



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras

Luciana Barbosa Reis

**Retórica e religiosidade em cena:  
as moralidades de Gil Vicente**

Rio de Janeiro  
2013

Luciana Barbosa Reis

**Retórica e religiosidade em cena: as moralidades de Gil Vicente**



Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Maria do Amparo Tavares Maleval

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

V632 Reis, Barbosa Luciana.  
Retórica e religiosidade em cena: as moralidades de Gil Vicente /  
Luciana Barbosa Reis. – 2013.  
150 f.

Orientador: Maria do Amparo Tavares Maleval.  
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,  
Instituto de Letras.

1. Vicente, Gil, ca.1465-1536 – Crítica e interpretação - Teses. 2.  
Retórica – Aspectos religiosos – Teses. 3. Retórica antiga – Teses. 4.  
Ética cristã – Teses. 5. Sermões medievais – Teses. 6. Arte e moral -  
Teses. 7. Pregação - Teses. I Maleval, Maria do Amparo Tavares,  
1955-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de  
Letras. III. Título.

CDU 869.0-95:82.085

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese desde  
que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Luciana Barbosa Reis

**Retórica e religiosidade em cena: as moralidades de Gil Vicente**

Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 22 de maio de 2013.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria do Amparo Tavares Maleval (Orientadora)

Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Roberto Acízelo de Souza

Instituto de Letras - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Cláudia Maria de S. Amorim

Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dra. Maria Cristina Brito

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

---

Prof. Dra. Lenora Pinto Mendes

Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2013

Para Daniel

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, acima e antes de tudo.

À minha orientadora, Professora Doutora Maria do Amparo Tavares Maleval, por me inspirar e incentivar, pessoal e profissionalmente, sendo alicerce durante toda esta jornada.

Aos funcionários da secretaria do Programa de Pós Graduação em Letras.

Aos professores do Doutorado em Literatura Comparada, José Luis Jobim, João Cezar de Castro Rocha e Roberto Acízelo de Souza, por todo o conhecimento compartilhado.

À professora Cláudia Amorim e, novamente, ao professor Roberto Acízelo de Souza, pelas contribuições inestimáveis quando da qualificação.

À minha família, pelo apoio constante.

Aos meus alunos, por me mostrarem a cada dia que a vontade de aprender é fonte inesgotável de juventude.

Aos meus amigos, por manterem-se verdadeiros e compreensivos em minhas inevitáveis ausências.

Ao José Melinski, por estar ao meu lado, ajudando-me de todas as formas sempre que possível.

Agora, depois de ter-me colocado à prova, vejo que é a língua, e não  
as ações, que tudo conduz entre os mortais.

*Sófocles*

## RESUMO

REIS, Luciana Barbosa. *Retórica e religiosidade em cena: as moralidades de Gil Vicente*. 2013. 150 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Esta tese analisa as moralidades vicentinas a partir dos preceitos retóricos presentes na *Arte Retórica* de Aristóteles e na retórica latina a fim de observar possíveis pontos de identificação das moralidades com os sermões medievais. Para tanto, investiga como a retórica influenciou os diversos tratados de prédica que orientaram a produção de sermões no período. O conhecimento das técnicas retóricas, seja em sua formulação antiga, ou em suas atualizações, mostra-se um importante meio de interpretação não só das estratégias persuasivas das moralidades, como também na compreensão do sentido mais profundo do texto. O *corpus* vicentino de interesse para esta investigação foi delimitado e organizado a partir da distinção dos discursos epidícticos, deliberativo e judiciário no que concerne à identificação dos valores e argumentos predominantes nos autos analisados, quais sejam: a exaltação das virtudes e da Virgem nos autos da *Fé* e da *Mofina Mendes* e as vantagens dos discursos que visam à deliberação nos autos da *Alma* e da *Feira*, além da construção argumentativa no diálogo das personagens que acusam/defendem nos autos da *Barca do Inferno* e *Purgatório*.

Palavras-chave: Gil Vicente. Retórica. Sermões.



## ABSTRACT

REIS, Luciana Barbosa. *Rhetoric and religiosity on scene: the moralities of Gil Vicente*. 2013. 150f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

This thesis analyzes the vincentian moralities from rhetoric precepts found in Aristotle's *The Art of Rhetoric* and latin rhetoric in order to observe possible points of identification of morality with medieval sermons. Therefore, investigates how the rhetoric influenced the various treaties that guided the production of preaching sermons in the period. Knowledge of rhetorical techniques, whether in its old formulation, or their updates, shows an important means of interpretation not only of persuasive strategies of morals, but also in understanding the deeper meaning of the text. The vincentian *corpus* of interest for this research was delimited and organized from the distinction of epideictic, deliberative and judicial speeches concerning the identification of values and arguments prevalent in the autos analyzed, namely: the exaltation of the virtues and the Virgin in the autos of *Fé* and *Mofina Mendes*, and the advantages of speeches aimed at deliberation in the autos of *Alma* and *Feira*, as well as argumentative construction in the dialogue of the characters who accuse/argue in the autos of *Barca do Inferno* and *Purgatório*.

Keywords: Gil Vicente. Rhetoric. Sermons.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 - Cronologia das obras vicentinas.....	31
Quadro 2 - Gêneros da retórica.....	50
Quadro 3 - Tropos.....	52
Quadro 4 - História da prédica cristã.....	56

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
1	<b>GIL VICENTE</b> .....	20
1.1	<b>O homem e seu tempo</b> .....	20
1.2	<b>A obra</b> .....	30
2	<b>A RETÓRICA</b> .....	39
2.1	<b>A tradição retórica</b> .....	41
2.2	<b>O aparelho retórico</b> .....	49
3	<b>A PRÉDICA MEDIEVAL E OS SERMÕES VICENTINOS</b> .....	55
3.1	<b>A pregação cristã</b> .....	55
3.2	<b>Gil Vicente: o <i>Sermão de Abrantes</i></b> .....	63
4	<b>O GÊNERO EPIDÍTICO NO TEATRO VICENTINO</b> .....	71
4.1	<b><i>Auto da Fé</i></b> .....	72
4.2	<b><i>Auto da Mofina Mendes</i></b> .....	81
5	<b>O GÊNERO DELIBERATIVO NO TEATRO VICENTINO</b> .....	91
5.1	<b><i>Auto da Feira</i></b> .....	92
5.2	<b><i>Auto da Alma</i></b> .....	104
6	<b>OS AUTOS DAS BARCAS E O GÊNERO JUDICIÁRIO</b> .....	119
6.1	<b><i>Auto da Barca do Inferno</i></b> .....	122
6.2	<b><i>Auto do Purgatório</i></b> .....	130
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	141
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	145

## INTRODUÇÃO

A proposta desta pesquisa consiste no exame da retórica religiosa medieval tendo em vista a apreensão de elementos persuasivos e religiosos na obra de Gil Vicente. Para atingir tal fim, pretendemos nos fundamentar nas fontes retóricas e religiosas que tenham possivelmente servido ao autor. Dentre as obras vicentinas, limitar-nos-emos neste estudo ao *Sermão de Abrantes* ou *Sermão perante a rainha D. Leonor* e às seguintes moralidades: *Auto da Fé*, *Auto da Feira*, *Auto da Alma*, *Auto da Mofina Mendes*, *Auto da Barca do Inferno* e *Auto do Purgatório*.

A escolha do corpus serve ao nosso escopo - de analisar peças que apresentem predominância de elementos característicos dos gêneros de discursos observados por Aristóteles, a saber: o judicial, o deliberativo e o epidítico. Bem como ao sermão medieval, sistematizado nas *artes praedicandi*, herdeiras da retórica antiga mesclada à tradição exegeta judaica e aos ensinamentos bíblicos e patrísticos concernentes à pregação.

Reconhecida como o “documento linguístico mais rico e mais variado de todos que nos deixou o Portugal do século XVI” (TEYSSIER, 2006, p.15), a produção teatral de Gil Vicente tornou-se um fecundo campo para a pesquisa linguística, literária, teatral, entre outras.

Os estudos voltados ao discurso têm por objetivo pensar o sentido do mesmo situando a linguagem no tempo e no espaço e levando em conta a posição ocupada pelo enunciador, que é um sujeito afetado pelo simbólico da linguagem e pela história de forma inconsciente.

Na medida em que o sujeito é fruto de coerções sociais, e que, por conseguinte, sua subjetividade é construída a partir dos discursos presentes no meio social em que se insere, os enunciados produzidos estarão em relação dialógica com tais discursos, sendo, por isso, passíveis de identificação através de uma ciência voltada para o exame dos mesmos.

Acreditamos que a análise retórica dos autos nos permitirá melhor compreender a concepção religiosa que permeia a obra vicentina, além de expor o pensamento que orientou as produções de uma época.

Não poderíamos também esquecer que, como homem da corte, Gil Vicente tornou-se principal propagandista de sua Alteza, disseminando ideias políticas

através do seu teatro<sup>1</sup>. Temas religiosos e seculares confluíam perfeitamente em seus autos, atendendo a interesses da coroa e da fé quando não conflitantes. Dessa forma, torna-se tão importante identificar os *topoi*<sup>2</sup> dos autos e assim compreender o(s) sentido(s) fundamental(ais) das colocações de Gil Vicente.

Para obtermos sucesso em tal empreitada, acreditamos que não caberia um estudo anacrônico; portanto, levantamos, na literatura disponível, textos dos quais poderia ter-se servido nosso poeta. Esse levantamento procura identificar quais as possíveis formulações de base que articulavam as significações discursivas da época e que forneceram a Gil Vicente os lugares comuns da sua *invenção*. Trata-se, portanto, de investigar os parâmetros de significação prévia presentes nas condições de produção do seu teatro.

Partindo desse princípio, realizamos previamente uma leitura das obras retóricas que circulavam em Portugal no final do século XV e início do século XVI, lembrando que a retórica medieval serviu-se de três principais fontes: a tradição cristã por meio dos ensinamentos bíblicos, na figura e pregação de Jesus e seus primeiros seguidores, especialmente Paulo e, num segundo momento, desde São Jerônimo (340-420) até Santo Agostinho (354-430); a *Retórica a Herênio*, atribuída por muito tempo a Cícero; e, já mais para o final da Idade Média, a *Doutrina oratória (Institutio oratoria)* de Quintiliano (35-95).

Pretendemos estabelecer um parâmetro de estudo a partir dessas obras preceptivas e, assim, identificar, no *corpus* estabelecido, o seu aproveitamento. Perscrutar essas obras tornou-se relevante, uma vez que o discurso se torna um importante meio de documentação histórica, propiciando o encontro de diversos indícios da formação religiosa, acadêmica e cultural no nosso autor.

Ao desenvolvermos a nossa leitura por meio do enfoque nos processos retóricos dos autos devocionais vicentinos, visamos a percepção do caráter

<sup>1</sup> Gil Vicente dependia da corte, que, por sua vez, apresentava algumas divergências em relação à Igreja Romana. Dada a natureza da fé, torna-se impossível haver um meio de propagação política mais eficaz do que o discurso religioso.

<sup>2</sup> Um *topos* pode ser considerado uma forma discursiva com qualidades distintivas de acordo com os diversos tipos de argumentos. Segundo Lausberg, “os *topoi* - port. *topos* - podem ter cunhos judicial, deliberativo, epidíctico, gnômico e parabólico” (LAUSBERG, 2004, p. 110). Ainda, reafirmando a importância do reconhecimento do *topos*, destaca: “O leitor que, não conhecendo o *topos*, toma a formulação finita encontrada por um autor por uma realização perfeitamente original deste escritor, dando-lhe, assim, um valor semântico exagerado, engana-se, da mesma maneira que se engana o leitor, o qual, *blasé* devido ao conhecimento do *topos*, considera a formulação finita que ele encontra nesse autor como vacuidade semântica que nada lhe diz” (LAUSBERG, 2004, p. 110). Na definição de Perelman: “Premissas de ordem muito geral, que qualificaremos com nome de lugares, os *topoi*, dos quais derivam os tópicos, ou tratados consagrados ao raciocínio dialético” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 94).

dinâmico e complexo do seu texto, em que todos os elementos convergem para um objetivo claramente demarcado: a doutrinação e a condenação dos vícios mais frequentes em seu tempo (e não só). Ao buscarmos a relação entre a retórica e as moralidades de Gil Vicente, percorremos domínios que, embora já tenham sido amplamente discutidos, mostram-se ainda carentes de prospecção. A extensa bibliografia concernente a esses assuntos revelam-lhe sua complexidade. A respeito desse aspecto, achamos conveniente expor circunstâncias e clarificar alguns conceitos que irão precisar esta pesquisa.

Qualquer investigação que se comprometa a compreender o discurso vicentino não pode ignorar o tom poético presente em seus autos, o que nos exige remontar à tradição grega de elaboração do texto dramático, muito embora respeitando as peculiaridades do teatro medieval. Assim, a análise retórica dos textos escolhidos nos levou à necessária aproximação da *Arte Retórica* com a *Arte Poética*, de Aristóteles. Até porque essas artes, apesar de distinguíveis, não são isoláveis dentro do contexto de produção do teatro de Gil Vicente. Como assinala Roberto Acízelo de Souza,

qualquer tentativa de traçar limites precisos entre retórica e poética está destinada a resultados precários. Falar da poética como uma das disciplinas clássicas do discursos implicará, portanto, constante referência à retórica, na qual muitas vezes a poética se achará subsumida, sem embargo de se poder apontar também certo esforço de distinção relativa desta em face daquela. (SOUZA, 1999, p. 12).

A confluência da retórica na produção poética nos inspirou a relacionar os episódios dessa ocorrência, muito embora não tivesse sido este o objetivo primeiro do nosso estudo nem sua finalidade.

Atualmente, a tendência à associação entre retórica e poética é defendida principalmente por Roland Barthes e pelo Grupo de Liège, que estudam os processos retóricos como mecanismos de compreensão do fenômeno poético. Essa concepção, segundo A. van Dijk (1992, p. 9), tem suas origens na retórica clássica que, da forma como foi postulada por Aristóteles, pôde ser considerada como precedente histórico dos estudos a respeito do discurso.

A multiplicidade de aplicações da retórica pode ser contabilizada no estudo de sua história. Na Idade Média, seu emprego ganhou várias orientações, de acordo com Aníbal Pinto de Castro:

A Retórica, embora definida muitas vezes apenas como arte do bem falar, dava preceitos para todos os gêneros em prosa, dos sermões às cartas, passando pelos discursos acadêmicos, pela historiografia, pela novela e prática oral. A própria poesia não lhe ficava estranha (CASTRO, 1973, p. 8).

Portanto, a área de alcance da retórica estende-se pelas mais variadas formas de discurso, sem que isso signifique incoerência na sua utilização. Isto porque, tal como o sistema linguístico, a retórica oferece formas às quais podem ajustar-se os mais diversos conteúdos (LAUSBERG, 2004, p. 75).

Por esse aspecto, o estudo da retórica atinge um valor semelhante ao do estudo da linguagem, pois ambos buscam evidenciar as formas linguístico-discursivas de que lançam mão os usuários de uma determinada língua. Em uma situação de conversa, o sujeito enunciador pode ter acrescido o conhecimento teórico sobre a língua, sem que o uso consciente de tais formas implique a necessidade do mesmo conhecimento teórico por parte do ouvinte, já que apenas o seu domínio inconsciente sobre o sistema garantirá o êxito da comunicação, como já mencionamos.

No caso da retórica, esse fator se mostra ainda mais relevante, dado que o “conhecimento das formas retóricas por parte do ouvinte pode até diminuir o efeito que por meio destas formas o orador pretende, visto que este efeito está, desde agora em diante, submetido ao 'controle' do ouvinte” (LAUSBERG, 2004, p. 77). Inclusive sob este aspecto o estudo da retórica, enquanto sistema de formas de pensamento e linguagens, teve seu ensino defendido por Aristóteles e Santo Agostinho e os que os seguiram. Ora, o conhecimento teórico da retórica facilita ao ouvinte discernir as intenções escondidas sob as formas retóricas num discurso que se pretenda persuasivo.

Por todos esses sentidos expostos, a retórica pode ser compreendida, segundo Lausberg (2004, p. 75), de maneira ampla, como a “arte do discurso em geral”. É definida por ele como “um sistema mais ou menos bem elaborado de formas de pensamento e de linguagem, as quais podem servir à finalidade de quem discursa para obter, em determinada situação, o efeito que pretende” (LAUSBERG, 2004, p. 75). Por isto, achamos adequado observar a sua utilização nos textos vicentinos que, não obstante seu caráter poético, advogam uma necessidade de transmissão de doutrinas dentro dos termos das moralidades.

A análise do texto teatral observando-lhe os processos retóricos tem se mostrado eficiente, uma vez que o espetáculo teatral na época vicentina recorria de

modo consistente mais ao discurso do que a outros efeitos cênicos. Nas apresentações, para compor esse cenário, eram valorizadas as roupas suntuosas, que permitiam aos atores revelarem as personagens no palco. Também era recorrente a utilização de objetos simbólicos, por meio dos quais, por exemplo, a imagem de um santo católico sugeriria a composição do cenário de uma Igreja.

Aristóteles, quando fala sobre a pronúncia do discurso ou ação (gr. *hypocrisis*), associa o trabalho do orador ao do ator, que precisa trabalhar a voz, a dicção, a respiração, as mímicas do rosto, a gestualidade a fim de exprimir sentimentos que não necessariamente esteja sentindo.

É importante observar, com Quintiliano, a valoração dos gestos, da posição dos pés, das expressões faciais etc., que devem adquirir especial importância na formação do aprendiz de orador:

Bajo el nombre de palestra entiendo también a los que enseñan a reformar el ademán; verbigracia: cuándo han de estar los brazos derechos, cómo se han de mover las manos con arte y no con cierto aire rústico, cómo ha de tener el cuerpo la decente postura, oviendo los pies con destreza, y que el movimiento de cabeza y ojos no desdiga del de todo el cuerpo. Pues ninguno habrá que diga ser esto ajeno de la pronúncia, y ésta de la retórica. Por donde no es cosa ajena de propósito el aprender lo que debemos hacer en esta parte; y más cuando esta ley del ademán tuvo su origen en el tiempo de los héroes, y entre los griegos más insignes mereció la mayor aprobación; uno de los cuales fue Sócrates y Platón, quien la cuenta entre las virtudes civiles; y aun Crisipo en los preceptos sobre la educación de los hijos hace de ella mención (QUINTILIANO, 2004, p. 54).

Quintiliano claramente compara a atuação daquele que discursa à do ator, e é com este que o orador precisa aprender para exprimir as diversas paixões necessárias à mais convincente declamação discursiva:

De los cómicos debemos también aprender el ademán para las narraciones, la autoridad en el persuadir; con qué ademán se expresa la ira, y qué inflexión de voz requiere la compasión. En lo que logrará el acierto, si escogiere algunos lugares de las comedias más aptos para esto, y que tengan más proporción con el ademán. Los cuales no sólo serán muy útiles para la pronúncia, sino aun para la elocuencia (QUINTILIANO, 2004, p. 53).

A maneira como o teatro se comunica com o público de modo persuasivo amplia a importância da utilização da retórica para a compreensão do texto dramático. Sobre esta relação, lembramos:

O espectador da cerimônia teatral a experimentar emoções que, sem ser idênticas às emoções representadas, mantém com elas relações determinadas. [...] O que Brecht nomeia prazer teatral tem a ver, em grande parte, com essa construção visível e tangível de um fantasma que podemos viver por procuração, sem a necessidade de nos expormos ao perigo de vivê-lo pessoalmente. Mas há um outro elemento que reage com o precedente: é a reflexão sobre um acontecimento de



modo tal, que ilumina os problemas concretos da própria vida do espectador (UBERSFELD, 2005, p. 28).

O caráter de persuasão ou de convencimento<sup>3</sup> é corroborado pelo fato de o teatro ter a função de despertar paixões no auditório e levar a uma reflexão, que pode resultar em mudança de atitudes<sup>4</sup>; mesmo que não seja essa sua finalidade primeira, não há como dela escapar.

A análise do discurso teatral requer a delimitação desse objeto de estudo, pois, tendo em vista que utilizaremos apenas as informações dadas pelo texto, é necessário salientar a distinção da dupla enunciação que o discurso teatral comporta:

uma que tem como sujeito imediato da enunciação o autor e que compreende a totalidade das didascálias (indicações cênicas, nomes de lugares, nomes de personagens), outra que investe o conjunto do diálogo (inclusive os 'monólogos'), e que têm como sujeito mediato da enunciação uma personagem (UBERSFELD, 2005, p. 158).

Sendo assim, nosso exame, sob o enfoque retórico, recairá na dupla enunciação do texto vicentino, que abrange o discurso das personagens e as didascálias, atingindo o que Gil Vicente pretendia comunicar com a totalidade de seu discurso teatral.

Lembramos, ainda, que outros aspectos precisam ser retomados quando nos propomos a uma perspectiva comparatista relacionando os autos religiosos de Gil Vicente e a retórica medieval, apropriada pela Igreja na forma dos sermões. As técnicas necessárias eram encontradas nas diversas *Artes praedicandi*, encontrando-se entre as mais conhecidas as de Alain de Lille, de João de Galles e de João de la Rochelle (CARVALHO, 1948, p. 15).

Por esse motivo, buscaremos evidenciar, nos autos vicentinos, as estruturas ditadas por essa rígida tradição retórica a que estavam submetidos não só os pregadores medievais, como também os escritores em geral.

Por sua vez, a utilização da retórica para compreensão de texto teatral também se mostra bastante interessante, dado o teatro comunicar com o público de maneira persuasiva.

O caráter de persuasão é corroborado pelo fato do teatro possuir também

<sup>3</sup>Cf., a propósito, PERELMAN, TYTECA, 1958, p. 5.

<sup>4</sup>A mudança de atitudes seria resultado da função catártica da tragédia. Da forma como foi evidenciada por Aristóteles, a tragédia possui uma unidade cujo desfecho ou desenlace é a morte da personagem visando à catarse (do grego *kátharsis*, eós), que consiste em uma purificação afetiva, em uma purgação.

essa função de despertar paixões no auditório e levar a uma reflexão, que pode resultar em mudança de atitudes; mesmo que não seja essa sua finalidade primeira, não há como dela escapar. E na moralidade, tudo é direcionado para se conseguir tal fim. Por isso cabe-lhe tão bem o estudo da retórica, por possuir esse fim pragmático.

Sendo assim, buscamos examinar, sob o enfoque retórico, na dupla enunciação de seu texto, que abrange o discurso das personagens e as didascálias, como e o que Gil Vicente pretendia comunicar com a totalidade de seu discurso teatral.

O *corpus* vicentino de interesse para esta investigação pôde ser delimitado e organizado, dentro do âmbito das moralidades, a partir de sua finalidade e construção. Priorizamos, nesta seleção, os autos que apresentam possíveis aspectos de identificação concernentes aos três gêneros de discurso da retórica sistematizada por Aristóteles, muito embora o Sábio tenha reconhecido a imbricação existente entre eles:

Por vezes, este gênero [deliberativo] toma algo dos outros, por exemplo, o justo ou o injusto, o belo ou feio. O fim para os pleiteantes é o justo ou o injusto, mas acontece que também eles colhem elementos dos outros gêneros. Quando se louva ou se censura, as referências feitas ao belo ou ao feio; sucede todavia que também aqui se introduzem no assunto elementos estranhos (ARISTÓTELES, [19—], p.43).

Dessa forma, reconhecemos como o discurso pode ser classificado de acordo com a sua finalidade principal, tendo em vista o auditório.

Essa divisão foi apresentada pelo Estagirita e amplamente referendada pela retórica latina. Assim como Perelman e Olbrechts-Tyteca, reconhecemos que, não obstante as dificuldades de delimitação desses gêneros, a sua vantagem é unívoca, pois “oferece ao estudo da argumentação um contexto unitário: toda argumentação se concebe, nessa perspectiva, apenas em função da ação que ela prepara ou determina” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 60).

Aristóteles destacava que o orador posicionava-se, ou deveria posicionar-se, de acordo com o gênero de seu discurso. Sendo assim, acreditamos que a distinção de tais categorias discursivas nos fornecerá a identificação das provas e argumentos próprios dos autos escolhidos para análise. A escolha deste método nos possibilitará aproximar o sermão e as moralidades vicentinas a partir de aspectos comuns.

A nossa análise será desenvolvida da seguinte forma: observaremos como as falas das personagens, formadas por suas sentenças individuais, depois pela

sequência dialogal, correspondem à estrutura argumentativa preferida por Gil Vicente. Dessa forma, as argumentações mais relevantes na fala das personagens, suas sentenças individuais e o par argumentação/refutação fornecerão meios para a compreensão da organização argumentativa do auto como um todo.

Como as estratégias de persuasão podem ser numerosas e variadas, selecionamos para análise o modo entimemático das proposições das personagens, que constitui-se na prova lógica utilizada ora para a acusação, ora para a defesa; a construção do *ethos* do orador, prova ética por excelência; e o emprego de determinados tropos ou figuras com finalidade persuasiva, que constituirão as provas patéticas.

Para atingir o fim proposto, esta tese se organiza em seis capítulos. No primeiro, julgamos necessário nos determos mais um pouco em informações sobre o autor, sua obra e o seu contexto de produção. Essa busca por dados que circundam a figura de Gil Vicente procura ver sob quais influências ele compôs sua visão de mundo.

A partir do segundo capítulo, apresentamos uma síntese da história da retórica e da sua sistematização. Perscrutaremos os elementos que compõem a retórica aristotélica, assim como a compreensão da sua área de abrangência e sua associação com a dialética. Observaremos, a partir de uma visão panorâmica da história dos estudos retóricos, os caminhos percorridos pela retórica que acabaram por construir a reputação desta disciplina dentro dos estudos literários e linguísticos na atualidade.

No terceiro capítulo, observaremos a assimilação da retórica pela Igreja medieval a fim de investigar como se apresenta essa herança no *Sermão de Abrantes* ou *Sermão perante a rainha D. Leonor*, procuraremos traçar um perfil daquilo que seria essencial nesse texto para persuadir os receptores aos quais se endereçava. Tal estudo do *Sermão* nos fornecerá algumas proposições que serão retomadas na análise dos autos, referentes à forma de composição voltada para a persuasão religiosa. Procuraremos observar, através das *Artes praedicandi*, como o pregador compreende e torna significativa a matéria religiosa para seus ouvintes.

No quarto capítulo, observaremos a estrutura de composição do gênero demonstrativo ou epidítico. Pretendemos demonstrar como o discurso demonstrativo serviu ao ensino dos dogmas católicos, bem como à exaltação das virtudes da Virgem, tornando-se mais uma forma de legitimação do seu culto. Quanto aos autos

selecionados – as moralidades da *Fé* e da *Mofina Mendes* – serão neles focalizados os principais argumentos e recursos que convêm à retórica epidítica, seus valores e suas provas.

No quinto capítulo, serão realizadas as análises dos textos com enfoque nos aspectos que servem ao gênero deliberativo. Na primeira parte, analisaremos o *Auto da Alma* através da perspectiva dos processos de persuasão de dois polos antagônicos: o Anjo e o Diabo. Processo semelhante será realizado no *Auto da Feira*; entretanto, neste observaremos a argumentação realizada pelos vendedores da Feira das Virtudes.

Por fim, no sexto capítulo, trataremos do gênero judiciário, observando os raciocínios lógico-argumentativos presentes no sistema de acusação/defesa encontrado nos autos da *Barca do Inferno* e do *Purgatório*.

A escolha dos autos, dentro das muitas possibilidades que oferecem a diversidade e riqueza das obras de Gil Vicente, se deu a partir da constatação de que eles apresentam situações que demandam a prática retórica. A essas condições subjaz a ideia de livre arbítrio, entre outras postulações religiosas.

Por todos esses motivos podemos constatar a relevância da retórica para os estudos literários, principalmente nos textos destinados ao teatro, não só por nos permitir reconhecer no discurso as marcas de persuasão, mas por nos permitir um olhar mais abrangente sobre o texto, através do exame da *dispositio* e da *elocutio*, além da *inventio*, que o constituem. Isto sem deixar de lado a recepção da obra, como já foi referido acima.

Por fim, salientamos que esta tese retoma e amplia as questões contempladas em nossa dissertação *Os mecanismos de persuasão nos Autos da Alma e da Feira, de Gil Vicente* (REIS, 2008). Isso justifica-se pela necessidade de aprofundamento dos estudos teóricos iniciados no mestrado, bem como pela intenção de testar melhor os instrumentos de análise, e ainda pelo desejo de conhecer melhor a obra de Gil Vicente em si mesma, donde a ampliação do corpus.

## 1 GIL VICENTE

Afirmar que o escritor é produto de seu tempo não implica em ignorar seu gênio inventivo, mas reconhecer que este se expande dentro de um espectro que envolve as condições de produção, como classe social, formação acadêmica, concepção religiosa, nem sempre distinguíveis em sua obra. Sendo assim, sentimo-nos provocados a buscar as possibilidades determinadas historicamente de sua construção artística.

Assim como a própria linguagem influencia e é influenciada pelo coletivo, a literatura, enquanto linguagem, não deve ser tomada apenas como reflexo da sociedade que a produziu, mas parte constitutiva desta. Dessa forma, investigar o tempo de Gil Vicente também implica na busca pela compreensão das condições de produção do seu teatro.

A busca por elementos sobre as bases culturais e aspectos relacionados à vida do autor tem como empecilho a inexistência de registros biográficos relevantes, o que abre espaço para muitas conjecturas. Cientes de tais obstáculos, reunimos as informações que julgamos relevantes e as apresentamos a seguir.

### 1.1 O homem e seu tempo

Gil Vicente nasceu no reinado de D. Afonso V, por volta da década de 1460-1470. Quanto ao local, cogita-se Guimarães, Barcelos e Lisboa. Em relação à cidade de Guimarães, existe o registro de um genealogista, D. Antônio de Lima, que certifica o nascimento de Gil Vicente nesta localidade. Leva-se em conta, no caso desta possibilidade, que esse pesquisador era morador do local e contemporâneo de um dos filhos de Gil Vicente, Belchior Vicente, o que confere à hipótese uma forte confiabilidade.

A cogitação de ter nascido na Beira foi levantada por se tratar de um conhecedor da linguagem dos camponeses da região, embora tenha se mostrado nos autos um grande observador e documentador de diversos registros linguísticos. Ora, tendo o poeta vivido em Lisboa, encontraria ali uma ampla diversidade

linguística, já que esta cidade abrigava pessoas das mais variadas regiões.

Completamente obscuros são os dados de sua infância e juventude. Supõe-se que se tenha casado pela primeira vez por volta de 1484/1486, tendo-lhe nascido dois filhos, Gaspar Vicente e Belchior Vicente. Este, conforme documento, serviu na Índia em 1512 como escrivão de uma embaixada. Embora não se conheçam evidências de que tenha tido um terceiro filho desse matrimônio, cogita-se esta possibilidade. A respeito desse assunto, concluiu Brito Rebelo:

Em 1506 quando Gil Vicente pregou o Sermão, já eram nascidos os dois filhos que consta êle haver tido de sua primeira mulher, Branca Bezerra, os quais foram Gaspar Vicente e Belchior Vicente. O primeiro deve ter vindo ao mundo pelos anos de 1486 a 1488 e o segundo pelos de 1505 a 1506; [...] Quanto à existência de um terceiro a quem, seguindo uma costumeira antiga, seria posto o nome de Baltasar, se existiu, o que é muito duvidoso, não há dele mais notícias (REBELO, 1912, p. 12).

