

AUTO DA BARCA DO INFERNO

GIL VICENTE

**AUTO DA
BARCA DO INFERNO**

Introdução, preparação do texto e notas

FRANCISCO ACHCAR

4ª edição, revista e aumentada

CERED

São Paulo

1999

Preparação do texto e diagramação: Francisco Achcar
Digitação: Francisco Achcar e Claudia de Carvalho Cavicchia
Revisão: Claudia de Carvalho Cavicchia

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	7
VIDA E ÉPOCA	10
OBRA	12
Alegorias, quadros e narrativas	13
Ideologia vicentina	16
Linguagem e poesia vicentinas	17
Sobre o texto e as notas desta edição	22
Programa e orientação de leitura	23
AUTO DA BARCA DO INFERNO	25
QUESTÕES	73
RESPOSTAS	77

INTRODUÇÃO

Francisco Achcar

Gil Vicente é um caso raro, talvez único, na literatura de língua portuguesa: um autor sobre cuja importância os estudiosos estrangeiros são tão entusiásticos quanto (ou às vezes até mais do que) os próprios portugueses — e não porque os portugueses não lhe atribuam imenso valor! O maior obstáculo que impede um mais amplo reconhecimento da grandeza do poeta reside no desconhecimento da língua portuguesa, tanto em âmbito internacional quanto, paradoxalmente, em contextos nacionais (considerados os diversos países de língua portuguesa). Quanto à situação internacional, um notável crítico e filólogo italiano, Gianfranco Contini, afirma que apenas o “fato de a portuguesa [...] ser a cinderela das literaturas impediu o reconhecimento, em plano europeu, de que este autêntico fundador do teatro ibérico é, em absoluto, uma das personalidades mais poéticas e livres da época do Renascimento”. Afastando-se da tendência portuguesa (e também brasileira) de conceder primazia inquestionável a Camões, Contini considera Gil Vicente “talvez o mais valoroso expoente” da literatura de Portugal.¹

Juízo semelhante é o do austríaco, radicado no Brasil, Otto Maria Carpeaux. Em sua *História da Literatura Ocidental*, Carpeaux sustenta uma opinião polêmica: “considerando-se que o sentimento

1. Gil Vicente, *Trilogia delle Barche*, tradução de Gianfranco Contini. Torino: Einaudi 1992, p. 81.

nacional de Gil Vicente não é menos vivo do que o de Camões, figura maior e menos original, o crítico estrangeiro, não embaraçado pelo peso das tradições convencionais, saudará em Gil Vicente o maior poeta da língua portuguesa; sem esquecer o seu lugar na poesia espanhola”. Mais ainda: Carpeaux considera que “a glória internacional que Hans Sachs conquistou caberia com mais justiça ao seu contemporâneo português”.² Na sua avaliação, voltada para o amplo horizonte europeu, Gil Vicente é “um grande poeta, um dos maiores da Renascença”.³

Na mesma linha, Luciana Stegagno Picchio, especialista italiana em literatura portuguesa e brasileira, observa que, “embora os temas, a língua e o estilo vicentino nem sempre sejam exportáveis para outro clima cultural, [...] cada vez mais nos damos conta, mesmo no estrangeiro, de que Gil Vicente é um colosso; de que sua obra não é mero fato local, mas grande documento literário de toda a Europa quinhentista; de que as suas opções lingüísticas não são condicionadas por um público provinciano, mas são escolhas de um nível estilístico em que a comunicação entre autor e público se situa no plano da arte. Percebemos que as comadres, as alcoviteiras e as regateiras, os ratinhos, os almocreves⁴ e os fidalgotes, bem como as moças casadoiras que povoam os autos e as farsas vicentinas, têm parentes próximos no teatro de todos os países da Europa [...]; porém, são mais humanos e artisticamente mais autênticos. E, numa época de expressionismo lingüístico, percebemos que o plurilingüismo vicentino é um dos mais luminosos exemplos do engenho artístico e

-
2. Hans Sachs (1494-1576), sapateiro e poeta alemão, é um comediógrafo consagrado não apenas nas histórias da literatura, mas também, como personagem teatral, numa importante obra musical do século XIX: a ópera *Os Mestres Cantores de Nuremberg*, de Richard Wagner.
 3. O. M. Carpeaux, *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro 1959, vol. I pp. 588 e 585.
 4. *Alcoviteira*: caftina. *Regateira*: vendedora ambulante, geralmente de peixes ou hortaliças. *Ratinho*: empregado da lavoura. *Almocreve*: condutor de animal de carga, carregador.

também da disponibilidade cultural quinhentistas”.⁵

Poderiam ser aduzidas muitas outras opiniões qualificadas, seja de portugueses (desde André de Resende, grande humanista do século XVI, entusiasta do poeta), seja de espanhóis (que tomam Gil Vicente também como um dos maiores autores da língua castelhana), seja de italianos, franceses, alemães, ingleses ou americanos (e talvez ainda de autores de outras nacionalidades que se dedicaram ao estudo admirado do poeta), mas a conclusão já se impõe: Gil Vicente deve ser contado entre os maiores poetas do mundo em seu tempo e, na literatura de língua portuguesa, disputa o primeiro lugar com gigantes como Camões e Fernando Pessoa.

Mas, se Gil Vicente é assim tão grande e (outra conclusão a que levam os textos que citamos) tão moderno (sobretudo pelo uso estético que faz da variedade de línguas; pela reprodução virtuosística dos diversos discursos que corriam na sociedade; pela estrutura de representação não-clássica, “não-aristotélica”; pelo tom e pelo teor de sua sátira) — se isto é verdade, por que, então, ele permanece tão distante de nós, brasileiros de hoje, e, provavelmente, também da maioria dos que hoje falam português, inclusive em Portugal? Não é porque nós estejamos distantes do seu universo de representação, mas sim porque nós estranhamos a sua língua. E nós, brasileiros, a estranhamos em grande parte por indolência: se até a língua camoniana, chamada “clássica” e já tão próxima do português moderno, não encontra receptividade fácil entre nós, mais grave é a situação da língua “pré-clássica”, “arcaica” de Gil Vicente. No entanto, muito dessa língua não deve ser estranho a nós, se atentarmos para diversos elementos dela ainda presentes em dialetos até hoje correntes no país, como é o caso de formas arcaicas encontráveis no linguajar caipira de São Paulo, na fala mineira, em diversas falas nortistas e nordestinas. Por isso, um escritor brasileiro contemporâneo, Guimarães Rosa, pôde misturar, na fala de seus sertanejos, arcaísmos dormentes nos

5. L. S. Picchio, *História do Teatro Português*. Lisboa: Portugália 1969, p. 11.

estratos profundos da língua — ou dos dialetos — do Brasil. Portanto, um pouco de imaginação lingüística será suficiente para que os leitores brasileiros, mesmo os mais jovens, sintam o português vicentino como familiar e se capacitem a distinguir, e fruir, os seus maravilhosos recursos poéticos e dramáticos.⁶

VIDA E ÉPOCA

Gil Vicente nasceu no reinado de D. Afonso V (1438-1481), presenciou os reinados de D. João II (1481-1495) e D. Manuel I (1495-1521) e morreu em meados do reinado de D. João III (1521-1557). Não são conhecidas as datas de seu nascimento e de sua morte, mas, provavelmente, nasceu em torno de 1465 e deve ter morrido entre 1536 e 1540, pois a última notícia que temos dele ocorre naquela data (1536: encenação de sua última peça, *Floresta de Enganos*; sua primeira peça, o *Monólogo do Vaqueiro ou Auto da Visitação*, fora encenada em 1502). A identificação do poeta com um importante ourives (o “Mestre da Balança”), seu contemporâneo e homônimo, é problemática, seja porque faltam informações conclusivas a respeito, seja porque os artesãos em geral são tratados no teatro vicentino com muito pouca simpatia (como se verá no caso do Sapateiro do *Auto da Barca do Inferno*).

Gil Vicente viveu, pois, durante um período crucial da história de Portugal, tendo testemunhado “as lutas políticas que agitaram o reinado de D. João II, a descoberta da costa africana, a chegada de Vasco da Gama à Índia, as conquistas de Afonso de Albuquerque, Francisco de Almeida e outros, a transformação de Lisboa no cais

6. Os estudantes devem ter presente que aqui a palavra *dramático* é quase sinônima de *teatral*. Poeta dramático é aquele que escreve *drama*, no sentido genérico, ou seja, poesia para ser dita no palco por atores que representam as personagens. Portanto, a comédia — gênero central em Gil Vicente — é uma subdivisão do gênero dramático.

mundial da pimenta, o fausto do reinado de D. Manuel, [durante o qual se descobriu o Brasil,] a construção [da abadia] dos Jerônimos, do convento de Tomar e de outros grandes monumentos, as perseguições sangrentas aos cristãos novos e, finalmente, os começos da crise do reinado de D. João III, que trouxe a Inquisição, a Companhia de Jesus e o ambiente simultaneamente austero e hipócrita que ele próprio personifica na figura de Frei Paço [= palácio, corte], e que Camões definirá como uma ‘austera, apagada e vil tristeza’”.⁷

No plano propriamente literário, Gil Vicente é contemporâneo de dois eventos particularmente marcantes: o primeiro é a publicação, em 1516, do *Cancioneiro Geral*, organizado por Garcia de Resende — uma grande antologia (o próprio Gil Vicente está nela incluído) representativa da poesia cortesã portuguesa do fim da Idade Média (da segunda metade do século XV e início do século XVI), uma suma (de valor mais histórico que artístico, apesar de alguns poucos grandes poemas) da *medida velha*, ou seja, do estilo tradicional da poesia portuguesa, tal como praticada no ambiente da corte de que o dramaturgo foi parte importante; o segundo é a renovação promovida pelo grande poeta Sá de Miranda (também incluído na antologia de Resende), que, em meados da década de 1520, introduziu em Portugal novidades renascentistas trazidas da Itália, conhecidas como de *medida nova*.

Muito da agitação dessa época conturbada se refletirá de forma brilhante, de maneira humorística e crítica, no teatro vicentino. Em pleno apogeu do Império Português renascentista, Gil Vicente terá seus olhos dirigidos para a decadência que já tomava vulto, e o seu coração voltado para a antiga sociedade medieval, que ele imaginava estável e bem regrada. Numa época em que um novo estilo literário se impunha, ele se manteve fiel às formas poético-dramáticas do fim da Idade Média: o modelo teatral do *auto* e os versos redondilhos. O próprio estilo cortesão do *Cancioneiro Geral* será objeto de sua sátira,

7. A. J. Saraiva, “Prefácio”, *Teatro de Gil Vicente*. Lisboa: Portugália 1968⁴, p. 9.

como se pode ver nas farsas *Quem Tem Farelos?* e *O Velho da Horta*, em que homens apaixonados declaram ridiculamente o seu amor através de expressões alambicadas características da maior parte da poesia amorosa constante daquela obra.

OBRA

Sabe-se que Gil Vicente gozou de prestígio na corte, para a qual seus *autos* eram escritos. Foi esse prestígio, provavelmente, que lhe permitiu levar a efeito a ampla e mesmo violenta crítica social que empreendeu através de seu teatro, no qual são satirizadas todas as camadas da sociedade, inclusive o clero e a nobreza. A dependência em que se encontrava com relação ao rei talvez o levasse, algumas vezes, a atenuar seu ímpeto satírico, mas não o terá levado nunca a emudecê-lo.

O teatro de Gil Vicente, que provém de tradições dramáticas presentes no fim da Idade Média, afasta-se totalmente dos princípios do teatro clássico, defendidos pelas novas teorias poéticas da época. O teatro clássico procurava ser tal como os antigos o praticavam e ensinavam: ele se caracterizava pela *concentração dos efeitos emotivos*, concentração obtida por meio da prática rigorosa da disciplina conhecida como das “três unidades”: *unidade de ação* (a peça deve organizar-se em torno de uma só ação principal), *unidade de tempo* (a ação deve restringir-se a um dia ou pouco mais) e *unidade de lugar* (a ação deve passar-se em um ou poucos lugares). Em vista dessa concentração, limitava-se o número de personagens, eliminavam-se os elementos que não contribuíssem para o efeito final e procurava-se unificar ao máximo o tom da peça. O auto de Gil Vicente, ao contrário, caracteriza-se pela amplitude temática, assim como pela tendência, cada vez mais visível ao longo da evolução de suas peças, de aumentar a população do palco, de ampliar a duração da ação (não da representação) e de permitir-se a mais audaciosa

justaposição de lugares. Além disso, Gil Vicente abre a cena a todas as classes sociais e pratica as maiores liberdades, seja na construção das situações, misturando elementos sérios e cômicos, seja no uso da linguagem, mesclando registro “elevado” com registro “baixo”.

Alegorias, quadros e narrativas

O teatro vicentino é em grande parte alegórico. A *alegoria*, em Gil Vicente, corresponde à representação de uma idéia abstrata, uma tipo social ou uma entidade espiritual, por meio de uma personagem. Assim, no *Auto da Alma*, uma personagem é a alma da pessoa morta, outra é o Anjo (o Bem) e outra o Diabo (o Mal). A ação da peça consiste na hesitação da Alma entre o Diabo, que tenta seduzi-la, e o Anjo, que tenta salvá-la.

