo com que o espectador possa entrever a História de toda a humanidade. Por isso as três leis – da Natureza, da Escritura e da Graça – estão ali representadas. A mesma visão teológica da História apresentada no *Breve Sumário da História de Deus* está presente no *Auto da Sibila Cassandra*. Neste, a luta entre o Bem e o Mal é retratada na controvérsia entre Cassandra e as outras personagens e também no vilancete final, que exorta os cavaleiros a guerrearem ao lado dos anjos sagrados.

*¡A la guerra,  
cavalleros esforçados!  
Pues los ángeles sagrados  
a socorro son en tierra,  
¡a la guerra!*

*Con armas resplandecientes  
vienen del cielo bolando,  
Dios y Hombre apellidando  
en socorro de las gentes.  
¡A la guerra,  
cavalleros esmerados!  
Pues los ángeles sagrados  
a socorro son en tierra,  
¡a la guerra!*

Na duplicidade das personagens vicentinas está subentendida a alegoria factual aliada a uma visão teológica da História que pressupõe que “todo fue profetizado / por mandado / daquel Hazedor del mundo. / Hasta aquel día profundo, / no segundo / mas postrero, es devulgado.” Portanto, a História que Gil Vicente coloca em cena é tanto a terrena, ou seja, aquela que espelha a História dos homens enquanto seres pertencentes a este mundo, como a espiritual. A necessidade de se ter uma vida virtuosa se explica porque somente através dela e da graça divina se obtém a salvação. Por isso o estabelecimento de

normas de conduta, revelando uma intensa preocupação do autor com o presente (História terrena) e, conseqüentemente, com o futuro, entendido aí não como aquele que se concretizará neste mundo, mas no plano espiritual. Neste sentido, o mundo material faz-se presente ao lado do espiritual.

No auto vicentino, Cassandra é a representante da Cidade Terrena, enquanto que as outras personagens pertencem à Cidade de Deus. Estas, através de suas profecias, trabalham para que o corpo místico de Cristo – a Igreja – seja formado. Aliás, toda a peça parece convergir para este propósito, haja vista a insistente tentativa de se resgatar a Igreja, figurada por Cassandra, de seu estado de perdição. A regeneração desta é vislumbrada na conversão da protagonista, o que está totalmente de acordo com a visão evolutiva que, como vimos, a tradição cristã adota para a História.

Ao misturar temas profanos e sagrados, o que permitiu que reconhecêssemos na peça marcas de diversos gêneros teatrais, Gil Vicente conseguiu transpor para o palco toda uma doutrina da salvação humana, em que o terreno e o espiritual encontram-se entrelaçados. Os gêneros presentes na peça vicentina não a tornam incongruente porque estão totalmente integrados à sua estrutura, que se mostra coesa e coerente quando apreendemos o seu caráter moralizador, balizado por uma preocupação marcadamente cristã: a conquista da vida *post-mortem*. Esta, como vimos, está diretamente relacionada com a conduta do ser humano na terra, guiada pelo livre-arbítrio. É válido lembrar que Cassandra, mesmo tendo sido alertada pelas outras personagens de que estava cega por sua cobiça, somente percebeu o seu erro e se converteu quando, por seu próprio desejo e pela graça divina, simbolizada no auto pelo nascimento de Cristo, reconheceu a Verdade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando optamos por analisar peças não-canônicas de Gil Vicente, assim o fizemos porque constatamos que algumas peças do dramaturgo português, principalmente as religiosas, ainda são pouco compreendidas. Acredita-se, erroneamente, que a religiosidade de certos autos ofusca a genialidade do autor, impedindo os estudiosos de se debruçarem sobre tais peças. Entretanto, o impulso predicante, longe de inibir qualquer criação poética, propicia a inventividade. O artístico está sempre presente, seja na caracterização das personagens, na escolha dos episódios, na forma como são colocados em cena. No *Breve Sumário*, isto é bem evidente quando percebemos a escolha que o autor faz: são representadas apenas pessoas bíblicas que servem de exemplo àquele que assiste à representação. Além disso, todas as personagens da lei da natureza e da graça são tentadas pelo diabo. Como vimos, a intenção moralizadora serve de esteio no processo de construção da obra. Deste modo, todos os elementos de representação são muito bem planejados, conferindo à obra um caráter bastante engenhoso.