O nome de sua primeira esposa era Branca Bezerra, da qual o único registro é um epitáfio atribuído ao autor: “AQVI IAZ A MVI PRVDENTE SENHORA BRANCA BEZERRA MOLHER DE GIL VICENTE FEITA TERRA” (REBELO, 1912, p.128).

Tendo enviuvado antes de 1514, contraiu novas núpcias em 1517 com Melícia Rodrigues, gerando três filhos: Paula Vicente, provavelmente nascida em 1519; logo após, em 1520, Luís Vicente; e a terceira filha, Valéria Borges, nasceu por volta de 1530. (FREIRE, 1919). A data da morte de Gil Vicente também nos é desconhecida, mas, se for levada em conta a apresentação de seu último auto em 1536, *Floresta de Enganos*, não é improvável que tenha morrido logo depois. Braamcamp Freire (1919, p. 243) acredita que tenha sido no fim do mesmo ano ou o mais tardar no início do ano subsequente, quando teria por volta de 77 a 80 anos. Como a peça foi representada em Évora, admite-se a possibilidade de lá ter morrido e ter sido sepultado no Convento de S. Francisco de Évora, embora não haja disto registros na biblioteca pública do local.

Além da falta de documentos que revelem dados importantes da sua vida, outro ponto de discussão que se levanta é o da identificação do poeta com um outro Gil Vicente, ourives e mestre da balança, conhecido por ter confeccionado a custódia do mosteiro dos Jerônimos em Belém. O objeto foi encomendado por D. Leonor e entregue no ano de 1509. Braamcamp Freire é o principal defensor da hipótese de que teriam sido a mesma pessoa, e para tanto se baseia em um apontamento que traz um documento do século XVI :

Ora, no alto do verso da folha vinte deste livro 42, por cima do registro da carta régia

de 4 de fevereiro de 1513, pela qual foi nomeado mestre da balança da Moeda de Lisboa, Gil Vicente, ourives da rainha D. Leonor, mão autorizada e contemporânea escreveu este sumário: GIL VICENTE TROVADOR MESTRE DA BALANÇA (FREIRE, 1919, p. 35).

No entanto, há opiniões divergentes. Saraiva (1971, p. 194), embora considere importante o documento que constitui a principal prova de identificação das duas figuras, levanta algumas questões a respeito da incompatibilidade do modo de vida “de um dos ourives mais ricos e poderosos de Lisboa” com a do poeta, que viveu às custas de tenças e favores reais oriundos de seu ofício literário. Atenta ainda para o fato de que o preparo para se adquirir o ofício artesanal não deixaria tempo para que fosse adquirida a “cultura literária revelada nos autos”. Para justificar ainda o seu posicionamento, menciona que a ocorrência do nome Gil Vicente era muito comum, por ser Gil um nome vulgar e São Vicente o patrono de Lisboa.

Não obstante tais considerações, para muitos biógrafos o poeta foi de fato ourives, assumindo a postura de Braamcamp Freire, enfático ao afirmar que, se não há nenhum outro documento que faça a distinção entre as duas figuras, trata-se da mesma pessoa.

Outro motivo de controvérsia no estudo da biografia do autor é a possibilidade de Gil Vicente ter sido Mestre de Retórica de D. Manuel, hipótese levantada a partir do conhecimento de um nobiliário (livro de gerações), cópia datada de 1576, fl. 67, cujas linhas reproduzimos aqui: “Dom antonyio dalmeyda filho deste dom luis (de Meneses) foy casado com dona valerya borges filha de gyll uisemte mestre que foy de reytorica delrey dom manonel [...]” (apud: FREIRE, 1919, p. 37).

Apesar da importância desse documento, a possibilidade de se tratar do mesmo Gil Vicente é questionável, pois seria pouco provável D. Manuel ter um professor quase da mesma idade sua ou mais jovem, como era o caso. Assim concluímos que, mesmo que se tratasse de ser “um professor precoce, até adquirir idade e conhecimento para lecionar o então Duque de Beija já teria completado a sua educação” (FREIRE, 1919, p. 37).

Uma das considerações para essa hipótese ser considerada plausível é admitir que Gil Vicente teria passado “a mocidade recebendo a cultura do *Trivium* (Gramática, Lógica e Retórica) nas Escolas da Collegiada da Oliveira” (BRAGA, 1912, p. 41), como queria Teófilo Braga. Entretanto, esse pensamento não tem nenhuma fundamentação documental, e tudo que se pode inferir a respeito da formação intelectual de Gil Vicente está na interpretação do que pode ser

considerado vestígio ou não de possíveis leituras ou influências outras em sua obra, associadas ao levantamento da época em que viveu.

Das questões que circundam sua formação intelectual e religiosa, bem como suas influências, nos ateremos no que pode orientar a compreensão de seus autos, não lhe atribuindo um saber que não lhe seria possível alcançar, nem tampouco o subtraindo de prováveis conhecimentos. Enfim, evitamos os extremismos que podem levar a leituras descabidas por enfatizar este ou aquele aspecto de sua obra.

Estabelecer as bases culturais de Gil Vicente implica uma busca que vai além da simples constatação do que se apresenta na sua obra para a compreensão de fatores que circundavam sua época, marcada por contradições próprias da transição da Idade Média para o Renascimento, em que estão implicadas as transformações das relações econômicas (do feudalismo para o mercantilismo) e o iminente abandono da visão teocêntrica para a antropocêntrica do mundo.

Alguns autores defendem que Gil Vicente foi um humanista, outros, sua imanente postura medieval. Estabelecer essas posições tem-se mostrado matéria deveras controversa; mas, no sentido do que pode orientar a interpretação de seus textos, torna-se válida sua utilidade.

Como “todas as divisões periodológicas são passíveis de ressalva, já que constituem um modo algo arbitrário de organizar o fluxo histórico, e guardam um juízo particular do que seja arte literária” (MOISÉS, 1983, p.13), tornam-se compreensíveis as discussões que acompanham o enquadramento de quaisquer obras literárias em períodos.

Convencionou-se colocar como marco inicial do *Humanismo*<sup>5</sup> em Portugal a nomeação de Fernão Lopes como guarda-mor da Torre de Tombo, em 1418 (MOISÉS, 1974, p. 39). Esse período “se caracterizou muito mais pelo despontar da subjetivação crítica, pelo surgimento de individualidades literárias - plebeias as mais notáveis -, e pelo interesse pelas emoções humanas até as mais grosseiras, que pelo culto às letras clássicas” (MALEVAL, 1992, p. 99). O período vai-se estender até 1527, quando a influência do Classicismo italiano chega a terras lusitanas através de Sá de Miranda.

---

6 Massaud Moisés considera o renascimento português como um período marcado por uma “renovação da cultura portuguesa”, provocada pela ascensão do Mestre de Avis, em 1385, ao trono português. Este D. João I, de cultura renomada, propiciou um ambiente favorável às empreitas literárias que possibilitaria “o aparecimento duma figura como Fernão Lopes, que dá início e dimensão à nova época da Literatura Portuguesa” (MOISÉS, 1974, p. 39).



No contexto histórico do humanismo quatrocentista estão as grandes descobertas marítimas, que impuseram ao homem uma nova visão a respeito de si mesmo em confronto com valores teocêntricos. As riquezas advindas das conquistas d'além mar propiciaram o crescimento das cidades e das atividades mercantis, aviltando as relações feudais. Nesse momento, mudanças de ordens estruturais eram inevitáveis, e a resposta a essa crise foi a concentração do poder na figura do rei. Tais fatores foram preponderantes para a laicização da cultura:

Com a centralização do poder, a corte régia torna-se importante foco gerador de cultura, passando a rivalizar com os mosteiros de Alcobaça e Santa Cruz de Coimbra na produção de manuscritos, e fazendo cair por terra a antiga radicalização da diferença entre a cultura laica e a cultura clerical, aproximadas agora em tantos aspectos formais e éticos. A literatura cortesã, dirigida a um público cada vez mais habituado à leitura, individual ou coletiva, tem por cultores plebeus enobrecidos pelo estudo, fidalgos, príncipes e reis, estes já se abeirando do mecenato (MALEVAL, 1992, p.101).

A partir daí, o saber vai ser direcionado “pelo estudo das chamadas humanidades – poética, retórica, ética e política”. Estas, fundamentadas nos clássicos, sobretudo em Cícero (106-43 a. C.), “visavam à formação dos homens para o exercício da sua humanidade, naqueles aspectos que os distinguem dos animais” (MALEVAL, 1992, p.110).

Essa laicização do saber, antes exclusivo da Igreja, ainda não pode ser considerada como o *Classicismo* que teve início na Itália e influenciou largamente as sociedades europeias com a difusão dos textos impressos, garantidos pela invenção da imprensa por Gutemberg em 1452. Em Portugal essa influência, ainda tímida, só vai ser percebida mais para os fins do século XV, solidificando-se em meados do século XVI.

Com o Humanismo e sua revisitação dos autores antigos surge a necessidade de traduzi-los. O crescente interesse pelos estudos que visavam à correção da Língua Latina levou-a a ser considerada a língua oficial do Humanismo:

Com ressalvar o fato de que 'latinista' não significa necessariamente humanista, embora muitos assim o tivessem entendido e praticado, não se pode desconhecer que a oposição à Idade Média era, em muitos aspectos, mais um preconceito dos humanistas, relativo ao que consideravam 'barbarismo', 'noite gótica', 'Idade das Trevas', e não o que de fato ocorria (MALEVAL, 1992, p. 107).

Dessa forma, as tentativas de reconhecer que Gil Vicente não possuía um conhecimento sobre o Latim mais do que poderia ter aprendido em breviários excluem qualquer tentativa de considerá-lo um 'humanista-latinista'. Carolina M. de Vasconcellos dedicou-se a aprofundar esta questão fazendo um estudo metuculoso

dos autos vicentinos. E concluiu pelo conhecimento precário do latim pelo dramaturgo:

Acabo repetindo que, admirável pelos seus recursos imaginativos, seu amor do povo e da natureza, sua religiosidade e seu ímpeto lírico, Gil Vicente chegou a ser um grande poeta dramático peninsular. Mas não dominava a língua comum das Ciências; não tinha faculdades criadoras como latinista. Nessa qualidade, conhecedor apenas do latim das Horas, apenas vivia de criações alheias. E essas transformava-as, quando assimilava deveras, em belas adaptações, ou traduções livres (VASCONCELLOS, 1945, p. 235).

Francisco Elias Tejada Espínola referenda as conclusões da especialista citada e destaca o desconhecimento dos mestres latinos por Gil Vicente, cuja única referência a estes é uma citação concernente a Virgílio, mesmo assim não extraída da obra deste clássico:

Se certo autor já distante de nós, julgou revelado em Gil Vicente um sábio no estilo clássico, as investigações esgotantes de D. Carolina Michaëlis demonstraram que o seu conhecimento do latim era apenas superficial; que a única citação clássica patente nas obras, respeita a Virgílio, e não é colhida no texto do autor latino; que todas as demais alusões à língua do Lácio vêm através de textos tipicamente medievais, bíblicos ou evangélicos; finalmente, que nem sequer praticou os grandes mestres italianos: Dante, Petrarca, Boccaccio Ariosto ou Maquiavel, como também não conhecia o idioma dos Triunfi ou do Decameron (T. ESPÍNOLA, 1945, p. 58).

Mas, por outro lado, há quem tenha-se empenhado em provar que Gil Vicente tinha de fato conhecimento do latim e, segundo estudo do latinista Américo da Costa Ramalho, tanto quanto os “membros cultivados da corte de D. Manuel e de D. João III, num tempo em que se vivia em *sino latym*” (RAMALHO, 1969, p. 135).

Stephen Reckert compartilha da mesma opinião e acredita que “fica fora de dúvida” que, “mesmo quando não está a manejar textos latinos originais, Gil Vicente revela uma relativa assiduidade na leitura e utilização de autores não só latinos mas também gregos, e não só religiosos mas também seculares” (RECKERT, 1983, p. 178).

A tentativa de fixar a obra vicentina num modelo pré-estabelecido algumas vezes denota certo preconceito contra este ou aquele período, como por exemplo, se percebe em Joaquim de Carvalho que, a respeito do (des)conhecimento do latim por Gil Vicente, fala da superioridade deste autor em relação aos humanistas:

as suas palavras brotaram do humus popular, recorrem às vezes ao vocabulário clerical e nada pediram de emprestado ao latim polido; as suas imagens têm viço e palpitam de ternura, sem a fatuidade e a bajulação vulgares nas dos humanistas (CARVALHO, 1948, p. 8).

D. Carolina Michaelis de Vasconcellos (1912, p. 385) atribui que o

conhecimento de Gil Vicente do castelhano se assemelhava à língua materna, levando em consideração um estudo quantitativo dos seus autos. Mas tal opinião é rechaçada por Dámaso Alonso, observando que, embora Gil Vicente utilizasse bem o castelhano, isso é inegável, não o fez na sua forma vernácula (KEATES, 1988, p. 41).

Outros estudos vão tentar encontrar, ou não, em Gil Vicente um poliglotismo, no que tange ao seu conhecimento do italiano e do francês, línguas também citadas em seus autos. Sobre tal assunto vão-se debruçar diversos estudiosos, sem, no entanto, chegarem a um consenso.

Laurence Keates acredita que Gil Vicente se aproveitou do léxico comum a essas línguas neolatinas para compor um “vocabulário constituído por palavras imediatamente reconhecíveis do latim macarrônico e dos vários romances e firmemente enraizadas numa matriz hispânica” (KEATES, 1988, p. 42), tudo utilizado para dar um efeito cômico aos autos. Dessa forma, chega à conclusão de que Gil Vicente não possuía a formação característica dos humanistas, não dispendo sequer do poliglotismo necessário para interpretar os autores clássicos, pertencendo “culturalmente à Idade Média” (KEATES, 1988, p. 44). Ainda corrobora o fato indicando certa aversão vicentina à cultura que estava sendo introduzida por Sá de Miranda, como demonstrara no *Sermão* que estudaremos adiante.

As contundentes críticas proferidas contra o clero levaram alguns estudiosos a considerarem Gil Vicente um humanista religioso. Teófilo Braga foi um dos que se ocuparam desse aspecto de sua obra para compará-lo a Erasmo. Entretanto, foi duramente contestado por diversos críticos, como E. A. Pestana e Camilo Castelo Branco (KEATES, 1988, p. 34-35).

Embora alguns fatores, como o fato de Gil Vicente proferir suas críticas mesmo antes da publicação por Erasmo do *Elogio da Loucura* (1511), impeçam de afirmar que foi por este influenciado, não se pode negar que na crítica aos pregadores coincide com os humanistas, em particular com Erasmo.

Saraiva reconhece em Gil Vicente um saber revelado por sua “concepção da divindade que não cabe no simples catecismo aprendido com um cúria de aldeia, [...] e que] eleva-o para além da religião vulgar, ritual e milagreira que os erasmistas também criticavam” (SARAIVA, 2000, p. 132). Sendo assim, podemos depreender que, tal como Erasmo, Gil Vicente tinha sensibilidade para se posicionar refletidamente ante os excessos cometidos em nome da fé: “Dotado de uma cultura

medieval, Gil Vicente manifesta através dela uma sabedoria humanista, reflectindo o ambiente reformista que entre outros suscitou Erasmo” (SARAIVA, 2000, p. 132).

Se for admitido que o poeta teve uma verdadeira formação religiosa, as evidências, no que concerne às opiniões proferidas nos seus textos, convergem para uma possível formação reimonista e franciscana, como afirma Saraiva:

A doutrina de Lúlio encontrou numerosos adeptos de ordem franciscana. Este facto deve ser relacionado com a evidente inspiração franciscana que transparece na poesia religiosa de Gil Vicente. A maneira humana, enternecida com que são tratados os temas bíblicos é muito característica do franciscanismo, fonte de toda uma literatura lírico-dramática em torno da vida de Cristo e da Virgem, sobretudo desta última [...]. Tudo isso nos leva a crer que a educação religiosa de Gil Vicente (que seguramente não foi alcançada junto a um simples clérigo de aldeia, como já tem sido afirmado) se fez numa escola de inspiração reimonista, a não ser que admitamos outra hipótese menos provável: que Gil Vicente aderiu ao reimonismo depois de feita a sua educação (SARAIVA, 2000, p. 110).

Para Teófilo Braga, os reimonistas poderiam ser considerados “racionalistas prematuros” e procuravam “explicar os mysterios da fé pela razão” (BRAGA, 1898, p. 100). Não seria difícil que Gil Vicente conhecesse as obras de Raimundo Lúlio, uma vez que “o rei D. Duarte conhecia as doutrinas filosóficas dos Raymonistas ou Lullistas; na biblioteca de Alcobaça guardavam-se as obras de Raymundo Lullo, Compendio da Arte demonstrativa e Arte inventiva da Verdade” (BRAGA, 1898, p. 100).

Com a análise de seus autos, em especial o *Sermão*, esperamos compreender o sentimento religioso que não fez Gil Vicente apenas deferir críticas contra entidades eclesiásticas, mas tecer uma apaixonada apologia à pratica verdadeira da religião. As críticas ao clero e a várias práticas abusivas são percebidas em seus autos, mas Gil Vicente foi além e mostrou qual seria a concepção da religião fidedigna.

É a partir de 1502 que sobressai a figura de Gil Vicente na corte. Sua estreia se dá na noite de 7 de junho, com o *Monólogo da Visitação* ou *do Vaqueiro*, em comemoração ao nascimento do príncipe herdeiro, futuro D. João III. Foi apresentado à rainha nova, D. Maria, em sua câmara de dormir, apenas a dois dias depois de esta ter dado à luz o infante. Entre os presentes estavam D. Manuel, sua irmã D. Leonor, sua mãe a infanta D. Beatriz, a Duquesa de Bragança e alguns dos oficiais e damas mais chegados, que presenciaram ali o despontar de um grande teatrólogo.

O auto, no qual o pastor tecia comentários elogiosos à família real na língua

materna da rainha, o castelhano, apresentava características das éclogas de Joan del Encina, diferenciando-se dos momos, entremeses e arremedilhos muito correntes em Portugal (MOISÉS, 1974, p. 50). D. Leonor se agradou tanto do mesmo que solicitou que fosse representado novamente o monólogo no Natal. Gil Vicente não deixou escapar a oportunidade e na data marcada apresentou outra composição: o *Auto Pastoril Castelhana*. Como também este agradou muito, surgiu um novo pedido de reapresentação, agora para o dia de Reis. Nos 15 dias que separam uma festividade da outra, preparou uma nova encenação: o *Auto dos Reis Magos*.

A partir daí alcançou uma posição destacada, como nunca se vira antes, de organizador de festas na corte, nos reinados de D. Manuel e D. João III. Não havia mais nascimento, festas religiosas ou esponsais que não contassem com o brilhantismo de suas criações. Não era um bobo real que apenas servia ao divertimento, e sim cortesão de alto prestígio, e a seu encargo estavam tanto a organização das grandes festas de rua quanto as festividades palacianas (FREIRE, 1919, p. 437).

Uma das provas do seu prestígio está documentada na carta que enviou a D. João III relatando os acontecimentos por ocasião do terremoto ocorrido em Santarém no ano de 1531. Gil Vicente conseguiu acalmar a população ao repreender os frades do local que atribuíam a causa do terremoto à ira divina, o que deixava todos ainda mais alarmados. Aproveitou também a carta para interceder por mais tolerância aos judeus, recomendando uma “política de persuasão” para com eles, diferente do que pretendia a repressora política inquisitorial que se estabeleceria oficialmente em breve no país:

Gil Vicente preconiza em relação aos judeus uma política de persuasão, contrariamente a uma política de repressão violenta. Sucedia isto na ocasião em que D. João III enviava instruções confidenciais ao embaixador em Roma para obter do papa a bula autorizando o estabelecimento da inquisição, cujo fim era extirpar pela fogueira os restos do culto judaico sustentados pelos judeus convertidos à força (SARAIVA, 2000, 133).

Este fato, somado às críticas constantes dirigidas ao clero em seus autos, nos leva a refletir sobre os fatores que permitiram ao poeta se mostrar tão claramente contra certas posições assumidas pela Igreja.

O principal fator se encontra na altíssima posição que alcançou perante as classes dirigentes portuguesas que, por conflito de interesses, viviam em constantes

embates com a Igreja romana. Tal condição se explica se for levado em consideração o momento histórico em que então se encontravam os reinos ocidentais:

É no século XVI que se afirma decisivamente a supremacia do poder civil sobre o poder eclesiástico [...]. Os bens feudais da Igreja constituíam uma parte importantíssima da riqueza nacional de cada Estado; além de quererem suprimir este enclave que sangrava para fora parte dos rendimentos do território, os reis necessitavam daqueles bens para os distribuir pela sua clientela, dentro da política de concentração do poder que vinha já dos finais da Idade Média (SARAIVA, 2000, p. 145).

Essa crise se mostrou evidente com os embates entre Carlos V e o Papa, cada vez mais frequentes, culminando no saque a Roma em 1527 pelas tropas inglesas. Por essa época D. João III, unindo-se ao pensamento de Carlos V, também assumiu uma posição antirromana. A percepção desses fatos nos leva a compreender onde Gil Vicente encontrou todo respaldo para propagar sua visão religiosa que, se, por um lado, ia de encontro a certas práticas da Igreja romana, por outro, estava em conformidade com a posição do rei.

Fora ter largo espaço para proferir sua ideologia religiosa, Gil Vicente, por se encontrar em estado de subserviência ao rei, demonstrou em algumas situações específicas serem seus autos um eficiente instrumento de divulgação dos atos políticos reais, como afirma Saraiva: “Efectivamente, mais de um auto vicentino é uma divulgação ou defesa, perante a corte e perante o mundo, da política do rei de Portugal” (SARAIVA, 2000, p. 18).

A monarquia percebeu no teatro de Gil Vicente uma maneira eficaz de fortalecer o seu discurso. Através desse veículo<sup>6</sup>, censurava as atitudes da Igreja e legitimava suas ações, atraindo, ou buscando atrair, a confiança da população para suas causas. Agindo “retoricamente”, criava uma realidade que se tornava ambiente favorável para as mudanças de ordem política que se estavam processando. Sendo assim, podem ser estabelecidas duas funções de Gil Vicente na corte: organizador das festas palacianas e agente da política real, devendo-se a esta última alguns conflitos de ideias presentes no seu teatro.

Seu trabalho era reconhecido, tanto que recebia mercês e tenças reais pelos

---

<sup>6</sup>A influência que o teatro exerce sobre o público foi percebida desde o início do teatro romano, controlado pelo Estado. Esse controle garantiu subsídios para o desenvolvimento do teatro, muito embora fosse tolhida a liberdade de crítica do mesmo: “Seu caráter estatal a impedia de exercer uma verdadeira crítica social ou de costumes [...], o mundo da comédia romana podia ser realístico a seu modo, mas não exatamente na esfera da atividade política” (CIRIBELLI, 1995, p. 28).

serviços prestados, como os três moios de trigo pagos anualmente por D. João III, ou até mesmo possessões orientais, que eram uma forma de o rei recompensar os súditos sem gerar ônus aos cofres reais. Outra fonte de renda era garantida pela circulação em cordel de algumas obras suas:

Imprimiu em folheto algumas das suas composições, inaugurando assim a literatura de 'cordel', que constituiu um dos principais negócios literários dos livreiros portugueses [...]. Obras como *Auto da Barca do Inferno*, *Dom Duardos*, *Pranto de Maria Parda* tiveram êxito prolongado na literatura de cordel Portuguesa (SARAIVA, 2000, p. 23).

Obteve muitos mecenas reais que encomendavam suas peças, como as rainhas espanholas, esposas de D. Manuel: D. Isabel, D. Maria e D. Leonor, além de D. Catarina, esposa de D. João III. Também o fizeram D. Violante, abadessa do convento de Odivelas, e D. Luís. Ainda obteve apoio de outros nobres, como D. Beatriz, mãe de D. Manuel, e Tristão da Cunha. Mas foi na figura da Rainha Velha D. Leonor, irmã de D. Manuel, que encontrou seu primeiro e principal protetor; cerca de treze didascálias de suas peças são endereçadas à franciscana viúva de D. João II.

## 1.2 A obra

Tendo como ponto de partida o teatro religioso e popular da Idade Média e os temas pastoris utilizados por Encina, Gil Vicente cria na sua obra o que pode ser considerada a primeira fase, que convencionou chamar-se de *fase pastoril*.

A segunda fase corresponde à produção realizada nos anos de 1515 a 1527, sendo considerada “o ápice da carreira dramática de Gil Vicente, com a encenação de suas melhores peças, dentre as quais [...] o *Auto da Alma* (1518), a *Farsa de Inês Pereira* (1523), o *Juiz da Beira* (1525)”(MOISÉS, 1974, p. 52), incluindo-se nela os *Autos da Barca do Inferno* (1517), do *Purgatório* (1518) e da *Glória* (1519).

Na terceira fase de sua obra, abandona “o dialecto pseudo-rústico de Encina, o saiaaguês. Nacionalizando os seus tipos populares, estuda a verdadeira linguagem rústica portuguesa, particularmente a da Beira” (SARAIVA, 2000, p. 45). É visível nesta fase certas marcas do classicismo, sem, no entanto, despir-se do modelo medieval que caracteriza todo o seu teatro:

A arte de Gil Vicente evolui sem dúvida alguma do simbolismo para o realismo. Não chega porém a desprender-se inteiramente dos moldes medievais em que nasceu, não chega a alcançar o realismo moderno, inaugurado na Renascença, que situa dentro dos homens a própria mola dos acontecimentos, dispersando toda a interferência dos factores transcendentais na pintura e no teatro. Gil Vicente não chegou a conhecer claramente o drama e a comédia de intriga: os seus tipos e as suas situações continuam isolados, e necessitam ainda de agentes externos que os provoquem a manifestar-se como quem puxa de fora os cordelinhos: um anjo, um diabo, um deus pagão, ou a personificação (SARAIVA, 2000, p. 47).

Quadro 1 – Cronologia das obras Vicentinas

<b>Auto</b>	<b>Ano de Apresentação</b>	<b>Circunstâncias de Apresentação</b>	<b>Local</b>
<i>Monólogo do Vaqueiro ou Auto da Visitação</i>	1502	Nascimento do futuro Rei D. João III.	Paço das Alcáçovas
<i>Écloga ou Pastoril Castelhana</i>	1502/1509	Natal	Lisboa
<i>Écloga dos Reis Magos</i>	1503	Dia de Reis	Lisboa
<i>Milagre de São Martinho</i>	1504	Corpus Christi	Igreja das Caldas
<i>Sermão de Abrantes ou Sermão perante a Rainha D. Leonor</i>	1506	Nascimento do infante D. Luís	Abrantes
<i>Farsa da Índia</i>	1509	Representada à Rainha D. Leonor	Almada
<i>Farsa Quem tem farelos</i>	1509/1515	Representada ao Rei D. Manuel	Lisboa
<i>Auto da Fé</i>	1510	Natal	Almeirim
<i>Fantasia Alegórica da Fama</i>	1510/1520	Representada à Rainha D. Leonor	Lisboa - Palácio de Santos
<i>Jogos das Fadas</i>	1511-1520/1527 incerto	Representada ao príncipe D. João, às Infantas D. Isabel e D. Beatriz	Lisboa (?)
<i>Moralidade dos Quatro tempos</i>	1511-1520/1513 (incerto)	Natal	Lisboa
<i>Moralidade da Sibila Cassandra</i>	1511-1520/1513	Natal	Lisboa
<i>Fantasia Alegórica da Exortação da Guerra</i>	1511-1520/1514/1521	Por ocasião da partida de Jaime, duque de Bragança, para Azamorra	Lisboa
<i>Farsa do Velho da horta</i>	1512	Representada ao Rei D. Manuel	-
<i>Comédia do Viúvo</i>	1514/1524	Em presença do futuro Rei D. João III	Lisboa (?)
<i>Farsa da Festa</i>	1515/1527 ou 1528	Natal	-
<i>Primeira Moralidade das Barcas ou Barca do Inferno</i>	1517	Natal	Câmara da Rainha D. Maria
<i>Moralidade da Alma</i>	1518	Páscoa	Lisboa - Paços da Ribeira
<i>Segunda Moralidade das Barcas ou Barca do Purgatório</i>	1518	Natal	Lisboa
<i>Terceira Moralidade das Barcas ou Barca da Glória</i>	1519	Páscoa	Almeirim



<i>Moralidade de Deus Padre, Justiça e Misericórdia</i>	1519 ou 1520	-	-
<i>Moralidade da Obra da Geração Humana</i>	1520 ou 1521	-	-
<i>Fantasia Alegórica das Cortes de Júpiter</i>	1521	Partida da Infanta D. Beatriz para Saboia	Lisboa
<i>Comédia de Rubena</i>	1521	Apresentada ao príncipe D. João, que ao final do mesmo ano se tornou rei	Lisboa
<i>Pranto de Maria Parda</i>	1522/1523	-	Lisboa
<i>Comédia de D. Duardos</i>	1522/1523	Representada ao Rei D. João III	
<i>Farsa de Inês Pereira</i>	1523	Representada ao Rei D. João III	Convento de Tomar
<i>Écloga ou Pastoril Português</i>	1523	Natal	Évora
<i>Comédia de Amadis de Gaula</i>	1523	Representada ao Rei D. João III	Évora
<i>Farsa dos Físicos</i>	1524-1525	Representada ao Rei D. João III	Lisboa
<i>Farsa das Ciganas</i>	1524-1525/1521	Representada ao Rei D. João III	Évora
<i>Fantasia Alegórica da Frágua de Amor</i>	1525/1524	Em comemoração ao casamento de D. João III com D. Catarina de Áustria	Évora
<i>Farsa do Juiz da Beira</i>	1525-1526	Representada ao Rei D. João III	Almeirim
<i>Fantasia Alegórica do Templo de Apolo</i>	1526	Em comemoração à partida da infanta Isabel para Castela	Almeirim
<i>Moralidade da Feira</i>	1527	Natal	Lisboa
<i>Fantasia Alegórica da Nau de Amores</i>	1527	Celebra o regresso da família Imperial Portuguesa a Lisboa	Lisboa
<i>Fantasia Alegórica sobre a Divisa da Cidade de Coimbra</i>	1527	Representada ao rei D. João III, quando da presença da corte nesta cidade	Coimbra
<i>Farsa dos Almocreves</i>	1527	Representada por ocasião da permanência da corte em Coimbra	Coimbra
<i>Écloga ou Pastoril da Serra da Estrela</i>	1527	Parto da Rainha	Coimbra
<i>Mistério Breve Sumário da História de Deus; seguido pelo diálogo sobre a ressurreição de Cristo</i>	1527/1529	Páscoa	Almeirim
<i>Fantasia Alegórica do Inverno e do Verão (Triunfo do Inverno)</i>	1529	Parto da Rainha	Lisboa
<i>Farsa do Clérigo da Beira</i>	1529 ou 1530	Representada ao Rei D. João III	Almeirim
<i>Jubileu de Amores – Não consta na Copilaçam</i>	1531	Em celebração ao nascimento de Manuel, filho de D. João III	Bruxelas

<i>Fantasia Alegórica da Lusitânia</i>	1532	Em comemoração ao nascimento do Príncipe D. Manuel, ocorrido no ano anterior	Lisboa
<i>Amadis de Gaula</i>	1533	Representada ao Rei D. João III	Évora
<i>Farsa da Romagem de Agravados</i>	1533	Parto da Rainha	Évora
<i>Mistério da Cananeia</i>	1534	Feito a pedido da abadessa do convento de Odivelas, D. Violante	Igreja do Mosteiro de Odivelas
<i>Mistérios da Virgem ou Auto da Mofina Mendes</i>	1534/1515/1534	Natal	Lisboa
<i>Fantasia alegórica da Floresta de Enganos</i>	1536	Representada ao Rei D. João III	Évora

O quadro acima foi elaborado a partir das informações reunidas da fortuna crítica de Gil Vicente (MALEVAL, 1992; BERNARDES, 2004; KEATES, 1988) e didascálias da *Copilaçam* (1562). Tem como objetivo mostrar a variação dos temas e gêneros do seu teatro em relação às circunstâncias de apresentação, vindo ao encontro do tratamento dado à análise que se seguirá do *corpus*. Os gêneros retóricos revelam a complexidade de um texto formulado pra um público específico, num determinado tempo, tratando de situações específicas. E as diversas datas informadas ao lado dos autos demonstram as dificuldades concernentes ao estudo da obra vicentina; por esse motivo, optamos por não decidir por uma única data de apresentação, quando outras forem possíveis.