Nas alegorias vicentinas, que seguem a tradição do teatro medieval, temos geralmente uma sucessão de *quadros* que não se ligam por relação de causa e efeito. Por exemplo: na peça que leremos, o *Auto da Barca do Inferno*, como em toda a “Trilogia das Barcas” (de que fazem parte ainda os autos da *Barca do Purgatório* e da *Barca da Glória*), temos uma seqüência de quadros (como *sketches* humorísticos) em que vemos o Diabo e o Anjo a defrontarem-se com as almas das pessoas recém-mortas que vão embarcar para a eternidade. Em cada um dos quadros, as personagens representam classes ou grupos sociais. Assim, vemos desfilar diante de nós o Fidalgo (representando a nobreza exploradora e arrogante), os juízes Corregedor e Procurador (a magistratura corrupta), a Alcoviteira (a prostituição), o Sapateiro (os artesãos, que hoje corresponderiam a um misto de industriais e comerciantes), o Onzeneiro (usurário, correspondente aos banqueiros de hoje), etc. Todos tentam ir para a barca do céu, mas o Anjo os rejeita — e o Diabo, em saborosos diálogos, lhes mostra que seu caminho é o inferno. No *Auto da Barca do Purgatório* aparecem até um rei e um papa, que não merecem o paraíso... Mas o Anjo aceita na barca do céu um rude camponês ignorante, que foi a

vida toda explorado por seus senhores.

Além das peças propriamente alegóricas, construídas em torno de *quadros* ou *sketches* que não são necessariamente ligados por nexo de causa e efeito, Gil Vicente compôs peças que se podem chamar *narrativas*, nas quais se verifica, seja o desenvolvimento de um episódio em diversos quadros (como em *Quem Tem Farelos?*), seja um encadeamento de *cenar*, isto é, de situações ligadas por relação de causa e efeito. Nesses autos narrativos, as personagens, diferentemente das puras alegorias, têm recorte realista, embora em geral representem não propriamente indivíduos, mas tipos sociais. É o caso, por exemplo, da *Farsa de Inês Pereira*, do *Velho da Horta* e do *Auto da Índia*, três das mais admiráveis e divertidas sátiras sociais do poeta.

Quanto à classificação genérica da produção de Gil Vicente, há alguma confusão que data da edição original, a *Copilaçam de Todallas Obras de Gil Vicente* (1562), póstuma, organizada pelos filhos do poeta e, ao que tudo indica, bastante defeituosa.⁸ Nela, dividem-se as obras em cinco grupos: “cousas de devaçam” (peças religiosas), “comédias”, “tragicomédias”, “farsas” e “obras meúdas” (isto é, composições miúdas, de teor lírico). Com mais rigor, A. J. Saraiva distingue os seguintes gêneros no teatro vicentino: o auto pastoril (monólogos ou diálogos de pastores), a moralidade religiosa (alegórica, versando o tema da Redenção), as narrações bíblicas ou de vidas de santos, a fantasia alegórica, a farsa episódica e o auto narrativo.⁹ O *Auto da Barca do Inferno* corresponde, nesta classificação, à fantasia alegórica, que lembra o moderno teatro de “revista” ou certos programas cômicos de televisão em que há uma sucessão de quadros ligados pelo mesmo cenário e por alguma ou algumas personagens constantes.

8. Certamente essa primeira edição já foi objeto de alguma censura. A segunda edição, de 1586, foi de tal forma vitimada pelos censores que as mais de quarenta peças do autor estão nela reduzidas a apenas trinta e cinco, todas mutiladas. Depois, por dois séculos e meio, a obra do poeta não conheceu nova impressão.

9. A. J. Saraiva, *op. cit.*, pp. 14-15.

Para definir alguns aspectos essenciais, e diferenciais, do teatro vicentino, não basta apontar suas ligações com a tradição dramática medieval: esta pode explicar a origem desse teatro, mas não explica a sua singularidade. Na tentativa de esclarecer algo desta singularidade, alguns estudiosos têm proposto aproximações entre as peças do autor português e obras teatrais de culturas e épocas muito distantes dele. Tais aproximações, em alguns casos, podem ser muito esclarecedoras. Assim, A. J. Saraiva estabeleceu analogia entre os autos vicentinos e o teatro de Bertold Brecht (1898-1956), importante poeta alemão e um dos principais renovadores do teatro no século XX (em Brecht como em Gil Vicente, a quebra da ilusão dramática visaria a um efeito estético e crítico semelhante).¹⁰ Por outro lado, Armando Martins Janeiro não apenas estudou com detalhes diversos pontos de contacto entre o teatro vicentino e o teatro clássico japonês (o *Nô* e o *Kabuki*), mas também apontou semelhanças entre Gil Vicente e dois dos maiores criadores de novas formas teatrais de nosso século: Ionesco e Beckett.¹¹

Ideologia vicentina

A crítica social de Gil Vicente procede — como é comum em comediógrafos — tanto de uma perspectiva desencantada sobre o presente, quanto de uma visão idealizada do passado. Assim sendo, pode-se dizer que o poeta tem um pé na Idade Média, cujos valores sociais, religiosos e morais ele parece defender como alternativa para a corrupção e decadência de seu tempo. Mas tal alternativa não é claramente proposta (nem isso seria de esperar da obra de um artista). Ao contrário, como observa A. J. Saraiva, “a sua crítica da sociedade

10. A. J. Saraiva, *op. cit.*, pp. 16-17, e “Gil Vicente e Bertold Brecht — O papel da ficção na descoberta da realidade”, *Para a História da Cultura em Portugal*. Lisboa: Europa-América 1967, pp. 307-323.

11. A. M. Janeiro, *O Teatro de Gil Vicente e o Teatro Clássico Japonês*. Lisboa: Portugalia 1967.

feudal tem um critério moralista, e não oferece para ela qualquer alternativa”. Por outro lado, pode-se considerar que ele tem o outro pé em pleno período renascentista, pois sua crítica da Igreja pode ser fundamentada no programa reformista de Erasmo de Roterdã, o célebre autor do *Elogio da Loucura* (1511) e uma das mais importantes personalidades do Renascimento. Na linha de Erasmo, Gil Vicente combate o formalismo religioso e as práticas da Igreja de então, desde o obscurantismo e a corrupção dos padres até a venda de indulgências, muito discutida na época. Não obstante, talvez o erasmismo em Gil Vicente se deva mais à impregnação por um certo espírito da época do que ao conhecimento específico e adoção das idéias do humanista holandês. Pois, como observou Otto Maria Carpeaux, “assim como os poetas dos *song books* elisabetanos representam a *Merry Old England* [velha Inglaterra alegre] antes da invasão do puritanismo, assim Gil Vicente representa o velho Portugal alegre, antes da invasão do humanismo erudito”.¹²

Linguagem e poesia vicentinas

As personagens de Gil Vicente falam um português variadíssimo (vulgar, médio, elegante ou pseudo-elegante, erudito ou pseudo-erudito, com muitos arcaísmos, que eram correntes na linguagem

12. O. M. Carpeaux, *op. cit.*, p. 588. — Quanto à independência de Gil Vicente em relação aos preconceitos e à política obscurantista da Igreja, deve-se mencionar a sua atitude no caso da perseguição aos judeus. Depois de um terremoto que vitimou Lisboa, os padres, atendendo aos interesses da Inquisição, passaram a afirmar em seus sermões que se tratava de punição divina pela excessiva tolerância dos portugueses para com os judeus. Estando o rei ausente de Lisboa, Gil Vicente tomou a iniciativa (tal era a sua importância na corte) de convocar os padres e fazer-lhes uma pregação em que distinguiu fenômenos divinos de fenômenos naturais, incluindo o terremoto entre os últimos. Como, segundo ele, os fenômenos naturais seguiam a ordem que Deus estabeleceu para a natureza, não era correto atribuí-los, em cada caso, a uma decisão divina. Portanto, o terremoto não podia ser interpretado como uma iniciativa de Deus com a intenção de punir o que quer que fosse, não se podendo, assim, usá-lo como pretexto para perseguições aos judeus.

popular); falam também, com bastante freqüência, o espanhol (que era então uma língua internacional, como foi o italiano e depois o francês e o inglês);¹³ falam ainda, mais ocasionalmente, o saiauguês (dialeto rústico) e um latim de uso eclesiástico ou jurídico, muito estropiado e humorístico. É admirável como o poeta, *em versos* — belos versos cheios de ritmo e naturalidade —, consegue captar uma imensa variedade de registros de linguagem (linguagem rústica, linguagem nobre, linguagem afetada, linguagem semiculta, etc.), fazendo que cada personagem utilize as formas lingüísticas próprias de seu meio social. É essa adesão à linguagem falada em sua enorme diversidade que faz do teatro vicentino, além de um monumento de arte, também um documento lingüístico — um repositório de falas portuguesas do início do século XVI.

Todo o teatro de Gil Vicente é composto em versos rimados e revela impressionante virtuosismo na utilização dos *redondilhos*,¹⁴ os mais freqüentes, e às vezes também dos versos mais longos, ditos *de arte maior*.¹⁵ Na época, um outro tipo de verso se impunha como novidade — um verso que, oriundo do Renascimento italiano, se tornaria característico da poesia classicizante: o decassílabo então chamado *medida nova* (dez sílabas métricas com acentos predominantes na sexta e décima ou na quarta, oitava e décima). Gil Vicente jamais aderiu ao estilo renascentista e manteve-se fiel à *medida velha* — como eram chamados os tradicionais redondilhos. Nisto também ele reagiu contra as transformações em curso no seu tempo.

Como todo grande poeta dramático, Gil Vicente é também um

-
13. O espanhol era muito presente em Portugal (16 peças de Gil Vicente são escritas nessa língua), não só por causa da proximidade geográfica e cultural dos países ibéricos, mas também porque, como língua internacional, era muito falado nas ruas cosmopolitas do grande centro comercial que era Lisboa.
 14. *Redondilhos* ou *redondilhas* são os versos de sete ou de cinco sílabas métricas. Os primeiros são chamados *redondilhos maiores*; os segundos, *redondilhos menores*. *Redondilha* é também o poema feito em redondilhos.
 15. O verso de *arte maior* mais freqüente é o de onze sílabas, com acentuação predominante na segunda, quinta, oitava e décima-primeira sílabas.

notável poeta lírico,¹⁶ “um dos mais altos expoentes nacionais do gênero”, segundo João de Almeida Lucas.¹⁷ Podem-se encontrar na obra vicentina exemplos das principais formas do lirismo tradicional português, ou seja, formas que a poesia lírica portuguesa conheceu antes da renovação iniciada por Sá de Miranda.

Para concluir, vamos ler quatro exemplos variados do lirismo extraordinário espalhado pelo teatro de Gil Vicente. Primeiro, uma cantiga paralelística (extraída da *Farsa dos Almocreves*) que é das mais belas de todo o cancionero trovadoresco:

A serra é alta, fria e nevosa,
vi venir serrana gentil, graciosa. *vir uma bela moça da serra*

[A serra é alta, nevosa e fria,
vi venir serrana gentil, garrida.]¹⁸ *vistosa*

Vi venir serrana gentil, graciosa,
[cheguei-me para ela com voz maviosa.] *doce, afetuosa*

[Vi venir serrana graciosa, garrida,
cheguei-me para ela com grã cortesia.

[Cheguei-me para ela com voz maviosa,
disse-lhe: quereis companhia amorosa?]

Cheguei-me para ela com grã cortesia,
disse-lhe: senhora, quereis companhia?

16. Poesia dramática é a composição dialogada destinada à representação teatral. Poesia lírica é expressão, geralmente musical e breve, de um sujeito (lírica individual) ou de um grupo de sujeitos (lírica coral).

17. Prefácio a *Líricas de Gil Vicente*. Lisboa: Livraria Clássica Editora 1943, p. 5.

18. Os versos entre colchetes foram supridos por J. J. Nunes, segundo o esquema paralelístico a que obedece o desenvolvimento da cantiga. Tal esquema é: a b, a' b', b c, b' c', c d, c' d', d e, d' e'.

[Disse-lhe: quereis companhia amorosa?
Disse-me: escudeiro,¹⁹ segui a via vossa.]

Disse-lhe: senhora, quereis companhia?
Disse-me: escudeiro, segui vossa via.

A canção seguinte (do *Auto da Sibila Cassandra*) é, para o grande crítico Dámaso Alonso, “a mais simplesmente bela da língua castelhana”.²⁰

Muy graciosa es la doncella:
como es bella y hermosa!

Digas tú, el marinero,
que en las naves vivias,
si la nave ó la vela ó la estrella ou
es tan bella.

Digas tú, el caballero,
que las armas vestías
si el caballo ó las armas ó la guerra
es tan bella.

Digas tú, el *pastorcico* *pastorzinho*
que el *ganadico* guardas, *gadozinho*
si el *ganado* ó los valles ó la sierra *gado*
es tan bella.²¹

O trecho seguinte é uma paródia do lirismo afetado dos poetas do *Cancioneiro Geral*. Os versos (de *Quem Tem Farelos?*) são postos

19. *Escudeiro*: pajem ou acompanhante de cavaleiro.

20. D. Alonso, *Poesías de Gil Vicente* (México 1940), *apud* S. Reckert, *Espírito e Letra em Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda 1983, p. 151.

21. Na leitura do espanhol, deve-se ter o cuidado de pronunciar o grupo *ll* como *lh*.

na boca de um escudeiro desastrado e falido, metido a poeta — um amante insensato rejeitado pela amada, assim como pelos vizinhos dela e por seus cães, que abafam a serenata amorosa com latidos:

Senhora, pois me matais,
Não sejais *desconhecida*,
e dai ò *Demo* esta vida
que me dais.

*alheia, “desentendida”
ao Diabo*

Ou m’irei ali enforcar,
e vereis mao-pesar de quem,
por vos querer grande bem,
se foi matar.

Então lá no outro mundo
veremos que conta dais
da triste da minha vida
que matais.

Por último, um fragmento de poesia coral, que já nos coloca no clima da “trilogia das barcas”. Não é de estranhar a euforia, tratando-se de um extrato do *Auto da Barca do Purgatório*: nessas peças, segundo o original espírito cristão, não faltam a graça e o júbilo, apesar de se representar a grande dança da morte.