Entretanto, a nossa intenção neste trabalho não foi de estudar o caráter poético dos autos vicentinos, mas apenas de apontá-lo. Nosso objetivo era analisar como um determinado tipo de alegoria – a factual – se faz presente no *Breve Sumário*, no *Auto da Cananéia* e no *Auto da Sibila Cassandra*, ao lado de uma visão teológica da história. Compreendemos que, assim, o nosso trabalho poderia contribuir para que as peças analisadas aqui, bem como outras peças religiosas do dramaturgo português fossem mais bem compreendidas e, conseqüentemente, melhor apreciadas quanto ao seu caráter poético.

Insistimos que as semelhanças dos autos religiosos vicentinos com as manifestações teatrais litúrgicas de finais da Idade Média, como os mistérios e as moralidades, apontam que é preciso inserir o teatro religioso de Gil Vicente numa tradição relacionada ao pensamento cristão, difundido no meio em que floresceu as obras vicentinas. E só conseguimos entender este pensamento se formos buscar a sua essência, que se encontra nos escritos patrísticos, principalmente em Santo Agostinho. É óbvio que a doutrina agostiniana sofre diversas influências e é interpretada de diferentes modos ao longo das centenas de anos que a separam das obras vicentinas. Mas é preciso reconhecer que o fundamento da interpretação alegórica da Bíblia e a concepção teológica da História estão



fundamentados nas obras agostinianas, principalmente na *Cidade de Deus*, obra muito lida durante toda a Idade Média.

A doutrina cristã elucidada no primeiro capítulo e enfatizada em todos os outros é de extrema importância para a compreensão dos autos religiosos de Gil Vicente. Não é possível analisá-los desprezando a perspectiva religiosa que os constitui. Por isso a escolha de duas peças marcadamente religiosas e muito próximas aos mistérios – *Breve Sumário* e *Cananéia*. Foi a análise destes dois autos que nos permitiu identificar a presença da alegoria factual, aliada a uma visão teológica da História, e também perceber que eles são o fundamento de todos os autos religiosos do autor quinhentista, mesmo aqueles que mesclam temas profanos e religiosos, como o *Auto da Sibila Cassandra*. Aliás, como ficou claro no quarto capítulo, a compreensão deste último só é possível se atentarmos para a presença destas duas concepções cristãs, que se complementam.

A alegoria factual e a visão teológica da História permitiram que o dramaturgo português criasse novas histórias de cunho religioso para serem representadas, nas quais a pregação está sempre presente. Esta reforça que os acontecimentos bíblicos prenunciam os de todos os tempos, ensinando aos homens como devem se comportar e mostrando-lhes qual a recompensa que obterão no fim dos tempos. Por isso, nos autos vicentinos encontramos os três sentidos alegóricos atribuídos às Sagradas Escrituras: o sentido tipológico, que permite que as personagens e as suas ações sejam entendidas como *umbra futurorum*; o sentido tropológico, atribuindo àquilo que se encena uma função moralizadora; e o sentido escatológico, que permite que o espectador vislumbre o que acontecerá no fim dos tempos.

Como apontamos, a História que os autos vicentinos encenam é a Sagrada, porque é nesta que se encontra a História de todos os tempos. O *Breve Sumário da História de Deus* deixa bem claro isto no seu prólogo, na fala do anjo (“Ainda que todas as cousas passadas / sejam notórias a Vossas Altezas, / a história de Deus tem tais profundezas, / que nunca se perdem serem recontadas.”). É por isso que consideramos este auto a peça-chave para se compreender as peças religiosas de Gil Vicente. A partir da sua análise, conseguimos perceber claramente o quanto importante é a alegoria factual no processo de construção da peça, seja na escolha e caracterização das personagens ou nos acontecimentos encenados.