Conservam-se hoje 46 peças suas, mas sabemos que esse número foi maior; três nem chegamos a conhecer, mas há referências à sua existência, tendo sido citadas em índices proibitivos do Santo Ofício: O *Jubileu d'Amores* e os autos da *Aderência do Paço* e da *Vida do Paço*. Outros títulos do escritor só conhecemos em parte, tendo sido proibidos ou expurgados pela censura inquisitorial, estando sete deles incluídos no *Index* de 1551.

Gil Vicente iniciou a compilação de suas peças por ordem de D. João III, mas não chegou a terminá-la, tarefa que ficou ao encargo de seus filhos Luís e Paula Vicente, resultando em 1562 na *Compilaçam de todas as obras de Gil Vicente*. Nela faltam alguns autos, como aqueles que foram dados como perdidos, além das três peças atribuídas tardiamente ao autor - *Auto da Festa*, *Obra da Geraçam Humana* e *Auto de Deus Padre Justiça e Misericórdia*, que tinham autoria desconhecida, mas creditadas a Gil Vicente por I. S. Révah (REBELLO, 1984, p. 30).

Além de incompleta, a *Copilaçam* apresenta algumas falhas quando alguns

de seus autos são comparados a cópias anteriores; ocorreram omissões e emendas arbitrárias, o que se deve não só à censura inquisitorial, mas em grande parte também ao editor, Luís Vicente.

A classificação das peças de Gil Vicente não goza até hoje de consenso. O próprio autor dividiu-as em três grupos: obras de devoção (moralidades), farsas e comédias. Luís Vicente, quando as compilou, acrescentou um quarto gênero, a tragicomédia. Sua divisão é feita, pois, nos seguintes gêneros: obras de devoção, comédias, tragicomédias e farsas, diferentemente das classificações encontradas nas rubricas de alguns autos.

Essa divisão é considerada arbitrária por unir obras diferentes quanto à estrutura e ao tema e separar as que são afins. A mais criteriosa designação é a das farsas, sendo que a classificação em obras de devoção é vista como “imprecisa e não diz respeito ao gênero literário, mas à intenção e ocasião da obra” (SARAIVA, 1965, p. 90). A (sub)divisão das comédias em tragicomédias não obedece a nenhum critério e “é completamente impossível saber a razão por que uma obra foi incluída dentro de um destes rótulos em vez de o ser dentro do outro” (SARAIVA, 1981, p. 90).

Considerando essa divisão ineficiente, também dificultada pela natureza das composições que aliam diversas estruturas, alguns estudiosos propuseram outras classificações, como Teófilo Braga que dividiu o teatro vicentino em hierático, aristocrático e popular.

Essa classificação também foi criticada por Saraiva, que a considera apenas sistemática, e propõe que seja feita “uma classificação histórica, integrando seus autos nos gêneros existentes na sua época e então reconhecidos como tais, ou avaliando a sua diferenciação em relação a esses gêneros” (SARAIVA, 1965, 92). Para tanto, reconhece a existência de nove gêneros nas obras de Gil Vicente: o mistério, a moralidade, a fantasia alegórica, a peça de milagres, o teatro romanesco, a farsa, a écloga, o sermão e o monólogo.

Laurence Keates estabeleceu uma divisão de acordo com a função principal da peça, propondo três grupos: as peças religiosas, destinadas a promoverem a edificação dos espectadores; os divertimentos, que tinham como função “preencher um *serão* ou de celebrar, mediante uma alegoria, algum acontecimento, especialmente auspicioso” (KEATES, 1988, 95); e as sátiras, de função disciplinar.

No que tange ao tema, Massaud Moisés (1974, p. 52) menciona a divisão do

teatro vicentino em *tradicional* e de *atualidade*. A temática tradicional engloba todas as peças que possuem características estritamente medievais, como “as [...] de caráter litúrgico [...]; de assunto bucólico [...]; e as [...] de assunto relacionado com as novelas de cavalaria”.

Todas essas divisões têm caráter didático e visam favorecer uma melhor compreensão dos textos de Gil Vicente, pois sabemos não ser possível separar em uma rígida classificação de espécies a sua obra, uma vez que esta era polivalente e mesclava características dos diferentes gêneros, como afirma Saraiva: “o facto de os autos vicentinos alinharem, em geral, diversas estruturas dificulta as classificações” (SARAIVA, 1965, p. 200).

Como dissemos anteriormente, Gil Vicente classificou seus autos em comédias, farsas e moralidades, conforme escreveu na carta-prólogo de *D. Duardos*: “comédias, farças y moralidades que he compuesto” (Apud SARAIVA, 1965, p. 89). Essa classificação também não atende de forma incisiva às particularidades de sua obra, mas é uma alternativa melhor do que a adotada pela *Copilaçam*.

De acordo com tal classificação, as comédias e farsas agrupam “os autos de tema e inspiração seculares” (REBELLO, 1987, p. 29); já as moralidades abarcam os autos religiosos, que, para o estudo proposto, nos interessam especificamente.

Gil Vicente escreveu cerca de 18 peças de tema religioso, em sua maioria a pedido de D. Leonor, que era “apreciadora de obras devotas e tratados alegóricos” (SARAIVA, 2000, p. 37), que estavam muito em voga na época. A prática do teatro na Idade Média estava diretamente ligada às comemorações religiosas como Natal e Páscoa, e ocorria nas procissões, ao redor de igrejas e mosteiros. O que era simplesmente a encenação do texto bíblico passa a representações mais elaboradas: “o *officium* litúrgico transformou-se em teatro no momento em que aparece um antagonista: o rei Herodes, a personificação do mal” (BERTHOLD, 2003, p. 234).

As dramatizações profanas, ligadas ao cômico popular, ocorriam nos pátios das igrejas, estendendo-se posteriormente aos burgos, mercados e feiras, às cortes reais e senhoriais - enfim, aos lugares de encontro do homem medieval (MALEVAL, 1992, p. 167).

Os gêneros mais comuns eram os mistérios e as moralidades, ligados à liturgia. Sendo que os mistérios se constituíam na representação das narrativas bíblicas e as moralidades eram marcadas pela presença de alegorias, uma

característica que tem sua origem no mundo antigo e revela a “tendência a coisificar, substantivar, considerar como entidades, isolar como substâncias susceptíveis de atributos, os estados, qualidades, acções” (SARAIVA, 1970, p. 48).

Gil Vicente inova dentro dessas estruturas, aliando elementos da tradição católica a elementos do paganismo oriundos da mitologia greco-latina: “Gil Vicente criou um teatro poético fantasista, em que se movimentavam as abstrações medievais, os deuses e deusas do paganismo, os anjos e os diabos, as quatro estações do ano, os ventos e outras forças da natureza” (SARAIVA, 2000, p. 37-38).

As moralidades no teatro vicentino expõem características essenciais para a discussão que apresentamos sobre o diálogo deste com a retórica. A peculiaridade de seu discurso, que pretende dar ensinamento religioso ou moral, implica na utilização da palavra com fins práticos. Não obstante, sabemos não ser Gil Vicente apenas um doutrinador, pois seu teatro apresenta riqueza de temas dentro dos diversos gêneros teatrais apresentados.

Embora a originalidade de Gil Vicente dificulte o enquadramento de suas peças em gêneros pré-fixados, recorreremos à classificação que Saraiva (1974, p. 201) delas apresenta, restringindo-nos neste estudo ao gênero ‘moralidade’, concernente a peças que pretendiam dar ensinamento religioso ou moral, apresentando a luta travada entre o bem e o mal, as virtudes e os vícios.

Saraiva divide em dois tipos os autos de moralidade - os que resumem a teoria teológica da redenção e os de profundo caráter alegórico:

A vinda de Cristo para redimir o pecado original é anunciada ou prefigurada por profetas e por episódios do Velho Testamento, ou até da literatura e das histórias pagãs [...] Outro tipo constituem-no aquelas peças que sob forma mais pronunciadamente alegórica nos dão ensinamento religioso ou moral: tal o caso do Auto da Alma, que põe em cena a Alma solicitada entre o diabo e o anjo da Guarda, e salva graças aos méritos da Paixão de Cristo; o do Auto da Feira, onde se mercam virtudes e vícios; o dos três Autos das Barcas, onde estes são castigados e aquelas premiadas (SARAIVA, 1974, p. 201).

Interessa-nos a segunda acepção, a de caráter alegórico, por ser a que caracteriza os autos escolhidos como *corpus* do nosso estudo.

Etimologicamente, a palavra alegoria vem do grego *allós* + *agourein* = outro falar. Cada figura alegórica é um modo de falar o “outro”, criar um sentido. Mas alegorias também funcionam como maneira de interpretar o que já foi dito. Neste sentido foram usadas desde a Antiguidade para, por meio delas, interpretar, nas

obras de Homero e Hesíodo, as ações dos deuses que eram consideradas arbitrárias. Ao se atribuir um sentido que não o literal ao que estava escrito, garante-se a essas obras portarem verdades transcendentais ao próprio tema.

Essa influência atravessou os séculos, encontrando no Cristianismo terreno fértil para sua disseminação. Santo Agostinho (2002, p. 54) sugere, como ocorreu com a interpretação dos mitos pagãos, que, cada vez que o sentido literal de uma passagem bíblica contradisser outras passagens e for contrária à fé, deverá ser realizada a interpretação alegórica: “Eis, em uma palavra: tudo o que na palavra divina não puder se referir ao sentido próprio, nem à honestidade dos costumes, nem à verdade da fé, está dito que devemos tomar em sentido figurado” (AGOSTINHO, 2002, p. 164).

Gil Vicente elaborou os enredos de suas moralidades baseando-se na interpretação alegórica da Bíblia, isto é, lançou mão de alegorias para representar o sentido de um texto ou de um tema bíblico. Além desse aspecto, as figuras alegóricas por ele (re)criadas têm a função de unificar os vários episódios e dar sentido à circulação de tipos encontrados em suas peças:

Gil Vicente não encontrou outra, pois como vimos não atinou com a estrutura moderna do drama e da comédia que faz revelar as personagens através de uma intriga em que todos participam; nem por outro lado conheceu o teatro greco-latino que o poderia ter encaminhado nessa direção. Por vezes a ficção alegórica é muito convencional e pouca relação oferece com vários episódios, unidos artificialmente numa peça única, como sucede na *Floreata de Enganos*. Por vezes é extremamente simples, como na *Romagem dos Agravados*, romaria de descontentes, que se encontram decaminho com Frei Paço, espécie de compère das nossas actuais revistas. Mas por vezes, também Gil Vicente sabe construir com a ficção alegórica admiráveis conjuntos, com uma unidade orgânica, apesar de superior e exterior às personagens (SARAIVA, 2000, p. 42).

A alegoria também pode ser realizada por metáforas e personificações, configurando-se como importante tropo de retórica. As moralidades encontram meios de composição de suas figuras alegóricas nas duas utilizações da alegoria, que podem ser tanto a interpretação como a criação de sentido(s).

Vale lembrar que Gil Vicente se apropriou e lançou mão das figuras alegóricas em diversas peças e não só em seus autos religiosos. Utilizou de construções alegóricas também com intenção satírica. Saraiva observa que as moralidades usam o “esquema alegórico / religioso para oferecer um pretexto, um quadro exterior para a apresentação no palco de sátiras e caricaturas profanas” (SARAIVA, 1974, p. 201). Este esquema pode ser visto também como forma de

facilitar a compreensão do auto, servindo para alcançar a persuasão pretendida ao efetivar a transmissão da mensagem.

A finalidade de seus temas religiosos e o modo pelo qual são expostos permitem ao teatro de Gil Vicente assumir um caráter claramente persuasivo. A mensagem que chega ao ouvinte / público precisará (para sua eficiência) possuir no discurso elementos de persuasão e, por esse motivo, o estudo da retórica assume importância fundamental para a exegese dos seus autos.

## 2 A RETÓRICA

Há muito conhecida pelos oradores gregos e latinos, o que basicamente hoje se conhece por retórica surgiu do conceito elaborado por Aristóteles no século IV a.C. com base na tradição formada já no século anterior e que se encontra sedimentada na *Arte Retórica*: “Assentemos que retórica é a faculdade de ver teoricamente o que, em cada caso, pode ser capaz de gerar a persuasão” (ARISTÓTELES, [19—], p. 34). A ele a retórica deve a sua primeira sistematização, incluindo a definição e o esclarecimento das relações entre os elementos que a compõem, bem como sua utilidade:

Esta obra de Aristóteles [Retórica] é fundamental para a consolidação histórica da Retórica, por um lado porque a define e clarifica a sua função, e por outro porque estabelece categorias imprescindíveis para a constituição do sistema retórico, como são o próprio conceito de discurso, os géneros da oratória, as operações que realiza o orador, as diferentes funções dos ouvintes do discurso em relação com estes, etc. [...] as bases e as linhas mestras para a construção de uma explicação completa do fenómeno retórico, isto é, de todos os elementos que o compõem e das relações que entre estes existem (ALBALADEJO Apud REI, 1998, p. 43).

Nas palavras de Paul Ricoeur, na qualidade de filósofo, a *Arte Retórica* envolve “uma teoria da argumentação que constitui o eixo principal e que fornece simultaneamente o nó da sua articulação com a lógica demonstrativa e a filosofia [...], uma teoria da elocução e uma teoria da composição do discurso” (RICOEUR, 1983, p. 13). Ricoeur atribui ainda o sucesso desse tratado retórico à condição aristotélica de filósofo e pai da lógica: “O grande mérito de Aristóteles foi o de elaborar este liame entre o conceito retórico de persuasão e o conceito lógico de verossímil, e o de construir sobre esta relação o edifício completo de uma retórica filosófica” (RICOEUR, 1983, p. 18).

Nos três livros que constituem sua obra, Aristóteles vai tecer um criterioso estudo sobre as paixões e os elementos essenciais do discurso, que serviram de base para muitos tratados de retórica.

O primeiro livro cuida do que é próprio do orador, como a busca dos argumentos, de acordo com os três gêneros de discurso. O estudo do segundo livro se concentra nas paixões, visando atingir o público receptor da mensagem; o livro terceiro trata da elocução, do emprego das figuras e da ordenação das partes do discurso.



Segundo Aristóteles, a utilidade da retórica advém da sua capacidade de discernir os meios capazes de gerar a persuasão; desse modo, ao fazer uso dela, o orador pode convencer tanto sobre o que é bom quanto sobre o seu oposto:

A Retórica é útil, porque o verdadeiro e o justo são, por natureza, melhores que seus contrários. Donde se segue que, se as decisões não forem proferidas como convém, o verdadeiro e o justo serão necessariamente sacrificados: resultado este digno de censura (ARISTÓTELES, [19—], p. 32).

Embora esteja intimamente ligada à persuasão, o escopo da retórica aristotélica “não consiste em persuadir, mas em discernir os meios de persuadir a propósito de cada questão, como sucede com todas as demais artes” (ARISTÓTELES, [19—], p. 33).

Seguindo na comparação da retórica com as demais artes, retoma a medicina como exemplo, em referência ao diálogo socrático presente no *Górgias*, e afirma que a medicina não tem como “missão própria dar saúde ao doente, mas avançar o mais que lhe é possível na direção da cura; pois podemos ainda cuidar eficazmente daqueles que não se encontram em condições de recuperar a saúde” (ARISTÓTELES, [19—], p. 33).

Dessa natureza da retórica advém sua possível analogia com a dialética, pois esta, tal como a retórica, é uma “faculdade de fornecer argumentos” (ARISTÓTELES, [19—], p. 35), sendo que a dialética se fundamenta no diálogo, no qual a presença de perguntas e respostas convergirá para a busca de uma conclusão plausível. Já a retórica se concentra no discurso, inclusive escrito, onde não há espaço para essa troca verbal. Apesar dessa diferença inicial, conclui-se que a retórica liga-se estreitamente à dialética ou que até mesmo dela faça parte, já que, “ambas tratam de questões que de algum modo são da competência comum de todos os homens, sem pertencerem ao domínio de uma ciência determinada” (ARISTÓTELES, [19—], p. 29).

Para Aristóteles, a retórica tanto quanto a dialética não são ciências, pois não possuem “objeto definido, cujo caracteres se dê o trabalho de investigar” (ARISTÓTELES, [19—], p.35). E a tentativa de transformá-las em tal faria “desaparecer, sem que de tal demos conta, sua verdadeira natureza que transgredimos, transformando-as em ciências que têm por objeto assuntos

determinados e não simples discursos” (ARISTÓTELES, [19—], p. 46). Elas são consideradas artes<sup>7</sup> porque nelas estão implicados processos de elaboração:

Todos se empenham dentro de certos limites em submeter a exame ou defender uma tese ou acusação. A maioria das pessoas fazem-no um pouco ao acaso, sem discernimento; as restantes, por força de um hábito proveniente de uma disposição. Como de ambos os modos se alcança o fim almejado, é óbvio que se poderia chegar à mesma meta seguindo um método determinado. Atendendo a que são igualmente bem sucedidos tanto os que procedem por hábito como os que atuam espontaneamente, é possível investigar teoricamente a causa do êxito. Ora, todos convirão facilmente ser esse o objetivo próprio de uma *Arte* (ARISTÓTELES, [19—], p. 29).

No que se refere aos assuntos, aos meios e aos lugares existem diferenças entre ambas. Os assuntos da retórica dependem diretamente do gênero utilizado (retomaremos a questão dos gêneros mais à frente). A retórica trata das questões que já temos o hábito de por em deliberação, as quais são passíveis “de comportarem duas soluções opostas” (ARISTÓTELES, [19—], 37).

Quanto aos meios, se a dialética privilegia o silogismo, este tem o seu correspondente na retórica através do entimema, aos quais se acrescentam outros recursos, como os *exempla*. E, em relação aos lugares ou *topos*, nestes se compreendem os argumentos preexistentes de onde se tirarão as provas. Diferencia-se, pois, da dialética, pois esta “parte do que precisa ser estabelecido pelo raciocínio, ao passo que a retórica estriba em fatos que já estamos habituados a pôr em deliberação” (ARISTÓTELES, [19—], p. 37).

Dadas essas analogias e diferenças, acreditamos ter exposto os elementos que nos possam iniciar na compreensão da retórica. Com o mesmo propósito, apresentaremos um panorama do percurso da retórica ao longo da história.

## 2.1 A tradição retórica

Sua origem pode ser traçada a partir da Sicília do século V a.C., no âmbito do episódio provocado pela disputa de Siracusa, que ocasionou a expulsão da população local e a consequente expropriação das terras. A rebelião que seguiu a este episódio instaurou júris populares que buscavam a restituição das terras da

---

<sup>7</sup> A palavra arte provém da palavra latina *ars*, tradução do grego *techné*.

população desterrada pelos tiranos. A necessidade da persuasão dos júris, com o intuito de atender a esses interesses através da eloquência utilizada pelos oradores, inaugura o estabelecimento da arte retórica:

Convinha então às partes em litígio a maior eficácia possível no uso do discurso, para persuadir de suas razões os julgadores; com a utilidade desse modo posto em voga, os recursos da eloquência começam logo a ser sistematizados, tornando-se objeto de uma arte, no sentido antigo deste termo (ACÍZELO, 1999, p. 6).

Embora dada a importância do episódio, que isolado não pode ser considerado o responsável pelo surgimento dessa arte, outros fatores precisam ser levantados para a compreensão não somente do início da retórica, mas também da sua resistência através dos séculos. Salientamos que, “desde os tempos homéricos, heróis e guerreiros se compraziam em ouvir discursos veementes ou capciosos” (VOILQUIN; CAPELLE, In ARISTÓTELES, [19—], p. 17), portanto, antes das disputas em Siracusa.

Cabe ainda dizer que, ao apresentarmos um esboço sobre o percurso da retórica, estamos apenas citando acontecimentos marcantes que refletiram momentos complexos de determinadas sociedades, os quais demandaram mudanças em suas estruturas, logo transpostas para seus discursos. Não incorremos na trivialidade de afirmar que foram tais acontecimentos que determinaram por si só o prestígio ou o desprestígio dessa arte, mas sim destacamos que os mesmos são resultados de um processo inerente às relações humanas que se vão modificando e se adaptando de acordo com o curso da história.

O período em que se tornou profícuo o estudo do bem falar é marcado pela busca de uma organização social contrária à tirania, o que avultou a importância da eficácia da comunicação para que fossem estabelecidas novas regras de convivência e estruturação da sociedade. Sendo assim, podemos compreender os espaços ocupados pela retórica:

Esse espaço de intervenção da Retórica varia segundo o curso das formas de organização social: desenvolvimento dos códigos (axiológicos, jurídicos, sociais e interpessoais); complexificação da administração (estatal, institucional e empresarial); e sobretudo, particularmente relevantes para o nosso estudo, as mutações da/na instituição escolar (destinatários, objetivos, conteúdos e métodos). Estes três vectores são consequência e causa de Cultura da(s) sociedade(s) enquanto contínuo devir da comunidade humana (REI, 1998, p. 18).

Até pelas questões que propiciaram o início de sua sistematização, podemos inferir a motivação para a primeira definição de retórica como arte “criadora de

persuasão” dada por Córax, no século V a.C. O primeiro manual de retórica de que se tem notícia caberia a ele e ao seu discípulo Tísias (c.f. CARRILHO, 2002, p. 27). Entretanto, os primeiros estudos que nos chegaram a respeito do assunto devem-se a Platão, que em seus diálogos – por exemplo, *Fedro* – discutia o tema, entre outros questionamentos filosóficos (PLATÃO, 1981, p. 243).

Durante o século do apogeu helênico, a arte retórica ocupava a cidade em discussões inflamadas, com um público ávido por esta arte que impregnava o discurso dos oradores em praça pública. Neste período encontramos as figuras determinantes para a imagem muitas vezes negativa que a retórica ainda hoje produz em público leigo: os sofistas.

Esses mestres da retórica ensinavam conhecimentos gerais, a gramática e a arte da eloquência para os cidadãos gregos mediante pagamento. Pensadores como Sócrates, Platão e Aristóteles criticavam veementemente os sofistas, acusando-os de esconder por debaixo de uma linguagem rebuscada a falta de saber e o aprofundamento das ideias; o intuito escuso era o de angariar mais discípulos e assim mais proventos.

Aristóteles será o responsável pela reafirmação da retórica ao acentuar sua utilidade e distanciá-la dos moldes sofisticos. Sua influência se estenderá à sociedade romana e, no século I d. C., nesta alcançará grande importância através da figura de Cícero, considerado até hoje o maior orador latino.

Cícero recorre a Aristóteles para compor diversos livros sobre a eloquência, dentre eles destacando-se: *De inventione*, *De oratore*, *Brutus* e *Orator*. É no *De oratore* que se encontra referência a uma possível obra de Aristóteles, que abordava de maneira admirável a trajetória da retórica até então:

Todos os antigos retores, desde Tísias, o primeiro de todos e o inventor da arte, foram reunidos num só corpo por Aristóteles, que recolheu com o maior dos cuidados o nome de cada um deles, e os preceitos que lhe pertenciam, expondo-os com tanta clareza como exactidão e esclarecendo-os através de excelentes explicações; Ele [Aristóteles] ultrapassa de tal modo os seus primeiros mestres pela elegância e a precisão do seu estilo que ninguém vai procurar suas lições nas suas próprias obras, e que todos aqueles que querem tomar conhecimento delas recorrem a Aristóteles como a um intérprete bem mais fácil (Apud CARRILHO, 2002, p. 44).

O mais antigo tratado latino de retórica que se conhece é a *Retórica a Herênio* (*Rhetorica ad Herennium*), de autoria controversa. Teria sido publicada pelo retor Cornifício entre 86 e 82, sendo que o nome indicado no título se refere a quem a obra foi dedicada (PARATORE, 1983, p. 181). A obra, que por longo tempo foi

atribuída a Cícero, se configura como um importante tratado que vai disseminar em latim as fontes gregas.

Marcos Fábio Quintiliano, século I e II d.C., outro importante orador latino, na condição de admirador de Cícero vai dar continuidade à obra deste. Contudo, é reconhecido pelo tom pedagógico que evidenciou no ensino da retórica; a sua principal obra, *Da instituição oratória*, constitui um “monumental tratado polifacetado de pedagogia, gramática e retórica” (REI, 1998, p. 62). A ele se deve a definição de retórica como a *bene dicendi scientia*: “El arte o reglas se aprenden con la enseñanza, y se define: *ciencia del bien decir* . El artífice es el que usa de estas reglas: esto es, el orador, cuya perfección consiste en hablar al intento” (QUINTILIANO, 2004, p. 92).

Nos séculos IV e V d.C. a retórica passa a confluir pelo caminho que lhe permanecerá indissociável por muito tempo: do ensino religioso. Isto se deve principalmente aos estudos de Santo Agostinho, que a colocará a serviço da doutrinação cristã. Nesse período “agudiza uma oposição entre a arte oratória como conjunto de meios destinados a levar à acção e o conjunto de preceitos da expressão – perspectiva que os séculos XVI e seguintes irão perfilhar e que, ainda bem forte, se encontrará em nossos dias” (REI, 1998, p. 82).

Desde o século V, a educação não sofreria alterações, permanecendo o estudo das disciplinas do *Trivium* (Gramática, Retórica e Lógica) e do *Quadrivium* (Aritmética, Geometria, Música e Astronomia). Apenas com o surgimento das Universidades (séculos XII e XIII) é que uma nova configuração das disciplinas do *Trivium* será apresentada; a Retórica é dividida em várias artes e cresce o relevo da Gramática e da Dialética. Da primeira brotam, assim, a arte da versificação, *ars poetriae*, a arte da epistolografia, *ars dictaminis*, e a arte da pregação, *ars praedicandi*. A Gramática converte-se em “sede de todas as doutrinas relativas à linguagem e seus usos” (GARAVELLI, apud REI, 1998, p. 83).

No século XV, a retórica era ensinada nas escolas e principais universidades europeias, juntamente com a gramática e a poética. Entretanto, desde o início de nossa era, a Península Ibérica mantém uma vívida tradição retórica, comprovada na riquíssima contribuição do espanhol Quintiliano e, posteriormente, de Santo Isidoro de Sevilha. Nos mosteiros situados em terras portuguesas copiavam-se os tratados e textos antigos –dentre os quais, obras de Cícero (*De inventione*), o anônimo *Rhetorica ad Herenium* e *Etymologiae* de Santo Isidoro de Sevilha – , permitindo aos

clérigos aumentarem o seu cabedal de conhecimentos gramaticais e retóricos (LAUSBERG, 2004, p.14). Dessa forma, as escolas monásticas dispunham de meios suficientes para ensinar retórica.

De fato, como assevera R. M. Rosado Fernandes, editor e prefaciador de *Elementos de retórica literária*, de Heinrich Lausberg, a importância da retórica também poderia ser percebida através da figura do mestre de retórica nas Universidades medievais e pelo incentivo da monarquia à disciplina:

na Universidade medieval o mestre de retórica também acumulava as funções de mestre de gramática, [...] tão grande era a sua importância na formação dos espíritos letrados da época, que o Infante D. Henrique instituiu, por testamento, uma verba para manter na Universidade de Lisboa (1431) uma cadeira de Retórica (LAUSBERG, 2004, p. 18).

Anteriormente a D. Henrique, quando D. Dinis estabelece o português como língua oficial e funda a Universidade de Lisboa, uma das mais antigas do continente europeu, há informações de que em seus primórdios se estudava retórica. Com efeito, como afirma Fernandes,

Só a existência da obra de S. Isidoro, cujo capítulo de retórica é muito completo, podia permitir o ensino desta disciplina [em Portugal]. Nele estavam incluídos exemplos breves, mas fundamentais para a compreensão dos ornatos de estilo, e, nas suas linhas básicas, estava delineada a teoria da eloquência (LAUSBERG, 2004, p. 17).

Com a descoberta dos textos clássicos de Homero, Demóstenes, Virgílio e Cícero pelos humanistas, a retórica em Portugal ganha novos ares, orientando o estudo pelo contato direto com a Antiguidade e com os teorizadores gregos e latinos. Durante o século XVI há um forte intercâmbio entre os humanistas portugueses e espanhóis, já que o bilinguismo da corte favorecia a leitura e circulação de obras em castelhano.

Em Portugal, há registro do estudo da retórica pelo texto impresso de Cícero: “Segundo notícia de D. Frei Manuel do Cenáculo, estudar-se-ia retórica em Portugal pelo texto impresso das *Institutiones Oratoriae*, desde o reinado de D. Afonso V – 1432-1481” (CASTRO, 1973 p. 16).

Apesar de constar como matéria na Universidade de Lisboa no século XV, será introduzida no currículo escolar apenas em 1539, com a reforma do ensino promovida por D. João III entre 1527 e 1537. A retórica passa a ocupar um espaço essencial, juntamente com a gramática e a poética. Estas disciplinas são

consideradas “instrumentos indispensáveis à vida comunitária, mas também individual ou pessoal” (REI, 1998, p. 90).

A finalidade do seu ensino poderia ser tanto religiosa quanto profana. Poetas e prosadores se apropriavam dela para aprimorarem o estilo – “trata-se, portanto de uma mescla de retórica e poética, imbuída talvez de conceitos gramaticais” como observa Fernandes (LAUSBERG, 2004, p. 14). E os eclesiásticos a utilizavam visando inclusive o primor no ensino das sagradas letras.

O seu ensino nas escolas portuguesas deu azo à produção de traduções e comentários, bem como de tratados de retórica escritos por humanistas portugueses, dentre os quais se destacaria *De arte retorica* (1562), do Padre Cipriano Soares, que marcará o ensino da disciplina em Portugal praticamente até à reforma pombalina, no século XVIII. E muitas obras importantes do período versam sobre o assunto, como, *Nova arte de conceito* ou o *Sistema retórico, causas da eloquência ditadas e dedicadas à Academia dos Anónimos de Lisboa, por um anónimo seu académico*.

No século XVI a retórica ganha força com a pesquisa dos humanistas junto às fontes dos retores antigos, latinos e gregos, em busca de aperfeiçoamento do estilo.

Apoiada no Latim, Grego e Hebraico, a Retórica vê-se, no Renascimento, inserida em uma concepção global de cultura e educação que contrasta fortemente com a da Escolástica, reinante nas universidades. “Essas disciplinas são vistas como a porta para o conhecimento da Antiguidade: a literatura e a cultura, mas também a história e a ciência”. O objetivo que intentavam alcançar seria, na expressão de A. J. Saraiva, “substituir por uma interpretação filológica, histórica e crítica, o comentário tradicional do texto bíblico, formalista e dogmático” (Apud REI, 1998, p. 90).