Remando vão remadores
barca de grande alegria:
o patrão, que a guiava
filho de Deus se dizia.
Anjos eram os remeiros,
que remavam à *profia*;
estandarte de esperança
oh! quão bem que parecia!
O *masto* da fortaleza
como cristal reluzia;
a vela com fé *cosida*
todo mundo esclarecia;

*à porfia, sem cessar, com ânimo
bandeira*

mastro

costurada

a ribeira mui serena
que nenhum vento bulia.

SOBRE O TEXTO E AS NOTAS DESTA EDIÇÃO

- ! Há duas versões do texto do *Auto da Barca do Inferno*: a de uma publicação avulsa, feita em vida do autor (1518), e a da *Copilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente* (1562), organizada postumamente por seus filhos. Aqui foi utilizado o texto da primeira publicação, tal como se encontra transcrito em *O Teatro de Gil Vicente*, apresentação e leitura de António José Saraiva (Lisboa: Portugália 1968⁴). Em alguns poucos casos, preferiu-se a lição da *Copilaçam*.
- ! Diferentemente de diversas edições de destinação escolar, como é esta, manteve-se aqui a estrofação do texto, aparecendo recuado o primeiro verso de cada estrofe. Há notas explicativas referentes aos casos em que a estrofe parece superar o número regular de oito versos.
- ! As notas explicativas foram, quando cabível, postas ao lado do verso a que se referem, sendo as palavras que elas explicam destacadas no texto por caracteres *itálicos*. Em outros casos, geralmente de esclarecimentos mais longos, utilizaram-se notas de rodapé.
- ! Prevendo-se lapsos de memória dos estudantes, algumas explicações foram repetidas em diversas ocorrências das palavras a que se referem. Os leitores de boa memória saberão desculpar essas repetições.
- ! As notas e esclarecimentos podem, é óbvio, ser lidos seletivamente: o estudante pode ater-se ao texto da peça e só consultar as margens ou os rodapés em caso de dúvida.
- ! As edições da peça utilizadas na elaboração das notas são, além da de A. J. Saraiva, acima citada, as de C. Berardinelli (*Antologia do Teatro de Gil Vicente*. Rio: Grifo 1974²), M. Braga (Gil Vicente, *Obras Completas*, Lisboa: Sá da Costa 1941, 6 vols.), M. Fiúza (*Auto da Barca do Inferno*. Porto: Porto Editora 1976), A. A. Pardinhas (*Teatro de Gil Vicente*. Porto: Asa 1981), S. Spina (*O Velho da Horta, Auto da Barca do Inferno, A Farsa de Inês Pereira*. S. Paulo: Brasiliense 1967²) e I. Teixeira (*Auto da Barca do Inferno*. S. Paulo: Ateliê 1996).
- ! Agradeço a Claudia de Carvalho Cavicchia pela prestimosa revisão do texto, assim como por sugestões para a anotação e o questionário.

S. Paulo, 16/9/96.

F. A.

PROGRAMA E ORIENTAÇÃO DE LEITURA

- O *Auto da Barca do Inferno* será a leitura que você fará neste bimestre. Você já está informado sobre Gil Vicente, que foi estudado tanto nas aulas de Literatura quanto nas de Análise de Texto. Agora, você terá a experiência de ler, na íntegra, uma de suas peças mais famosas — uma obra-prima da literatura portuguesa e de todo o teatro europeu.
- Não se deixe intimidar pelo que, à primeira vista, pode parecer dificuldade lingüística. Leia de novo as observações anteriores sobre a linguagem vicentina (págs. 9-10 e 17-18) e tenha certeza de que, depois de lidas algumas páginas, você estará familiarizado com este universo lingüístico e não encontrará mais grandes dificuldades. Vale a pena o pequeno esforço inicialmente exigido, pois a peça é muito divertida.
- Depois de uma leitura integral da obra (que não toma muito tempo, pois o texto é bastante breve), você deve ir relendo os seus episódios, conforme indicado a seguir, para responder às questões que se encontram no fim do volume. Não procure a resposta (as respostas se encontram nas últimas páginas) antes de tentar responder à questão. É normal que você não consiga responder a algumas das questões, mas mesmo assim tente responder a todas. O esforço é que dará resultado: se você nem procurar responder a uma questão que lhe pareça difícil, o seu aprendizado será consideravelmente menor.
- As respostas apresentadas são *modelos*. Elas são geralmente mais desenvolvidas e mais completas do que as respostas que você pode dar. Servem para que você confira os acertos e erros de suas próprias respostas, ou então para que você aprenda aquilo que não soube responder.
- No seu trabalho, siga o seguinte cronograma:

SEMANA	LEITURA	QUESTÕES
1. ^a	Introdução	—
2. ^a	Texto integral da peça	—
3. ^a	Versos 1-180	1 a 10
4. ^a	Versos 181-367	11 a 19
5. ^a	Versos 368-556	20 a 23
6. ^a	Versos 557-862	24 a 26

AUTO DA BARCA DO INFERNO

AUTO DA BARCA DO INFERNO

(1517)

Auto de Moralidade composto per Gil Vicente por contemplação¹ da sereníssima e muito católica rainha dona Lianor, nossa senhora, e representado per seu mandado ao poderoso príncipe e mui alto rei dom Manuel, primeiro de Portugal deste nome.

Comença² a declaração e argumento da obra. Primeiramente, no presente auto, se fegura³ que, no ponto que⁴ acabamos de expirar,⁵ chegamos supitamente⁶ a um rio, o qual per força havemos de passar em um de dous batéis⁷ que naquele porto estão, *scilicet*,⁸ um deles passa pera o Paraíso, e o outro pera o Inferno; os quais batéis tem cada um seu arrais⁹ na proa: o do Paraíso um Anjo, e o do Inferno um Arrais infernal e um Companheiro.

-
1. *Por contemplação*: em atenção, em respeito, por obséquio.
 2. *Comença*: começa.
 3. *Fegurar*: representar figurativamente (isto é, por meio de figura, símbolo ou alegoria).
 4. *No ponto que*: no momento em que.
 5. *Expirar*: morrer.
 6. *Supitamente*: subitamente.
 7. *Batel*: navio, barco.
 8. *Scilicet*: (latim) isto é, a saber.
 9. *Arrais*: comandante, marinheiro.

FIGURAS

ANJO (Arrais do Céu)
DIABO (Arrais do Inferno)
COMPANHEIRO do Diabo
FIDALGO¹⁰
ONZENEIRO¹¹
JOANE (Parvo)¹²
SAPATEIRO
FRADE
FLORENÇA
BRÍSIDA VAZ (Alcouveteira)
JUDEU
CORREGEDOR¹³
PROCURADOR¹⁴
ENFORCADO
QUATRO CAVALEIROS

AUTO DA BARCA DO INFERNO

10. *Fidalgo*: membro da nobreza.
11. *Onzeneiro*: usurário, agiota.
12. *Parvo*: bobo.
13. *Corregedor*: juiz de direito.
14. *Procurador*: advogado do Estado.

AUTO DA BARCA DO INFERNO

O primeiro entrelocutor¹⁵ é um Fidalgo que chega com um Page,¹⁶ que lhe leva um rabo¹⁷ mui comprido e ãa cadeira de espaldas.¹⁸ E começa o Arrais do Inferno ante que o Fidalgo venha.

Dia. À barca, à barca, houlá!
que temos *gentil* maré! *boa, propícia*
— Ora venha o caro à ré!¹⁹

Com. Feito, feito!

Dia. Bem está!

5 **Vai tu muitieramá,** *em muito má hora*
atesa aquele *palanco* *estica — corda que prende a vela*
e *despeja* aquele banco *desocupa*
pera a gente que *vinrá.* *virá*

10 **À barca, à barca, hu-u!**
Asinha, que se quer ir! *depressa*
Oh, que tempo de partir,
louvores a *Berzebu!* *Belzebu, o Diabo*
— Ora, *sus!*, que fazes tu? *eia*
Despeja todo esse *leito!* *desocupa — espaço entre o*

15 **Com.** Em boa hora! Feito, feito! *[mastro e a popa*

Dia. *Abaxa má-hora esse cu!* *trabalha com cuidado*

15. *Entrelocutor*: interlocutor.

16. *Page*: pajem: menino ou rapaz a serviço de pessoa de alta situação social.

17. *Rabo*: longa cauda da capa.

18. *Espalda*: espaldar: as costas da cadeira.

19. *Caro*: o caro ou carro é a parte inferior da verga. *Verga* é uma peça de madeira que se prende ao mastro pela extremidade. O Diabo quer que o Companheiro acerte a posição da vela, voltando-a para a popa, para adaptá-la à direção do vento.

GIL VICENTE

Faze aquela poja²⁰ *lesta* *frouxa*
e *alija* aquela driça²¹. *alivia*

Com. Ô-ô, *caça!* Ô-ô, *iça!* *iça!* *estica — levanta (a vela)*

20 *Dia.* Oh, que caravela esta!
Põe bandeiras, que é festa.
Verga alta! Âncora a pique!
— Oh poderoso dom *Anrique*, *Henrique*
cá vindes vós? Que cousa é esta?

Vem o Fidalgo e, chegando ao batel infernal, diz:

25 *Fid.* Esta barca onde vai ora,
que assi está *apercebida?* *aparelhada, equipada*

Dia. Vai pera a ilha perdida
e há de partir logo ess'ora.

Fid. Pera lá vai a *senhora?* *(o F. toma o D. por mulher)*

30 *Dia.* *Senhor*, a vosso serviço. *(o D. corrige o F.)*

Fid. Parece-me isso cortiço...

Dia. Porque a vedes lá de fora.

Fid. Porém, a que terra passais?

Dia. Pera o Inferno, senhor.

35 *Fid.* Terra é bem *sem-sabor*.²² *sem graça*

Dia. Quê? E também cá zombais?

Fid. E passageiros achais
pera tal habitação?

20. *Poja*: cabo que fixa o carro (madeira do mastro) à verga (v. nota anterior) e serve para virar a vela.

21. *Driça*: corda que serve para içar as velas.

22. Este verso tem a sua entonação irônica expressivamente reforçada pelo hiato e pelo tempo forte da terceira sílaba: *ter-ra-é*

AUTO DA BARCA DO INFERNO

- Dia.* Vejo-vos eu *em feição* *com o jeito adequado*
 40 pera ir ao nosso cais...
- Fid.* *Parece-te a ti assi.* *essa é a tua opinião*
- Dia.* Em que esperas ter *guarida?* *proteção*
- Fid.* Que *leixo* na outra vida *deixo*
 quem reze sempre por mi.
- 45 *Dia.* Quem reze sempre por ti?...
 Hi hi hi hi hi hi hi hi!...²³
 E tu viveste a teu prazer,
 cuidando cá guarecer *salvar-se*
 por que rezam lá por ti?
- 50 *Embarcai! Hou! Embarcai!*
 que haveis de ir *à derradeira.* *afinal*
 Mandai *meter* a cadeira,²⁴ *pôr no barco*
 que assi passou vosso pai.²⁵
- Fid.* Quê? Quê? Quê? *Assi lhe vai?* *essa é a situação dele?*
- 55 *Dia.* Vai ou vem, embarcai *prestes!* *rápido*
 Segundo lá escolheste,
 assi cá vos contentai.

-
23. Este verso tem oito sílabas, uma a mais do que os outros. Embora o tenha ajustado ao esquema das rimas da estrofe, Gil Vicente não o contou com os demais, pois com ele a estrofe perfaria nove versos, um a mais do que as outras. Outros versos onomatopaicos que aparecem adiante foram tratados da mesma maneira que este: não se conformam com exatidão ao metro e não são contados entre os versos da estrofe em que aparecem. O carácter hipermétrico desses versos talvez decorra de lapsos das edições originais; de qualquer forma seria fácil ajustá-los ao metro redondilho: no caso presente, bastaria excluir um *hi* ou posicionar ou último acento do verso, não na última, mas na penúltima sílaba.
24. Era hábito de muitos fidalgos fazerem-se acompanhar, na rua, por um empregado que levava uma cadeira, para o caso de eles quererem sentar-se. Como se verá, tais cadeiras levavam-se até para a igreja.
25. O Diabo informa o Fidalgo, espantado, de que seu pai foi para o Inferno.

GIL VICENTE

Pois que já a morte passastes,
haveis de passar o rio.²⁶

60 *Fid.* Não há aqui outro navio?

Dia. Não, senhor, que este fretastes,
e primeiro que expirastes
me destes logo sinal.²⁷

Fid. Que sinal foi esse tal?

65 *Dia.* Do que vós vos contentastes.

Fid. A estoutra barca me vou.
Hou da barca! Para onde is?
Ah, barqueiros! Não me ouvis?
Respondê-me! Houlá! Hou!

70 (Par Deos, *aviado estou!*

estou arranjado!

Cant'a isto é já pior...

quanto ao silêncio do Anjo

Que *gircocins, salvaror!*²⁸

burros, com o devido respeito!

Cuidam que são eu grou?)²⁹

pensam que eu sou grou?

Anj. Que quereis?

Fid. Que me digais,

75 pois parti tão sem aviso,
se a barca do Paraíso
é esta em que navegais.

Anj. Esta é; que *demandais?*

buscais, desejais

26. A imagem do rio da morte provém da mitologia grega.

27. *Sinal*: além do sentido de “signo”, deve significar “entrada”, primeira parcela do pagamento. O Fidalgo, já antes de morrer, começou a pagar a passagem para o Inferno.

28. *Salvaror*: “salva a honra” (*honor*); hoje se diria “com perdão da palavra”.