A análise do *Auto da Cananéia* reafirma o princípio de construção utilizado no *Breve Sumário*. O episódio da Cananéia, juntamente com a representação do ensinamento

do Pai-Nosso, mostra ao espectador a atualidade das Escrituras, já que estas espelham a realidade dos seres humanos em todos os tempos, servindo-lhes de exemplo a ser seguido na busca da salvação. A Cananéia deve ser compreendida como uma alegoria daqueles que almejam pertencer ao reino de Deus.

Ao reproduzir o debate em torno do *Auto da Sibila Cassandra*, queríamos alertar não só para a insistente dissociação entre doutrina e arte, entre o sentido alegórico e o literal, mas, principalmente, apontar como a tipologia, tão presente no *Breve Sumário* e na *Cananéia*, e a História entendida como algo que fora anunciado pelas Escrituras, servem de fundamento para os autos vicentinos. Através da tipologia, personagens de tempos distintos podem participar de uma mesma cena sem que haja qualquer incoerência. Do mesmo modo, a presença do profano e do sagrado em uma peça é justificada se compreendermos que a Cidade de Deus e a Cidade dos Homens coexistem na História terrena.

No *Auto da Sibila Cassandra*, conseguimos vislumbrar como o dramaturgo português, fundamentado nas pessoas e eventos reais das Escrituras, constrói as suas personagens e a história fictícia a ser representada, conferindo àquilo que se encena os sentidos bíblicos.

Por fim, é preciso ainda atentar para o fato de que a incorporação da alegoria factual e da visão teológica da História pelos autos religiosos de Gil Vicente não suprime a singularidade de cada obra, embora as circunscreva numa mesma tradição cristã. Mesmo que alguns temas sejam retomados, cada peça encena os assuntos e as ações de forma peculiar, residindo aí a beleza do teatro vicentino.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. Fontes

#### a) De Gil Vicente

VICENTE, Gil. *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, Lisboa: IN/CM, 1983.

\_\_\_\_\_. *Obras Completas de Gil Vicente*, Porto: Lello & Irmão, 1965.

\_\_\_\_\_. *Obras Completas*, Lisboa: Sá da Costa, 1953.

\_\_\_\_\_. *Obras Completas*, São Paulo: Cultura, 1946.

#### b) Outras obras

AGOSTINHO, Santo. *A Cidade de Deus*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, vols. I, II e III.

\_\_\_\_\_. *A Doutrina Cristã*, São Paulo: Paulinas, 1991.

\_\_\_\_\_. *A Verdadeira Religião*, São Paulo: Paulinas, 1987.

\_\_\_\_\_. *Confissões*, São Paulo: Nova Cultural, 1999.

\_\_\_\_\_. *De Magistro*, São Paulo: Abril Cultural, 1984.

\_\_\_\_\_. *Epístola 55*, in: *Obras de San Augustín*, Madri: BAC, 1951.

\_\_\_\_\_. *O livre-arbítrio*, São Paulo: Paulus, 1995.

ALIGHIERI, Dante. “Carta XIII”, in: *Obras Completas*, Madri: BAC, 1980.

\_\_\_\_\_. *Divina Comédia*, Rio de Janeiro: Jackson, 1964.

\_\_\_\_\_. *La Monarquía*, in: *Obras Completas*, Madri: BAC, 1980.

*Bíblia de Jerusalén*, São Paulo: Paulus, 2003.

HUGO DE SÃO VÍTOR. *Didascálicon – da arte de ler*, Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