Por essa época, como apontam especialistas como Massaud Moisés (1997, p. 16), os tratados retóricos mais lidos eram a *Rhetorica ad Herennium*, de autoria desconhecida, o *De inventione* e o *De oratore*, de Cícero, a *Institutio oratoriae* de Quintiliano. Já menos difundidas seriam a *Epistola ad pisonem*, de Horácio e a *Poética* de Aristóteles, o que M. Moisés atribui à “tendência para se concentrar a atenção sobre o desempenho do orador” que estas artes possuíam. E, embora tais obras se encontrassem traduzidas,

foram posteriormente substituídas por outras de feição pragmática e de reduzida abrangência, como a *Ars Rethorica*, de Julio Victor, as *Institutiones Oratoriae*, de

Sulpício Victor, as *Artis Rhetoricae Libri Tres*, de Círio Fortunaciano, que gozou de larga popularidade na Alta Idade Média, e os tratados breves de Áquila Romano, Rutilio Lupo, Júlio Rufiano e outros (MOISÉS, 1997, p. 16).

Em contrapartida, no século XVI, Petrus Ramus propõe que a área de abrangência da retórica seja reduzida; suas partes passariam apenas a abranger a elocução, a pronúncia e a memória, cabendo à dialética a invenção e a disposição. Já a partir do século XVII sua influência começa a reduzir-se, com os diversos ataques advindos dos ideais iluministas que exaltavam a linguagem clara como a mais adequada aos relatórios científicos em que os ornamentos de linguagem não encontrariam mais espaço, muito menos a obscuridade das figuras. Portanto, a redução da retórica à *elocutio*, à linguagem ornamentada, artificial, teria sido a principal causa do seu desprestígio.

Mesmo com todos esses sobressaltos históricos, as técnicas retóricas ainda subsistiriam sob algumas de suas partes. A ordenação das ideias e clareza obtidas com o treinamento retórico continuariam ocupando espaço no ensino secundário e universitário até fins do século XVIII. Entretanto, com os ideais românticos de subjetivismo e a defesa da espontaneidade da linguagem, no século XIX, a retórica, em suas postulações clássicas, perde o prestígio.

Surpreendentemente, no século XX, quando a ordem natural dos fatos apontaria para sua derrocada final, a retórica ganha novas forças e “renasce das cinzas”, conforme proclama Jean Paulhan em 1938 (Apud REI, 1998, p. 10). Tornava-se necessário agora lançar um novo olhar sobre essa retórica que certamente nunca deixou de existir:

Para outros autores, a verdade é que a retórica nunca abandonou a cena social, encontrando-se disseminada por espaços velhos e novos, que, sem o seu concurso, seriam incompreensíveis: 'Ela continuou, porém, a ser praticada, de maneira inconsciente, nos editoriais dos jornais, na publicidade, nos discursos políticos, etc.' Essas perspectivas recentes chegam mesmo a ser apelidadas, por alguns, de novas retóricas (DURAND Apud REI, 1998, p. 11).

Uma nova postura foi adotada por estudantes universitários que, ao retomaram conceitos retóricos de base aristotélica, “devolveram à palavra a sua nobreza e a sua fé, prestigiada e perigosa” (REBOUL, 2000, p. 3).

O regresso da retórica se consolidou com a publicação na Europa do *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, de Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca; com o “Grupo M”, da Universidade de Liège, tendo J. Dubois à frente, através da *Rhétorique générale* (Paris, Larousse, 1970); e na América com os



estudos de Lloyd Bitzer. A partir desse momento, inúmeros estudos e tratados têm sido formulados a respeito do assunto, acrescentando novas perspectivas à sua área de abrangência.

Perelman e Olbrechts-Tyteca (1966) propõem uma abordagem relacionada ao poder argumentativo da retórica, definindo-a, na esteira de Aristóteles, como arte de argumentar. A partir do campo de visão da lógica, sugerem uma sistematização dos mecanismos do pensamento quando da realização linguística – não apenas de discursos escritos mas nos realizados em quaisquer situações que demandem a prática retórica: “A um ‘tudo é filosófico’ de Platão, Perelman contrapõe um ‘tudo é retórico’, e insere a verbalização do próprio discurso filosófico no campo da retórica” (In ARISTÓTELES, p. 29)

Para o grupo da Universidade de Liège, a retórica é a “chave de entrada na obra de arte literária” (REI, 1998, p. 10); portanto, deve ser usada para a compreensão de textos literários. Esta é uma das novas concepções acerca da retórica, que a tomam no seu sentido estilístico-estrutural. Segue a mesma linha Roland Barthes, ao afirmar que “retórico é o que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte”, isto é literatura, “um sistema de informação custoso” (1987, p. 105-107). Aliás, Aristóteles, ao tratar da metáfora, utiliza o espaço retórico e o poético, dizendo que as duas dela se ocupam. Continua, seguindo essa posição, observando que as figuras podem ser utilizadas tanto com fins ornamentais, como com fins argumentativos.

Essas publicações, juntamente com outros estudos, mostram o quanto a retórica, tanto em seu caráter argumentativo, quanto literário, ganha cada vez mais espaço entre os estudiosos ao redor do mundo.

Um olhar atento sobre os percalços da retórica nos oferece uma ideia dos acontecimentos que influíram direta ou indiretamente para os graus de importância que essa arte alcançou no devir histórico. No período em que as invenções tecnológicas acrescentam um saber que refuta qualquer outro que não seja empírico, podemos perceber o iminente declínio da importância dessa arte, que visa o convencimento através da palavra. Podemos compreender também que o resgate do valor da retórica clássica se deu a partir da constatação de que nem o conhecimento produzido por fatos comprovados pela experiência é capaz de evitar controvérsias. Isto foi percebido pelos que retomaram com êxito os estudos retóricos:

Perelman tem consciência de que há meios mais eficazes do que a argumentação para persuadir, como sejam as crenças mais sólidas – que dispensam provas e explicações –, as experiências, interna e externa, e o cálculo conforme às regras antecipadamente admitidas. O recurso à argumentação é, porém, inevitável sempre que uma das partes discute as provas, a sua dimensão ou interpretação e o seu valor ou a sua relação com ao problema (REI, 1998, p.11).

Dado esse breve panorama do percurso da retórica ao longo dos 2.400 anos que nos separam da data de seu surgimento enquanto sistema, torna-se imprescindível a compreensão dos processos retóricos de que vamos tratar. Para tanto, nos dedicamos agora a examinar as partes que compõem tal mecanismo.

## 2.2 O aparelho retórico

Como já foi dito, Aristóteles foi o responsável por definir os elementos fundamentais para a composição da retórica enquanto sistema e esse fator preponderante lhe concedeu o título de fundador da disciplina. Sua obra permanecerá como sólido fundamento no qual irão se apoiar os tratados retóricos subsequentes. Sua sistematização dos estudos retóricos envolve categorias e classificações que irão compor a estrutura da retórica nos moldes clássicos.

Aristóteles divide a retórica em cinco partes: Invenção ou Descoberta, Disposição, Elocução, Memória e Pronúnciação. Mas a Memória foi explorada de forma mais desenvolvida nos primeiros compêndios latinos de retórica, como *Retórica a Herênio* (século I a.C.) e *De Inventione* (século I d.C.), de Cícero.

À Invenção ou Descoberta (*Inventio*) cabe a procura do que vai ser dito pelo orador. Nesta parte se fazem a distinção dos três gêneros que o discurso comporta e são eles: o discurso judiciário ou forense, o discurso deliberativo e o discurso demonstrativo ou epidíctico.

Essa divisão em gêneros resulta da matéria de que vai tratar o discurso e sua relação entre os três elementos essenciais para a execução do discurso: “a pessoa que fala, o assunto de que se fala e a pessoa a quem se fala”. Sendo que “o fim do discurso refere-se a esta última, que eu chamo ouvinte” (ARISTÓTELES, [19—], p. 42).

Quando se pretende aconselhar ou desaconselhar tem-se o gênero

deliberativo, tendo em vista “o útil e o prejudicial, pois, quando se dá um conselho, êste é apresentado como vantajoso, e quando se pretende descartá-lo, êle é apresentado como funesto” (ARISTÓTELES, [19—], p.43). Por sua vez, o gênero demonstrativo se refere ao elogio e à censura, tendo em vista o feio e o belo. Quando o assunto demanda ação ou defesa tem-se o gênero judiciário, cujo objetivo é o justo e o injusto.

Sendo conhecida a finalidade dos discursos, importa buscar as premissas que vão justificar o que se está louvando, aconselhando, defendendo, bem como os seus contrários:

Quando se louva ou se censura, quando se aconselha ou se desaconselha, quando se acusa ou se defende, ninguém se empenha só em demonstrar o que afirmou; mas todos se propõem, além disso, mostrar a importância, grande ou pequena do bem e do mal, do belo e do feio, do justo e do injusto, que o assunto encerra, quer êstes pontos sejam tratados em si separadamente, quer sejam mutuamente postos em confronto e oposição (ARISTÓTELES, [19—], p.44).

Como observou Aristóteles, cada gênero está relacionado a um determinado tempo: o gênero deliberativo está ligado ao futuro, uma vez que aconselha ou desaconselha; o gênero demonstrativo é próprio do presente, já que louva ou censura determinada situação; e o último gênero volta-se para o passado, já que os atos de acusar e de defender envolvem uma ação já ocorrida.

#### Quadro 2 - Gêneros da retórica

GÊNEROS	AUDITÓRIO	TEMPO	FUNÇÃO	VALORES	ARGUMENTO
Judiciário	Juízes	Passado	Acusar defender	Justo injusto	Entimema (dedutivo)
Deliberativo	Assembleia	Futuro	Aconselhar desaconselhar	Útil prejudicial	Exemplo (indutivo)
Epidítico	Espectador	Presente	Louvar criticar	Nobre Vil	Amplificação

Esquemático por O. Reboul (2000, p. 59).

Dado o conhecimento dos gêneros, importa agora que o orador busque as provas técnicas, que podem ser lógicas (*logos*), patéticas (*pathos*) e éticas (*ethos*). Todas essas provas são necessárias porque “a convicção dos juízes resulta ora do estado em que conseguimos colocá-los, ora, das disposições que êles conferem aos

que falam, ora, finalmente, da demonstração que lhes foi apresentada” (ARISTÓTELES, [19—], p. 205).

Às provas lógicas pertencem os entimemas, que são deduções baseadas em premissas, sendo que uma delas vem omitida por ser considerada óbvia ou de conhecimento público. Os exemplos também pertencem ao *logos* e são induções originadas em “fatos históricos ou inventados” (ARISTÓTELES, [19—], p. 205).

As que são patéticas buscam a maneira de influenciar o ânimo dos juízes, têm a ver com as paixões do auditório: cólera, calma, ódio, amor, temor, confiança, vergonha, orgulho, compaixão, indignação, inveja e emulação. Todas essas paixões foram estudadas por Aristóteles, que percebeu de antemão sua importância: “Obtém-se a persuasão nos ouvintes quando o discurso os leva a sentir uma paixão, porque os juízos que proferimos variam consoante experimentamos aflição ou alegria, amizade ou ódio” (ARISTÓTELES, [19—], p. 35).

As provas éticas também são de grande importância e se referem ao caráter moral do orador que, segundo Aristóteles, “constitui, por assim dizer, a prova determinante por excelência” (ARISTÓTELES, [19—], p. 35).

Aristóteles cita ainda as provas que não pertencem ao domínio da retórica, porque não dependem da arte, são as provas extratécnicas, que podem ser “os testemunhos, as confissões obtidas pela tortura, as convenções escritas e outras de igual espécie” (ARISTÓTELES, [19—], p. 34).

Obtidas as matérias do discurso, faz-se necessário por em ordem o que se tem a dizer. Esta parte da retórica cabe à Disposição (*Dispositio*), que por sua vez divide as partes do discurso em: exórdio, exposição ou narração, demonstração, peroração ou conclusão.

A terceira parte do sistema retórico é a Elocução (*Elocutio*), a ela cabem a expressão e o estilo do discurso. As formas de estilo, evidenciadas pelos latinos, podem ser: simples (baixo), médio (medíocre) e elevado (sublime). Tais formas são dadas de acordo com as qualidades que estes discursos apresentam, como a clareza, grandiosidade, elegância, vivacidade do *ethos*, sinceridade, habilidade.

Essas qualidades são obtidas de acordo com o emprego das figuras e/ou tropos. Sobre seu emprego, ensina Aristóteles:

Evita-se a baixeza de estilo e dá-se-lhe elegância, empregando todos os nomes que indicamos na *Arte poética*. Desviar uma palavra de seu sentido ordinário permite dar ao estilo maior dignidade. O estilo excita igualmente as diversas impressões que os homens experimentam perante os estrangeiros e perante os seus compatriotas. Pelo

que, importa dar ao estilo um ar estrangeiro, uma vez que os homens admiram o que vêm de longe e que a admiração causa prazer (ARISTÓTELES, [19—], p. 208).

A classificação das figuras e/ou tropos tem sido motivo de muita controvérsia, nem sempre há concordância a respeito. Interessa-nos entendê-las como expressões utilizadas para conseguir determinado efeito.

Na *Retórica a Herênio*, essas figuras são descritas e exemplificadas. Quando essas figuras modificam o significado de uma única palavra, podem ser divididas em tropos, figuras sonoras, figuras de construção e de pensamento. As figuras estão a serviço do embelezamento, ao mesmo tempo que conferem força ao discurso. A seguir apresentamos a relação dos tropos como dispostos pela *Retórica a Herênio* (2005).

Quadro 3 - Tropos

[TROPOS]			
Português	Latim	Grego	Definição
Nomeação	<i>Nominatio</i>	<i>Onomatopoiía</i>	Nos convida, desde que uma coisa não tenha nome ou não o tenha bastante adequado, a nomeá-la pela imitação ou pela significação com palavra apropriada (p. 261).
Pronominação	<i>Pronominatio</i>	<i>Antonomasía</i>	Demonstra, com o auxílio de um empréstimo, aquilo que o nome próprio não consegue designar (p. 263).
Transnomação	<i>Denominatio</i>	<i>Metonymía</i>	Tira de elementos próximos ou vizinhos uma expressão pela qual se pode compreender algo que não é chamado por seu próprio nome (p. 263).
Circunlóquio	<i>Circumitio</i>	<i>Períphrasis</i>	É o discurso que toma uma coisa simples e faz-lhe rodeio na elocução (p. 265).
Transgressão	<i>Transgressio</i>	<i>Hyperbatón</i>	Perturba a ordem das palavras por deslocamento ou transposição (p. 265).
Superlação	<i>Superlatio</i>	<i>Hyperbolé</i>	É um discurso que vai além da verdade para aumentar ou diminuir alguma coisa. Emprega-se isoladamente ou com comparação (p. 265).
Intelecção	<i>Intellectio</i>	<i>Synedoché</i>	Quando se compreende o todo por uma pequena parte ou a parte, pelo todo (p. 267).
Abusão	<i>Abusio</i>	<i>Katáchresis</i>	Uso de palavra semelhante e aproximada em lugar do termo exato e próprio (p. 267).

Translação	<i>Translatio</i>	<i>Metaphorá</i>	Quando a palavra é transferida de uma coisa a outra, porque, dada a semelhança, parece possível transportá-la com acerto (p. 269).
Permutação	<i>Permutatio</i>	<i>Allegoría</i>	É o discurso cujas palavras demonstram uma coisa, o pensamento, outra. Divide-se em três partes: semelhança, argumento e contrário (p. 269).

Podemos compreender que a diversidade de classificações também está relacionada às várias traduções, de acordo com Maleval (2010):

As muitas classificações que a elocutio conheceu foram motivadas também pelo fato de ter ela, enquanto *techne*, atravessado idiomas diferentes, como o grego, o latim, etc., assimilando-lhes as nuances. Para não falar no fato de que a sua valorização crescente levou à invenção de novas e rebuscadas terminologias (MALEVAL, 2010, p. 81).

Todas essas figuras são responsáveis por ornamentar o texto, e, conforme sua utilização, podem dar um tom obscuro ao mesmo ou servir à persuasão do receptor através do *docere cum delectare*.

A outra parte da retórica corresponde à Ação (Pronuntiatio), cabendo tanto à arte retórica quanto à poética:

ocupa-se da voz, das diferentes maneiras de a empregar para expressar cada paixão: ora forte, ora fraca, ora média; estuda igualmente os diferentes tons que a voz pode assumir, alternadamente aguda ou grave ou média, já que se ocupa do ritmo a ser empregado em cada circunstância. Estas três coisas constituem o objeto da atenção dos oradores: a força da voz, a harmonia, o ritmo (ARISTÓTELES, [19—], p. 205-206).

Aristóteles deixa claro que todos esses mecanismos concedem ao discurso um caráter persuasivo e que o orador deve conhecê-los visando esse fim, sendo que, por si mesmos, não são justificáveis, mas se tornam necessários:

Em matéria de discurso, a justiça deveria consistir em procurar apenas não afligir nem alegrar o ouvinte; pois, em boa justiça, deveríamos combater o adversário só à base dos fatos; pelo que tudo o que vai além da demonstração é supérfluo. Contudo todos estes acessórios revestem grande poder, como dissemos, em razão da imperfeição dos ouvintes (ARISTÓTELES, [19—], 206).

Daí inferimos a utilidade da retórica que, se não pode evitar sua utilização desonesta, fornecerá meios para que do bem o homem também seja persuadido. Para os que veem algo de desonroso na procura da persuasão através da palavra, Aristóteles combate todas as disposições contrárias:

Seria absurdo que a incapacidade de se servir de suas forças físicas em defesa própria gerasse a vergonha e que a incapacidade de se utilizar de suas possibilidades oratórias não a gerasse, uma vez que estas últimas tocam mais de perto ao homem do que o uso de seus membros (ARISTÓTELES, [19—], 33).

Dada essa utilidade da retórica, não seria difícil compreender os fatores que levaram-na a ser muito utilizada e propagada pelos pregadores. A Igreja percebeu em tal uso uma maneira eficaz de propagar seus dogmas e preceitos, alcançando a realização máxima da retórica nos sermões.

### 3 A PRÉDICA MEDIEVAL E OS SERMÕES VICENTINOS

A retórica foi determinante para o estabelecimento dos parâmetros de estruturação dos sermões medievais, largamente utilizados no incentivo dos ouvintes à prática da devoção católica. A mensagem cristã precisava ser inculcada, quer através da compreensão lógica, quer através dos sentimentos, e a retórica, dessa forma, assume importância preponderante na veiculação de ideias.

#### 3.1 A pregação cristã

A retórica preceptiva é parte de um capítulo da literatura medieval que assume sua importância a partir da disseminação de tratados. Podemos delimitar um espaço nos estudos da prédica que tem seu início com Santo Agostinho, no século V, e se estende até o século XV.

A forma como a retórica foi adaptada pelos tratados sobre a prédica pode ser observada através da comparação dos sermões com os panegíricos proferidos com vigor em momentos solenes na Grécia Antiga:

A maioria das obras primas da eloquência escolar, e os elogios e panegíricos de um Górgias ou de um Isócrates, trechos solenes celebres em toda a Grécia, constituíam discursos do gênero epidíctico. Contrariamente aos debates políticos e judiciários, verdadeiros combates em que os dois adversários procuravam acerca de matérias controvertidas, ganhar a adesão de um auditório que decidia o desfecho de um processo ou de uma ação por empreender (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 53).

Segundo Murphy (1986), a prédica não é uma criação medieval nem do cristianismo, já que a palavra “pregação” foi utilizada por Jesus, denotando a familiaridade dos ouvintes com o termo. A pregação de Jesus seguia um padrão retórico sedimentado na cultura judaica, podendo perceber que a originalidade de sua pregação estava reservada à mensagem e aos receptores, não ao método.

A visão medieval compartilhou do pensamento cristão que via a pregação de Cristo como “el segundo acto de Dios después de la creación del hombre y durante muchas edades constituyó el médio primordial de comunicación entre Dios y el hombre” (MURPHY, 1986, p.275).



Os profetas do Antigo testamento já haviam mostrado essa afeição à prédica, numa latente preocupação em preservar e fazer circular o conteúdo das Sagradas Escrituras. O formato apresentado por Jesus em sua pregação demonstra o desenvolvimento da liturgia judaica, através da qual foi possível acostumar a comunidade à leitura de um texto das Escrituras seguido de uma explicação e interpretação oral. Essa tradição retórica coletiva continuou a ser seguida pelos cristãos, que acrescentaram ao método interpretativo de seus textos a visão alegorizada que estes podiam conter, fortemente influenciados pela cultura greco-latina, como veremos detalhadamente em Santo Agostinho.

Seguindo a interpretação alegórica, o cristão deveria ver referências a Cristo nos textos do Antigo Testamento. Na Idade Média, o método alegórico foi consideravelmente utilizado, sendo que, para os exegetas medievos, o texto bíblico possuía, além do sentido literal, três sentidos: “alegórico ou dogmático, moral ou ético e anagógico” (GILBERT, 1999, p. 40). Ainda sobre o sentido alegórico, é importante salientar que tanto o sentido espiritual quanto o moral e o literal deviam ser considerados na interpretação bíblica.

As Escrituras continham as instruções para uma vida com Deus; logo, o seu povo buscava sondar o conteúdo bíblico visando encontrar revelações. Motivados por essa busca, criou-se um instrumental retórico e gramático que foi desenvolvido naturalmente e era de conhecimento de toda a comunidade (MURPHY, 1964, p. 275).

A compreensão do alcance da prédica cristã pode ser mensurada a partir da compreensão de mais de um milênio de prédica, podendo ser dividido, segundo Murphy (1964), em três fases:

Quadro 4 – História da prédica cristã

Fases	Período	Principais Obras
1º Fase	Século I	Os ensinamentos de Jesus encontrados nos evangelhos; cartas de São Paulo.

2º Fase	Século V ao XII	De doctrina christiana (426) de Santo Agostinho De magistro e De catechizandis rustibus, ambos de Santo Agostinho Cura pastoralis (591) de São Gregório Magno, De institutione clericorum (819) de Rábano Mauro, Liber quo ordine sermo fieri deveat (h. 1084) de Guiberto de Nogent De arte praedicatoria (1199?) de Alan de Lille.
3º Fase	Século XIII ao XV	Surgem as <i>Artes praedicandi</i> de: Alejandro, superior do convento de Ashby; Tomás Chabham (ou Tomás de Salisbury) e Ricardo de Thetford; Juan de la Rochelle e Guilherme de Auvernia. <i>La forma de predicar (reúne quase todos os elementos vistos nos manuais anteriores)</i> , de Roberto de Basevorn.

Com a finalidade de compreendermos o alcance e a necessidade do cristão em pregar, que legitimará suas ações, apresentamos um breve panorama dessas fases, que justificam sua veiculação pela Igreja e seus fiéis. A primeira fase da prédica cristã tem seu início na figura de Jesus que confirmou e reforçou a prática judaica do uso das Escrituras como prova, fez a distinção entre parábolas e discurso direto, entre evangelização (anúncio) e ensino (exposição da doutrina), e adotou comparações entre o terreno e o divino mediante analogias e metáforas. Esses aspectos que marcaram a pregação cristã alcançaram grande relevância no período medieval (MURPHY, 1996, p. 282).

A ordem de Cristo aos discípulos, “Ide e pregai o evangelho a toda criatura” (BÍBLIA, 1969, Marcos, 3, 14), justifica o esforço oratório contínuo que seus seguidores vão mostrar a fim de que sua doutrina tenha alcance mundial.

Jesus já apresentava um juízo retórico que pode ser considerado uma distinção dos níveis de auditório, já que as parábolas eram dirigidas ao público geral e o falar abertamente cabia somente aos discípulos. Outra marca de sua pregação é a insistência de que os seres humanos podem aprender algo sobre Deus através da compreensão do mundo que os rodeia. Sendo assim, todos os eventos da história judaica poderiam ser considerados como sinal das intenções de Deus e deveriam ser estudados para averiguar seu possível significado.

Dos seguidores de Jesus destacou-se Paulo, considerado “um dos oradores mais espetacularmente eficazes da história” (MURPHY, 1996p. 286). Fazia o uso das Escrituras como prova apodítica. Tal método só era eficaz quando aplicado aos

judeus, pois compartilhavam da mesma fé nas Escrituras. Sendo assim, também era visível a diferença entre os discursos dirigidos aos judeus e aos gentios (MURPHY, 1996, p. 287).

A metarretórica de Paulo contém elementos novos que não se encontram na retórica pagã, já que, ao lado da necessidade de persuasão, conforme a ordem de Cristo, preconizava que a graça de Deus pode intervir durante a pregação, então a eficiência desta depende daquela. A possibilidade da graça divina era garantia por si mesma de eficiência na prédica, em detrimento da retórica humana, entendimento diferente do que postulavam os antigos, dentre eles Sêneca e os estóicos, para os quais o discurso deve ser conduzido de maneira hábil para que a mensagem se comunique por si mesma (MURPHY, 1996, p. 288). O resultado prático deste princípio é que à Igreja interessava mais o que pregar e do que como pregar. E, se manifesta preocupação com o auditório no que tange à adequação do discurso, o orador cristão trabalha para salvação dos ouvintes e não para triunfar como retor.

Findadas as perseguições aos primeiros cristãos, que não favoreceram a elaboração de nenhuma teoria, Santo Agostinho escreve o *De doctrina christiana*. O debate sobre a teoria da pregação ganha espaço entre os eclesiásticos somente nos séculos VI e V, em que é discutida a apropriação da retórica pagã.

Apesar do pensamento de Santo Agostinho, não houve nenhum consenso visível de que a arte retórica antiga pudesse servir como teoria da pregação. Antes de 1200 faltava um espírito analítico e os pregadores se importavam mais com o tema do que com a forma do sermão. Até então, a Igreja havia produzido apenas quatro escritores que poderiam ser considerados teóricos da prédica: Santo Agostinho, São Gregório Magno, Guiberto de Nogent e Alain de Lille (MURPHY, 1996, p. 316).

A terceira fase da prédica acredita-se que tenha surgido dentro da universidade medieval, tanto que a mais antiga coleção de sermões que chegou até nós é constituída por 84 sermões proferidos na Universidade de Paris durante o ano acadêmico de 1230-1231. Os sermões demonstram o uso do tema, da divisão e outros aspectos descritos nos manuais preceptivos correntes nas *ars praedicandi*, supondo um público culto que o pregador deveria enfrentar. Por tal motivo, esse tipo de sermão ficou conhecido como sermão universitário (MURPHY, 1996, p. 316). Mas os elementos básicos desses sermões se encontravam fora das universidades, os

acadêmicos apenas os assumiram e os divulgaram, já que o sermão como gênero independente já se apresentava antes do ano 1200.

Três escritores do começo do século XIII mostraram as novas preocupações e forneceram uma chave para o desenvolvimento do nascente gênero das *ars praedicandi*: Alejandro, superior do convento de Ashby; Tomás Chabham (ou Tomás de Salisbury) e Ricardo de Thetford, a quem foi atribuída a autoria de um famoso tratado sobre os modos de ampliação dos sermões. Outros escritores também se destacam na primeira metade do século XIII, dentre os quais Juan de la Rochelle e Guilherme de Auvernia.

Dezenas de tratados posteriores são elaborados, sendo *A forma de predicar* (1322), de Roberto de Basevorn, um exemplo de como as técnicas retóricas foram aproveitadas, pois apresenta quase todos os elementos que foram vistos no desenvolvimento das *ars praedicandi*.

Visando atender à necessidade de disseminar a doutrina, a retórica vai se revestir de moldes cristãos, tendo encontrado sua maior expressão em Santo Agostinho que defendeu sua utilidade e dedicou parte de seu *De doctrina christiana* a estudá-la. Buscaremos a seguir compreender o pensamento agostiniano a respeito da apropriação da retórica pela Igreja.

O primeiro objetivo do pregador deve ser instruir, pois dessa forma o homem, ao tomar conhecimento do que deve fazer, pode resolver-se a fazê-lo sem que seja necessário persuadi-lo a tal. Isso também é uma possibilidade, tal como o discurso que visa cativar o ouvinte, agradando-o de alguma forma, o que nem sempre o levará à ação; mas se o ouvinte for convencido, certamente o discurso terá sido vitorioso.

Quanto ao discurso que pretende deleitar o ouvinte, Santo Agostinho alerta que os sacerdotes não deveriam ser levados pela vontade de agradar e assim deixar de falar a verdade, pois esta deve sobressair a tudo:

Ainda que as verdades sejam ditas pelos sacerdotes sejam menos compreendidas, menos agradáveis, menos convincentes, contudo, que sejam ditas! Que se escutem com agrado as idéias justas, não as iníquas. Ora, essas não serão escutadas se não forem expressas com acerto (AGOSTINHO, 2002, p. 237).

Na esteira dos clássicos greco-latinos, preconiza que as formas de estilo podem ser: simples (baixo), médio (medíocre) e elevado (sublime). Tais formas são dadas de acordo com as qualidades que os discursos apresentam, como a clareza,

a grandiosidade, a elegância, a vivacidade do *ethos*, a sinceridade, a habilidade. Essas qualidades são obtidas de acordo com o emprego das figuras literárias ou tropos; sobre seu emprego discorreu Aristóteles:

Evita-se a baixeza de estilo e dá-se-lhe elegância, empregando todos os nomes que indicamos na Arte poética. Desviar uma palavra de seu sentido ordinário permite dar ao estilo maior dignidade. O estilo excita igualmente as diversas impressões que os homens experimentam perante os estrangeiros e perante os seus compatriotas. Pelo que, importa dar ao estilo um ar estrangeiro, uma vez que os homens admiram o que vem de longe e que a admiração causa prazer (ARISTÓTELES, [19—], p.208).

Dada a importância de se unir os preceitos da retórica à sabedoria, parte para análise dos estilos a serem empregados - simples, pomposo, patético - que vão ser construídos de acordo com o objetivo, que pode ser instruir, deleitar ou convencer: “O primeiro objetivo, isto é, a necessidade de instruir relaciona-se com as ideias a serem expostas; os dois outros, deleitar e convencer, com a maneira como a expomos” (AGOSTINHO, 2002, p. 233).

A busca do aperfeiçoamento do estilo deve sempre vir acompanhada da responsabilidade de se exaltar o bem e desaprovar o mal. O pregador deve adequar o estilo do discurso para alcançar seu intento:

É portanto necessário que o orador eclesiástico, ao persuadir a respeito do dever a ser cumprido, não somente ensine para instruir e agrade para cativar, mas, ainda, convença para vencer. Não lhe resta, com efeito, senão um meio para levar o ouvinte a dar seu consentimento: o de vencer pelo poder da eloquência, no caso em que a demonstração da verdade unida ao encantamento da expressão não conseguiu fazê-lo (AGOSTINHO, 2002, p. 236).

O estilo pomposo também pode se mostrar pernicioso quando ocultar um discurso vazio. Por isso os pregadores deveriam evitar esse estilo e procurar uma linguagem mais sóbria e condizente com os valores pregados.

A escolha do estilo do discurso também varia de acordo com a grandeza dos assuntos a serem tratados. Recorre a Cícero para distingui-los: “Ser eloquente é poder tratar assuntos menores em estilo simples; assuntos médios em estilo temperado e grandes assuntos em estilo sublime” (CÍCERO, Apud AGOSTINHO, 2002, p. 241). A isto acrescenta-se que, nas questões referentes à fé religiosa, essa distinção dos assuntos não é possível de ser feita tal como Cícero propôs em relação às causas forenses, pois os assuntos tratados na Igreja são sempre elevados.