29. O Fidalgo se inquieta com a falta de resposta do Anjo e pergunta se o tomam por um grou. Hoje, em vez de *grou* (ave pernalta de bico longo e fino), diríamos *papagaio*, ave que fica repetindo-se insistentemente.

AUTO DA BARCA DO INFERNO

- Fid.* Que me leixeis embarcar.
80 Sou fidalgo de *solar*, *casa nobre e antiga (família importante)*
é bem que me recolhais. *convém*
- Anj.* Não se embarca *tirania* *prepotência, autoritarismo*
neste batel divinal.³⁰
- Fid.* Não sei porque haveis por mal
85 que entre a minha senhoria...³¹
- Anj.* Pera vossa *fantasia* *presunção, vaidade*
mui estreita é esta barca.
- Fid.* Pera senhor de tal *marca* *qualidade, valor*
não há aqui mais cortesia?
- 90 Venha a prancha e *atavio!* *equipamento (para*
Levai-me desta ribeira! *[subir no navio])*
- Anj.* Não vindes vós de maneira
pera ir neste navio.
Essoutro vai mais vazio:
95 a cadeira entrará
e o rabo caberá
e todo vosso senhorio.
- Vós ireis mais espaçoso
com *fumosa* senhoria, *pretensiosa, arrogante*
100 *cuidando na tirania* *pensando na opressão*
do pobre povo *queixoso*; *que se lamenta*
e porque, *de generoso*, *por serdes de família nobre*

30. Em contraste com a linguagem gaiata do Diabo, a linguagem do Anjo é solene desde o início, embora não inteiramente despida de ironia em alguns momentos.

31. O Fidalgo se refere a si mesmo com tratamento cerimonioso, retomado ironicamente tanto pelo Diabo quanto pelo Anjo.

GIL VICENTE

desprezastes os pequenos,
achar-vos-eis *tanto menos* *em tão pior situação*
105 quanto mais fostes fumoso.

Dia. À barca, à barca, senhores!
Oh! que maré tão de prata!
Um vintezinho que mata
e valentes remadores!

Diz, cantando:

110 *Vós me venirés a la mano,* *(espanhol:) Vós me vireis à mão*
a la mano me veniredes. *à mão me vireis (me caíreis na mão)*

Fid. Ao Inferno *todavia!* *mesmo assim*
Inferno *há i* pera mi? *existe (i: aí)*
Ó triste! Enquanto vivi
115 não cuidei que o i havia.
Tive que era fantasia; *pensei*
folgava ser adorado; *gostava de*
confiei em meu *estado* *situação social, "status"*
e não vi que me perdia.

120 Venha essa prancha! Veremos
esta barca de tristura.

Dia. Embarque a vossa doçura,
que cá nos entenderemos...
Tomarês um par de remos,
125 veremos como remais,
e, chegando ao nosso cais,
todos bem vos serviremos.

AUTO DA BARCA DO INFERNO

- Fid.* Esperar-me-êis vós aqui,
tornarei à outra vida
- 130 *Fid.* ver minha *dama querida* *amante*
que se quer matar por mi.
- Dia.* Que se quer matar por ti?
- Fid.* Isto bem certo o sei eu.
- Dia.* Ó namorado *sandeu,* *louco, estúpido, idiota*
- 135 *Fid.* o maior que nunca vi!
- Fid.* Como pod'rá isso ser,
que m'escrivia *mil dias?* *inúmeras vezes*
- Dia.* Quantas mentiras que lias
e tu... morto de prazer!
- 140 *Fid.* Pera que é *escarnecer,* *zombar*
que nom havia mais no bem? *pois — maior amor*
- Dia.* *Assi vivas tu, amém,* *que tu vivas tanto*
como te tinha querer! *quanto ela te amava*
- Fid.* Isto quanto ao que eu conheço...
- 145 *Dia.* Pois, estando tu *expirando,* *morrendo*
se estava ela requebrando
com outro *de menos preço.* *de situação inferior*
- Fid.* Dá-me licença, te peço,
que vá ver minha mulher.
- 150 *Dia.* E ela, por não te ver,
despenhar-se-á dum cabeça. *cairá do cume de um monte*
- Quanto* ela hoje rezou, *tudo quanto*
antre seus gritos e gritas,
foi *dar* graças infinitas *para dar*
155 a quem a *desassombrou.* *livrou de um grande mal*

GIL VICENTE

Fid. Quanto [a] ela, bem chorou!

Dia. Nom há i choro de alegria?

Fid. E as *lágrimas* que dezia?

lamentações

Dia. Sua mãe lhas ensinou.

160 Entrai! Entrai! Entrai!
 Ei-la prancha, ponde o pé...

Fid. Entremos, pois que assi é...

Dia. Ora, senhor, descansai,
 passeai e suspirai.

165 Em tanto *virá* mais gente.

virá

Fid. Ó barca, como és ardente!
 Maldito quem em ti vai!

Diz o Diabo ao Moço da cadeira:

Dia. Não entras cá! Vai-te d'i!

A cadeira é cá *sobeja*:

demasiada, desnecessária

170 cousa qu'esteve na igreja
 nom se há de embarcar aqui.

Cá lha darão de marfim,

marchetada de dolores,

enfeitada

com tais modos de *lavors*,

trabalhos (enfeites ou penas)

175 *que estará fora de si...*

que ele perderá os sentidos

 À barca, à barca, boa gente,

que queremos dar a vela!

Chegar a ela! Chegar a ela!

Muitos e *de boa mente!*

de bom grado

180 Oh! que barca tão valente!

AUTO DA BARCA DO INFERNO

Vem um Onzeneiro³² e pergunta ao Arrais do Inferno, dizendo:

Onz. Pera onde caminhais?

Dia. Oh! que má-hora venhais,
onzeneiro, meu parente!

Como tardastes vós tanto?

185 *Onz.* Mais quisera eu lá tardar...

Na safra do apanhar

tarefa de ganhar dinheiro

me deu Saturno quebranto.³³

Dia. Ora mui muito m'espanto
não vos livrar o dinheiro!...

190 *Onz.* Solamente pera o barqueiro³⁴
nom me leixaram nem tanto...

Dia. Ora entrai, entrai aqui!

Onz. Não hei eu i d'embarcar!

195 *Dia.* Oh! que gentil reçar,
e que cousas pera mi!

Onz. Ainda agora faleci,
leixa-me buscar batel!
Pesar de São Pimentel!³⁵
Nunca tanta pressa vi.

32. *Onzeneiro*: usurário, agiota, isto é, pessoa que vive de emprestar dinheiro a juros. A usura era condenada pela Igreja católica.

33. *Saturno*: deus que personifica o tempo, sendo responsável, portanto, pela duração da vida. O Onzeneiro atribui a Saturno a causa do mal (o *quebranto*) de que morreu.

34. Caronte, na mitologia grega, era o barqueiro que conduzia as almas para o outro lado do rio da morte, cobrando para tanto uma moeda (na Grécia antiga, um óbolo, que se punha na boca do cadáver).

35. *São Pimentel*: alusão brincalhona a alguém conhecido do público.

GIL VICENTE

- 200 Pera onde é a viagem?
Dia. Pera onde tu hás-de ir.
Onz. Havemos logo de partir?
Dia. *Não cures de mais linguagem.* *deixa de conversa*
Onz. Pera onde é a passagem?
205 *Dia.* Pera a infernal comarca.
Onz. *Dix!* Não vou eu em tal barca. *(interjeição de incômodo)*
 Estoutra tem vantagemem.

Vai-se à barca do Anjo, e diz:

- Hou da barca! Houlá! Hou!
 Haveis logo de partir?
210 *Anj.* E onde queres tu ir?
Onz. Eu pera o Paraíso vou.
Anj. Pois *cant'eu mui fora estou* *quanto a mim, estou bem longe*
 de te levar para lá.
 Essa barca que lá está
215 vai pera quem te enganou.

Onz. Porquê?
Anj. Porque esse bolsão
 tomará todo o navio.
Onz. Juro a Deos que vai vazio!
Anj. *Não já* no teu coração. *mas não*
220 *Onz.* *Lá me fica de rodão* *perco, de roldão (no atropelo),*
 minha fazenda e alhea. *os meus bens e os alheios*
Anj. *Ó onzena, como és fea* *usura — feia*
 e filha de maldição!

AUTO DA BARCA DO INFERNO

Torna o Onzeneiro à barca do Inferno e diz:

Onz. Houlá! Hou Demo barqueiro!
225 Sabê vós no que me *fundo*? *baseio*
Quero lá tornar ao mundo
e trarei o meu dinheiro.
Aqueloutro marinheiro,
por que me vê vir sem nada,
230 *dá-me tanta borregada* *dirige-me tantas ofensas*
como arrais lá do Barreiro.³⁶

Dia. Entra, entra! Remarás!
Nom percamos mais maré!

Onz. Todavia...

Dia. *Per forç'ê!* *é inevitável!*
235 *Que te pés, cá entrarás!* *ainda que te custe*
Irás servir Satanás
porque sempre te ajudou.

Onz. Ó triste, quem me cegou?

Dia. *Cal'-te, que cá chorarás.* *cala-te*

*Entrando o Onzeneiro no batel, que achou o Fidalgo embarcado, diz, tirando o barrete:*³⁷

240 *Onz.* *Santa Joana deValdês!* *(alcoviteira conhecida)*
*Cá é vossa senhoria?!*³⁸ *está aqui*

36. Trata-se, provavelmente, de uma comparação zombeteira entre o barqueiro do rio português Barreiro — supostamente um barqueiro truculento — e o arrais do Inferno.

37. *Barrete*: gorro.

38. O Onzeneiro se espanta de ver o Fidalgo na Barca do Inferno.

GIL VICENTE

Fid. Dá ò demo a cortesia!³⁹ *ao*

Dia. Ouvis? Falai vós *cortês!* *cortesmente, educadamente*

Vós, fidalgo, *cuidareis* *acaso pensais*

245 que estais na vossa *pousada?* *casa*

Dar-vos-ei tanta pancada

com um remo, *que renegueis!* *até que*

*Vem Joane, o Parvo,*⁴⁰ *e diz ao Arrais do Inferno:*

Joa. Hou *daquesta!* *desta (barca)*

Dia. Quem é?

Joa. Eu sô.

É esta a *naviarra* nossa? *barçaça*

250 *Dia.* De quem?

Joa. Dos tolos?

Dia. Vossa.

Entra!

Joa. De pulo ou de vôo?

Hou! *Pesar de meu avô!* *com mil diabos!*

Soma: vim adoecer *em suma, em resumo*

e fui *má-hora* a morrer, *em mau momento*

255 *e nela, pera mi só.* *e num mau momento que houve só para*

[mim ou que houve para mim solitário

39. Nas condições em que se encontra, o Fidalgo dispensa o tratamento cortês que o Onzeneiro lhe confere.

40. *Joane* é forma antiga de *João*. O sentido inicial de *parvo* é “pequeno, limitado”; daí, passou-se ao sentido de “limitado de inteligência”, portanto *toló, idiota*. O Parvo é personagem freqüente em comédias antigas; a ele são confiadas, muitas vezes, além de “idiotices”, verdades que outros não dizem e até inesperada sabedoria, como ocorre logo adiante, quando o Parvo apresenta, com crua simplicidade, uma expressão notável do caráter radicalmente individual e solitário da morte.

AUTO DA BARCA DO INFERNO

- Dia.* De que morreste?
- Joa.* De quê?
Samicas de caganeira. *talvez*
- Dia.* De quê?
- Joa.* De cagamerdeira,
 má *ravugem* que te dê! *sarna*
- 260 *Dia.* Entra! Põe aqui o pé!
- Joa.* Houlá! Não tombe o *zambuco!* *barco (termo depreciativo)*
- Dia.* Entra, *tolaço enuco,*
 que se nos vai a maré! *grande tolo eunuco (castrado)*
- Joa.* Aguardai, aguardai, houlá!
- 265 E onde havemos nós d'*ir ter?* *dirigir-nos*
- Dia.* Ao porto de Lucifer.
- Joa.* Ha-a-a...
- Dia.* Ò Inferno! Entra cá! *ao*
- Joa.* Ò Inferno? *Eramá!* *que hora má!*
- 270 Hiu! Hiu! Barca do cornudo.⁴¹
- Pero Vinagre, beijudo,
 rachador d'*Alverca,* huhá! *(aldeia do Ribatejo ou de Pinhel)*
- Sapateiro da *Candosa!* *(distrito de Coimbra)*
- Antrecosto* de carrapato! *costas*
- 275 Hiu! Hiu! Caga no sapato,
 filho da grande *aleivosa!* *mulher traidora, falsa*
- Tua mulher é *tinhasa!* *nojenta*

41. *Cornudo* porque o diabo é representado com chifres. — O Parvo inicia um ataque ao Diabo através de uma enfiada de insultos, alguns de carácter chulo, num longo catálogo de impropérios, impressionante por sua intensidade: são vinte e sete versos de variada e pitoresca agressividade verbal, em que nem tudo é compreensível, seja por se tratar de linguagem vulgar da época, seja por ser a fala de um parvo.

GIL VICENTE

- e há de parir um sapo
chentado no gardenapo! *colocado*
 Neto de *cagarrinhosa!* *“cagona”, medrosa*
- 280 Furta-cebola! Hiu! Hiu!
 Escomungado⁴² nas *erguejas!* *igrejas*
 Burrela,⁴³ cornudo sejas!
 Toma o pão que te *caío!*⁴⁴ *caiu*
 A mulher que te fugio
 285 pera a Ilha da Madeira!
 Cornudo *atá* mangueira, *até*
 o demo que te pario!
- Hiu! Hiu! Lanço-te ãa *pulha!* *injúria*
 Dê-dê! *Pica naquela.* *(injúria grosseira)*
- 290 Hump! Hump! Caga na vela!
 Hio, cabeça de *grulha!* *falador, tagarela*
 Perna de cigarra velha,
 caganita de coelha,
 pelourinho⁴⁵ da *Pampulha!* *bairro de Lisboa*

42. Como o verso tem sete sílabas, deve-se ler *scomungado*, — pronúncia até hoje corrente em Portugal. Com a pronúncia brasileira (*is-ko-mũ-ga-du*), o verso fica hipermétrico, com oito sílabas.