## 2. Bibliografia Secundária

### a) Histórias da Literatura, Histórias do Teatro e Dicionários

- BASCHET, Jérôme. “Diabo”, **in:** Le Goff, Jacques e Schmitt, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval I*, São Paulo: Edusc, 2002.
- CABROL, F. “Notions de Liturgie”, **in:** Aigrain, L’Abbé R. (org.) *Ecclesia – Encyclopédie populaire des connaissances religieuses*, Paris: Librairie Bloud et Gay, 1928.
- CALDERÓN, Manuel. *Teatro Castellano*, Barcelona: Crítica, 1992.
- CHAMBERS, Edmund K. *The Mediaeval Stage*, Minneola, New York: Dover, 1996.
- CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Madri: FCE, 1995.
- DI BERARDINO, Angelo (org.) *Dicionário Patrístico e de Antiguidades Cristãs*, Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- DURET, Georges. “La littérature chrétienne au Moyen Age”, **in:** Aigrain, L.A. (org.) *Ecclesia - Encyclopédie populaire des connaissances religieuses*, Paris: Librairie Bloud et Gay, 1928.
- FRAPPIER, J. e GOSSART, A. M. *Le théâtre religieux au Moyen Age*, Paris: Librairie Larousse, 1935.
- GÓMEZ-MORENO, Ángel. “Orígenes del Teatro Medieval”, **in:** *História de la Literatura Española I*, Madri: Catedra, 1990.
- KNIGHT, Alan E. “France”, **in:** SIMON, Eckehard (ed.). *The theatre of Medieval Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1989.
- REBELLO, Francisco. *O primitivo teatro português*, Lisboa: ICLP, 1984.
- SARAIVA, António José. “Estética dos autos de devoção”, **in:** *Poesia e Drama*, Lisboa: Gradiva, 1990.
- STAINES, David. “The English mystery cycles”, **in:** SIMON, Eckehard (ed.). *The Theatre of Medieval Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História do Teatro Português*.

SURTZ, Ronald E. “Liturgy and Theater”, **in:** *The birth of a Theater*, Madri: Castalia, 1979.

TYDEMAN, William (ed.). *The Medieval European Stage (500-1550)*, Crambridge Univerty Press, 2001.

WICKHAM, Glynne. *The medieval theatre*, Cambridge University Press, 2000.

## **b) Estudos Vicentinos**

BERNARDES, José Augusto Cardoso. “Danças da Vida e da Morte nas Barcas de Gil Vicente”, **in:** *Leituras*, no. II, outono de 2002.

\_\_\_\_\_. “Matrizes e identidade do teatro de Gil Vicente”, **in:** *Gil Vicente 500 anos depois*, Lisboa: IN-CM, 2003.

\_\_\_\_\_. *Sátira e Lirismo – Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*, Coimbra: Universidade de Coimbra, 1996.

CAMÕES, José. “Cananea e outros domingos”, **in:** *Leituras*, no. II, outono de 2002.

CARNEIRO, Alexandre Soares. *A cena admoestatória: Gil Vicente e a poesia política de Corte na Baixa Idade Média*, Campinas: IEL/Unicamp, 1997 (Tese de Doutorado).

\_\_\_\_\_. *Notas sobre as origens do teatro de Gil Vicente*, Campinas: IEL/Unicamp, 1992 (Dissertação de Mestrado).

DAVID, Pierre. “L’auto de la cananéenne de Gil Vicente et sa place dans l’année liturgique”, **in:** *Bulletin des Études Portugaises*, tome XII, 1948.

DELGADO-MORALES, Manuel. “Alegoría y Tropología en tres autos de navidad de Gil Vicente”, **in:** *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool University Press, 1988.

\_\_\_\_\_. “La tropología navideña del ‘Auto de la Sibila Cassandra’”, **in:** *Bulletin Hispanique*, Bordeaux: Éditions Bière, 1986.

FERREIRA, Júlia Dias. “Gil Vicente e a tradição de representações dramáticas em festas litúrgicas”, **in:** Ribeiro, Cristina Almeida et alii (org.). *Letras, Sinais*, Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

GALHOZ, Maria Aliete. “*Topoi* da inabilidade e brevidade da vida na fala de Jó do ‘Breve Sumário da História de Deus’ de Gil Vicente – símiles comparativos”, **in:** *Temas Vicentinos*, ICALP, 1992.