Dessa forma, embora o orador cristão “tenha sempre questões importantes a tratar, ele não deve fazê-lo constantemente em estilo sublime, mas em estilo

simples, se estiver a ensinar; e em estilo temperado, se estiver a censurar ou louvar” (AGOSTINHO, 2002, p. 245). O pregador só deve recorrer ao estilo sublime quando o ouvinte se mostrar resistente, pois seus acentos são “próprios a comover os corações” (AGOSTINHO, 2002, p. 245). Todos os estilos devem ser empregados objetivando a persuasão do que é ensinado, com a utilização dos recursos da eloquência que visam esse fim.

Escrita no final do século XII, a *Ars praedicandi* de Alain de Lille aborda como a pregação deve ser conduzida e dá a sua definição: “Preaedicatio est, manifesta et publica instructio in oram et fidei, informationi hominum deserviens, ex rationum semita, et auctoritatum fonte proveniens” (p. 53, caput primum), que podemos traduzir como “um ensino público e coletivo dos costumes e da fé, apoiado na razão e fundamentado na autoridade, tendo em vista a instrução dos homens” (MALEVAL, 2006, p. 249).

Enfatizamos o termo: “ex rationum”, que propõe a utilização da razão a serviços dos expedientes religiosos. O sermão na Idade Média possuía um caráter técnico e apresentava uma estrutura fixa. Tal era o destaque da eloquência, que os pregadores obedeciam rigorosamente suas regras para elaborarem e proferirem seus sermões. As técnicas necessárias eram encontradas nas diversas *Ars praedicandi*, encontrando-se entre as mais conhecidas, repetimos, as de Alain de Lille, de João de Gales e de João de la Rochelle (CARVALHO, 1948 p. 15).

A estrutura do sermão era composta de quatro partes: “tema, protema, divisão do tema e desenvolvimento das ideias” (CARVALHO, 1948 p. 12). De acordo com o que João de Gales traçou na sua *Ars praedicandi*, “a pregação consiste, depois da invocação do auxílio divino, em expor um tema, dividindo-o em partes que sejam concordantes, em ordem ao conhecimento da doutrina católica e ao ardor da caridade” (Apud CARVALHO, 1948, p.12).

O tema é tirado de um texto das Escrituras, cujo assunto será desenvolvido durante o sermão. Como diz Gilson,

é no tema que todo o sermão deve achar-se virtualmente pré-formado. Cumpre, pois, partir desta concepção inicial, se se quiser compreender em que consiste o trabalho do orador sagrado: a sua tarefa própria está em extrair, para sustento das almas que o ouvem, toda a substância contida num texto da escritura e de mostrar que o ensinamento do seu sermão deriva necessariamente do texto proposto (Apud CARVALHO, 1948, p.12).

Dado o texto bíblico, o pregador parte para a súplica em busca do auxílio

divino, a parte a que se chama protema. Realizada a oração, o orador segue com a definição ou a exposição dos sentidos implícitos no tema. A divisão do tema podia “ser *intra*, isto é, intrínseca e abstracta, normalmente praticada só perante auditórios ilustrados, e *extra*, isto é assente, em imagens, representações sensíveis, exempla, etc., e dirigida a auditórios populares, isto é a pessoas ignorantes” (CARVALHO, 1948, p.13).

Durante o desenvolvimento das ideias o orador se achava com mais liberdade de invenção, podendo optar pelos modos de desenvolvimentos que dispunha nas *Artes*, quais sejam:

substituição das palavras do tema pela respectiva definição; descrição e explicação; divisão; argumentação, que podia fazer-se pela discussão do caso contrário, pelo juízo implícito do auditório e pelos exemplos, explanação escriturária e teológica, fazendo-se aquela pela citação de *auctoritates*; composição ou derivação a partir de uma raiz comum; explicação das metáforas da Escritura; interpretação simbólica, e correlação com o princípio da causalidade (CARVALHO, 1948, p.13).

Dentre esses modos, como os que Gil Vicente mais utilizou em seu sermão e também em alguns de seus autos são os recursos às autoridades, que eram feitos por meio de citações ou até mesmo da presença das próprias como personagens (como os Padres da Igreja no *Auto da Alma*), o emprego de exemplos - que na verdade são alguns autos em si -, e as alegorias, utilizadas largamente em várias peças.

As autoridades a que os pregadores recorriam em seus sermões, sempre com o intuito de confirmar e referendar o que estava sendo dito, poderiam ser citações bíblicas ou opiniões de estudiosos da Bíblia encontradas em textos consagrados:

A abundância de citações da Escritura e de opiniões e sentenças de Padres e de Teólogos consagrados nas escolas assinala um dos aspectos salientes do Sermão medieval. Constituía numa prática coerente com a didáctica em uso, que sempre partia de um texto a glosar ou comentar, e que obedecia ao propósito de dar fundamentos indisputável às verdades enunciadas e até mesmo a simples e triviais reflexões (CARVALHO, 1948, p.13).

Os exemplos, pela sua facilidade de compreensão por parte dos ouvintes, também constituíram um modo de argumentar muito utilizado pelos pregadores; serviam de exemplos as fábulas e as parábolas, entre outros modos de narrativas. Eram um método moralizante eficaz, mais ainda perante auditórios mais humildes, em que discussões teológicas muito apuradas não faziam sentido. As alegorias

também eram muito utilizadas com o intuito de se fazer a mensagem chegar de maneira eficiente aos espectadores.

Todas essas lições de oratória religiosa eram aprendidas na Faculdade de Teologia, onde os clérigos eram exercitados na leitura, discussão e prédica, sempre em latim (M.M. Davy, 1931). As técnicas, apesar de muito rígidas, podiam “variar de acordo com o gosto pessoal dos pregadores e as circunstâncias do tempo e do lugar em que pregam” (MALEVAL, 2006, p. 250).

### 3.2 Gil Vicente: o *Sermão de Abrantes*

Segundo sua análise dos sermões vicentinos, Joaquim de Carvalho concluiu que Gil Vicente dominou as técnicas da prédica medieval e, de fato, as utilizou em seus sermões, tanto nos jocosos quanto nos de intenção séria. Segundo ele, Gil Vicente conhecia perfeitamente as regras contidas nas *Artes*, sem, no entanto, poder precisar de qual se utilizou. Essa conclusão respalda seu pensamento de que a formação vicentina não poderia ter sido adquirida com “um bondoso padre de aldeia”, como queria D. Carolina de Michaelis de Vasconcellos (1922, p. 91), mas revela um saber que só poderia ser explicado

em quem adquiriu, pelo menos, os rudimentos da formação sacerdotal, é óbvio que a hipótese mais admissível. É certo que nem sequer é possível indiciar a escola que Gil Vicente frequentou, os mestres que o ensinaram e até onde levou a escolaridade; mas cremos ter mostrado que deu expressão a temas religiosos que implicavam conhecimentos mais ou menos particularizados (CARVALHO, 1948, p. 74).

A essa opinião opõe-se a de I. S. Revah (1949, p. 44), pois defende que Gil Vicente teria aprendido a estrutura dos sermões a partir da observação deste hábito medieval que foi a prédica e a iconografia. Ele afirma que, ao comparar a estrutura tripartida do sermão de 1506 com a do sermão de 1531, não foram utilizadas as regras das *Artes* neste último. Acrescenta ainda que os sermões jocosos proferidos por leigos eram modismo na Península Ibérica.

Laurence Keates também compartilha da mesma opinião, pois acredita que o católico praticante médio estava sempre em contato com a liturgia, seja na Páscoa, no Natal ou em outras festividades religiosas, tomando assim conhecimento empírico do conteúdo dos breviários.



Toda prática retórica, e concluímos então pela necessidade dela nas moralidades e sermões de Gil Vicente, está assentada no que Aristóteles chamou de imperfeição dos ouvintes:

Em matéria de discurso, a justiça deveria consistir em procurar apenas não afligir nem alegrar o ouvinte; pois, em boa justiça, deveríamos combater o adversário só a base dos fatos; pelo que tudo o que vai além da demonstração é supérfluo. Contudo todos êstes acessórios revestem grande poder, como dissemos, em razão da imperfeição dos ouvintes (ARISTÓTELES, [19—], p. 206).

A Gil Vicente foi encomendado pela Rainha D. Leonor “e pregado em Abrantes ao muito nobre Rei Dom Manuel, o primeiro do nome, na noite do nascimento do ilustríssimo Infante Dom Luís” (VICENTE, 1983, p. 613), em três de março de 1506. Possuía a 'matéria do discurso' e precisava que esse discurso fosse revestido da 'aparência satisfatória' a que convinha, daí o sermão jocoso se encaixar na ocasião da festividade (ARISTÓTELES, [19—], p. 205).

Esse auto pode ser considerado uma homilia teatralizada, tendo em vista que os sermões apareciam no teatro religioso medieval tanto com intenção séria, muito recorrente nos mistérios, quanto com intenção satírica, notadamente conhecido como sermão jocoso, *sermon joyeux*. Este último não era visto com bons olhos perante autoridades eclesiásticas, como aponta Joaquim de Carvalho:

A pregação, que havia sido um dos principais deveres do *munus* episcopal, tornou-se depois do Concílio de Latrão, de 1215, e da fundação das ordens predicantes, uma prerrogativa do clero secular, de dominicanos e de franciscanos. Se este era o sentir comum, podia porventura tolerar-se que um leigo fizesse folgar com a norma do que servia para inflamar os corações na palavra do Senhor? (CARVALHO, 1948, p. 18).

Antes de iniciar o sermão, há a indicação na didascália de que o orador vai se explicar perante opiniões contrárias:

E porque alguns foram em contraíro parecer que se não pregasse sermão d'homem leigo, começou primeiro, dizendo, antes de entrar no sermão (VICENTE, 1983, p. 613).

Ora, no século XV a pregação ultrapassou os limites das Igrejas e os sermões eram proferidos até em feiras (CARVALHO, 1948, p.17). Agora a câmara de dormir da rainha era o púlpito em que o ator vestido de roupas sacerdotais apresentava sua justificativa em tom jocoso:

A éstos respondo, que me den licencia  
 aquesta vez sola ser loco por hoy,  
 y toda su vida licencia les doy  
 que puedan ser nescios com reverencia.  
 (VICENTE, 1983, p. 613).

Esses versos, antepostos à prédica, podem ser tomados como a revelação de que irá disparatar, o que não ocorrerá, já que o sermão possui um tom moralizante. Como afirma Osório Mateus: “O texto de Vicente está entre os dois graus (moral e *loco*). O teor do sermão é edificante mas o acto de pregar é paródico e a fala assume-o *loco por hoy*” (MATEUS, 1989, p. 5).

A sua desculpa é que apenas será louco naquele dia, desculpando seus detratores de serem loucos por toda vida. Os que o detratavam estavam entre os que não aprovavam a prática de tais sermões, como poderia ele ser desculpado se estava se comparando a eles? Portanto, percebemos esses versos como uma crítica aos pregadores que proferiam sermões mas eram néscios no conteúdo, apresentavam palavras vazias revestidas de reverência. Ele era louco não por pregar, já que Gil Vicente predicou muito mais em seus autos religiosos do que em sermões propriamente. Ele era louco pelo papel que representava naquele dia, como é próprio dos atores. Ao usar a forma da prédica, mostrou que qualquer um podia ser clérigo. Até um louco.

Ditas essas palavras, apresentou o tema: *Non volo, volo, et deficio*, igualmente de onde o tirou: *Habentur verba ista originaliter in pariete istius aulae, quae scripsit aliquis stultus* (VICENTE, 1983, p. 614). O protema é a recitação em trovas da Ave Maria:

*Ave Maria ab initio creata,*  
*gratia plena concepta* y nacida,  
*Dominus tecum*, per El escogida,  
*benedicta tu*, rosa preservata.  
*In mulieribus omnium beata,*  
*benedictus fructus* del verbo divino  
*ventris tui, Domina*, de tanto bien dino,  
 Jesus, Maria, y sé tú nostra avocata.  
 (VICENTE, 1983, p. 615).

Anuncia que o desenvolvimento do sermão vai ser dividido em três partes:

En nuestro común hablar per compás,  
 sin nadia quitar ni más añadir  
 quieren aquestas palabras dezir:  
 no quiero, quiero, es por demás.  
 Mediante la gracia del Spíritu Sancto,  
 tres partezicas haré del sermón,  
 y todas tres partes em declaración  
 d'aqueste mi tema, del todo y canto.  
 (VICENTE, 1983, p. 616).

O sermão entra então propriamente no tema, com a interpretação de suas palavras: não quero, quero, e é escusado ou por demais.

La primera parte será declarar  
este “no quiero”, que es lo que no quiero;  
y en la segunda que es lo que quiero,  
y muy brevezico, por no os enojar.  
Em la tercera havéis de notar  
cuales son as cosas que son por demás,  
autorizadas per Sancto Tomás;  
y esto acabado iréis reposar.  
(VICENTE, 1983, p. 616).

A primeira parte corresponde ao *não quero*. Gil Vicente vai citar os assuntos, frequentemente usados como tema de sermões, mas não os discutirá naquele momento. São temas que vão desde a interpretação bíblica a dogmas da Igreja Católica e até da mitologia. Ao debater temas controversos, muitos pregadores estariam preocupados apenas em demonstrar um conhecimento que nada contribuiria para a edificação moral dos ouvintes. Estes são os assuntos que Gil Vicente não quer debater e que foram todos enumerados por Vicente de Carvalho:

Dogmas da Trindade Santa, do poder de Deus, da existência de Deus antes da criação. Queda dos anjos; o ser do mundo antes da criação; mistério da encarnação. Opiniões de Santo Agostinho e Duns Escoto. Eternidade do mundo. Extensão do poder absolutório do Papa, reprovação e o livre-arbítrio. Alcance remissivo do poder do Papa no purgatório. Se o inferno é anterior ao pecado. Espécie de fruto proibido; Dilúvio universal (CARVALHO, 1946, p. 23-33).

As razões para não querer entrar nesses assuntos também são apresentadas:

No quiero tocar secretos guardados  
no quiero meterme em divinas honduras,  
no quiero volar naquelas alturas  
do queman las alas los desasesados

No quiero ser uno de alguns letrados  
que por demonstrarse profundos barones,  
desputan consigo em las predicaciones  
y em las escuelas estanse callados.  
(VICENTE, 1983, p. 617-618).

Se bem observarmos, as discussões sobre esses assuntos se mostram vãs e fúteis e dependem das Escrituras para sua demonstração. Fora os temas teológicos, o ‘sermão’ vicentino também não se propunha a discutir temas da Antiguidade

clássica e da História:

No quiero arguir em plazer ni pena,  
 los anos de Archiles, Pátroculo et cetra,  
 ni descudiñar allende de la letra,  
 si era mas luenga Ecuba o Elena.  
 Que haze da historia ser mala ó buena  
 saber donde Ulisses erró el camino?  
 Ni quiero ser cierto ni ser adevino,  
 quién fue el primer juez em Baena.  
 (VICENTE, 1983, p. 618).

Assim termina a primeira parte, recusando os assuntos que são “secretos d'especulación” (VICENTE, 1983, p. 618).

Depois de dizer o que recusa, inicia a segunda parte do sermão. O assunto do *quiero* diz respeito a “las cosas que tienen más pies” (VICENTE, 1983, p. 618). Propõe-se a denunciar os pecados do mundo. Inicia com versos ritmados, apontando para o som do diabo sob o qual o mundo tem bailado:

Quiero deziros con grande querella,  
 quiero deziros de parte de Dios  
 y de Sancta María, que anda con vos,  
 y conmigo el diablo a la caçapella,  
 quiero deziros que moça y vieja,  
 y viejo y moço, monja y fraile,  
 todos andamos al son de su baile,  
 vos y yo, y aquél y aquella.  
 (VICENTE, 1983, p. 618).

O ‘pregador’ vai se utilizar de uma alegoria para explicitar o grau de enfermidade do mundo por tanto pecado:

Juro a las órdenes que recibí,  
 y al sacramento que hoy celebré,  
 que nunca em el mundo huovo tanta fe  
 com el Infierno como hoy há hí.  
 Sedme testigos que los digo así,  
 que ya este mundo no puede turar;  
 no puede turar, quiérese finar,  
 según las señales que em él conocí.  
 (VICENTE, 1983, p. 618-619).

A presença da alegoria em sermões era muito recorrente, pois as comparações e personificações de ideias abstratas mostravam-se maneiras eficientes de ensinar. Gil Vicente compõe a matéria dessa alegoria cadenciando os nove sinais de morte dos enfermos que podem ser vistos no mundo:

Nueve señales havéis de saber  
 que tiene el enfermo que se quiete finar:  
 lo primero es que pierde el ustar;

y lo segundo el desconocer;  
 lo tercero es que se pierde el ver;  
 el cuarto, apaña la ropa sin tiento;  
 el quinto, tiene un desassossegamiento,  
 que no se contenta de estar ni jacer.

Lo sexto, no haze cura operación;  
 seteno, que tiene los cabos muy fríos;  
 es gruessa la lengua, dize desvaríos,  
 que es el octavo señal com razón.  
 El nono y último, con fuerça y passión  
 aprieta los dientes com ansias mortales.  
 Quiero deziros que aquesta señales  
 veo que el mundo está en conclusión.  
 (VICENTE, 1983, p. 619).

Após esse breve resumo, irá explicar cada um dos sinais detalhadamente, utilizando metáforas, comparações e anáforas para dar a dimensão a que pretende com esta alegoria:

Tú perdiste el gusto por le complacer,  
 perdiste la vista por le contentar,  
 apañas la ropa para se la dar,  
 ganaste sobervia por no le perder.  
 Oh, soberbio mundo, flaires y abades,  
 soberbios beguinos, soberbios ermitaños,  
 soberbios los meses, soberbios los años,  
 soberbios palacios, soberbias herdades,  
 soberbio te finas em cama de engaños.

Y pues las señalas de tu acabamiento  
 ya están al cabo do nenguno apela,  
 no puede tardar aquella candela  
 del cielo espantable com ira y tormento.  
 Será tal hora de tu pasamiento,  
 que solo em vella las gentes se finen,  
 dum veneris judicare saeculum per ignem;  
 esta es la candela de tu finamiento  
 (VICENTE, 1983, p. 624).

O que parece ser a peroração ainda não o é, pois entrará ainda na terceira e última parte do sermão. Esta última parte desenvolve-se de outra maneira, diferenciando-se da segunda e da primeira parte. É composta de frases incisivas e revela uma cadência para apresentar tudo o que considera “*por demás*”. A palavra latina *deficior* tem uma carga negativa que não foi repassada à sua tradução castelhana, mas é percebida pela explanação.

Utilizando-se de um jogo de contrários, dá o tom certo ao sentimento que pretende representar. Ao utilizar a anáfora “*es por demás*”, o tom lânguido de seu sentido literal perde espaço para o vigor da gradação com que passam a ser colocados os termos:

Es por demás predicar la verdad,

es por demás clamar por virtud,  
 es por demás traeros salud,  
 es por demás reprender maldad,  
 es por demás, por bien que pareça,  
 es por demás, loar la bondad;  
 es por demás quebrar la cabeça,  
 es por demás, que tanto se os dá.  
 (VICENTE, 1983, p. 625)

A cada verso, como é próprio da gradação, inicia um novo clímax que afirma o que se pretende dispensar, inculcando da melhor forma possível a matéria desse sermão. A gradação das ideias vai acontecendo até culminar nestes versos: “Es por demás, y aquí concluyo, es por demás aqieste sermón” (VICENTE, 1983, p. 626).

Os que querem a glória eterna só podem esperar na morte a sua vitória. Esta é a súplica divina e a absolvição dada pelo sacerdote:

empero a Dios demando perdón,  
 que manda que diga y de miedo rechuyo.  
 Pliega a la Virgen y al Hijo suyo  
 que nos dé muerte com nuestra vitoria,  
 y nos restituya n'el cielo ad quam gloria  
 nos perducát por el poder suyo.

Laus Deo

(VICENTE, 1983, p. 626).

O sermão assim termina, nos dando mostras de que obedeceu à estrutura das *Artes*, embora vez ou outra em tom jocoso. A matéria que pregou foi séria, esse sermão teatralizado recitado em versos só poderia ser proferido por um poeta com profundo sentimento religioso como o foi Gil Vicente. A sua eloquência pode ser percebida na composição das partes que estruturaram o sermão. Recorrendo a diversas figuras e à gradação de ideias, conseguiu a exata medida, a conveniência. A alternância do tom severo com algumas troças pode ser entendida como sua marca pessoal, e também não permite situar tal sermão como apenas jocoso.

Como afirmamos anteriormente, a ideia de alinhar a obra vicentina ao conhecimento retórico encontra sua mais óbvia realização nas obras conhecidas como sermões. Caracterizadas por sua temática fundamentalmente religiosa, refletem a visão do autor no que se refere à doutrina da Igreja Católica. E podemos perceber que os sermões apresentam uma estrutura correspondente ao gênero epidíctico em seus argumentos e em sua finalidade: “É nessa perspectiva, por reforçar uma disposição para a ação ao aumentar a adesão aos valores que exalta, que o discurso epidíctico é significativo e importante para a argumentação” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 55-56).

Perelman e Olbrechts-Tyteca já haviam observado que os sermões seguiam a estrutura dos discursos gregos, sendo que

a oração fúnebre dos gregos se havia transformado, com o cristianismo, em meio de edificação. De fato, trata-se realmente do mesmo discurso, mas versando sobre valores novos. Estes são incompatíveis com a busca da glória terrestre (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p.56).

No caso do sermão ter sido apropriado pelo teatro, que a si irá amalgamá-lo, como pretendemos mostrar nos próximos capítulos, deve-se, em muito, à atração que exerce nos espectadores: “é certo que o discurso – particularmente o discurso epidíctico – costuma ser julgado um espetáculo” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p.56).

Por todos os motivos expostos, destacaremos na análise dos autos compreendidos pelo gênero epidíctico o importante papel do ensino das virtudes, que serão retomadas nos outros autos. Observaremos que este gênero convém ao ideal de reforçar uma ideia e de buscar a adesão dos auditórios, tornando possível e eficiente a realização da crítica vicentina à sociedade e à própria Igreja.

#### 4 O GÊNERO EPIDÍTICO NO TEATRO VICENTINO

A virtude e o vício, o belo e o feio são fins de quem elogia ou censura, assim esclarece Aristóteles ([19—], p. 70) ao tratar do gênero epidítico ou demonstrativo. Para ter o pleno domínio deste gênero, convém ao orador o conhecimento do que deverá ser louvado ou censurado.

Ao demonstrar a grandeza/vileza do seu objeto de louvor/censura, este gênero é apto ao ensino, pois o orador acaba por difundir os valores socialmente aceitos. “Os discursos epidícticos apelarão com mais facilidade a uma ordem universal, a uma natureza ou uma divindade que seriam fiadoras dos valores incontestes e que são julgados incontestáveis. Na epidíctica, o orador se faz educador” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p.57).

Essa posição decorre de acreditar-se que

A argumentação do discurso epidíctico se propõe ao aumentar a intensidade da adesão a certos valores, sobre os quais não pairam dúvidas quando considerados isoladamente, mas que, não obstante, poderiam não prevalecer contra outros valores que viessem a entrar em conflito com eles” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 56).

Aristóteles define a virtude como “a faculdade que permite adquirir e guardar bens, ou ainda a faculdade que nos põe em condições de prestar muitos e relevantes serviços”(ARISTÓTELES, [19—], p. 70). Por virtudes considera “a justiça, a coragem, a temperança, a magnificência, a magnanimidade, a liberalidade, a mansidão, a prudência e a sabedoria” (ARISTÓTELES, [19—], p. 70). Acrescenta que o belo é digno de ser louvado e o seu contrário, o feio, digno de ser censurado.

O gênero epidítico/demonstrativo está a serviço do louvor ou da censura de um homem, de uma categoria de homens ou de valores. O seu tempo é o presente, ainda que extraia argumentos do passado e do futuro, e os valores que o inspiram, assim como ocorre no deliberativo, são a virtude e o seu contrário, o vício. Cabe ao orador valorizar os fatos, geralmente já conhecidos do público. A melhor forma de fazê-lo é através da amplificação.

Para Aristóteles, a amplificação (*aúxesis*) contribui para tornar mais belas ou mais feias as ações. Utilizar uma expressão no discurso com fins de abrilhantamento



também foi defendido por Cícero (*De Oratore*) e trazido em questão na *Retórica a Herênio* (2005).

Sendo assim, fica assente nesses autores que a amplificação reforça a veemência do discurso, e, dessa forma, alguns recursos que estão a serviço dessa técnica contribuem para despertar ou inflamar favoravelmente os ânimos do auditório. Por isto, serão distinguidos na análise dos autos. A respeito da amplificação tem-se que “O orador procura criar uma comunhão em torno de certos valores reconhecidos pelo auditório, valendo-se do conjunto de meios de que a retórica dispõe para amplificar e valorizar” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 56-57).

O maior mérito da divisão que adotamos para a análise do nosso corpus reside no fato de que, como demonstrou Aristóteles, o orador se posiciona de acordo com o gênero de seu discurso. Podemos então, a partir das regras do gênero, verificar quais as circunstâncias que possibilitariam a adesão dos ouvintes à mensagem.

Partindo do princípio de que o objetivo de Gil Vicente em alguns dos seus autos é o louvor à Virgem e ao Menino, exaltando-lhes as qualidades, o gênero retórico apropriado para tal fim é o epidítico, que visa a louvar ou censurar algo, sendo apropriado ao “discurso festivo, em honra de uma pessoa que deve ser celebrada” (LAUSBERG, 2005, p. 84). Seguindo ‘seus preceitos técnicos’, é possível avaliar como Gil Vicente construiu a fala das personagens e por meio de quais argumentos construiu sua estratégia persuasiva.

#### 4.1 *Auto da Fé*

Primeiro auto alegórico de Gil Vicente, O *Auto da Fé* foi escolhido para fazer parte do *corpus* de análise por trazer como tema principal a primeira das três virtudes teológicas<sup>8</sup> do catolicismo e por apresentar um evidente tom didático na

---

<sup>8</sup>São Tomás de Aquino divide as virtudes em três: (a) intelectuais, (b) morais e (c) teológicas. As primeiras aperfeiçoam a inteligência (o entendimento, a ciência, a sabedoria, a prudência – *recta ratio agibillium* – e a arte); as segundas aperfeiçoam a vontade, ou o apetite sensível, em busca do bem. Estas, em número de quatro, também chamadas de cardeais, são: a prudência – que, embora seja uma virtude intelectual, dirige a vontade e a sensibilidade, determinando a eleição de meios para um fim –, a justiça, a fortaleza e a temperança. Por fim

propagação de elementos do culto católico. Ao questionarmos até que ponto os autos de *Devoçam* eram alimentados pelos grandes textos religiosos (VASCONCELOS, 1949), realizamos o levantamento de algumas descrições acerca da fé nos autores que, provavelmente, compuseram a base cultural de Gil Vicente.

Não obstante os conflitos que envolvem a identificação de seu pensamento religioso, levantar as possíveis convergências da temática do auto com os autores da tradição cristã remete à necessidade de compreensão da mentalidade religiosa peninsular. Neste sentido, orienta-nos a autoridade de Saraiva, que enumera três hipóteses para a compreensão do problema religioso em Gil Vicente: a de que seria “católico ortodoxo e tradicionalista”, ou um “adepto velado do luteranismo”, ou, por fim, “adepto de Erasmo” (SARAIVA, 1981, p.104).

O argumento do auto informa o local da representação, Almerim, e acrescenta ainda que D. Manuel fará parte do ilustre auditório, composto, logicamente, por diversos membros da corte:

A seguinte representação foi representada em Almeirim ao mui poderoso Rei D. Manuel. Cuja invenção he, que estando nas matinas do Natal, entrão dous pastores simpres na capella; e estando maravilhados no pontifical de todas aquellas cousas, entra a Fé, que lhes declara a significação delas (VICENTE, 1974, p. 83).

O tempo e o local representados são, pois, também informados: manhã de Natal em uma capela, na qual entram dois pastores que ficam maravilhados com os bonitos objetos, que nunca tinham visto. Surge, então, a Fé para explicar-lhes o sentido desses símbolos. Já a presença dos personagens pastores dá o tom bucólico:

Nesses autos, Gil Vicente imitou Encina, e, tal como acontece nas peças de Encina, tratou principalmente das *gaucheries* dos pastores. Todas essas peças focam o Natal, facto que reflecte uma tradição portuguesa bem forte que liga o Natal aos pastores e aos camponeses em geral (KEATES, 1988, p. 99).

O teatro de Gil Vicente, em conformidade com o de Juan del Encina, exprime-se através das formas da poesia lírica. A linguagem dramática será vertida nos moldes dos versos e estrofes usados nos cancioneiros tardo-medievos, como, em Portugal, o de Garcia de Resende.

Não obstante, apresenta particularidades que acabam por mostrar o espírito inovador de Gil Vicente, como afirma Paul Teyssier: “foi no ano seguinte, em 1510,

---

temos as virtudes teologais, que elevam nossas faculdades superiores, a inteligência e a vontade, adequando-se ao nosso fim sobrenatural, Deus. São elas: a caridade, a fé e a esperança.

que o nosso autor deu um passo decisivo de progresso na elaboração do seu teatro religioso com o *Auto da Fé*” (TEYSSIER, 1982, p. 42).

Saraiva evidencia:

O *Auto da Fé*, em 1510, abre a segunda fase da história do teatro vicentino: o teatro alegórico e simbólico. Os pastores de Encina, de visita à corte, falando o seu saiaaguês, deparam com uma veneranda figura, a Fé, que se lhes dirige em língua portuguesa para os doutrinar. É a primeira vez que o português aparece no teatro religioso vicentino. Este facto, juntamente com o aparecimento da primeira figura alegórica marca a emancipação do nosso autor, que deixa de depender do seu modelo, e entra a assimilar de maneira muito original múltiplos elementos da tradição nacional e internacional, literários ou populares, e principalmente a inspirar-se na realidade ambiente (SARAIVA, 1981, p. 37).

A admiração inicial dos pastores também se refere à enorme quantidade de clérigos:

Bra. Benito, aquí está la boda.  
 Ben. Há, no te le dije yo?  
 Juro á diez que allá me vó.  
 Bra. Aquí está la gente toda.  
 Ben. Cuantos que estes zotes son,  
 Ó cregos ó son personas.  
 Bra. Mas que monton de coronas!  
 Bendígalos santo Anton.  
 (VICENTE, 1974, p. 83)

Fato é que a língua das personagens vicentinas compunha harmoniosamente a elaboração do tipo a ser representado. Seus pastores utilizam o castelhano rústico, conhecido como sayaguês<sup>9</sup>, que, assim como suas vestimentas, era responsável por caracterizar o homem do campo:

Gil Vicente pratica esta particularização linguística, justamente, na medida em que, no seu teatro, se interessa mais pelos tipos do que pelos indivíduos. Os traços de língua servem para caracterizar um tipo de personagens e são, tal como a sua vestimenta, um sinal indicativo que opõe essas personagens às outras e permite imediatamente o seu reconhecimento. [...] Este trabalho, simples em princípio, poderá ser na prática bastante complexo porque se perdeu hoje o sentido exacto de várias formas e a percepção de certas sensibilidades (TEYSSIER, 1985, p. 15-16).