43. “*Burrela*: esta palavra parece ter origem numa cerimônia pela qual as mulheres acusadas de menos honestidade eram expostas, montadas num burro, aos apupos [vaías] dos rapazes. Daqui parece ter derivado a expressão *fazer burrela, apupar* [vaíar].” (Nota de A. J. Saraiva.)

44. *Caío* se pronunciava com hiato: *ca-í-o*, como *fugio, pario* e outras formas verbais que se encontram a seguir. Se uma dessas palavras se encontrar no interior do verso, a pronúncia moderna, com o ditongo *iu*, acarretará a diminuição de uma sílaba métrica. Assim, na estrofe seguinte, a interjeição *hiu* (verso 288) conta uma sílaba, pois se pronuncia com ditongo, mas a mesma interjeição na forma *hio* (verso 291) conta duas sílabas, pois se pronuncia com hiato (*hi-o*).

45. *Pelourinho*: local público onde se expunham e castigavam criminosos.

AUTO DA BARCA DO INFERNO

295 Mija n'agulha, mija n'agulha!

Chega o Parvo ao batel do Anjo, e diz:

Hou da barca!

Anj. Que me queres?

Joa. Queres-me passar além?

Anj. Quem és tu?

Joa. *Samica* alguém. *talvez*

Anj. Tu passarás, se quiseres;
300 porque em todos teus fazeres
per malícia nom erraste.
Tua simpreza t'abaste
pera gozar dos prazeres.

tua simplicidade te seja suficiente

305 Espera entanto *per i*; *ái*
veremos se vem alguém
merecedor de tal bem
que deva de entrar aqui.

Vem um Sapateiro com seu avantal,⁴⁶ e carregado de fôrmas, e chega ao batel infernal, e diz:

Sap. Hou da barca!

Dia. Quem vem i?

— Santo sapateiro honrado!⁴⁷

310 Como vens tão carregado?⁴⁸

46. *Avantal*: avental.

47. Evidente ironia do Diabo.

48. A expressão *carregado* é ambígua: refere-se às fôrmas e aos pecados.

GIL VICENTE

Sap. Mandaram-me vir assi...

E pera onde é a viagem?

Dia. Pera o lago dos danados.

Sap. Os que morrem confessados,
315 onde têm sua passagem?

Dia. *Nom cures de mais linguagem!* *não venhas com mais conversa*
Esta é tua barca, esta!

Sap. *Arrenegaria* eu da festa *amaldiçoaria*
e da puta da *barcagem!* *carga da barca*

320 Como poderá isso ser,
confessado e comungado?

Dia. E tu morreste escomungado:
nom o quiseste dizer.
Esperavas de viver;

325 calaste dous mil enganos.
Tu roubaste bem trint'anos
o povo com teu *mester.*

ofício

Embarca, eramá pera ti,
que há já muito que t'espero!

330 *Sap.* Pois digo-te que nom quero!

Dia. *Que te pês*, há de ir, si, si! *mesmo contra a vontade*

Sap. Quantas missas eu ouvi,
nom me hão elas de prestar?

Dia. Ouvir missa, então roubar —
335 é caminho per'aqui.

Sap. E as *ofertas*, que darão? *dinheiro dado à Igreja*
E as *horas dos finados?* *rezas pelos mortos*

AUTO DA BARCA DO INFERNO

Dia. E os dinheiros mal levados,
que foi da satisfação?⁴⁹

340 *Sap.* Ah! Nom *praza* ò *cordovão*, *agrade* — *couro de cabra*
nem à puta da *badana*, *pele de ovelha*
se é esta *boa traquitana* *barca ordinária*
em que se vê Joanantão!⁵⁰

Ora juro a Deos que é *graça!* *brincadeira*

Vai-se à barca do Anjo e diz:

345 Hou da santa caravela,
poderês levar-me nela?

Anj. A *cárrega t'embarça*. *carga* — *impede*

Sap. Nom há *mercê* que me Deos faça?⁵¹ *favor*
Isto *uxiquer* irá.⁵² *onde quer que seja, em qualquer lugar*

350 *Anj.* Essa barca que lá está
leva quem rouba *de praza*. *publicamente*

Oh almas embaraçadas!⁵³

49. O Sapateiro reclama a recompensa por sua contribuição para a Igreja e por sua participação nas atividades dela, ao que o Diabo retruca com a questão: e que recompensa deste àqueles a quem roubaste?

50. Joanantão (Joane Antão; na forma atual, João Antônio) é o nome do próprio Sapateiro, que se vê na Barca do Inferno (que ele ironicamente chama de *boa traquitana*) por causa dos negócios desonestos que fazia em seu ofício (lembrado pela menção aos couros *cordovão* e *badana*). O trecho, dado o uso de gíria da época, é um pouco obscuro.

51. Deve-se ler “Não há” como *nũá*, numa sílaba, como se pronunciava na época e como exige o verso, para não ultrapassar sete sílabas métricas.

52. Aqui, por motivos métricos e expressivos, deve-se ler com hiatos, de forma destacada, enfática: *is-to-u-xi-quer-i-rá*.

53. O Anjo lamenta as almas, como a do Sapateiro, escravizadas aos bens terrenos.

GIL VICENTE

- Sap.* Ora eu me maravilho
haverdes por *grão peijlho* *grande obstáculo*
355 quatro forminhas cagadas
que podem bem ir i *chantadas* *colocadas*
num cantinho desse *leito!* *(ver v. 14)*
- Anj.* Se tu *viveras* dereito, *tivesses vivido*
elas *foram* cá *escusadas.* *teriam sido — desnecessárias*
- 360 *Sap.* Assi que determinais
que vá *cozer* ò Inferno! *ser cozido — no*
- Anj.* Escrito estás no caderno
das *ementas* infernais. *listas, apontamentos*

Torna-se à barca dos danados, e diz:

- Sap.* Hou barqueiros! Que aguardais?
365 Vamos, venha a prancha logo
e levai-me àquele fogo!
Não nos detenhamos mais!

*Vem um Frade com ãa Moça pela mão, e um broquel e ãa espada, na outra, e um casco debaixo do capelo; e, ele mesmo fazendo a baixa, começou de dançar, dizendo:*⁵⁴

- Fra.* Tai-rai-rai-ra-rã; ta-ri-ri-rã;
ta-rai-rai-rai-rã; tai-ri-ri-rã;
370 tã-tã; ta-ri-rim-rim-rã. Huhá!
- Dia.* Que é isso, padre? Que vai lá?

54. *Broquel*: escudo pequeno. *Casco*: capacete. *Capelo*: capuz. *Fazendo a baixa*: cantarolando a música de uma “dança baixa”, dança cortesã então na moda.

AUTO DA BARCA DO INFERNO

Fra. *Deo gratias!*⁵⁵ *Som cortesão.* *sou homem da corte, do palácio*

Dia. Sabêis também o *tordião*? *(tipo de dança)*

Fra. Porque não? Como ora sei!

375 *Dia.* Pois, entrai! Eu *tangerei* *tocarei*
e faremos um *serão*. *sarau*

Essa dama, é ela vossa?

Fra. Por minha la tenho eu,
e sempre a tive *de meu*. *como coisa minha*

380 *Dia.* Fezestes bem, que é *fermosa!* *formosa*
E não vos punham lá *grosa* *censura*
no vosso convento santo?

Fra. E eles fazem *outro tanto!* *o mesmo*

Dia. Que cousa tão preciosa...

385 Entrai, padre reverendo!

Fra. Pera onde levais gente?

Dia. Pera aquele fogo ardente
que não temestes vivendo.

Fra. Juro a Deos que nom t'entendo!

390 E *est'hábito no me val?* *esta batina de nada me vale?*

Dia. Gentil padre *mundanal,* *mundano, apegado ao mundo material*
a *Berzabu* vos encomendo! *Belzebu, o Diabo*

Fra. Ah, Corpo de Deos consagrado!

Pela fé de Jesu Cristo,

395 que eu nom posso entender isto!

Eu hei de ser condenado?

Um padre tão namorado

55. *Deo gratias*: (latim) saudação cristã que quer dizer “graças a Deus”.

GIL VICENTE

- e tanto dado a virtude!
Assi Deos me dê saúde,
400 que eu estou maravilhado!
- Dia.* Não curêis de mais detença. não vos detenhais mais
Embarcai e partiremos:
tomareis um par de remos.
- Fra.* Nom ficou isso *n'avença.* no acordo
- 405 *Dia.* Pois dada está já a sentença!
- Fra.* Par Deos! *Essa seri'ela!* faltava essa!
Não vai em tal caravela
minha senhora Florença.
- Como? Por ser namorado
410 e *folgar* com ãa mulher ter prazer
se há um frade de perder,
com tanto salmo rezado?
- Dia.* Ora estás *bem aviado!* bem arranjado
- Fra.* *Mais estás bem corregido!* mais bem arranjado estás tu!
- 415 *Dia.* Devoto padre marido,
havês de ser cá *pingado...* queimado com pingos de azeite
- Descobriu o Frade a cabeça, tirando o capelo, e apareceu o casco,
e diz o Frade:*
- Fra.* Mantenha Deos esta coroa!⁵⁶
- Dia.* Ó padre Frei Capacete!
Cuidei que tínheis *barrete!* chapéu usado por padres

56. A coroa, ou seja, a tonsura (espaço calvo no meio da cabeça) é um símbolo sacerdotal que o Frade pede a Deus que lhe conserve.

AUTO DA BARCA DO INFERNO

- 420 *Fra.* *Sabê que fui da pessoa!* *sabei que fui respeitado pela bravura*
Esta espada é roloa
e este broquel rolão.⁵⁷
Dia. Dê Vossa Reverência lição
d'esgrima, que é cousa boa!

Começou o Frade a dar lição d'esgrima com a espada e broquel, que eram d'esgrimir, e diz desta maneira:

- 425 *Fra.* *Deo gratias! Demos*⁵⁸ *caçada!* *esgrimemos*
Pera sempre contra sus!⁵⁹
Um fendente! Ora sus! *para cima, eia!*
Esta é a primeira levada.
Alto! Levantai a espada!
430 Talho largo, e um revés!
E logo *colher* os pés, *recolher*
que todo o *al* no é nada. *resto*

Quando o *recolher* se *tarda*

demora

-
57. *Roloa e rolão*: adjetivos derivados do nome Rolando (em francês, Roland), herói do poema épico medieval *Chanson de Roland* e de diversas outras narrativas muito populares na Idade Média. Aqui, a referência é à espada inquebrável desse herói.
58. *Demos*: presente do subjuntivo, pronunciado com a vogal *e* fechada (*dêmos*), e não perfeito do indicativo, pronunciado com o *e* aberto (*dêmos*). Trata-se de subjuntivo exortativo: *vamos dar caçada*, isto é, *vamos lutar esgrima*.
59. Aqui, o Frade dá uma lição de esgrima, descrevendo seus golpes com os seguintes termos técnicos:
contra sus: golpe de baixo para cima;
fendente: golpe de cima para baixo;
levada: movimento de ida e volta;
talho: golpe da direita para a esquerda;
revés: corte da esquerda para a direita;
guarda: posição;
guias e feitadas: golpes de ataque.

GIL VICENTE

o ferir nom é prudente.
435 Ora, sus! Mui largamente,
cortai na segunda guarda!
— *Guarde-me* Deos d'espingarda *proteja-me*
mais de homem *denodado*. *valente, ousado*
Aqui estou tão bem *guardado* *protegido*
440 como a palha n'*albarda*. *sela de palha*

Saio com meia espada...
Hou lá! guardai *as queixadas!* *o queixo*
Dia. Ó que valentes levadas!
Fra. Ainda isto não é nada...
445 Demos outra vez caçada!
Contra sus e um fendente,
e cortando largamente,
eis aqui *seista feita*. *a sexta posição de ataque*

Daqui saio com ãa guia
450 esta é quinta verdadeira,
e um revés da primeira:
— Oh! quantos daqui *feria!* *feriria*
Padre que tal aprendia
no Inferno há-de *haver pingos?* *ser queimado*
455 Ah! nom praza a São Domingos
com tanta descortesia!

Tornou a tomar a Moça pela mão, dizendo:

Vamos à barca da Glória!

Começou o Frade a fazer o tordião e foram dançando até o batel do

AUTO DA BARCA DO INFERNO

Anjo, desta maneira:

Ta-ra-ra-rai-rã; ta-ri-ri-ri-ri-rã;
rai-rai-rã; ta-ri-ri-rã; ta-ri-ri-rã.
460 Huhá!

Deo gratias! Há lugar cá
pera minha reverença?
E a senhora Florença
polo meu entrará lá!

por minha causa

465 *Joa.* Andar, muitieramá!
Furtaste o *trinchão*, frade?

espada

Fra. Senhora, *dá-me à vontade*
que *este feito mal está*.

parece-me

esta situação está mal parada

470 Vamos onde havemos d'ir,
não praz'a Deos com a ribeira!⁶⁰

Eu não vejo aqui maneira
senão enfim... *concrudir*.

concluir, terminar

Dia. Haveis, padre, de vir.