- HART, Thomas. “Gil Vicente’s *Auto de la Sibila Casandra*”, **in:** *Hispanic Review*, vol. 26, 1958.
- MALKIEL, M.R. Lida de. “Para la génesis del *Auto de la Sibila Casandra*”, **in:** *Filologia*, V, 1959.
- MICHAËLIS, Carolina. *Notas Vicentinas*, Lisboa: Revista Ocidente, 1949 (1ª edição: 1922).
- MOREIRA, José. *História de Deos*, Lisboa: Quimera, 1990.
- MOSER, Fernando de Mello Moser. “Os estudos vicentinos perante o recente desenvolvimento da investigação sobre o teatro Medieval Europeu”, **in:** *Discurso Inacabado – ensaios de cultura portuguesa*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.
- \_\_\_\_\_. “A técnica da evocação no drama religioso medieval”, **in:** *Discurso Inacabado – ensaios de cultura portuguesa*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.
- \_\_\_\_\_. “Gil Vicente and the late medieval mysteries: facts and conjectures” (1983), **in:** *Discurso Inacabado – ensaios de cultura portuguesa*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.
- PIMENTA, Maria João. *Cananea*, Lisboa: Quimera, 1992.
- RECKERT, Stephen. *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Lisboa: IN-CM, 1983.
- RÉVAH, I.S. “L’*auto de la sibylle Cassandre* de Gil Vicente”, **in:** *Hispanic Review*, vol. 27, 1959.
- RIBEIRO, José António Pinto. “Breve Sumário da História de Deus: uma visão augustiniana da história?”, **in:** *Revista da Universidade de Aveiro: Letras I*, 1984.
- SARAIVA, António José. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, Europa-América, 1970.
- \_\_\_\_\_. “Gil Vicente, reflexo da crise”, **in:** *História da Cultura em Portugal*, Lisboa: Jornal do Foro, 1955.
- \_\_\_\_\_. “Sobre a teoria do progresso em arte”, **in:** *Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval*, Europa-América, 1970.
- SPITZER, Leo. “The artistic unity of Gil Vicente’s *Auto da Sibila Casandra*”, **in:** *Hispanic Review*, vol. 27, 1959.
- TEYSSIER, Paul. *Gil Vicente – o autor e a obra*, Lisboa: ICLP – Ministério da Educação e das Universidades, 1982.

ZIMIC, Stanislav. “O sentido alegórico do *Auto da Sibila Cassandra* de Gil Vicente”, **in:** *Temas Vicentinos*, 1992.

### c) Enquadramento estético, filosófico e histórico

ARIÈS, Philippe. “A atitude diante da história: na Idade Média (1950)”, **in:** *O Tempo da História*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

AUERBACH, Erich. *Figura*, São Paulo: Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. *Mimesis*, São Paulo: Perspectiva, 2002.

BLOCH, Marc. “A memória coletiva”, **in:** *A Sociedade Feudal*, Lisboa: Edições 70, 1987.

BORDIER, Jean-Pierre. “La ville et le poète au XIIIe siècle”, **in:** Poirion, Daniel. *Précis de littérature française au Moyen Age*, Paris: Univ. de France, 1983.

\_\_\_\_\_. “Le jeu dramatique”, **in:** Poirion, Daniel. *Précis de littérature française au Moyen Age*, Paris: Univ. de France, 1983.

BRUYNE, Edgar. *Études d'Ésthetique Médiévale*, Genève: Slatkine, 1975.

BUCCAILLE, Maurice. “Les livres de l’Ancien Testament”, **in:** *La Bible, le Coran et la Science*, Seghers, 1998.

CAMPBELL, Thomas P. “The Liturgical Shepherds Play and the Origins of Christmas Drama”, **in:** *Mosaic*, Winnipeg, 1979.

CHAUÍ, Marilena. “O mito fundador do Brasil”, **in:** *Folha do Estado de São Paulo*, Brasil 500, 26/03/2000.

CHYDENIUS, Johan. “La théorie du symbolisme médiéval”, **in:** *Poétique* 23, 1975.

CLASSEN, Peter. “*Res Gestae*, Universal History, Apocalypse. Visions of Past and Future”, **in:** Benson, Robert et alii (ed.). *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Toronto: UTP, 1982.

COCHRANE, Charles Norris. “Necessidad divina e Historia Humana”, **in:** *Cristianismo y Cultura Clásica*, México-Buenos Aires: FCE, 1949.

COUSTÉ, Alberto. “A corte infernal”, **in:** *Biografia do Diabo*, Rio de Janeiro: Record, 1997.