<sup>9</sup> “Este castelhano rustico é habitualmente denominado sayaguês e, por comodidade, iremos conservar tal termo, aportuguesando-o sob a forma –saiaguês-. Contudo o termo não existia na época de Juan del Encina e de Lucas Fernandez: era então designado simplesmente por –estilo pastoril -. Só aparecerá quando esta linguagem característica, desenvolvendo-se no teatro primitivo do século XVI, se torna numa espécie de estilo tradicional. O sayaguês é, evidentemente, a língua de Sayago, localidade da província de Zamora a cerca de cinquenta quilómetros a noroeste de Salamanca. A região de Sayago constitui, actualmente, o limite meridional da área em que sobreviveram os dialectos leoneses. Ao chamar-se sayagues o estilo pastoril do antigo teatro espanhol, pretendeu-se dizer que este estilo imita o da região de Salamanca. Mas ao escolher-se Sayago, e não outro lugar qualquer, não se pretendeu caracterizar a origem dialectal precisa desta –língua pastoril- sayago sugeria uma aproximação com a palavra sayo, e o sayo é, como se sabe, o traje tradicional dos pastores. Essa explicação evita a alusão de se tomar o sayagues como dialecto de sayago” (TEYSSIER, 1985, p. 32).

Os pastores se questionam sobre tudo que veem, demonstram desconhecimento de todos os ritos e símbolos cristãos, até que aparece a Fé a fim de esclarecer as dúvidas:

Fé. A divinal claridade  
Seja em vosso entendimento,  
E vos dê conhecimento  
De sua natividade.

Bra. Mas quien sois vos, ó quien serés?

Fé. Pastores, eu sam a Fé.

Bra. Ablenuncio Satané!  
(VICENTE, 1974, p. 88-89)

A necessidade de veneração dos símbolos cristãos revela uma visão de mundo que consiste em vasculhar uma significação oculta, fazendo com que todas as coisas se tornem símbolos de outras. O mundo invisível era posto visível, dessa forma.

Saraiva, mencionando o estudo de Gilbert Highet (1975), mostra os elementos pelos que é caracterizado o sentimento pastoril:

pelo amor simples, pela música (especialmente as cantigas populares), pela simplicidade de costumes, comidas, roupa e por um modo de viver não deteriorado por forças externas, contrastada com as angústias e com a corrupção da existência nas grandes cidades e nas cortes reais. Nem acentuam nem encobrem a grosseria da vida campestre, mas aquela baixeza está simplesmente compensada pela pureza essencial desse tipo de vida (SARAIVA, 1981, p.17-18).

As dúvidas levantadas pelos pastores dão ensejo à exaltação da fé, da Igreja e de seus ritos. Embora o tom didático seja claramente entendido pelo ambiente ingênuo subjacente à temática pastoril, não alcançaria o auto nenhum objetivo, em se tratando de instruir enquanto deleita, em um público já afeito aos ritos católicos. Mas acreditamos que a visão cristã de Gil Vicente defende a necessidade de uma catequese constante para que não haja uma distorção da doutrina por parte dos ouvintes. Deste modo, as pregações e, possivelmente, a reincidência da temática da fé nos autos cumpriram este papel de clarificar e fortalecer, nos cristãos, a necessidade de uma constante prática das virtudes e de aceitação dos dogmas.

Essa estranheza advém do fato de, modernamente, considerarmos que a ideia de homem medieval, construída a partir de uma visão positivista que chegou

ao mundo contemporâneo, pressupõe que esse homem seja obrigatoriamente versado nos temas da fé:

Tal imagem procede essencialmente dos debates do século XIX, quando o refluxo das revoluções de 1848 quebrou, entre os historiadores, todo consenso sobre a interpretação da época medieval e opôs a nostalgia da união entre as monarquias e a Igreja a um progressismo inclinado ao 'fanatismo'. Importava então aos dois campos enfatizar o papel central da fé medieval e, assim, construir a ideia de uma Idade Média totalmente estranha às mentalidades contemporâneas. Essa construção influenciou de forma durável a historiografia contemporânea e as percepções correntes (BOUREAU, 2002, p. 411).

E, vindo ao encontro das suposições levantadas, temos que “no entanto, o cristianismo medieval foi atravessado por dúvidas, por questionamentos, por secessões que manifestam que a fé medieval não se constituía num cimento único e obrigatório” (BOUREAU, 2002, p. 411). Sendo assim, nada mais adequado do que a utilização de um discurso persuasivo para a propagação dos fundamentos religiosos.

Gil Vicente se utilizou da alegoria em diversos autos, tanto nos de temática religiosa, quanto nos profanos. O *Auto da Fé* será o primeiro dentre muitos nos quais o autor recorrerá a esse recurso. A Fé apresenta vestimentas solenes, como é notável a partir do espanto dos pastores diante da sua figura:

Ben. Esta que viene repicada,  
quellotrada á la morisca,  
nos dirá que senefisca,  
que Ella debe ser lletrada.  
(...)  
Quien será que viene acá?  
es imáGINE sagrada.  
(VICENTE, 1974, p. 86)

Todo personagem alegórico trará características, como a indumentária e trejeitos, que se constituirão em símbolos para bem construir a imagem, a serviço da ideia que se pretende concretizar:

A prática da alegoria impõe uma certa forma de pensamento e de estilo. Quando uma abstracção personificada intervém numa cena, todos os pormenores da acção e do diálogo têm de ser escolhidos de modo a convirem ao mesmo tempo a uma abstracção e a uma pessoa (...). É fácil conceber que a alegoria implica hábitos estilísticos muito peculiares, baseados na rebusca sistemática da polissemia (TEYSSIER, 1985, p. 117-118).

Essa marca do teatro vicentino é o reflexo do pensamento medieval, no qual a realidade é constituída por símbolos. Logo, “todos os seres e todos os objectos se convertem em símbolos de outras coisas. Conhecer o mundo, sob este prisma, é

trazer à luz esses símbolos para encontrar neles interminavelmente a mesma verdade imutável” (TEYSSIER, 1982, p. 149).

No auto em estudo, a Fé entra em cena e é questionada pelos pastores sobre sua identidade:

Bra. Mas quien sois vos, ó quien serés?  
Fé. Pastores, eu sam a Fé.  
(VICENTE, 1974, p. 88).

Gil Vicente, ao dar corpo e voz a uma abstração, traz uma forma de construção recorrente em muitos de seus autos religiosos:

Uma categoria muito importante de personagens é constituída por alegorias, isto é, abstrações personificadas. A alegoria é particularmente grata ao pensamento e à arte da Idade Média e é ela que caracteriza o género da «moralidade». A Fé, a Verdade, a Humildade, etc., deixam de ser nomes comuns para se converterem em nomes próprios. Muitas personagens dos autos são alegorias desse tipo, principalmente nos autos de «devação». Fé é a protagonista do *Auto da Fé*. Volta-se a encontrá-la, com Prudência, Pobreza e Humildade, como «donzela» da Virgem no *Auto de Mofina Mendes* (TESSYER, 1985, p. 116-117).

Segundo Lausberg, a “alegoria é a metáfora que é continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse pensamento em causa” (LAUSBERG, 2004, p. 249). Dito teórico trata a personificação como “uma variante de realização da alegoria” (LAUSBERG, 2004, p. 251). Neste sentido, Hansen considera a alegoria dos poetas medievais uma “técnica metafórica de representar abstrações” (HANSEN, 2006, p.7).

Além de explicar a si mesma, a Fé vai, ainda, revelar aos pastores diversas simbologias presentes na capela. Explica o que é a cruz, apresenta Jesus como o Salvador, revelando o que circunda o rito do Natal. Há a visível valorização da pobreza, sendo mostrada como “o toque principal /da celestial riqueza” (VICENTE, 1974, p. 94).

A ambientação das circunstâncias bíblicas do nascimento de Jesus, em uma manjedoura, é recriada através do ambiente simples e rústico da peça, adequado ao tema do Nascimento. Santo Agostinho defende que, na pregação do Evangelho, deverão ser utilizadas formas de convencimento que possam ao mesmo tempo deleitar e instruir. A presença dessas imagens está, dessa forma, legitimada.

Para Santo Agostinho, a “Doutrina Cristã busca conhecer o real - todo conhecimento estende-se sobre as coisas ou sobre os sinais” (AGOSTINHO, 2002,

p. 42). Dentro dessa realidade o homem deve buscar as “verdades morais: fé, esperança, caridade” (AGOSTINHO, 2002, p. 78). O bispo de Hipona defendia que o aprendizado das coisas santas precisava de um intermediador, por considerar “as obscuridades dos Livros santos” (AGOSTINHO, 2002, p. 31-02); os que o fazem sem esse auxílio são os iluminados (AGOSTINHO, 2002, p. 34). Tornava-se, assim, de grande importância a existência de alguém que falasse sobre a fé.

No auto, a alegoria da Fé vai ser a responsável por transmitir o seu significado:

Fé. Fé He crer o que não vemos,  
pela glória que esperamos;  
amar o que nam compreendemos,  
nem vimos nem conhecemos,  
para que salvos sejamos.  
(VICENTE, 1974, p. 89).

Inúmeros argumentos em defesa da fé e seu ensino foram colocados no *De utilitate credendi* (AGOSTINHO, 1887). Santo Agostinho utiliza do poder de convencimento para justificar a necessidade de se fazer crer através do inteligível:

Mas talvez você procure ter algum argumento dado que neste mesmo ponto, como este pode persuadi-lo, para crer que não deveria ser ensinado por razão, antes da fé. O que pode ser feito facilmente, bastando apenas você tornar-se um ouvinte justo. Mas, para que possa ser feito adequadamente, gostaria que respondesse às minhas perguntas: então, em primeiro lugar, me diga, porque você acha que não deveria acreditar? Porque, vocês dizem, a credulidade, a partir da qual homens são chamados crédulos, em si, parece-me ser uma certa falha; caso contrário, não deve-se usar isso como um termo de reprovação. Pois se um homem desconfiado falha, e suspeita de coisas não verificadas, quanto mais um homem crédulo, que aqui é diferente de um homem desconfiado, e permite alguma dúvida, enquanto o outro não permite nenhuma em questões sobre as quais ele não sabe. Ao menos enquanto eu aceitar esse parecer e distinção. Mas você sabe que não estamos acostumados a chamar mesmo de curiosa uma pessoa sem alguma censura, nós a chamamos de estudiosa, mesmo com louvor. Logo, observe, por favor, o que lhe parece ser a diferença entre estes dois. Isto, certamente, você responde que embora ambos sejam conduzidos por grande desejo de saber, ainda, o homem curioso busca coisas que não são pertinentes a ele, mas o estudioso, ao contrário, procura aquilo que lhe diz respeito (AGOSTINHO, 1887 [traduzimos]<sup>10</sup>).

Boureau também aborda essa noção do aprendizado inteligível da fé:

---

<sup>10</sup>“But perhaps you seek to have some reason given you on this very point, such as may persuade you, that you ought not to be taught by reason before faith. Which may easily be done, if only you make yourself a fair hearer. But, in order that it may be done suitably, I wish you as it were to answer my questions; and, first, to tell me, why you, think that one ought not to believe. Because, you say, credulity, from which men are called credulous, in itself, seems to me to be a certain fault: otherwise we should not use to cast this as a term of reproach. For if a suspicious man is in fault, in that he suspects things not ascertained; how much more a credulous man, who herein differs from a suspicious man, that the one allows some doubt, the other none, in matters which he knows not. In the mean while I accept this opinion and distinction But you know that we are not wont to call a person even curious without some reproach; but we call him studious even with praise. Wherefore observe, if you please, what seems to you to be the difference between these two. This surely, you answer, that, although both be led by great desire to know, yet the curious man seeks after things that no way pertain to him, but the studious man, on the contrary, seeks after what pertain to him” (AGOSTINHO, 1887. Disponível na internet via: <<http://www.newadvent.org/fathers/1306.htm>> )

A noção de fé (*fides* em latim, *pistis* em grego) constitui uma criação original do cristianismo, pois desde os Evangelhos e as Epístolas de Paulo, ela combina a ideia de uma aceitação intelectual ou afetiva da mensagem cristã com a de um ato voluntário, sustentado pela inspiração divina, de confiança naquele que transmite essa mensagem direta (Jesus) ou indiretamente (a comunidade dos fiéis, a Igreja) (BOUREAU, 2002, p. 412).

Santo Agostinho reitera, mencionando o apóstolo Paulo, que é nas Sagradas Escrituras onde o homem deverá apoiar e dirigir a sua fé:

Lembrando-nos de que 'caminhamos pela fé, e não pela visão da verdade' (2Cor 5,7). Ora, a fé cambaleará se a autoridade das Escrituras vacilar. E cambaleando a fé, a caridade, por sua vez, enfraquecer-se-á. Pois diminuir a fé necessariamente é diminuir também a caridade. Realmente, ninguém pode amar o que não crê que exista. Ao contrário, se ao mesmo tempo, ele crê e ama, fazendo o bem e conformando-se aos preceitos e bons costumes, sente nascer em si a esperança de chegar ao que ama. Eis por que existem essas três virtudes: a fé, a esperança e a caridade. Elas encerram toda ciência e toda a profecia [...] Por fim, o Apóstolo exige 'uma fé sem hipocrisia'. Porque quando nossa fé está ao abrigo da mentira, nós amamos o que deve ser amado e levamos vida reta e esperamos que nossa esperança não seja defraudada de modo algum (AGOSTINHO, 2002, p. 79-81).

Depois de Santo Agostinho, São Tomás de Aquino irá retomar a necessidade de instrução acerca da fé, colocada como virtude teologal. A sua importância é mais do que um gesto da vontade humana, a caracterização da vontade divina. Conforme consta na *Suma Teológica*,

Se llama virtudes teológicas a aquellas por las que nos ordenamos a Dios, que es el primer principio y el último fin de las cosas. Pero el hombre, por la misma naturaleza de la razón y de la voluntad, está ordenado al primer principio y al último fin. Luego la razón y la voluntad, para ordenarse a Dios, no requieren otros hábitos de virtudes teológicas (AQUINO, 1988, p. 471).

São Tomás de Aquino recorre às Escrituras e a Santo Agostinho para dissertar sobre a precedência da fé ante as outras virtudes teologais: "Disse Santo Agostinho no livro I De doct. Christ. (cap. XXXVI): Ninguém pode amar o que não crê que exista. [...] Logo, parece que a fé precede à caridade e a caridade à esperança (AQUINO, 1988, p. 473 [traduzimos]<sup>11</sup>).

É certo que esses pontos defendidos pelos Santos Padres da Igreja foram propagados por Gil Vicente através do seu auto, garantindo também a legitimação do poder da Igreja, conforme a necessidade de alguém que instrua no amor a Deus:

Fé he amar a Deos, só por elle,  
Quanto se pode amar,

<sup>11</sup>Dice San Agustín, en el libro I De doct. Christ. (cap. XXXVI) Uno no puede amar lo que no cree que exista.[...] Luego parece que la fe precede a la caridad y la caridad a la esperanza (AQUINO, 1988, p. 473).



Por ser elle singular,  
 Não por interesse delle:  
 E se mais quereis saber,  
 Crer na Madre Igreja sancta,  
 E cantar o que Ella canta,  
 E querer o que Ella quer.  
 (VICENTE, 1974, p. 89)

Santo Agostinho, retomando Cícero (*De oratore*), afirma que o orador deve, sempre que possível, não apenas instruir, mas também deleitar, bem como comover: “instruir é uma necessidade, agradar, um prazer, convencer, uma vitória” (CÍCERO, apud AGOSTINHO, 2002, p. 233).

A partir da observação das questões teológicas presentes no auto, percebemos que a exaltação da virtude da fé serviu ao reforço e ensino da doutrina. São Tomás de Aquino utiliza uma estrutura que ficou consagrada pelos padres da Igreja, que consistia na proposição de uma tese, sua defesa e refutação, em busca da síntese. Portanto, dialética.

No auto, observamos que a Fé assume a posição de detentora do saber de todos os mistérios relacionados aos ritos católicos. A estrutura do auto obedece um esquema no qual os pastores questionam e são respondidos.

A apresentação da simbologia que envolve a noite do nascimento de Jesus, a fé, a necessidade do crer, a cruz, o mistério da Virgem e as qualidades dignas para se alcançar a salvação é feita a partir de escolhas. A definição de ritos e atitudes necessários ao bem viver pressupõe uma escolha que é feita a partir de outros pontos de vista, que não são trazidos à tona. À medida em que um ponto de vista é priorizado, a definição apresentada por ele passa a ter caráter de verdade por corresponder ao contexto forjado pela religião através de sua própria pregação.

As definições quando utilizadas em caráter argumentativo apresentam-se já como argumentos, ou são justificadas por outros argumentos. A partir dessas duas maneiras, o ponto de vista que se deseja defender alcança destaque. No auto, o uso de definições é um recurso didático, pois, ao verificar que os pastores não estão familiarizados com alguns termos, a Fé passa a defini-los.

## 4.2 *Auto da Mofina Mendes*

A peça, que autointitula-se *Auto dos Mistérios da Virgem*, foi representada no Natal de 1534, segundo sua didascália. Entretanto, é pelo nome da personagem de sua cena profana que tornou-se conhecido: *Auto da Mofina Mendes*. Dramatiza os eventos bíblicos da Anunciação e Nascimento de Jesus, sob uma perspectiva alegórica:

Trata-se de um texto híbrido que, ao lado do mistério da concepção e de elementos pastoris costumeiros do ciclo natalino, põe em cena virtudes alegorizadas que dão claros ensinamentos da doutrina, o que é próprio das moralidades; e, ainda, fustiga os vícios da sociedade do tempo (MALEVAL, 2012, p. 168).

O local da representação indicado, “neste santo anfiteatro”, sugere a apresentação em uma Igreja de Évora, conjectura de acordo com Teófilo Braga (1898, p. 72-73).

Para a elaboração da encenação, Gil Vicente introduz a ação por meio de um prólogo proferido por um frade. Entre os dois acontecimentos principais, ocorre a encenação do episódio profano de Mofina Mendes, que acaba por nomear o auto. A isto, chama-se entremeio (*intermezzo*), mas esse parêntese tem seu correspondente na sintaxe da frase nas orações parenéticas, conhecidas da retórica como intercalações, voltadas à articulação do texto. O assunto não significa oposição, mas corresponde à reafirmação por meio do afastamento do tema, sendo, portanto, recurso utilizado estrategicamente.

Seguindo essa divisão bem marcada do auto, optamos por identificar suas partes por meio de seus ‘preceitos técnicos’ tais como a retórica aristotélica observa para a *dispositio*. Depois do discurso pronto, é visível a articulação de suas cinco partes: exórdio, narração, argumentação, na qual o orador irá refutar opiniões contrárias e confirmar sua posição, e, por fim, o epílogo.

O discurso ordenadamente apresentado pode contribuir para a adesão do auditório. Frequente na época medieval, essa ordenação seguia os modelos lógicos de Cícero e, posteriormente, de Quintiliano. Os efeitos provocados por essa divisão dizem respeito aos argumentos utilizados pelo orador e, conseqüentemente, ao gênero utilizado.

A presença do exórdio é reconhecível nos diversos gêneros literários, como o drama, a epopeia e a poesia. Nos discursos estudados pela retórica aristotélica, podemos distinguir as diferentes construções do exórdio de acordo com a proposta de gênero apropriada.

Segundo a retórica, o exórdio compreende dois momentos: a *captatio benevolentiae*, que se traduz em “seduzir os ouvintes e ganhar-lhes imediatamente as simpatias por uma prova de cumplicidade” (BARTHES, 1975, p. 208); o segundo momento refere-se à *partitio*, que evidencia o plano a ser seguido pelo orador (BARTHES, 1975, p. 208).

A cena inicial do frade, que discursará “a modo de pregação”, contrasta com os assuntos por ele levantados, em tom burlesco. O sermão a ser proferido assume o tom cômico, e foi qualificado por Joaquim de Carvalho como um sermão burlesco, por sua aparência jocosa (CARVALHO, 1948, p.43).

O efeito cômico advindo desse contraste pode ser identificado também como estratégia argumentativa, visto que a seriedade presente na figura religiosa é dignamente embaraçada pela facécia<sup>12</sup>. A construção paródica foi uma constante na Idade Média e somente seria possível, tanto em termos de construção, quanto de apropriação de sua significação pelo público, dado o reconhecimento da matéria que lhe deu origem.

A habilidade do autor em manejar os temas e estruturas religiosas possibilita a execução do efeito paródico. Essa, então, seria mais uma prova colocada por Joaquim de Carvalho a favor do conhecimento religioso sistemático de Gil Vicente.

O frade em seu sermão, discursando sobre a loucura do homem, recorre ao fracionamento e tripartição do discurso:

Três coisas acho que fazem  
ao doido ser sandeu:  
uma ter pouco siso de seu,  
a outra, que êsse que tem  
não lhe presta mal nem bem:  
e a terceira,  
que endoidece em grã maneira,  
é o favor (livre-nos Deus)  
que faz do vento cimeira,  
e do toutiço moleira,  
e das ondas faz ilhéus.  
(VICENTE, 1974, p. 127)

<sup>12</sup> O tom jocoso já era utilizado nos tempos remotos como matéria persuasiva e visava o ataque à figura do oponente: “quanto à facécia, ela parece ter algum cabimento nos debates. Pretendia Górgias que se deve confundir a seriedade dos adversários pela facécia, e suas facécias pela seriedade; e nisso tinha razão” (ARISTÓTELES, [19—], p. 267).

O que foi dito será legitimado através da referência às autoridades:

Diz Francisco de Mairões,  
Ricardo e Bonaventura,  
não me lembra em que escritura,  
nem sei em quais distinções,  
nem a cópia das razões;  
mas o latim  
creio que dizia assim:  
*Nolite vanitatis debemus con lidere de  
his, qui capita sua posuerunt in  
manibus ventorum etc.*  
(VICENTE, 1974, p. 128)

O frade, em seu prólogo/sermão, anuncia que a representação da cena bíblica que se seguirá foi interpretada “fora da história geral” (VICENTE, 1974, p. 132), dando a indicação do tratamento que dará ao tema: ser “contemplação” (VICENTE, 1974, p. 132). Essa divisão, como bem colocou Carvalho (1948, p. 49), indica os diferentes níveis de interpretação bíblica, já sugeridos anteriormente por autores como Santo Agostinho e São Tomás de Aquino.

Com o Frade fora da cena, inicia-se a primeira parte da narração bíblica sugerida pelo auto: a Anunciação. A Virgem surge com suas quatro damas, alegorias de quatro virtudes, a saber: a Prudência, a Pobreza, a Humildade e a Fé.

No elogio, tudo concorrerá para que se eleve a figura elogiada, a partir da exaltação de suas virtudes. De acordo com Aristóteles

o elogio é um discurso que mostra em todo seu esplendor a grandeza da virtude. Convém, pois mostrar que os atos são deveras produzidos pela virtude. O panegírico tem por objeto as ações; as circunstâncias que lhes dizem respeito concorrem para a prova (ARISTÓTELES, [19—], p. 75-76).

A melhor forma de elogiar é realizada através da amplificação, pois, segundo Aristóteles, “nela o orador toma os fatos por aceites e só lhe resta revesti-los de grandeza e beleza” (ARISTÓTELES, [19—], p. 78).

Dentre as formas argumentativas utilizadas pela amplificação, podem ser encontradas no auto: o uso de uma definição em vez de uma palavra, o recurso a metáforas e epítetos, o uso do plural pelo singular, o uso do artigo, o recurso a estruturas conjuncionais em vez da frase concreta, a descrição. Quintiliano distingue as maneiras de amplificar: “cuatro son los principales modos de amplificar o engrandecer la cosa: por aumento, comparación, racionación y congeries” (QUINTILIANO, 2004, p. 300).

As damas leem cada uma um livro-referência da profecia da virgem que dará à luz o Salvador. A Prudência cita a profecia da Sibila Ciméria: “Deus será humanado/ de uma virgem sem pecado” (VICENTE, 1974, p.134). A Pobreza enfatiza, mencionando a Sibila Erutea, apresentada como profetisa, o estado no qual nascerá o menino: “... nascerá pobremente, / sem cueiro nem camisa, / nem coisa com que se aquece” (VICENTE, 1974, p. 134). A Humildade lê o profeta Isaias: “eis a Virgem conceberá / e parirá o Messias, / e flor virgem ficará” (VICENTE, 1974, p. 134).

Retomando a fala, a Prudência relata o episódio de Moisés e a sarça de fogo ardente. A Fé interpreta a visão como prefiguração da Virgem e acrescenta que a escada da visão do sonho de Jacó também se aplica à Virgem: “e a escada que vio Jacob, / que subia aos altos ceos, / também era de seu voo” (VICENTE, 1974, p. 135). A metáfora “escada de Jacó” leva à interpretação de que, assim como a escada leva aos céus, Maria seria a mediação entre Deus e os homens.

As referências bíblicas prosseguem, a Humildade cita como a Virgem é chamada por Salomão no Cântico do Cânticos<sup>13</sup>, que dela reforça as virtudes:

E diz mais, que é porta coeil  
et electa ut sol,  
bálsamo mui oloroso,  
pulchra ut liliu[m] gracioso  
das flôres mais linda flor,  
dos campos o mais formoso:  
chama-se plantatio rosa,  
nova oliva speciosa,  
mansa columba Noe,  
estrêla a mais lumiosa.  
(VICENTE, 1974, p.136).

A Virgem afirma que seria feliz em servir “senhora tão preciosa” como escrava, revelando a virtude da humildade. Neste momento, entra o Anjo Gabriel saudando-a, tal como o texto bíblico de Lucas (I, 28): “Oh! Deus te salve, Maria, / cheia de graça graciosa” (VICENTE, 1974, p. 137).

Diante do dito pelo Anjo, a Virgem consulta a Prudência para que explique o significado dessa fala. A prudência é vista por São Tomás de Aquino como “*recta ratio agilibum*” (AQUINO, 2005, p. 10), ou seja, “segundo o Filósofo [Aristóteles], a reta razão aplicada ao agir” (AQUINO, 2005, p. 5), demonstrando a inspiração no Estagirita para a definição dessa virtude.

<sup>13</sup> Também mencionado no *Auto Pastoril Castelhana* (VICENTE, 1974, vol. 1, p. 28) e *Sibila Cassandra* (VICENTE, 1974, vol. 1, p. 73; 80).

Então o Anjo faz o anúncio:

Spiritus sanctus superveniet in te;  
e a virtude do Altíssimo,  
Senhora, te cobrirá;  
porque seu filho será,  
e teu ventre sacratíssimo  
por graça conceberá.

(VICENTE, 1974, p. 139).

A prudência da Virgem se revela por meio de sua simplicidade, que a leva a refletir a respeito das proposições; sem a simplicidade, e conseqüente ausência de prudência, as decisões poderiam ser tomadas “com base em diversos outros fatores: por preconceitos, por interesses interesseiros, por impulso egoísta, pela opinião coletiva, pelo ‘politicamente correto’, por inveja ou por qualquer outro vício” (LAUAND IN AQUINO, 2005, p. 11).

Essa atitude da Virgem está de acordo com as considerações a respeito da prudência encontradas na *Suma Teológica*: “o conselho diz respeito a como devemos agir para obter algum fim, o que, evidentemente, é da razão prática” (AQUINO, 2005, p. 5).

Observamos, dessa forma, que a decisão de acatar a proposição do Anjo surge de uma atitude deliberada, e isto associa-se a Aristóteles na definição do gênero epidítico, quando afirma que o homem a ser elogiado precisa ter agido por vontade própria em sua ação:

Ora, uma vez que o elogio se funda em ações e é próprio do homem virtuoso agir de propósito deliberado; é igualmente útil mostrar que, noutros casos, procedeu da mesma maneira; por conseguinte, convirá incluir, por assim dizer, nos atos intencionais os fatos imputáveis ao acaso e os que provêm do Destino; pois, apresentando atos deste gênero, parecerão ser indício da virtude e da escolha deliberada (ARISTÓTELES, [19—], p. 75).

Quando a Virgem consulta suas damas, isto é, as suas virtudes, a respeito das coisas desconhecidas do céu, é lembrada pelo Anjo que não duvide, feito Isabel. A esse comportamento, São Tomás de Aquino adverte que mesmo nos céus, os anjos consultam a Deus:

Pois, nesta vida, a inteligência é movida por Deus para o agir, acalmando a ansiedade da dúvida que estava antes neles; enquanto, na inteligência dos que estão no céu, dá-se, em relação às coisas que não conhecem, uma simples ignorância, da qual, segundo [o pseudo-] Dionísio (Coel. Hier. VII), são purificados até os anjos; neles não há prévia discussão de dúvidas, mas um simples voltar-se para Deus, tal como diz Agostinho (Gen. Ad Lit. V, 19): ‘os anjos consultam a Deus sobre as coisas que estão abaixo’. Assim também é o dom de conselho nos homens

no céu: Deus preserva-lhes o conhecimento do que sabem e ilumina-os no que ignoram do que deve ser agido (AQUINO, 2005, p. 75).

Feita a anunciação, fecham-se as cortinas e, no que se espera que aconteça - a reunião dos pastores para o nascimento -, tem-se a cena profana de Mofina Mendes, que veremos mais adiante.

Vimos os recursos a serviço do elogio, falta-nos ainda especificar a elaboração da censura, que ora veremos construída na figura de Mofina Mendes.

Aristóteles define que “a censura é tirada dos contrários” (ARISTÓTELES, [19—], p. 78). A comparação se torna uma forma de amplificação por meio do exagero das ações que entram em comparação para reafirmação do que se pretende elogiar: as virtudes. Dessa forma, buscamos identificar no comportamento de Mofina os vícios que se contrapõem às virtudes da Virgem.

Quando os pastores entram em cena, conversam sobre o gado e sobre a pastora, atribuem a ela toda sorte de calamidades que assolam a Terra, quais seriam: o saque de Roma; a prisão do rei da França Francisco I, preso por Carlos V, assim como os Turcos que apoiavam o rei francês e foram igualmente vencidos (SILVEIRA IN VICENTE, 1974, p.144).

Sendo a prudência uma das virtudes exaltadas na Virgem, convém considerarmos qual é o seu oposto. São Tomás cita Santo Agostinho para revelar o caráter opositivo entre virtudes e vícios:

E Agostinho diz (*Contra Iulian*. IV,3) que para todas as virtudes há não só vícios manifestadamente contrários a ela, como a temeridade e relação à prudência, mas também outros que são, de certo modo, próximos à virtude, não na realidade, mas na aparência, como a astúcia em relação à própria prudência (AQUINO, 2005, p. 75).

Em relação ao gado de Payo Vaz confiado à pastora Mofina, não poderia ser diferente. Ao dar conta do rebanho, não sobrou nada. Essa postura de Mofina se constitui em vício, uma vez que “a negligência pressupõe a falta da solicitude devida. Ora, toda omissão de ato devido configura-se como pecado” (AQUINO, 2005, p. 85). Ainda temos que a negligência se opõe à prudência, retomando Santo Isidoro em *Etimologias*: “Negligente é o que não escolhe” (AQUINO, 2005, p. 86).

A maldição acompanhava Mofina e, mesmo tendo feito seu amo perder todo o gado, ainda cobrava seu pagamento:

Mas, que cuidado vós tendes  
De me pagar a soldada,

Que há tanto que me retendes?  
 [...]
 Meu amo já tenho dada  
 A conta do vosso gado  
 Muito bem, com bom recado;  
 Paga-me minha soldada,  
 Como temos concertado.  
 (VICENTE, 1974, p. 149)

A essa preocupação com a paga de seu trabalho, e assim com garantir a subsistência, podemos comparar a prudência, sendo que se esta demonstra ter como finalidade a compensação da carne configura-se em pecado: “Já erigir ao bem da carne em um fim último será um amor desordenado e ilícito. E é este modo de amor da carne que se dá na prudência da carne” (AQUINO, 2005, p. 91).