475 *Fra.* *Agasalhai-me* lá Florença,
e *compra-se* esta sentença
e ordenemos de partir.

abrigai

cumpra-se

60. O Frade se convence de que seu destino é mesmo o inferno, pois até o Parvo zombou de sua vida mundana e pecaminosa, e o Anjo nem mesmo falou com ele. *Trinchão*, neste trecho, pode ter duplo sentido: além de indicar a espada com que o Frade pratica a esgrima, pode ser um símbolo fálico, “furtado” porque não seria de supor que o Frade tivesse um *trinchão* tão ativo quanto se vê, dado que até desde da morte ele se faz acompanhar por uma amante.

GIL VICENTE

*Tanto que*⁶¹ o Frade foi embarcado, veio ãa Alcouveteira, ⁶² per nome Brísida Vaz, a qual, chegando à barca infernal, diz desta maneira:

Bri. Hou lá da barca, hou lá!

Dia. Quem chama?

Bri. Brísida Vaz.

Dia. *Ea*, aguarda-me, rapaz! *eia!*

480 **Como** nom vem ela já? *por que*

Com. Diz que nom há-de vir cá
sem Joana de Valdês.⁶³

Dia. Entrai vós, e remarês.

Bri. Nom quero eu entrar lá.

485 **Dia.** Que saboroso *arrecear!* *recear, temer*

Bri. Nom é essa barca que eu *cato*. *procuo*

Dia. E trazês vós muito *fato?* *roupas e outros bens móveis*

Bri. O que me convém levar.

Dia. Que é o qu'havês d'embarcar?

490 **Bri.** Seiscentos *virgos* postiços *himens*
e três arcas de feitiços

que nom podem mais levar. *porque não se pode levar mais*

Três *almários* de mentir, *armários*

e cinco cofres de *enlheos*, *enredos, confusões*

495 e alguns furtos *alheos*, *alheios*
assi em jóias de vestir,

61. *Tanto que*: assim que.

62. *Alcouveteira*: alcoviteira, caftina, isto é, “mulher que serve de intermediária nas relações amorosas” (dicionário Aurélio); prostituta.

63. *Joana de Valdês*: figura já mencionada no v. 240.

AUTO DA BARCA DO INFERNO

guarda-roupa d'*encobrir*, *disfarçar, iludir*
 enfim — casa *movediça*; *móvel*
 um estrado de cortiça
 500 com dous *coxins* d'*encobrir*. *almofadas*

A *mor cárrega* que é: *maior carga*
 essas moças que vendia.
 Daquesta mercadoria
 trago eu muita, *bofé!* *na verdade (em boa fé)*

505 *Dia.* Ora, ponde aqui o pé...

Bri. Hui! e eu vou p'ra o Paraíso!

Dia. E quem te *dixe* a ti isso? *disse*

Bri. Lá hei-de ir desta *maré*. *vez*

510 Eu sô ãa *mártela* tal, *mártir*
açoutes tenho levados *chicotadas (punição dada às prostitutas)*
 e tormentos *soportados* *suportado*
 que ninguém me foi igual.

Se fosse ò fogo infernal, *ao*

lá iria todo o mundo!

515 A estoutra barca, cá fundo,
 me vou, que é mais real.

Barqueiro mano, *meus olhos*, *meu bem*
 prancha a Brísida Vaz!

Anj. Eu não sei quem te cá traz...

520 *Bri.* Peço-vo-lo de *giolhos!* *joelhos*

Cuidais que trago piolhos,
 anjo de Deos, minha rosa?

Eu sô aquela preciosa
 que *dava* as moças a *molhos*, *fornecia — em abundância*

GIL VICENTE

- 525 a que criava as meninas
 pera os *cônegos* da Sé... *padres*
 Passai-me, por vossa fé,
 meu amor, minhas *boninas*, *flores*
 olho de *perlinhas* finas! *perolazinhas*
- 530 E eu som apostolada,
 angelada e martelada,⁶⁴
 e fiz cousas mui divinas.
- Santa Úrsula nom converteo⁶⁵
 tantas *cachopas* como eu: *moças*
- 535 todas salvas *polo meu*, *por meu intermédio*
 que nenhũa se perdeo.
 E *prouve* Àquele do Céu *aprouve, agradou*
 que todas acharam dono.
 Cuidais que *dormia sono?* *dormia "no ponto"*
- 540 *Nem ponto se me perdeo!* *nada me escapou!*
- Anj.* Ora vai lá embarcar,
não estês emportunando. *não me importunes*
- Bri.* Pois estou-vos eu contando
 por que me haveis de levar.
- 545 *Anj.* *Não cures de emportunar,* *não me importunes*
 que nom podes ir aqui.
- Bri.* E que *má-hora eu servi,* *infelizmente eu prestei serviços*
 pois não m'há-de *aproveitar!* *valer, render nada*

64. "Eu tenho o mesmo mérito dos apóstolos, dos anjos e dos mártires." As palavras *angelada*, *martelada* e *apostolada* parecem ser criações cômicas de Gil Vicente.

65. Santa Úrsula é a santa das virgens. — A pronúncia popular devia ser *Sant'Úrs'la*, com três sílabas, como indica o metro. — A *conversão* das "cachopas", promovida pela alcoviteira, não é à religião, mas à prostituição.

AUTO DA BARCA DO INFERNO

Torna-se Brísida Vaz à barca do Inferno, dizendo:

Bri. Hou barqueiros da má-hora,
550 *que é da prancha, que eis me vou?* *onde está*
E há já muito que aqui estou,
e pareço⁶⁶ mal cá de fora.

Dia. Ora entrai, minha senhora,
e sereis bem recebida;
555 se vivestes santa vida,
vós o sentirêis agora.

Tanto que Brísida Vaz se embarcou, veo um Judeu, com um bode às costas;⁶⁷ e, chegando ao batel dos danados, diz:

Jud. Que vai cá? Hou marinheiro!

Dia. Oh! que má-hora vieste!

Jud. *Cuj' é esta barca que preste?* *de quem é*

560 **Dia.** Esta barca é do barqueiro.

Jud. Passai-me por meu dinheiro.

Dia. E o bode há cá de vir?

Jud. Pois também o bode há-de ir.

Dia. Que *escusado* passageiro! *inútil*

565 **Jud.** Sem o bode, como irei lá?

Dia. Nem eu nom passo *cabrões*. *caprinos*

Jud. Eis aqui quatro *testões* *tostões*
e mais se vos pagará

66. *Pareço*, conforme a pronúncia até hoje corrente em Portugal, deve ler-se aqui com duas sílabas (*p'reço*), para se ajustar ao metro.

67. O bode fazia parte dos rituais de sacrifício da religião hebraica.

GIL VICENTE

	<i>por via do Semifará</i> ⁶⁸	<i>por meio</i>
570	<i>que me passeis o cabrão!</i>	<i>para que</i>
	<i>Querês mais outro testão?</i>	
<i>Dia.</i>	<i>Nenhum bode há-de vir cá.</i>	
<i>Jud.</i>	<i>Porque nom irá o judeu</i>	
	<i>onde vai Brísida Vaz?</i>	
575	<i>Ao senhor meirinho apraz?</i> ⁶⁹	
	<i>Senhor meirinho, irei eu?</i>	
<i>Dia.</i>	<i>E ò fidalgo, quem lhe deu...</i>	<i>ao</i>
<i>Jud.</i>	<i>O mando, dizês, do batel?</i>	<i>comando</i>
	<i>Corregedor, coronel,</i>	<i>(dirigindo-se ao Fidalgo)</i>
580	<i>castigai este sandeu!</i>	<i>idiota, tolo</i>
	<i>Azará, pedra miúda,</i>	<i>desgraça (do hebraico ha-sarah)</i>
	<i>lodo, chanto, fogo, lenha,</i>	<i>pranto</i>
	<i>caganeira que te venha!</i>	
	<i>Má corrença que te acuda!</i>	<i>diarréia</i>
585	<i>Par el Deu,</i> ⁷⁰ <i>que te sacuda</i>	<i>por Deus</i>
	<i>co'a beca nos focinhos!</i>	<i>veste de juiz</i>
	<i>Fazes burla dos meirinhos?</i>	<i>zombaria</i>
	<i>Dize, filho da cornuda!</i> ⁷¹	

68. *Semifará* ou, talvez, *Sema Fará*: conjectura-se que possa ser o nome de algum judeu importante, que pagaria ao Diabo para fazer passar o Judeu com o bode, que representa aqui, claramente, a religião judaica.

69. O Judeu dirige-se ao Fidalgo como “meirinho” (funcionário da justiça) porque está habituado a que os nobres se comportem como autoridades, dando ordens e decidindo as coisas. Pelo mesmo motivo ele, em seguida, trata o Fidalgo de “corregedor” (juiz) e “coronel”.

70. Modo de falar típico dos judeus nas peças de Gil Vicente.

71. Compare-se este catálogo de insultos com os do Parvo, pronunciados antes (vv. 268-295) e em seguida (vv. 589-592 e 595-600).

AUTO DA BARCA DO INFERNO

- Joa.* Furtaste a *chiba, cabrão?* *cabra, cornudo*
- 590 *Parecês-me vós a mim*
carrapato d'Alcoutim *vila de Portugal*
*enxertado em camarão.*⁷²
- Dia.* Judeu, lá te passarão
 porque vão mais *despejados.* *vazios*
- 595 *Joa.* E ele mijou nos finados
n'ergueja de São Gião! *igreja*
- E comia a carne da panela
 no dia de Nosso Senhor!⁷³
- 600 *E aperta o salvador,* *afronta*
e mija na caravela!
- Dia.* Sus, sus! *Demos à vela!* *(subjuntivo = "vamos dar")*
Vós, Judeu, irês à toa, *a reboque*
*que sois mui ruim*⁷⁴ *peessoa.*
Levai o cabrão na trela! *tira em que se prendem animais*

*Vem um Corregedor, carregado de feitos, e chegando à barca do Inferno, com sua vara na mão, diz:*⁷⁵

- 605 *Cor.* Hou da barca!
Dia. Que quereis?

72. Os dois versos finais dos xingamentos do Judeu são diferentes na edição de 1518: “*gafanhoto d’Almeirim / chacinado em um seirão*” (cestão). — No v. 273, o Parvo chama o Diabo de “*antrecosto (costas) de carrapato*”.

73. Para contarem sete sílabas, estes versos devem ser lidos, conforme a pronúncia popular portuguesa da época: *e-c’mi-aa-car-ne-da-p’ne-la / no di’-de-Nos-so-Se-nhor*.

74. Para que o verso tenha sete sílabas, não se pode ler *ruim* com a pronúncia vulgar brasileira, em uma sílaba, *rúĩ*. A pronúncia tradicional é dissilábica e oxítônica.

75. *Corregedor*: juiz a quem cabe corrigir os erros ou abusos das autoridades e funcionários da justiça. *Feitos*: processos. *Vara*: insígnia da justiça.

GIL VICENTE

Cor. Está aqui o senhor juiz?

Dia. Oh amador de perdiz,
gentil *cárrega* trazeis!⁷⁶

carga

Cor. No meu ar conhecereis
610 que nom é ela do meu geito.⁷⁷

Dia. Como vai lá o direito?

Cor. Nestes feitos o vereis.

Dia. Ora pois, entrai. Veremos
que diz i nesse papel...

615 *Cor.* E onde vai o batel?

Dia. No Inferno vos poeremos.⁷⁸

Cor. Como? À terra dos demos
há-de ir um corregedor?

Dia. Santo descorregedor,
620 embarcai, e remaremos!

Ora, entrai, pois que viestes!

Cor. Nom é *de regulae juris*, não!

dos preceitos da lei

Dia. *Ita, ita!*⁷⁹ Dai cá a mão!

sim, sim

76. O Corregedor é apresentado como um amante da boa mesa (“amador de perdiz”) e sua carga é qualificada como “gentil” porque, tratando-se de processos relativos a crimes, tem conteúdo agradável ao Diabo. *Perdiz* é também uma alusão ao comportamento corrupto do Corregedor, pois presentear com perdizes era uma forma habitual de suborno, como se vê em Gil Vicente e outros autores.

77. O Corregedor diz que não é de boa vontade que carrega todos aqueles processos.

78. A forma antiga do verbo *por* era *poer*.

79. O Diabo emprega palavras em latim para, ironicamente, responder às fórmulas latinas do Corregedor. O latim (indicado no texto através de **negrito**) era usado pela Justiça e pela Igreja, além de ser a língua internacional de cultura. O Corregedor — como em geral as autoridades jurídicas e eclesiásticas representadas no teatro de Gil Vicente — usa um latim cheio de erros, estropiado, dito “bárbaro” ou “macarrônico”. No caso presente, por exemplo, a forma correta da expressão empregada é *de regulis iuris*. Em quase todas as expressões latinas

AUTO DA BARCA DO INFERNO

- Remarês um remo destes.
625 Fazei conta que nascestes
pera nosso companheiro.
— Que fazes tu, *barzoneiro*? *preguiçoso (ao Companheiro)*
Faze-lhe essa prancha *prestes!* *pronta*
- Cor.* Oh! *renego* da viagem *arrenego, amaldiçoo*
630 e de quem me há-de levar!
Há'qui *meirinho* do mar? *oficial de justiça*
Dia. Não há cá tal *costumagem.* *costume*
Cor. Nom entendo esta barcagem,
nem *hoc non potest esse.* *isto não pode ser*
635 *Dia.* *Se ora vos parecesse* *se vós pensais*
que nom sei mais que linguagem... *que não sei latim*

Entrai, entrai, Corregedor!

- Cor.* Hou! *Vidētis qui petātis!* *vede o que pedis!*
super jure majestatis *acima do direito de majestade*
640 tem vosso mando vigor?⁸⁰
Dia. Quando éreis ouvidor⁸¹
nonne accepistis rapina? *não aceitastes suborno?*
Pois ireis *pela bolina* *à vela*
onde nossa mercê for...⁸²

seguintes há erros grosseiros, que pessoas de alguma cultura, na época, podiam perceber e que são geralmente muito humorísticos.