DUBY, George. *Eva e os Padres*, São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

- \_\_\_\_\_. *Heloísa, Isolda e outras damas do século XII*, São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- FONTANA, Joseph. “As origens”, **in:** *História: análise do passado e projeto social*, São Paulo: Edusc, 1998.
- GABEL, John B. e WHEELER, Charles B. “A composição do Pentateuco”, **in:** *A Bíblia como Literatura*, São Paulo: Loyola, 1993.
- GANDILLAC, Maurice de. “A Cidade dos Homens e a Cidade de Deus”, **in:** *Historia de la Literatura Española I*, Madri: Cátedra, 1990.
- GILSON, E. e BOEHNER, P. *História da Filosofia Cristã*, Petrópolis: Vozes, 1982.
- GILSON, Etienne. *A Filosofia na Idade Média*, São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- \_\_\_\_\_. “Le Moyen Age et l’Histoire”, **in:** *L’esprit de la philosophie médiévale*, Paris: Vrin, 1983.
- GUENÉE, Bernard. “Qu’est-ce que l’histoire?”, **in:** *Histoire et Culture Historique dans l’Occident Médiéval*, Paris: Aubier, 1980.
- HADOT, Pierre. *¿Qué es la filosofía antigua?*, México: FCE, 1998.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da Metáfora*, São Paulo: Atual, 1986.
- HARTOG, François. *A História de Homero a Santo Agostinho*, Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- HAWKINS, Peter S. “Dante and the Bible”, **in:** Jacoff, Rachel (ed.). *The Cambridge Companion to Dante*, Cambridge University Press, 2000.
- JAEGER, Werner. *Cristianismo Primitivo y Paideia Griega*, México-Buenos Aires: FCE, 1965.
- KENDALL, Calvin B. *The Allegory of the Church – Romanesque portals and their verse inscriptions*, University of Toronto Press, 1998.
- KONINGS, Johan. *A Bíblia nas suas origens e hoje*, Petrópolis: Vozes, 1998.
- LE GOFF, Jacques. *Os intelectuais na Idade Média*, São Paulo: Brasiliense, 1995.
- LUBAC, Henri de. *La postérité spirituelle de Joachim de Flore*, Paris: Lethielleux, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Medieval Exegesis – The four senses of Scripture*, vol. I, Michigan: Eerdmans, 1998.



- \_\_\_\_\_. *Medieval Exegesis – The four senses of Scripture*, vol. II, Michigan: Eerdmans, 2000.
- MÂLE, Émile. *L'art religieux du XIIe siècle au XVIIIe siècle*, Paris: A. Colin, 1946.
- \_\_\_\_\_. *L'art religieux du XIIe siècle en France*, Paris: A. Colin, 1940.
- \_\_\_\_\_. *L'art religieux du XIIIe siècle en France: etude sur l'iconographie du Moyen Age*, Paris: A. Colin, 1931.
- MARAVALL, José Antonio. *Antiguos y Modernos: visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*, Madrid: Alianza, 1998.
- MARROU, Henri-Irinée. *Teologia da História: o sentido da caminhada da humanidade através temporalidade*, Rio de Janeiro: Vozes, 1989.
- MARTINS, S. J. Mário. *Alegorias, símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa*, Lisboa: Brotéria, 1980.
- MUIR, Lynette R. *The biblical drama of medieval Europe*, Cambridge University Press, 1997.
- PÉPIN, Jean. “Helenismo e Cristianismo”, **in**: Châtelet, François. *História da Filosofia*, Lisboa: Dom Quixote, 1995, vol. II.
- \_\_\_\_\_. *Mythe et Allégorie*, Aubier, 1958.
- SMALLEY, Bervyl. *Study of Bible in the Middle Ages*, Notre Dame, IN, USA: University of Notre Dame Press, 1964.
- STRUBEL, Armand. “*Allegoria in factis et Allegoria in verbis*”, **in**: *Poétique* 23, 1975.
- TOMAS, Keith. *Religião e o declínio da magia: crenças populares na Inglaterra, séculos XVI e XVII*, São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- WHITMAN, Jon. *Allegory – The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*, Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- ZUMTHOR, Paul. “Allégorie et Allégorèse”, **in**: *Le masque et la lumière*, Paris: Éditions du Seuil, 1978.
-