A diligência de Mofina só se manifesta para obter bens e glórias terrenos. A isto chamou Santo Tomás de “solicitude pelas coisas temporais”, ilícita de três maneiras: “Se buscarmos as coisas temporais como fim”; “quando, por causa do excessivo empenho em cuidar das coisas temporais, o homem se afaste das realidades espirituais, que deveriam ser sua busca principal” e, em terceiro, “por causa de um temor exagerado: quando alguém teme que, fazendo o que deve, venha a carecer do necessário” (AQUINO, 2005, p. 95-96).

Dada a insistência de Mofina em receber, Payo Vaz é aconselhado pelo pastor Pessival a saldar a dívida:

**Pes.** Paio Vaz, se queres gado,  
 dá ao demo essa pastôra:  
 paga-lhe o seu, vá-se embora  
 ou má-hora, e põe o teu em recado.  
**Pai.** Pois Deus quer que pague e peite  
 tão daninha pegureira,  
 em pago desta canseira  
 toma êste pote de azeite  
 e vai-o vender à feira;  
 e quiçais medrarás tu  
 o que eu contigo não posso.  
 (VICENTE, 1974, p. 149).

Recebendo do pastor um pote de azeite, Mofina de pronto começa a bailar com o pote à cabeça, fazendo planos futuros de enriquecimento, que lhe garantiriam a possibilidade de um bom casamento e honra:

Casarei rica e honrada  
 por êstes ovos de pata,  
 e o dia que fôr casada  
 sairei ataviada  
 com um brial de escarlata,  
 e diante o desposado,  
 que me estará namorando:  
 virei de dentro bailando



assim dest'arte bailado,  
esta cantiga cantando.  
(VICENTE, 1974, p. 150)

Essa solicitude das coisas futuras também é condenada, como lembra São Tomás ao afirmar que “o Senhor proíbe esse tipo de solicitude, quando diz: ‘Não estejais solícitos, pois, pelo amanhã’ (Mt 6,34)” (AQUINO, 2005, p. 97).

E, vindo a ratificar seu nome e suas desgraças, Mofina dá com o pote no chão. Contrariou a noção de virtude em Aristóteles: “São belas as ações que têm como recompensa a honra; como o são as que trazem mais honra que dinheiro, ou as que não são praticadas com a mira no interesse próprio” (ARISTÓTELES, [19—], p. 71-72).

O acúmulo de bens materiais é próprio da prudência da carne, de acordo com Aquino:

Como dissemos, a prudência da carne e a astúcia, junto com o dolo e a fraude, têm alguma semelhança com a prudência, pelo modo como usam a razão. Ora, o uso da razão reta, entre as virtudes morais, aparece principalmente na justiça, que radica na vontade. Daí que também o uso indevido da razão apareça especialmente nos vícios opostos à justiça. Ora, o vício oposto à justiça é a avareza, e é dela os vícios que nos ocupamos nesta questão (AQUINO, 2005, p.99).

Dessa forma, tiramos do episódio de Mofina a lição de moral contra as ambições terreaux, aliás dada pela própria, que se eleva do grotesco ao sublime (MALEVAL, 2012, p. 180):

Por mais que a dita me enjeite,  
pastôres, não me deis guerra;  
que todo o humano deleite,  
como o meu pote de azeite,  
há-de dar consigo em terra?  
(VICENTE, 1974, p. 151).

Partindo de um exemplo particular, Gil Vicente chega a uma conclusão geral, ao estendê-lo a toda humanidade. Essa construção indutiva pode ser considerado uma prova comum a ser utilizada em todos os gêneros retóricos (ARISTÓTELES, p. 167).

Através do exemplo de Mofina Mendes, a qual porque tudo quis perdeu o que tinha, subtende-se que quem não quiser ter fim análogo não deve agir dessa maneira. Essa fabulação, apesar de ter um correspondente que serviu de inspiração a Gil Vicente, constitui prova técnica, tendo em vista que depende da criação do orador; é altamente eficaz, mesmo não sendo prova não técnica como os

testemunhos, contratos escritos ou confissões, pois também assume a importância de testemunho, “persuasivo em todas as circunstâncias” (ARISTÓTELES, [19—], p.169).

A segunda parte da narração corresponde à *confirmatio*; mostra os pastores dormindo após um longo dia de trabalho, quando entra em cena José invocando o Cristo. Depois pede à Fé que vá com ele acender a “vela da glória” (VICENTE, 1974, p. 153). O Cristo havia nascido.

Há o convite à exaltação do Senhor. Entra a Virgem salmodiando:

Vir. Ó devotas almas félis,  
para sempre sem cessar  
*Laudate Dominum de coelis,*  
*Laudate eum in excelsis,*  
quanto se pode louvar.  
(VICENTE, 1974, p. 154).

A Prudência e a Humildade tomam parte deste coro, sendo proferidos por ela versos que lembram o cântico de São Francisco: *Lauda te eum, Sol et Luna, / laudate eum, stella et lumen, / et lauda Hierusalem* (VICENTE, 1974, p. 154).

Então retornam José e a Fé sem conseguir acender a vela, sendo lembrados pela Prudência que

para esta escuridade  
candeia não há mister;  
que o Senhor que há-de nascer  
é a mesma claridade:  
*lumen ad revelationem gentium*  
é profetizado a nós,  
e agora se há-de cumprir,  
pois para que é ir e vir  
buscar lume para vós,  
pois lume haveis de parir?  
(VICENTE, 1974, p. 158).

E assim ouve-se o choro do Menino, no berço embalado pelas Virtudes. O Anjo aparece aos pastores, acordando-os para que vejam o Salvador em Belém.

Após as considerações dos pastores a respeito do nascimento, o Anjo os informa de que deveriam ir a Belém seguindo a Virgem. O auto então se encerra com a doxologia concernente à fórmula litúrgica de arremate nas grandes orações católicas (hinos, preces, versículos etc.) em que se glorifica a grandeza e majestade divinas: *Laus Deo*.

Observamos, assim, que os autos ora analisados se assemelham aos sermões quando da sua intenção instrutiva. É justamente essa função que torna o auditório vicentino apto a ser persuadido de novas ideias.

Embora essa distinção entre gêneros oratórios nem sempre seja fácil de aplicar, ainda assim ela apresenta, de nosso ponto de vista, a vantagem de oferecer, ao estudo da argumentação, um contexto unitário: toda a argumentação se concebe, nesta perspectiva, apenas em função da ação que ela prepara ou determina (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 60)

A realização do discurso epidíctico permitirá ao orador, depois de ter estabelecido a comunhão com o auditório, proferir críticas. Tendo em vista o que foi exposto em nossa análise, entramos em acordo com o que diz Perelman e Olbrechts-Tyteca:

Os discursos epidícticos têm por objetivo aumentar a intensidade de adesão aos valores comuns do auditório e do orador; seu papel é importante, pois, sem esses valores comuns, em que poderiam apoiar-se os discursos deliberativos e judiciários? Enquanto esses últimos gêneros utilizam disposições já existentes no auditório, enquanto neles os valores são meios que permitem determinar uma ação, na epidíctica a comunhão em torno dos valores é uma finalidade de que se persegue, independentemente das circunstâncias precisas em que tal comunhão será posta à prova (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, 58-59).

Depois de observarmos como esses autos foram construídos de forma a reforçar a adesão dos ouvintes às mencionadas virtudes, nos propomos agora a observar como os próximos autos do nosso corpo de análise, da *Feira* e da *Alma*, de predominância deliberativa, se estruturarão a partir das proposições vistas.

## 5 O GÊNERO DELIBERATIVO NO TEATRO VICENTINO

O gênero deliberativo convém ao discurso proferido em circunstâncias que demandem escolhas. Pauta-se no conselho e visa o que é útil e o prejudicial. Para atingir tal fim, é conveniente a esse discurso utilizar a matéria dos outros gêneros a seu propósito. Importa sublinhar que a semelhança entre os discursos deliberativo e epidíctico já fora indicada por Aristóteles:

o elogio e os conselhos pertencem a uma espécie comum. O que podemos inserir num discurso, quando damos conselhos, torna-se matéria de panegírico, se lhe mudarmos a forma. [...] Pelo que, quando pretendemos louvar, devemos buscar o preceito que se pode dar; se queremos dar um preceito, deveremos buscar aquilo que se pode louvar. A forma será forçosamente contrária, sempre que tivermos de transpor quer o que se proíbe, quer o que não se proíbe (ARISTÓTELES, [19—], p. 76-77).

O aconselhamento surge da urgência de uma decisão, portanto, todo aconselhamento terá como proposição sugerir o bem ao homem, sendo que, como destaca Aristóteles, esse bem máximo é a felicidade:

A título de exemplo, indiquemos o que se entende por felicidade e quais as partes de que esta se compõe, uma vez que todas as discussões tendentes a aconselhar ou a desaconselhar giram em torno da felicidade, de suas partes componentes e daquilo que lhe é contrário. Daí, a necessidade de fazer tudo o que traz a felicidade ou alguma de suas partes ou aquilo que a aumenta, ao passo que se deve evitar fazer o que a destrói ou corrompe ou que suscita um estado contrário (ARISTÓTELES, [19—], p.49).

O bem a ser alcançado seria tanto de interesse geral como de interesse particular. Fica então definida a finalidade desse discurso, “o fim que se deve propor aquele que aconselha tanto para o futuro quanto para o presente, como também aquele que desaconselha; os objetivos do segundo são os contrários dos do primeiro” (ARISTÓTELES, [19—], p. 54).

Ao orador caberá dar aparência de vantagem ao que se deseja persuadir; dessa forma, é importante que seja capaz de transmitir a confiança necessária aos ouvintes, que decidirão pelo que lhes parecer mais proveitoso. Dentro dessa perspectiva, o *ethos* do orador assume particular importância.

Mediante esses aspectos, procuramos visualizar, nos autos da *Feira* e da *Alma*, o que está sendo posto em deliberação e como o orador, na voz das personagens que aconselham, torna seus discursos propensos à aceitação. E,

ainda, buscamos observar, na fala das outras personagens, o grau de eficácia desses discursos, a partir de suas escolhas.

### 5.1 *Auto da Feira*

O auto foi apresentado em Lisboa na manhã de Natal de 1527, reinando D. João III de Portugal. Trata-se de uma feira das virtudes em honra da Virgem promovida por Mercúrio, considerado na mitologia romana deus dos mercadores, equivalente ao Hermes grego. O Tempo é instituído mercador-mor e pede a Deus que envie o seu anjo para auxiliá-lo; como resposta, Serafim é enviado. O Diabo então aparece e o Tempo e Serafim resolvem expulsá-lo, mas são convencidos por ele a deixá-lo feirar. Na feira aparecem outros personagens como Roma, mancebos, moças e lavradores.

O auto inicia-se com a fala de Mercúrio. Sua relação com a alegoria da Feira se dá de duas maneiras. A primeira delas é que Mercúrio é reconhecido como deus das mercadorias:

Eu sam Mercúrio, senhor  
de muitas sabedorias,  
e deos das mercadorias:  
nestas tenho meu vigor.  
Todos tratos e contratos,  
valias, preços, avenças,  
carestias e baratos,  
ministro suas pertenças,  
até as compras dos sapatos.  
(VICENTE, 1974, p. 202)

Mercúrio é, pois, reconhecido como deus romano do comércio, identificado ao Hermes grego, como lembramos acima. “À semelhança de Hermes, Mercúrio tem como atributos o caduceu, o chapéu de abas largas, as sandálias aladas e, finalmente, uma bolsa, símbolos dos lucros que o comércio lhe traz” (GRIMAL, 2000, p.307). Por ter sido esse deus considerado protetor dos comerciantes e dos viajantes decorre a sua figura como promotor da feira.

A segunda relação que podemos fazer com a presença de Mercúrio no auto é de grande interesse para nosso estudo: esse deus era também reconhecido como deus da eloquência. Antoine Fraive expõe esta face do Mercúrio / Hermes, muito

utilizada em autores da Idade Média:

Sob a forma de mensageiro vamos encontrá-lo em Maistre Pierre Faifeu (1532), de Charles Boudigné, que abre com uma “Epistre de Maitre Pierre Faifeu envoyée à Messieurs lês Anjevins, par Mercure, Hérault et Tuchement des Dieux” (Epístola de Maitre Pierre Faifeu enviada ao senhores Angevins por Mercúrio, Arauto e Intérprete dos deuses). Boudigné inspirou-se possivelmente num outro livro em francês, as *Illustrations de Gaule* (1512), e Jean Lemaire de Belges, cujas três partes se iniciam com um prólogo dito por Hermes. Ele se apresenta, em Jean Lemaire, como o “outrora reputado deus da eloquência, do engenho e boa invenção, arauto e intérprete dos deuses”, e o papel que aqui desempenha segue a alegoria tradicional: “Mercúrio significa a fala, a palavra, pela qual toda doutrina é dirigida e insinuada ao nosso entendimento” (GRIMAL, 2000, p. 307).

Observando o auto de Gil Vicente, já por esta orientação podemos constatar que há forte ligação entre a retórica e a alegoria da feira desde o início. Mercúrio não estaria representando ali somente os comerciantes que irão aparecer, mas estaria sendo o símbolo da eloquência que aqueles utilizam no seu ofício para levá-lo a bom termo. Percebe-se previamente certa orientação do uso da eloquência para a promoção dos vícios, como a comercialização das coisas santas.

Em sua fala inicial, Mercúrio explana acerca dos movimentos dos astros e de que estes não têm influência sobre o destino dos homens:

Não, porque as constelações.  
não alcançam mais poderes  
que fazer que os ladrões  
sejão filhos de mulheres,  
e os mesmos paes varões  
(VICENTE, 1974, p. 202)

É interessante observar que a astrologia andava em voga no período em que o auto se insere. E percebe-se que Gil Vicente utiliza elementos do próprio paganismo para repreender a astrologia, em conformidade com o que Faivre afirma a respeito da utilização pela Igreja Católica, durante a Idade Média, de mitos gregos:

Em primeiro lugar, a significação alegórica de Mercúrio penetra no cristianismo como deus da eloquência. Nada há de surpreendente, se nos lembrarmos de que o cristianismo em seus começos, e mesmo na idade Média, vê de bom grado na mitologia grega propedêutica à verdadeira religião revelada, e explora esses relatos da Antiguidade com a esperança de neles descobrir proféticas anunciações do Evangelho (FRAIVE, 2000, p. 452).

Continuando o auto, podemos notar alusões à influência da retórica no discurso dos personagens. Assim, a formação dos vendedores será dicotômica para propositalmente acentuar a disputa que se seguirá pelos compradores que surgirão. Se a retórica envolve, além de técnicas de persuasão, a criação de sentidos que

através do discurso inflamam os ouvintes, podemos depreender que os dois personagens, Serafim e Diabo, são escolhidos por serem símbolos, sendo um condutor dos homens a Deus e o outro o que tenta a humanidade com as suas artimanhas.

Neste momento, percebemos mais uma vez a utilização da retórica em sua função principal, como sustenta Aristóteles, de fornecer meios de persuasão. À aparição do diabo segue-se um conflito entre este e o Tempo e Serafim, que resolvem expulsá-lo mas são convencidos por sua eloquência do contrário:

**Diabo.** Toda gloria de viver  
Das gentes he ter dinheiro,  
E quem muito quiser ter  
Cumpre-lhe de ser primeiro  
O mais ruim que puder.

E pois são desta maneira  
Os contratos dos mortaes,  
Não me lanceis vós da feira  
Onde eu hei de vender mais  
Que todos á derradeira  
(...)

**Ser.** Não venderás tu aqui isso,  
Que esta feira he dos ceos:  
Vae lá vender vender ao abisso  
(...)

**Dia.** Senhor, apello eu disso.  
S'eu fosse tão mao rapaz,  
Que fizesse fôrça a alguém,  
Era isso muito bem;  
Mas cada hum veja o que faz  
Porque eu não forço ninguém.  
Se me vem comprar qualquer  
Clerigo, ou leigo, ou frade  
Falsas manhas de viver,  
Muito por sua vontade;  
Senhor, que lh'hei de fazer?  
(VICENTE, 1974, p. 200-211).

Acerca da relação entre os personagens Serafim e Diabo é interessante citar certa hipótese colocada por Heinrich Lausberg acerca da *credibilidade*. O autor expõe que

A representação de graus fracos de credibilidade é muito difícil para o orador e é por isso mesmo, muito apropriada para servir de matéria de exercitação. Quem aprendeu a defender bem, na exercitação, uma coisa inacreditável, será capaz de, com facilidade, aplicar a prática, uma questão real, todos os meios de persuasão (LAUSBERG, 2004, p.89).

O autor destaca que a credibilidade é dividida em duas: a credibilidade

preliminar e a credibilidade obtida depois de decorrido o discurso. Podemos, então, analisar a posição que os dois personagens / vendedores exercem no imaginário do público pelo ponto de vista da retórica no momento em que aparecem no auto. Serafim, representante e vendedor das coisas boas, já tem credibilidade, ou melhor, está de acordo com o pensamento comum aos que assistem à peça, enaltecido em sua escala de valores. O diabo assume posição contrária, sua credibilidade é fraca, pois se dispõe a vender vícios e isto não está em conformidade, a princípio, com a ideologia orientadora do público.

É fácil fazer relação dessa teoria com a questão das provas desenvolvida por Aristóteles. Para ele as provas técnicas, retóricas (as não técnicas ou extratécnicas não são construções discursivas – por exemplo os documentos e testemunhos), estão divididas em três espécies: o caráter moral do orador, as disposições criadas no ouvinte e no próprio discurso. Assim expõe Aristóteles:

Obtém-se persuasão por efeito do caráter moral, quando o discurso procede de maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de confiança. As pessoas de bem inspiram confiança mais eficazmente e mais rapidamente em todos os assuntos, de um modo geral; mas nas questões em que não há possibilidade de obter certeza e que prestam a dúvida, essa confiança reveste particular importância (ARISTÓTELES, [19—], p. 34-35).

Por esse viés, ao observarmos as personagens do *Auto da Feira*, é possível perceber nelas a necessidade de menor, no caso do Serafim, ou de maior esforço retórico, no caso do Diabo. O caráter moral do orador, como colocou Aristóteles, provoca atrito, como vimos, logo no início do auto, quando o diabo se apresenta para vender na feira. Contudo, sua retórica sofisticada se mostra eficiente e convence os seus opositores a aceitarem a sua permanência no local, do mesmo modo como convencerá os fregueses futuros da qualidade de seus produtos. Um desses fregueses será Roma:

**Mer.** Alto, Tempo, aparelhar,  
Porque Roma vem á feira.  
**Dia.** Quero-me eu concertar,  
Porque lhe sei a maneira  
De seu vender e comprar.

**Roma:** Vejamos se nesta feira,  
Que mercúrio aqui faz,  
Acharei a vender paz,  
que me livre da canseira  
em que a fortuna me traz.

Se os meus me desbaratão,  
O meu socorro onde está?  
Se os Christãos mesmo me matão,  
A vida quem m'a dará,



Que todos me desacatão?  
(VICENTE, 1974, p. 213).

A partir desta sentença proferida por Roma, o Diabo adianta-se e inicia seu discurso repleto de artifícios de convencimentos para, como vimos, vencer o obstáculo do caráter moral que lhe retira a credibilidade preliminar:

**Dia.** Senhora, se vos prouver,  
Eu vos darei bom recado.  
[...]  
**Rom.** Eu venho à feira direita  
Comprar paz verdade e fé.  
**Dia.** A verdade pera que?  
Cousa que não aproveita, e aborrece, pera que he?  
[...]  
peitae a quem vo-la ponha,  
a ruindade digo eu:  
e aconselho-vos mui bem,  
porque quem bondade tem  
nunca o muno será seu,  
e mil canseyras lhe vem.  
[...]  
e como fomos avindos  
nos preços disto que digo,  
vender-vos-hei como amigo  
muitos enganos infindos, que aqui trago comigo.  
(VICENTE, 1974, p. 214-215).

Ao expor os seus produtos, o Diabo relativiza a questão do vício e da virtude. Coloca a verdade como sendo inútil, bem como a bondade, já que nenhum proveito se retira delas. Sendo assim, o que são virtudes, como a verdade e a bondade, passa a ser considerado pelo Diabo como vícios:

Após o que fica dito, tratemos da virtude e do vício, do belo e do disforme, já que são estes os fins que tem em visa aquele que elogia ou censura. Sucederá que, ao mesmo tempo em que formos tratando estas questões mostraremos claramente os meios pelos quais nos atribuirão tal ou qual caráter; e isso, como dissemos, é a segunda maneira de gerar a persuasão (ARISTÓTELES, [19—], p. 70).

Seguindo em sua explicação, Aristóteles observa que, no exercício da retórica, é possível louvar-se o que não merece louvor, como faziam os sofistas ou o próprio diabo do auto vicentino, que vende o vício como se virtude fosse. Observando o discurso do diabo, é fácil reconhecer os seus artifícios para dar aos vícios aparência positiva, confirmando a teoria de Aristóteles:

Convém igualmente utilizar os traços vizinhos daqueles que realmente existem num indivíduo, a fim de os confundir de algum modo, tendo em mira o elogio ou a censura; por exemplo, do homem cauteloso, dir-se-á que é reservado e calculista; do insensato que é honrado; daquele que não reage à coisa alguma, que é de caráter fácil. É necessariamente também mostrar o lado mais favorável de cada inclinação, inspirando-nos nas inclinações vizinhas: por exemplo, de um homem que tem ar imponente e majestoso. (ARISTÓTELES, [19—], p. 74).

A capacidade do uso da retórica pelo personagem-diabo torna a questão do vício e da virtude algo relativo, uma vez que sua classificação dependerá da defesa do seu vendedor e da capacidade de juízo do comprador.

Já observava Aristóteles que “um discurso comporta três elementos: a pessoa que fala, o assunto de que se fala e a pessoa a quem se fala” (ARISTÓTELES, [19—], p. 74). Em se tratando deste Auto, os elementos do discurso se dão em dois planos distintos.

Em um primeiro plano, concebendo o *Auto da Feira* como o discurso que Gil Vicente utiliza para passar a sua doutrina, compreendemos que a temática abordada pelo auto passa a ser o assunto de que se fala; a pessoa que fala é o autor e a pessoa a quem se fala são os espectadores / leitores.

Já no segundo plano, a pessoa que fala são os vendedores, o assunto de que se fala são os produtos oferecidos - no caso, virtudes e vícios -, e a pessoa a quem se fala são os compradores. Essa relação é de extrema importância para a compreensão da doutrina; é nela que se encontram os meios de construção do discurso para que o mesmo atinja seu propósito persuasivo.

Com o intuito de enaltecer a doutrina cristã, Gil Vicente a coloca na voz do Tempo e do Serafim; já no intuito de refutá-la a coloca na voz de quem não possui valor moral: o Diabo. A moral do orador por si só posiciona o que é considerado como certo ou errado. De modo geral, Gil Vicente coloca esses pontos em confronto e oposição nas vozes desses dois vendedores, constituindo assim suas premissas do discurso final, que pretende realizar com toda a obra, como veremos ao longo da fala dos personagens.

Percebe-se que, no caso de Roma, há um passado em que os vícios apresentados pelo Diabo lhe pareceram mais vantajosos, e diante do discurso do Serafim permanece neste pensamento. Através da fala de Roma, fica claro o preço pago pelos artigos do Diabo:

**Rom.** Tudo isso tu vendias,  
e tudo isso feirei  
[...]  
por meu mal te comprei  
Porque a trôco do amor  
De Deos, te comprei mentira,  
E a trôco do temor  
Que tinha da sua ira,  
Me deste o seu desamor:

E a trôco da fama minha  
 E sanctas prosperidades, me deste, mil torpidades;  
 E quantas virtudes tinha  
 Te troquei pelas maldades.

**Dia.** As cousas que vendem lá  
 São de bem pouco proveito  
 A quem quer que as comprará.  
 [...]

**Ser.** Ca, se vós a paz quereis,  
 Senhora, ssereis servida,  
 E logo a levareis  
 A trôco de sancta vida;  
 (VICENTE, 1974, p. 217-218)

Se na cena podemos identificar, de fora, os elementos retóricos utilizados pelo Diabo e desarmá-los, e observar como os outros personagens são persuadidos, também estamos, neste caminho de mão dupla, sendo persuadidos pela retórica do autor por meio das alegorias que utiliza, de figuras antagônicas, como o Diabo e o Serafim, para nos transmitir sua doutrina. Não estamos no cenário da feira, estamos de fora e percebemos com clareza, e outra não é a intenção do autor ao apresentar os vícios e as virtudes, as consequências da escolha de um ou de outro.

As figuras de linguagem são alguns dos recursos de que se utilizamos autores para transmitirem de maneira impressiva e agradável a sua mensagem. São muitas as figuras que servem à retórica, e algumas delas podemos encontrar no *Auto da Feira*, sendo que fizemos um recorte apenas de algumas para mostrar a eficiência desses recursos, a começar pela anáfora.

A anáfora consiste na repetição de uma palavra no início da frase ou verso. É uma figura de repetição: “As figuras de repetição detêm o fluir da informação e dão tempo para que se 'saboreie' efectivamente a informação apresentada como importante” (LAUSBERG, 2004, p.166).

Vender-vos-hei nesta feira  
 mentiras vinte tres mil  
 todas de nova maneira,  
 cada uma tão subtil,  
 que não vivais em canseiras;  
 mentiras pera senhores,  
 mentiras pera senhoras,  
 mntiras pera os amores,  
 mentiras, que a todas horas  
 vos nação dellas favores.  
 E como formos avindos  
 nos preços disto que digo,  
 vender-vos-hei como amigo  
 muitos enganos infindos,  
 que aqui trago comigo.  
 (VICENTE, 1974, p. 215-216).

A repetição de “mentiras” no início de quatro versos consecutivos sugere, juntamente com o ritmo, o reforço da ideia desse pecado como produto vendido pelo Diabo.

No desenrolar do auto, surgem novos personagens: dois lavradores - Amâncio Vaz e Deniz Lourenço - reclamando de suas esposas, sendo que o que em uma era erro para um, para o outro é considerado qualidade, e vice-versa. Depois entram as esposas desses lavradores - Marta Dias e Branca Annes -, que mostram claramente a sua preocupação com as coisas materiais, em detrimento das espirituais; não sabem nem ao menos o que é consciência:

**Ser.** Esta tenda tudo tem;  
 Vede vós o que quereis,  
 Que tudo se fará bem.  
 Conciencia quereis comprar,  
 De que vistais vossa alma?  
**Mar.** Tendes sombreiros de palma  
 Muito bôs pêra segar,  
 Tapaos pêra a calma?  
**Ser.** Conciencia digo eu,  
 Que vos leve ao paraíso.  
**Bra.** Não sabemos nós qu'he isso  
 (...)  
**Ser.** esta feira he chamada  
 das virtudes em seus tratos.  
**Mar.** Das virtudes! E há aqui patos?  
 (...)  
**Ser.** Oh piedoso Deos eterno!  
 Não comprareis pêra os ceos  
 Hum pouco dâmor de Deos,  
 Que vos livre do inferno?  
 (...)  
**Ser.** Esta feira não se fez  
 Pêra coisa que quereis.  
**Bra.** Pois cantá essas que vendeis,  
 Daqui affirmo outra vez  
 Que nunca a venderéis.  
 Porque neste sigro em fundo [neste séc. XVI]  
 Todos somos negligentes  
 (VICENTE, 1974, p. 233-234)

Gil Vicente utiliza a figura de linguagem conhecida como paronomásia para mostrar, através da fala desses personagens, uma crítica, imbuída na comicidade provocada por esse recurso, à questão dos fiéis e sua ignorância sobre as coisas espirituais.

A paronomásia, também conhecida como *paraquese*, “consiste no emprego de vocábulos semelhantes na forma ou na prosódia, mas opostos ou aparentados no sentido” (MOISÉS, 2000, p. 389). Percebemos a presença dessa figura ao longo do auto, mas aqui destacamos que aparecem significativamente no enfrentamento

dos seguintes vocábulos: alma / palma; tratos / patos.

Gil Vicente utiliza tais personagens para criticar a questão dos fiéis em relação à matéria espiritual e carnal. Eles não fazem ideia do que vem a ser as virtudes e encaram o discurso do anjo com uma postura de ignorância. Mais uma vez, estamos diante de um artifício de Gil Vicente para transmitir a doutrina da moralidade. Observamos que, nos versos em que o serafim fala algo, Marta Dias e Branca Annes entendem diferentemente; pois, desconhecendo as virtudes, encaram o discurso do Anjo como algo estranho. Os personagens que representam figuras populares revelam também que a distância entre o discurso e o ouvinte pode ser excessiva.

Já vimos neste estudo que a figura do Serafim não precisaria, a princípio, de esforço retórico, uma vez que é revestida de presumida credibilidade e a matéria de que trata é o belo, considerando por isso absurda a incompreensão dos personagens, fazendo-o exclamar: “Oh piedoso Deos eterno!”. Contudo, a crença prévia de que as questões de fé são por si só dignas de adesão por parte do povo, afasta mais este da fé e os deixa à mercê do grande poder de convencimento do Diabo.

Gil Vicente está criticando, através desta imagem, não só a ignorância do povo acerca dos assuntos da fé, mas a própria conivência da Igreja em relação a isto. A fala dos personagens populares também marca uma crítica à preocupação somente com bens materiais por parte dos homens.

O auto pode ser compreendido como uma alegoria ao concretizar ideias abstratas como as virtudes e os vícios. Os mesmos são colocados como mercadorias que podem ser comercializadas em barracas de feira, consolidando o tema central da peça.

Fazendo alusão à venalidade da Igreja, a feira também remete à venda de indulgências. Gil Vicente, por meio da alegoria da feira, critica a questão do comércio dentro da Igreja Católica:

**Roma.** que pretende comprar a paz  
em troca de indulgências,  
perdões e outros bens supostamente espirituais”:  
**rom.** A trôco das estações,  
não fareis algum partido,  
e a troco de perdões,  
que he thesouro concedido  
pêra quaesquer remissões?  
Oh! Vendei-me a paz dos ceos,  
Pois tenho o poder na terra.

**Ser.** Vede vós que lhe fazeis,  
 Vede como o estimais,  
 Vede bem se o temeis;  
 Atentae com quem lutais,  
 Que temo que caireis.  
 (VICENTE, 1974, p. 218-219).

O Serafim se nega a vender a paz por tal preço e Roma se admira, pois se gaba de tudo conseguir na terra por dinheiro. Logo no início do trecho citado observa-se a questão do comércio na esfera religiosa, e que pode ser interpretada pela venda de indulgência e de artigos religiosos, como as relíquias de santos.

Sabemos que Gil Vicente era um crítico ferrenho do comércio de indulgências e já havia criticado duramente esse ato em uma peça anterior (*Jubileu de Amores*). Se observarmos por esta ótica, podemos depreender a crítica a tais práticas: “O auto Jubileu de Amores satirizava a questão das indulgências em termos tão vivos que o bispo dizia que, ao escutá-lo, julgava achar-se na Saxônia e ouvir Martinho Lutero” (SARAIVA, 1975, p. 16).