80. “O Corregedor invoca o *ius majestatis*, que tornava invioláveis os representantes do Rei” (A. J. Saraiva).
81. *Ouvidor*: “juiz posto pelos Donatários em suas terras” (dicionário Moraes) ou juiz especial em certas repartições públicas.
82. Respondendo ironicamente ao privilégio reclamado pelo Corregedor, o Diabo usa para si mesmo uma fórmula muito solene (“nossa mercê”), habitualmente usada apenas pelo rei.

GIL VICENTE

- 645 Oh! que isca *esse papel* *esses processos*
 pera *um fogo que eu sei!* *(o fogo do Inferno)*
- Cor. Domine, memento mei!* *Senhor, lembra-te de mim!*
- Dia. Non es tempus, bacharel!* *não há tempo*
Imbarquemini in batel *embarcai no*
- 650 *quia judicastis malitia.* *pois fostes desonesto nos julgamentos*
- Cor. Semper ego justitia* *sempre eu a justiça*
fecit e bem per nivel. *fiz e com imparcialidade*
- Dia. E as peitas*⁸³ *dos judeus* *subornos*
 que vossa mulher levava?
- 655 *Cor. Isso eu não o tomava,*
 eram lá *percalços* seus. *lucros*
 Nom som *peccatus meus,* *meu pecado*
peccavit uxore mea. *minha mulher pecou*
- Dia. Et vobis quoque cum ea,* *e vós também com ela*
 não *temuistis* Deus. *temestes*
- 660
- A largo modo adquiristis* *tomastes em abundância*
sanguinis laboratorum, *o sangue dos trabalhadores*
ignorantes peccatorum. *ignorantes pecadores (ou de pecados)*
Ut quid eos non audistis? *por que não os ouvistes?*
- 665 *Cor. Vós, arrais, nonne legistis* *não lestes*
 que o dar quebra os *pinedos?*⁸⁴ *pedras*
 Os direitos *estão quedos,* *caem por terra (não têm valor)*
si aliquid tradidistis... *se tiverdes dado algo (algum dinheiro)*

83. O verbo *peitar* significa “fazer um pacto (de suborno), subornar, corromper com suborno”, e não “enfrentar (com o peito), desafiar”, sentido com que tem sido imprpropriamente usado no Brasil em tempos recentes. *Peitar* tem a mesma raiz de *pacto*, e não tem qualquer relação com *peito*.

84. Isto é, que o dinheiro tudo pode.

AUTO DA BARCA DO INFERNO

- Dia.* Ora, entrai nos *negros fados!* *destinos desventurados*
670 Ireis ao *lago dos cães* *inferno*
e vereis os *escrivães*
como estão tão prosperados.
Cor. E na terra dos danados
estão os *evangelistas?*⁸⁵
675 *Dia.* Os mestres das *burlas vistas* *fraudes notórias*
lá estão bem *freguados.* *atormentados*

*Estando o Corregedor nesta prática*⁸⁶ *com o Arrais infernal,*
chegou um Procurador, carregado de livros, e diz o Corregedor ao
Procurador:

- Cor.* Ó senhor Procurador!
Pro. Beijo-vo-las mãos, Juiz!
Que diz esse arrais? Que diz?
680 *Dia.* Que serês bom remador.
Entraí, bacharel doutor,
e irês *dando na bomba.* *esvaziando a água do barco*
Pro. E este barqueiro zomba...
Jogatais de zombador? *brincais*
685 Essa gente que aí está,
pera onde a levais?
Dia. Pera as penas infernais.
Pro. *Dix!* Nom vou eu pera lá! *interjeição equivalente a diacho!*

85. “O homem da lei e das certidões considera-se colega dos quatro Evangelistas” (A. J. Saraiva). — *Evangelistas* são Mateus, Marcos, Lucas e João, autores dos quatro livros do Novo Testamento (a parte cristã da *Bíblia*) conhecidos como *Evangelhos*.

86. *Prática*: conversa.

GIL VICENTE

690 Outro navio está cá,
muito melhor assombrado. *de muito melhor aspecto*
Dia. Ora estás bem *aviado!* *arranjado*
Entra, muitieramá!

Cor. Confessaste-vos, doutor?

Pro. Bacharel som... Dou-me ò Demo!
695 Não cuidei que era extremo,
nem de morte minha dor.
E vós, senhor⁸⁷ Corregedor?

Cor. Eu mui bem me confessei,
mais tudo quanto roubei
700 encobri ao confessor...

Porque, se o nom *tornais*, *devolveis*
nom vos querem absolver,
e é muito mao de volver
depois que o apanhais.

705 *Dia.* Pois porque nom embarcais?

Pro. *Quia speramus in Deo.*

porque temos fé em Deus

Dia. *Imbarquimini in barco meo...*

embarcai no meu barco

Pera que *esperatis* mais?

esperais

Vão-se ambos ao batel da Glória e, chegando, diz o Corregedor ao Anjo:

Cor. Ó arrais dos gloriosos,
710 passai-nos neste batel!

Anj. Oh pragas pera papel,

87. Deve-se pronunciar *sior*, em uma sílaba, por razão métrica.

AUTO DA BARCA DO INFERNO

- pera as almas odiosos!
Como vindes *preciosos*, *cheios de si*
sendo filhos da ciência! *por serdes pessoas de cultura*
- 715 *Cor.* Oh! *habeatis* clemência!
e passai-nos como vossos! *tende*
- Joa.* Hou, homens dos *breviarios*, *breviários, manuais de direito*
rapinastis coelhorum *roubastes coelhos*
et pernis perdiguitorum *e pernas de perdizes*
- 720 e mijais nos campanairos!
- Cor.* Oh! não nos sejais contrairos,
pois não temos outra ponte!
- Joa.* ***Beleguinis ubi sunt?*** *onde estão os beleguins(policiais)?*
Ego latinus macairos. *eu falo latim macarrônico ou*
eu sou rico (bom) em latim
- 725 *Anj.* A justiça divinal
vos manda vir carregados
porque vades embarcados
nesse batel infernal.
- Cor.* Oh! nom praza a São Marçal⁸⁸
- 730 com a ribeira, nem com o rio!
Cuidam lá que é desvario
haver cá tamanho mal.
- Pro.* Que ribeira é esta tal?
- Joa.* Parecês-me vós a mi
como cagado *nebri*, *falcão adestrado*
mandado no Sardoal.
- Embarquetis in zambuquis!*** *embarcai no zambuco (ver v. 261)*

88. *São Marçal*: santo que protege contra o fogo (aqui, o fogo do inferno).

GIL VICENTE

Cor. Venha a negra prancha cá!
Vamos ver este segredo.

740 *Pro.* Diz um texto do *Degredo*... *Decretum*, de Graciano (livro

Dia. Entrai, que cá se dirá! [de dieito)

E tanto que foram dentro no batel dos condenados, disse o Corregedor a Brísida Vaz, porque a conhecia:

Cor. Oh! esteis *multieramá*, *em muito má hora*
senhora Brísida Vaz!

Bri. Já *siquer* estou em paz, *ao menos aqui*
745 que não me leixáveis lá.⁸⁹

Cada hora *sentenciada*: *castigada*
“Justiça que manda fazer...”

Cor. E vós... *tornar* a tecer *novamente*
e *urdir outra meada*. *tramar mais uma intriga*

750 *Bri.* Dizede, juiz d'alçada:
Vem lá *Pero de Lixbõa*? *escrivão conhecido na Corte*
Levá-lo-emos à toa
e irá nesta barcada.

Vem um homem que morreu enforcado e, chegando ao batel dos mal-aventurados, disse o Arrais, tanto que chegou:

Dia. Venhais embora, enforcado!

755 Que diz lá *Garcia Moniz*? *figura importante da Corte*

Enf. Eu te direi que ele diz:

89. A justiça mandava açoitar as alcoviteiras.

AUTO DA BARCA DO INFERNO

que fui bem-aventurado
em morrer dependurado
como o *tordo na buiz*, *pássaro na armadilha*
760 e diz que os feitos que eu fiz
me fazem *canonizado*. *santificado*

Dia. Entra cá, governarás
atá às portas do Inferno.

Enf. Nom é'ssa a nau que eu governo.

765 *Dia.* Mando-t'eu que aqui irás.

Enf. Oh! nom praza a Barrabás!⁹⁰
Se Garcia Moniz diz
que os que morrem como eu fiz
são livres de Satanás...

770 E disse-me⁹¹ que a Deos prouvera
que fora ele o enforcado;
e que fosse Deos louvado
que em bo'hora eu cá nascera;
e que o Senhor m'escolhera;
775 e *por bem* vi beleguins. *foi para meu bem que*
E com isto mil *latins* *ditos incompreensíveis*
mui lindos, feitos de cera.

780 E no passo derradeiro
me disse nos meus ouvidos
que o lugar dos escolhidos
era a forca e o *Limoeiro*; *prisão de Lisboa*

90. *Barrabás*: criminoso escolhido pelo povo para ser libertado em vez de Cristo.

91. Por razões métricas, deve-se pronunciar *dis-me*.

GIL VICENTE

nem guardião do *moesteiro* *convento, mosteiro*
nom tinha tão santa gente
como Afonso Valente,
785 que é agora carcereiro.

Dia. Dava-te consolação
isso, ou algum esforço?

Enf. Com o *baraço* no pescoço *corda*
mui mal presta a pregação...
790 E ele leva a *devação*, *conforto moral*
que há-de tornar a jentar... *porque tornará a jantar*
Mas quem há-de estar *no ar* *(entenda-se “pendurado”)*
avorrece-lh'o sermão. *aborrece-lhe (se aborrece com)*

Dia. Entra, entra no batel,
795 que ao Inferno há-de ir!

Enf. O Moniz há-de mentir?
Disse-me que com São Miguel⁹²
jentaria pão e mel
tanto que fosse enforcado.

800 Ora, já passei meu fado,
e já feito é o *burel*. *luto*

Agora não sei que é isso.
Não me falou em ribeira,
nem barqueiro, nem barqueira,
805 senão — logo ò Paraíso.
Isto muito em seu *siso*; *juízo*

92. *São Miguel*: segundo a tradição cristã, é o arcanjo que julga as almas, destinando-as ao Céu ou ao Inferno. — *Disse-me*, por razões métricas, tem de ser lido *dis-me*, tal como se pronuncia em Portugal.

AUTO DA BARCA DO INFERNO

e era santo o meu *baraço*... *corda*

Eu não sei que aqui faço:
que é desta glória *emproviso*? *imediate*

810 *Dia.* Falou-te no Purgatório?

Enf. Disse que era o Limoeiro,
e ora por ele *o salteiro* *saltério, conjunto de salmos (hinos bíblicos)*
e o *pregão vitatório*; *pregação antes da execução do condenado*
e que era mui notório

815 que aqueles *deciprinados* *disciplinas, punições*
eram horas dos finados
e missas de São Gregório.⁹³

Dia. Quero-te desenganar:

820 se o que disse *tomaras*, *tivesses tomado por verdade*
certo é que te *salvaras*. *salvarias*

Não o quiseste tomar...

— Alto! Todos a *tirar*, *empurrar o barco*

que está em seco o batel!

— Saí vós, Frei Babriel!⁹⁴

825 Ajudai ali a botar!

*Vêm quatro Cavaleiros cantando, os quais trazem cada um a Cruz de Cristo, pelo qual Senhor e acrescentamento de Sua santa fé católica morreram em poder dos mouros.*⁹⁵ *Absoltos*⁹⁶ *a culpa e pena*

93. *São Gregório*: santo considerado o protetor das almas no Purgatório.

94. *Frei Babriel*: deve ser o nome do frade que apareceu antes.

95. Os Cavaleiros lutaram em uma cruzada (“expedição militar de caráter religioso que se fazia na Idade Média, contra hereges ou infiéis” — dicionário Aurélio). É sabido que as cruzadas tinham pretexto religioso, mas objetivos econômicos e políticos. Trata-se, aqui, de uma cruzada contra os muçulmanos (“mouros”), no norte da África. Cruzadas eram coisa do passado, na época de Gil Vicente,

GIL VICENTE

per privilégio que os que assi morrem têm dos mistérios da Paixão d'Aquele por Quem padecem, outorgados por todos os Presidentes Sumos Pontífices da Madre Santa Igreja. E a cantiga que assi cantavam, quanto a palavra dela, é a seguinte:

À barca, à barca segura,
barca bem guarneçada, equipada
à barca, à barca da vida!⁹⁷

830 *Senhores que trabalhais*
pola vida transitória,
memória, por Deos, memória *lembrai-vos*
deste temeroso cais! *apavorante*
835 *À barca, à barca, mortais,*
barca bem guarneçada,
à barca, à barca da vida!

Vigiai-vos, pecadores,
que, depois da sepultura,
neste rio está a ventura *sorte, destino*
de prazeres ou dolores! *dores*
840 *À barca, à barca, senhores,*
barca mui nobrecida, *enobrecida, nobre*

embora os portugueses ainda tenham tentado realizar uma, em 1578 (depois da morte de Gil Vicente, portanto), justamente contra “mouros” no norte da África, com o resultado desastroso que se conhece.

96. *Absoltos*: (foram) absolvidos (da).

97. Canções como a presente eram de fato cantadas nas representações vicentinas. Portanto, deve explicar-se por razões musicais o fato de que o segundo verso deste refrão, nas suas duas variantes (*barca bem guarneçada* e *barca mui nobrecida*), tem seis sílabas em vez de sete. Seria muito fácil completar as sete sílabas, no modelo dos dois outros versos: *à barca bem guarneçada*.

AUTO DA BARCA DO INFERNO

à barca, à barca da vida!

E passando per diante da proa do batel dos danados assi cantando, com suas espadas e escudos, disse o Arrais da perdição desta maneira:

Dia. Cavaleiros, vós passais
e nom perguntais onde is?

845 *Cav.1* Vós, Satanás, *presumis?* *desconfiais, suspeitais*
Atentai com quem falais!

Cav.2 Vós que nos *demandais?* *solicitais*
Siquer conhecê-nos bem. *nem mesmo nos conheceis bem*

850 *Morremos nas Partes d'Além,* *além-mar (Norte da África)*
e não queirais saber mais.

Dia. Entrai cá! Que cousa é essa?
Eu nom posso entender isto!

Cav.3 Quem morre por Jesu Cristo
não vai em tal barca como essa!

Tornam a prosseguir, cantando, seu caminho direto à barca da Glória, e tanto que chegou, diz o Anjo:

855 *Anj.* Ó cavaleiros de Deos,
a vós estou esperando,
que morrestes *pelejando* *lutando*

860 *por Cristo, Senhor dos céos!*
Sois livres de todo mal,
mártires da Madre Igreja,
que quem morre em tal peleja
merece paz eternal.

GIL VICENTE

E assi embarcam.

QUESTÕES

I *Releia os versos 1-180 e responda:*

1. Por que é correto dizer que o Fidalgo corresponde a uma personagem alegórica?
2. *Perífrase* ou *circunlóquio* é um "rodeio de palavras", uma maneira indireta de dizer algo, substituindo uma palavra por várias ("o astro do dia", em vez de *Sol*). *Eufemismo* é uma expressão suave, que evita que se diga diretamente algo chocante ou desagradável ("ele passou desta para a melhor"). No início da fala do Diabo há uma perífrase eufemística. Qual é ela e por que é utilizada em lugar da expressão direta?
3. Ao saber que a barca vai para o Inferno, o Fidalgo comenta: "Terra é bem sem-sabor". A julgar pelo comentário do Diabo, feito logo em seguida, com que tom o ator deve proferir a frase do Fidalgo?
4. Qual o sentido da frase em que o Diabo explica por que o Fidalgo, já em vida, tinha dado o sinal de sua viagem para o Inferno?
5. Segundo se depreende do que ele diz ao Anjo, o Fidalgo tinha-se preparado para morrer (como, em princípio, deveria fazer todo bom cristão)? Justifique sua resposta.
6. Qual o motivo que o Fidalgo apresenta para ser aceito na barca do Paraíso?
7. Qual a razão do Anjo para recusar entrada ao Fidalgo?
8. Aponte alguns comportamentos do Fidalgo que justifiquem a restrição feita pelo Anjo.
9. Mencione duas ironias do Diabo no diálogo final com o Fidalgo (vv. 110-180).
10. Qual o motivo de o Diabo não permitir que o Fidalgo leve a sua cadeira na Barca do Inferno? Que pode representar

AUTO DA BARCA DO INFERNO

a cadeira em relação à vida do Fidalgo?

II *Releia os versos 181-367 e responda:*

11. Por que o Diabo trata o Onzeneiro como “meu parente”?
12. À chegada do Agiota, o Diabo lhe dirige a questão: “Como tardastes vós tanto?” Segue-se a explicação do Agiota, a que replica o Diabo: “Ora mui muito m’espanto / não vos livrar o dinheiro!” A julgar pela pergunta do Diabo, o “espanto” referido na segunda passagem é verdadeiro? Justifique.
13. A palavra “bolsão” (“Porque esse bolsão / tomará todo o navio”, v. 216) tem, no texto, um sentido denotativo e outro conotativo. Quais são eles?
14. De que maneira o Onzeneiro interpreta a negativa do Anjo em embarcá-lo?
15. A profissão do Onzeneiro, que era na época severamente condenada pela Igreja, corresponde, em nossa sociedade atual, a um ramo de atividades enorme e importantíssimo. De que se trata?
16. Que representa o Parvo, do ponto de vista social?
17. Como se justificam as agressões que o Parvo profere do verso 268 ao 295?
18. Por que, ao responder ao Anjo, o Parvo diz que era “samica alguém” (verso 298)?
19. Qual a justificativa que o Anjo apresenta ao aceitar o Parvo em sua barca?

III *Releia os versos 368-556 e responda:*

20. Ao ver que o Frade portava um capacete na cabeça, o

GIL VICENTE

Diabo exprime espanto (“Cuidei que tínheis barrete!”). Qual o motivo desse “espanto”?

21. Depois de dirigir-se ao batel do Anjo, o Frade não vê outra alternativa senão enfim “concluir”. A que conclusão ele se refere e de que maneira chegou a ela?
22. Para convencer o Anjo a embarcá-la, Brísida Vaz utiliza tanto argumentos quanto formas de tratamento. Explique.
23. Brísida compara a conversão de moças por Santa Úrsula com a que ela própria exercera sobre suas “cachopas”. A que “conversão” ela se refere?

IV *Releia os versos 557-862 e responda:*

24. Em que a representação do Judeu, no *Auto da Barca do Inferno*, revela a presença de preconceitos da época?
25. Quais as críticas que, na peça de Gil Vicente, são dirigidas aos representantes da Justiça?
26. No Inferno da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri (1265-1321), as almas dos condenados se acham enredadas nos mesmos pecados que praticavam na vida: os arrogantes estão afundados em sua arrogância, os maldizentes estão envolvidos em uma língua de fogo, etc. No Inferno de Gil Vicente ocorre algo semelhante: os pecadores não se desligam dos objetos de seus pecados. Explique e dê exemplos.

RESPOSTAS

I

1. Porque o Fidalgo não é propriamente um indivíduo, não tem características particularizadoras, não é apresentado com "psicologia" individual; antes, ele representa toda uma classe social, a nobreza. No comportamento do Fidalgo, o autor retrata o autoritarismo, as injustiças e as vaidades dos nobres.
2. É a expressão "ilha perdida", que substitui "Inferno", que seria uma informação muito chocante para ser dada logo de início ao Fidalgo.
3. Com tom de zombaria e desprezo. Depreende-se da observação do Diabo que o Fidalgo tem diante da Barca do Inferno a mesma atitude arrogante e zombeteira que tinha para com tudo.
4. A frase do Diabo afirma que o sinal que o Fidalgo já tinha pago provinha daquilo que, em vida, lhe tinha dado prazer, lhe tinha produzido contentamento ("do que vós vos contentastes"). Ou seja, os prazeres da vida do Fidalgo correspondiam a pecados que garantem a passagem para o Inferno.
5. Não, o Fidalgo não estava preparado para morrer, pois diz que partiu "tão sem aviso") isto é, foi colhido de surpresa pela morte, não contava com ela.
6. O motivo é que ele é um "fidalgo de solar", ou seja, um fidalgo de casa rica e antiga, de família poderosa e ilustre.
7. O Anjo diz: "Não se embarca tirania / neste batel divinal"; "tirania" é a palavra que resume a crítica ao comportamento do Fidalgo: arrogante, impositivo, injusto.
8. O Fidalgo, com grande arrogância, refere-se a si mesmo de forma solene: "minha senhoria" e se espanta de que não se dê tratamento mais cortês a um homem de tal importância ("senhor de tal marca"). Outro sinal de vaidade está no grande rabo do casaco que veste, além da cadeira que faz

um servo levar, para quando ele quiser sentar-se.

9. O Diabo é bastante irônico com o Fidalgo, especialmente neste diálogo final. Exemplos: o Diabo chama-o de “vossa doçura” (v. 122), ironia que fica ainda mais saliente em vista de sua rima com “tristura” (v. 121); o resto da fala é também irônico (até o v. 127). A parte do diálogo que se refere à amante e à mulher do Fidalgo é igualmente carregado de ironias.
10. A cadeira, que em vida representava o *status* social superior do Fidalgo, agora na morte representa do seu apego aos bens materiais da vida e a sua ilusão de que, mesmo no inferno, ele possa continuar a desfrutar de privilégios que o colocam acima dos demais homens. Por esses motivos o Diabo veta a entrada da cadeira em sua barca.

II

11. Porque a atividade do Onzeneiro (cobrar juros abusivos sobre dinheiro emprestado) o posiciona do lado do Mal, portanto como parente do Diabo. (Recorde-se de que a usura era condenada severamente pela Igreja.)
12. Não, o espanto fingido pelo Diabo é irônico, pois ele já esperava pela morte do Onzeneiro e espanta-se, antes, da demora, como demonstra sua primeira fala referida na questão. Ademais, ninguém melhor do que o Diabo saberia que o dinheiro não poderia salvar ninguém da morte e do Inferno.
13. “Bolsão” significa, denotativamente, bolsa grande (dentro da qual está o dinheiro do Onzeneiro). Conotativamente, significa a grandeza da usura, censurada pelo Anjo versos abaixo: “Ó onzena, como és fea / e filha da maldição!” (vv. 222-223).
14. Pela fala do Onzeneiro (“Aqueloutro marinheiro, / porque

me vê vir sem nada, / dá-me tanta borregada / como arraiz lá do Barreiro”), sabe-se que, no seu entender, ele é maltratado pelo Anjo porque vai ao barco do céu “sem nada”, isto é, sem dinheiro.

15. A atividade do Onzeneiro — conhecida então como *usura*, ou seja, o empréstimo de dinheiro a juros — corresponde hoje à atividade do setor bancário. A Igreja mudou de opinião a respeito do assunto: deixou de condenar a usura e até envolveu-se no mundo financeiro moderno.

III

16. Representa o agricultor pobre e oprimido, explorado pelos seus senhores, que eram os donos da terra (os senhores feudais). Em sentido mais amplo, representa os pobres, desvalidos e ignorantes em geral, vítimas da injustiça e da ambição desmedida das classes dominantes.
17. As agressões do Parvo se devem a sua reação descontrolada ao saber que o seu interlocutor era o Diabo e que aquela embarcação se dirigia ao Inferno. A violência do Parvo é sinal de sua religiosidade primária e de sua ignorância; a confiança com que ele ataca o Diabo é sinal de sua segurança em relação a si mesmo, a seu comportamento honesto, que seria reconhecido por Deus.
18. Porque, de tão oprimido e humilhado socialmente, ele nem achava que pudesse ser “alguém”: achava-se um “joão ninguém”. (Seu nome, a propósito, era Joane, forma antiga de João.)
19. O Anjo afirma que o Parvo pode ir ao Paraíso porque não pecou por “malícia” (maldade) e porque é uma pessoa de espírito simples e inocente (ou, numa expressão mais pejorativa, um “pobre de espírito”).
20. Seria de esperar que sob o capuz o Frade portasse um gorro (barrete), como os demais padres. O Diabo, no tom

irônico que lhe é característico, aponta uma vez mais a hipocrisia do Frade em relação aos preceitos clericais.

21. O Frade percebe que não há outra alternativa senão embarcar para o Inferno (“Vamos onde havemos d’ir”) depois de sequer obter resposta do Anjo e, pior, notar pela fala do Parvo que todos o têm em péssima consideração: “Senhora, dá-me à vontade / que este feito mal está”.

IV

22. Brísida Vaz tenta persuadir o Anjo, através de argumentos, a levá-la consigo, aludindo aos favores prestados aos cônegos da Sé, fornecendo-lhes “meninas”, moças delicadas e de boa educação, para seu deleite, assim como à sua boa ação de encaminhar as “moças”, jovens prostitutas, a quem as sustentasse como esposas ou concubinas. Quanto ao tratamento, ela dirige-se ao Anjo de forma sedutora, tecendo-lhe carinhosos elogios como *mano, meus olhos; minha rosa; meu amor, minhas boninas, olho de perlinhas finas*.
23. Refere-se à transformação das moças em prostitutas. Há um jogo com a palavra *conversão*, que, no sentido religioso, significa conduzir de uma a outra religião e, no sentido profano, significa fazer passar de uma a outra condição.
24. Os preconceitos que se revelam na representação do Judeu são diversos e se encontram seja na consideração do judaísmo como se se tratasse de um crime (o bode que o Judeu carrega simboliza o seu apego à religião judaica), seja na crença que o Judeu teria no poder do dinheiro (“Passai-me por meu dinheiro”, diz ele ao Anjo no verso 561), seja nos ataques do Parvo, que acusa o Judeu de desrespeitar a religião católica, seja finalmente na atitude de rejeição que até o Diabo manifesta diante dele (verso 603).
25. As críticas são basicamente de corrupção (o Corregedor vendia sentenças por dinheiro) e de pretensão enganadora

AUTO DA BARCA DO INFERNO

(todo o latinório não passa de uma tentativa de induzir os outros ao engano, com o uso indevido de regras e leis).

26. Os condenados de Gil Vicente são, todos, de tal forma apegados aos objetos de seus pecados, que os levam para o outro mundo. Assim, o Fidalgo chega acompanhado de um pajem, que segura o rabo de sua luxuosa vestimenta e leva a cadeira de que ele se faz acompanhar — ou seja, vai para a morte cercado daquilo que caracterizou sua vida de altivez, arrogância e riqueza. Da mesma forma, o Frade traz a moça, que representa sua devassidão moral, e a espada, que simboliza a sua vida cortesã; o Sapateiro carrega as fôrmas e o avental que lhe serviram, em seu ofício, para explorar os seus clientes; o Corregedor chega ao “cais das almas” sobraçando os volumes dos processos que julgava de maneira corrupta, pois aceitava propinas em troca de suas sentenças; a Alcoviteira vem provida de himens postiços, todo um armário de mentiras e outros instrumentos de ilusão; o Onzeneiro leva o seu bolsão de dinheiro, e o Judeu carrega a cabra que era tida como símbolo da sua religião.