Gil Vicente participa, portanto, das discussões teológicas que marcaram o início do século XVI. Segundo Antônio Saraiva, no ano da representação do *Auto da Feira* estavam ocorrendo circunstâncias peculiares, como “litígios entre D. João III com o clero nacional e a Santa Sé, e as violentas dissensões entre o Papa e Carlos V, que era cunhado do rei de Portugal, e culminaram no saque e incêndio de Roma em 1527” (SARAIVA, 1974, p. 203). Portanto, a crítica aberta a Roma viria ao encontro da posição da família real portuguesa, na qual se encontravam espectadores e mecenas do teatro vicentino. Essas condições lhe deram autonomia para intervir na polêmica religiosa como nenhum outro autor português no século XVI.

Gil Vicente fazia uma severa crítica à religiosidade de aparências. O que vemos neste auto é a preocupação com o bem estar material em detrimento da espiritualidade, como se observa na figura de Roma que reduz a questão religiosa a objetivos limitados de obtenção de benefícios, distanciando-se cada vez mais do sentido cristão da existência. Como afirma Maleval,

É fácil surpreender na obra vicentina a nostalgia do Cristianismo das origens. Daí a apologia da pobreza e da fé, das orações sentidas, da sincera contrição, das práticas verdadeiramente religiosas da caridade e da simplicidade. Daí a condenação das rezas mecânicas, do comércio de indulgências e outras formas de ‘perdão’, das romarias, da idolatria, da escolástica artificiosa das pregações clericais, das superstições, das práticas ocultistas, da ganância, permissividade e hipocrisia, sobretudo do clero, da vaidade e suntuosidade das autoridades eclesásticas (MALEVAL, 1992, p. 180).

Exemplo disto podemos observar na própria figura de Gil Vicente como um autor crítico que utiliza seus versos para denunciar as mazelas da sociedade de sua época. O *Auto da Feira* teve versos suprimidos pela censura inquisitorial na edição de 1586, referentes à igreja de Roma. Saraiva ajuíza que Gil Vicente “coincide nalguns pontos com uma crítica reformadora comum a Erasmo [mas deste se afasta, por exemplo, no seu forte culto à Virgem]. Faz também a crítica das rezas mecânicas, dos cultos dos santos, das romarias” (SARAIVA, 1974, p. 214).

**Mer.** Ó Roma, sempre vi lá  
Que matas pecados ca,  
E leixas viver os teus.

O objetivo doutrinário do auto em relação à comercialização de coisas santas, que permeia todo o seu discurso / texto, se torna conclusivo com a entrada de nove moças dos montes e três mancebos. Serafim recebe-os alertando sobre a propriedade da feira:

Pois vindes vender à feira,  
sabei que he feira dos ceos;  
por tal maneira  
que não offendais a Deos  
(VICENTE, 1974, p. 235-236).

Um deles percebe que se trata de um Anjo de Deus:

Mas pois quanto ao que entendo,  
Sois samica anjo de Deos;  
Quando partistes dos ceos,  
Que ficava elle fazendo?  
**Ser.** Ficava vendo o seu gado  
**Gil.** Sancta Maria! Gado há lá?  
**Ser.** Si.  
E a virgem que faz ella?  
A Virgem olha as cordeiras,  
E as cordeiras a ella.  
**Gil.** E os santos de saúde  
Todos, a Deos louvores?  
**Ser.** Si  
**Gil.** E que legoas haverá  
Daqui à porta do Paraíso,  
Onde San Pedro está?  
(VICENTE, 1974, p. 236-237)

O Paraíso se aproxima destes personagens pela ingenuidade, pela concepção baseada em conhecimentos rudimentares da fé. Aqui não é o discurso do personagem Diabo que precisará convencer, mas o do próprio Serafim, que precisa

atender às dúvidas dos personagens – dúvidas ingênuas, que revelam o pensamento simples, baseado em credices e que compõe a própria visão do povo em relação à fé.

Ao final do auto, a canção que o encerra faz alusão novamente à questão da venalidade na Igreja, à qual se opõe o culto mariano, privilegiado na “pregação” de Gil Vicente, através da fala de uma das moças dos montes e da cantiga que encerra o auto:

**The.** Porque nos dizem que he  
Feira de Nossa Senhora:  
E vede aqui porque.  
E as graças que dizeis  
Que tendes aqui na praça,  
Se vós a vendeis,  
A Virgem as dá de graça  
Aos bõs como sabeis.  
E porque a graça e a alegria  
A madre da consolação  
Deu ao mundo neste dia,  
Nós vimos com devação  
A cantar-lhe hua folia.  
(VICENTE, 1974, p. 244).

A alegoria da feira relaciona-se com a ideia do *livre-arbítrio*, a partir da possibilidade de escolha proporcionada pela feira, cuja significação estende-se à possibilidade de escolha da humanidade em decidir sobre quais atitudes deve tomar para obter a salvação da alma. Está voltada para a questão da graça redentora que se mostra na fala do Serafim diante da entrada das nove moças dos montes e dos três mancebos, podemos dizer que seria esse o centro do objetivo doutrinário do auto.

Gil Vicente, por meio da voz dos personagens, expõe a imagem da Virgem como repleta de graça, que oferece gratuitamente àqueles que pela bondade revelam a sua fidelidade a Deus. Conclui-se que o comércio seja das virtudes, seja dos artigos é desnecessário, pois a maneira de se obter os benefícios do plano espiritual está nas ações que se realizam no plano terreno.



## 5.2 *Auto da Alma*

Foi representado em 1518, numa noite de endoenças<sup>14</sup>, por encomenda da rainha D. Leonor. O tema do qual vai tratar é bem esclarecido por seu argumento:

Assi como foi cousa muito necessária haver nos caminhos estalagens, pera repouso e refeição dos cansados caminhanes: assi foi cousa conveniente que nesta caminhante vida houvesse ãa estalajadeira pera refeição e descanso das almas que vão caminhanes pera a eternal morada de Deus. Esta estalajadeira das almas é a Madre Santa Igreja, a mesa é o altar, os manjares as insígneas da paixão. E desta prefiguração trata a obra seguinte.  
Está posta ãa mesa com ãa cadeira. Vem a madre Santa Igreja com seus quatro doutores: Santo Tomás, Sam Jerônimo, Santo Ambrósio, santo Agostinho; (VICENTE, 1974, p.1).

A metáfora da vida como caminho é uma figura bíblica que tem por referência o êxodo do povo hebreu em sua caminhada no deserto em busca da terra prometida. Esse episódio é visto como a prefiguração do povo de Deus em sua jornada rumo aos céus. No Novo Testamento, essa comparação foi ampliada e toda peregrinação encontrada na Bíblia adotou o mesmo sentido figurativo:

Pela fé Abraão, sendo chamado, obedeceu, saindo para um lugar que havia de receber por herança; e saiu, sem saber para onde ia. Pela fé peregrinou na terra da promessa, como em terra alheia, habitando em tendas com Isaque e Jacó, herdeiros com ele da mesma promessa; porque esperava a cidade que tem os fundamentos, da qual o arquiteto e edificador é Deus. [...] Todos estes morreram na fé, sem terem alcançado as promessas; mas tendo-as visto e saudado, de longe, confessaram que eram estrangeiros e peregrinos na terra. Ora, os que tais coisas dizem, mostram que estão buscando uma pátria. E se, na verdade, se lembrassem daquela donde haviam saído, teriam oportunidade de voltar. Mas agora desejam uma pátria melhor, isto é, a celestial. Pelo que também Deus não se envergonha deles, de ser chamado seu Deus, porque já lhes preparou uma cidade. (BÍBLIA, 1969, Hebreus, 11, 8-16).

Dessa forma é dado o alerta: “Amados, exorto-vos, como a peregrinos e forasteiros, que vos abstenhais das concupiscências da carne, as quais combatem contra a alma” (BÍBLIA, 1969, I Pedro, 2, 11).

Seguindo a mesma orientação, percebemos Santo Agostinho, em *A doutrina cristã* (2002, p. 44), defende a ideia de peregrinação que o homem vive neste mundo, alertando-o para não sucumbir perante as vicissitudes que atrapalhariam a sua chegada aos céus. O tema da alma peregrina também foi largamente utilizado na Idade Média, tendo sido usado em muitas obras e em sermões. Uma dessas obras se destaca:

---

14 A palavra `endoenças` refere-se à sexta-feira da paixão, naquele ano ocorreu em 2 de abril (FREIRE, 1919, 76). Maria Jorge observa que nos séculos XV e XVI a “palavra passa a designar também a quinta-feira in *coena domini*. *Alma* ter-se-á apresentado num desses dois dias” (JORGE, 1993, p. 3).

O *Boosco Deleitoso*, impresso em 1515, dedicado à rainha D. Leonor, protectora de Gil Vicente e pertencente à Ordem Terceira de S. Francisco. Este livro defende a forma mais radical da vida religiosa, o total desprendimento do mundo e da vida 'activa' como caminho para o contacto direto com Deus ainda durante a existência terrena (SARAIVA, 2000, p. 115).

O auto se estrutura da melhor maneira que permita a exposição e a aceitação pelos espectadores, dessa forma o autor direciona os discursos das personagens para atingir o fim que deseja. Do que o discurso de cada personagem deseja persuadir e como a sua construção vai permitir esse intento é o que pretendemos descobrir com a análise que se segue.

O argumento evoca o espaço do teatro: “Está posta ãa mesa com ãa cadeira. Vem a madre Santa Igreja com seus quatro doutores: S.Tomás, S. Jerônimo, Santo Ambrósio, Santo Agostinho” (VICENTE, 1974, p. 1).

São considerados doutores da Igreja homens e mulheres que se mostraram exemplos de conduta, contribuindo para a reafirmação da fé católica. Este conceito difere-se do de Pais da Igreja no sentido de que estes se referem aos homens que nos primeiros séculos da Antiguidade cristã foram moldando os percursos da Igreja.

Os Pais também são doutores da Igreja, pois apresentavam conduta ilibada e reconhecível santidade. Suas interpretações bíblicas, dogmas, costumes se constituem como “testemunho particularmente autorizado da fé” (Introdução apud AGOSTINHO, 2002, p. 7). Apesar de os grandes nomes da Patrística serem “o arcebispo Santo Ambrósio, o bispo Santo Agostinho, o asceta (ou cardeal) São Jerônimo e o papa São Gregório Magno” (JORGE, 1993, p.5), Gil Vicente omite São Gregório e coloca em seu lugar São Tomás, que viria a se tornar doutor apenas em 1568 (JORGE, 1993).

A presença dos quatro doutores legitima o discurso do auto como um todo, pois se configura como elemento da construção retórica, que é o recurso às autoridades.

O prólogo é proferido por Santo Agostinho; os espectadores, dessa forma, assistem ao discurso proferido por quem tem autoridade para tanto:

*e diz:*  
Necessário foi, amigos,  
que nesta triste carreira  
desta vida,  
pera os mui perigosos perigos  
dos imigos,  
houvesse algũa maneira  
de guarida  
Porque a humana transitória

natureza vai cansada  
em várias calmas;  
nesta carreira da glória  
meritória,  
foi necessário pensada  
pera as almas.

Pousada com mantimentos,  
mesa posta em clara luz  
sempre esperando,  
com dobrados mantimentos  
dos tormentos  
que o filho de Deus na Cruz  
comprou, penando.  
Sua morte foi avença,  
dando, por dar-nos paraíso,  
a sua vida  
apreçada, sem detença;  
por sentença,  
julgada a paga em proviso,  
e recebida.  
(VICENTE, 1974, p.1-3).

O que se distingue no discurso de Santo Agostinho é a presença das provas éticas (*ethos*). Seu caráter moral se constitui numa prova das mais eficientes para se obter a persuasão dos ouvintes: “Obtém-se a persuasão por efeito do caráter moral, quando o discurso procede de maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de confiança” (ARISTÓTELES, [19—], p. 34).

A prova moral assume grande relevo no discurso religioso, pois trata de assuntos cercados de mistérios geradores de insegurança, como a morte e a própria alma. Quando o orador se mostra possuidor de “verdades” buscadas por todos os seres humanos, seu caráter se constitui na prova maior de que não está usando desses assuntos, que envolvem questionamentos só respondidos por meio da fé, para obtenção de benefícios escusos.

As pessoas de bem inspiram confiança mais eficazmente e mais rapidamente em todos os assuntos, de um modo geral; mas nas questões em que não há possibilidade de obter certeza e que se prestam a dúvida, essa confiança reveste de particular importância. É preciso também que este resultado seja obtido pelo discurso sem que intervenha qualquer preconceito favorável ao caráter do orador. [...] o caráter moral deste constitui, por assim dizer, a prova determinante por excelência (ARISTÓTELES, [19—], p. 35).

A fala de Santo Agostinho clarifica os dois planos que compõem o espaço do teatro:

A sua mortal empresa  
foi santa estalajadeira  
Igreja Madre  
consolar à sua despesa  
nesta mesa  
qualquer alma caminheira

com o Padre.  
 E o anjo Custódio aio  
 alma que lhe é encomendada  
 se enfraquece  
 e vai tomando raio  
 de desmaio,  
 se chegando a esta pousada  
 se guarece.  
 (VICENTE, 1974, p. 03)

O primeiro plano do espaço, de onde fala, é a pousada onde está posta a mesa, e têm assentados os outros três doutores, conforme o argumento. O outro plano é o caminho, por onde a alma peregrina vai sofrer tentações e o peso da jornada.

Pelo discurso de Santo Agostinho pode ser extraído o ponto de vista defendido por Gil Vicente com a obra, pois resume a matéria do discurso do auto como um todo. Em sua fala destacamos os seguintes recursos: As metáforas “vida”= carreira da glória meritória / caminho; “Igreja”= pensada para as almas / pousada com mantimentos / mesa posta; “mantimentos”= tormentos que o filho de Deus comprou penando. E o pleonasma “perigosos perigos”, cuja função consiste em reforçar a ideia de perigo. Souza da Silveira (1973, p.109) assim o interpreta: “grandíssimos perigos”.

Essas figuras vão ser responsáveis por evocar imagens e sentimentos na mente dos espectadores, para predispô-los a aceitar o que vai ser dito. Através das metáforas, a realidade é redefinida no sentido de se tornar aceitável pela alma; elas são partes construtivas das premissas, que depois o diabo vai procurar argumentar.

Essas sentenças são dadas como verdades pronunciadas pelo orador revestido de autoridade, eliminando qualquer dúvida sobre elas. Pelo prólogo, os espectadores já estão situados no tema que será desenvolvido, dado que Santo Agostinho faz referência à figura do Anjo e seus esforços para conduzir a Alma. Terminada a sua fala, o foco incide sobre o outro plano do espaço dramático, que é o caminho:

*Vem o anjo custódio com a Alma, e diz:*

Alma humana formada  
 de nenhũa cousa feita  
 mui preciosa  
 de corrupção separada,  
 e esmaltada  
 naquela frágua perfeita  
 gloriosa.

(VICENTE, 1974, p. 4).

O Anjo inicia sua fala expondo a constituição da alma, subentendida está a sua oposição à matéria de que foi formado o corpo; portanto, grande é o seu valor, apresenta caráter incorruptível. Todas essas imagens evocadas constituem premissas para chegar-se à conclusão: a Alma não foi formada por nenhuma matéria; então compreendemos: porque foi formada pelo sopro de Deus; logo, sua pátria é os céus:

Planta neste vale posta  
 pera dar celestes flores  
 olorosas  
 e pera serdes transposta  
 em a alta costa  
 onde se criam primores  
 mais que rosas;  
 planta sois e caminheira  
 que ainda que estais, vos is  
 donde viestes,  
 vossa pátria verdadeira  
 é ser herdeira  
 da glória que conseguis:  
 andai prestes.  
 Alma bem-aventurada,  
 dos anjos tanto querida,  
 (VICENTE, 1974, p. 4).

O Anjo recorre às metáforas para explicar a transitoriedade da vida humana. Ao comparar a alma com a planta, evoca o sentido de brevidade das flores: “Planta neste vale posta / pera dar celestes flores”. A Alma é planta e caminheira, peregrina, por isso deve caminhar no sentido de alcançar sua “pátria verdadeira”, que é a glória celestial: “Etimologicamente, peregrino (*peregrinus*) é o expatriado ou o exilado. O peregrino em todo lugar é um estrangeiro, desconhecido dos homens, desprezado pelos sedentários, privado dos recursos de uma coletividade determinada” (LE GOFF, SCHMITT, 2002, p. 354). Se vista como peregrina, a condição de transitoriedade de sua caminhada é reforçada pelo caráter efêmero das flores; por isso deve correr, não pode perder tempo:

não durmais;  
 um ponto não esteis parada,  
 que a jornada  
 muito em breve é fenecida,  
 se atentais.  
 (VICENTE, 1973, p.111-112)

A fala do Anjo evidencia o tom de aconselhamento; a Alma clama por sua ajuda:

ALMA

Anjo que sois a minha guarda,  
olhai por minha fraqueza  
terreal:  
de toda a parte haja resguarda  
que não arda  
a minha preciosa riqueza  
principal

Cercai-me sempre ò redor,  
porque vou muito temerosa  
de contenda;  
ó precioso defensor,  
meu favor,  
vossa espada lumiosa  
me defenda.  
Tende sempre mão em mim,  
porque hei medo de empeçar,  
e de cair.  
(VICENTE, 1974, p. 5).

Percebe-se que a Alma absorveu o discurso do Anjo e de Santo Agostinho. Sua fala demonstra que já aderiu a essa posição. Ela pede a ajuda do Anjo, revela suas necessidades. O Anjo dispõe que, para atendê-las, ela deve ouvir-lhe os conselhos e por meio deles evitar o mal que a assusta. A decisão de colocá-los em prática é dela:

ANJO

Pera isso sam, e a isso vim;  
mas em fim  
cumpre-vos de me ajudar  
a resistir.  
Não vos ocupem as vaidades,  
riquezas, nem seus debates,  
olhai por vós:  
que pompas, honras, herdades  
e vaidades  
são embates e combates  
pera vós  
(VICENTE, 1974, 6).

Para alcançar a pátria proposta, a Alma deve renunciar às vaidades e às riquezas. Em seus ensinamentos, Santo Agostinho (2002, p. 45) foi bem claro quanto a isto: o homem deve “usar este mundo” mas não fruir dele, porque se desviaria do verdadeiro sentido de sua vida, que é a caminhada para a glória eterna:

Suponhamos que somos peregrinos, que não podemos viver felizes anão ser em nossa pátria. Sentindo-nos miseráveis na peregrinação, suspiramos para que o infortúnio termine e possamos enfim voltar à pátria. Para isso, seriam necessários meios de condução, terrestre ou marítimo. Usando deles poderíamos chegar a casa, lá onde haveríamos de gozar. Contudo, se a amenidade do caminho, o passeio e a condução nos deleitam, aponto de nos entregarmos à fruição dessas coisas que deveríamos apenas utilizar, acontecerá que não quereríamos terminar logo a

viagem. Envolvidos em enganosa suavidade, estaríamos alienados da pátria, cuja doçura unicamente nos faria felizes de verdade (AGOSTINHO, 2002, p. 44-45).

O Anjo, por meio do aconselhamento, lembra à Alma que a responsabilidade dela advém do seu poder de decisão. Sendo ela capaz de exercer tanto a virtude quanto o vício, estará suscetível ao louvor ou à censura:

Vosso livre alvidrio,  
isento, forro, poderoso,  
vos é dado  
pelo divina poderio  
e senhorio,  
que possais fazer glorioso  
vosso estado.  
Deu-vos livre entendimento,  
e vontade libertada,  
e a memoria,  
que tenhais em vosso tento  
fundamento  
que sois por ele criada  
pera a glória.  
(VICENTE, 1974, p. 6-7)

O livre-arbítrio se manifesta mediante a possibilidade da Alma de agir sem ser obrigada, razão por que o Anjo não pode interferir. Esse poder de decisão tem como referência o bem e o mal. O Anjo relembra à Alma sua fragilidade e o perigo que incorre ao ouvir Satanás, retomando o sentido do texto bíblico: “ninguém vos engane com palavras vãs” (BÍBLIA, 1969, Efésios 5, 6).

E vendo Deus que o metal  
em que vos pôs a estilar,  
pera merecer,  
que era muito fraco e mortal,  
e por tal  
me manda a vos ajudar  
e defender.  
Andemos a estrada nossa,  
olhai não torneis atrás,  
que o imigo  
à vossa vida gloriosa  
porá grossa.  
Não creais a Satanás,  
vosso perigo.

Continuai ter cuidado  
na fim de vossa jornada  
e a memória  
que o espírito atalaiado  
do pecado  
caminha sem temer nada  
pera a glória.  
E nos laços infernais,  
e nas redes de tristura  
tenebrosas  
da carreira que passais  
não caiais,  
siga vossa fermosura  
as gloriosas.

(VICENTE, 1974, p. 7-8)

Enquanto o discurso do Anjo objetiva fortalecer a posição que a Alma já ocupa, o discurso do Diabo pretende fazer com que ela mude de opinião.

O Diabo chega até à Alma com o intuito de demovê-la de continuar a seguir os conselhos do Anjo no que diz respeito à sua caminhada. Seus argumentos serão utilizados com o propósito de levá-la a mudar de atitude; para tanto, usará de todas as provas possíveis. Pela sua própria condição de diabo, não tem seu discurso amparado pelo *ethos*. Então, por essas duas prerrogativas seu esforço retórico deverá ser maior.

O Anjo, ao alertar a Alma sobre o perigo que representava Satanás, coloca-o como alguém medonho e perigoso. Mas o Diabo, contrapondo-se a isto, aparece manso e aproxima-se da Alma com palavras doces:

*Adianta-se o Anjo e vem o Diabo a ela, e diz o Diabo:*

Tão depressa, ó delicada,  
alva pomba pera onde is?  
Quem vos engana  
e vos leva tão cansada  
por estrada,  
que somente não sentis  
se sois humana?  
(VICENTE, 1974, p. 8).

Observe-se que o Diabo faz duas perguntas à Alma cujas respostas já conhece de antemão. Ao fazer a pergunta do que pretendia afirmar, esconde sua verdadeira intenção, buscando atrair a alma a seu favor e já orientando o pensamento dela a respeito do que pretende persuadi-la. Para conseguir esse efeito, ele se utiliza da “ironia socrática”, que consiste em “uma arte de perguntar, em que se esconde a própria opinião” (LAUSBERG, 2004, p. 250). Por meio deste recurso, que também é chamado de *immutatio*, o Diabo insinua que a Alma caminha depressa e que alguém a engana, isso tudo de uma maneira aparentemente tão inocente que ela não consegue perceber sua intenção.

A fala do Diabo continua mascarando suas intenções, colocando os fatos como se estivesse se preocupando com a Alma. Por meio de argumentos falaciosos, propõe uma outra visão da realidade que corresponda aos interesses dele e se mostre favorável a atender às necessidade da Alma:

Não cureis de vos matar,  
que ainda estais em idade



de crecer;  
tempo há i pera folgar  
e caminhar:  
vivei a vossa vontade  
e havei prazer.  
(VICENTE, 1974, p. 8).

Ele tenta persuadi-la a descansar da caminhada, para tanto utiliza argumentos que são verdadeiros e podem ser facilmente constatados por ela. Primeiro: “Não cureis de vos matar”, isto é, essa correria está consumindo-a; segundo: “que ainda estais em idade de crescer”, isto é, ainda é jovem, portanto tem muito tempo pela frente; terceiro: “tempo há i pera folgar”, isto é, há tempo para tudo, inclusive para folgar. Esse argumento é corroborado por revestir-se de moldes bíblicos, como em *Eclesiastes*, 3. Por utilizar-se dessa referência bíblica acrescenta à sua fala mais aparência de verdade.

Apesar de conter dados comprováveis, a falácia está presente nesses argumentos porque, ao proferi-los, o Diabo esconde informações válidas: em viver os prazeres da terra também há desgaste; ninguém sabe quanto vai durar, dado que os jovens também morrem; aquele ainda não é o tempo de folgar. No momento do seu discurso essas informações poriam tudo a perder, pois vão de encontro à sua argumentação.

Gozai, gozai dos bens da terra,  
procurai por senhorios  
e haveres.  
quem da vida vos desterra  
à triste serra?  
Quem vos fala em desvarios  
por prazeres?  
Esta vida é descanso  
doce e manso,  
não cureis doutro paraíso,  
quem vos põe em vosso siso  
outro remanso?  
(VICENTE, 1974, p. 9-10).

Aconselha a Alma a gozar dos bens da terra: “Este *carpe diem* revela à Alma o seu lugar no mundo, novo éden; [...] descobre que é soberana da criação com direito a usufruir os deleites da temporalidade que para os homens se criaram” (JORGE, 1993, p. 10).

A Alma esboça reação: “Não me detenhais aqui, / deixe-me ir, que em al me fundo” (VICENTE, 1974, p.10). Mas continua ouvindo o Diabo e isso é tudo que ele precisa para concretizar seus ardis. No discurso do Diabo a Alma se sente autorizada a utilizar de todos os bens de que o mundo dispõe:

DIABO  
 Oh descansai neste mundo  
 que todos fazem assi.  
 Não são em balde os haveres,  
 não são em balde os deleites  
 e fortunas,  
 não são de balde os prazeres  
 e comeres,  
 tudo são puros afeites  
 das criaturas.  
 (VICENTE, 1974, p. 10).

Tenta dissuadi-la por meio de argumentos contrários ao que foi exposto pelo Anjo: “Descansai porque todos fazem assim; haveres, deleites, fortunas, comeres, constituem-se em apenas afeites, ‘acessórios’” (SILVEIRA, 1973, p.117).

Pera os homens se criaram,  
 daí folga a vossa passagem  
 por esta mesma romagem  
 que levais.  
 O que a vontade quiser,  
 quanto o corpo desejar.  
 Tudo se faça.  
 Zombai de quem vos quiser  
 repreender,  
 querendo-vos marteirar  
 tão de graça.

Tornara-me se a vós fora.  
 Is tão triste, atribulada,  
 que é tormenta.  
 Senhora, vós sois  
 emperadora,  
 não deveis a ninguém nada,  
 sede isenta.  
 (VICENTE, 1974, p. 8)

O discurso do Diabo cria para a Alma uma realidade que atende às suas necessidades e se mostra melhor opção do que a realidade criada pelo Anjo. Na sua argumentação, enfatiza a ‘verdade’ que melhor se harmoniza com os interesses dela. Tudo o que fala remete às coisas terrenas, enquanto o Anjo remete às coisas celestiais. E, no momento, a Alma se sente atraída pelos benefícios que o Diabo oferece, pois antes criou disposições nela para os aceitar:

*Adianta-se o Anjo e torna Satanás:*

Que vaidades e que estremos tão supremos!  
 Pera que é essa pressa tanta?  
 Tende vida!  
 Is mui desautorizada,  
 descalça, pobre, perdida,  
 de remate:  
 não levais de vosso nada,  
 amargurada,

assi passais esta vida em disparate.  
 (alma vaidosa)  
 Vesti ora este brial,  
 metei o braço por aqui,  
 ora esperai:  
 oh como vem tão real!  
 Isto tal  
 me parece bem a mi:  
 ora andai.  
 [...]

Agora estais vós fermosa  
 como a rosa:  
 [...]

Ponde-vos a for da corte,  
 desta sorte  
 viva vosso parecer  
 que tal nasceu.  
 O ouro pera que é?  
 e as pedras preciosas  
 e brocados?  
 e as sedas pera que?  
 Tende por fé  
 que pera as almas mais ditosas foram dadas.  
 [...]

E poreis estes pendentes,  
 em cada orelha seu  
 isso si:  
 que as pessoas diligentes  
 são prudentes.  
 Agora vos digo eu que vos contente daqui.  
 (VICENTE, 1974, p. 12- 16)

O Anjo censura a Alma porque ela teve condições de evitar o mal. Ninguém pode ser censurado por fazer o inevitável, mas ela escolheu, embora convencida pelo poder de persuasão da fala diabólica. Nesse caso, a retórica foi utilizada para fins reprováveis:

ANJO  
 Ó alma despiadosa,  
 perfiosa!  
 Quem vos devesse fugir  
 mais que guardar!  
 Pondes terra sobre terra,  
 que esses ouros terra são.  
 [...]

Não íeis mais despejada  
 e mais livre da primeira  
 pera andar?  
 Agora estais carregada  
 e embaraçada  
 com cousas que, à derradeira,  
 hão de ficar.  
 Tudo isso se descarrega  
 ao porto da sepultura  
 (VICENTE, 1974, 16-17).

A fala do Anjo evidencia todas as premissas subentendidas nos argumentos falaciosos do Diabo. Estes, por sua vez, são vistos como falaciosos porque, quando

postos à prova, a conclusão dada inicialmente pelo Diabo mostra diferente da realidade vivenciada pela Alma:

Isto não me pesa nada,  
mas a fraca natureza  
me embaraça:  
já não passo dar passada  
de cansada:  
tanta é minha fraqueza  
e tão sem graça!  
Senhor, ide-vos embora,  
que remédio em mim não sento,  
já 'stou tal...  
(VICENTE, 1974, 17-18).

A Alma reconhece que “aquelas coisas externas não lhe pesavam: pesava-lhe o mal que elas lhe haviam feito, tirando-lhe as energias morais” (SILVEIRA, p.127). Se fossem coisas boas, ela agora não deveria se sentir mal. Então, a Igreja se apresenta como adjuvante na restauração de suas forças:

ANJO  
Sequer daí dous passos ora  
até onde mora  
a que tem o mantimento celestial.  
Ireis ali repousar,  
comereis alguns bocados  
confortosos,  
porque a hóspeda é sem par  
em agasalhar  
os que vem atribulados  
e chorosos  
(VICENTE, 1974, p. 18).

O apelo do Anjo agora assume um caráter irrefutável: “Vinde a mim, todos os que estais cansados e oprimidos, e eu vos aliviarei [...] e encontrareis descanso para vossa alma” (Mateus 11, 28-29). O Anjo incentiva a Alma a ir à Igreja; embora perto, a Alma ainda teria que se esforçar para lá chegar. Mas o Diabo reaparece:

DIABO  
Esperai, onde vos is?  
Essa pressa tão sobeja  
é já pequice.  
Como! vós que presumis,  
consentis  
continuardes a igreja  
sem velhice?  
Dai-vos, dai-vos a prazer,  
que muitas horas há nos anos  
que lá vêm.  
Na hora que a morte vier,  
como se quer,  
se perdoam quantos danos  
a alma tem.

(VICENTE, 1974, P. 19)

Por meio da ironia, “o Diabo procura aproveitar para o mal uma das manifestações da infinita misericórdia de Deus: o perdão, em qualquer tempo, das faltas do pecador arrependido e contrito” (SILVEIRA, 1973, p. 130). Ao se utilizar da matéria retórica para redefinir o pecado e mostrá-lo de outra forma, o Diabo tinha objetivos que permaneciam encobertos, pois atrapalhariam o sucesso do seu plano: enganar a Alma para levá-la à perdição. Mas vestiu a perdição de uma roupagem tão agradável, por meio de metáforas e eufemismos, que a tornou irresistível à Alma. Tudo isso conseguiu por meio do discurso. Como observara Aristóteles,

o uso injusto de semelhante faculdade de palavra é capaz de causar graves danos; mas este inconveniente, com exceção da virtude, é comum a todos os bens, e particularmente aos mais úteis, por exemplo, a força, a saúde, a riqueza, a arte militar. Um uso justo destes bens permite auferir deles grande proveito, e vice-versa, um uso injusto pode originar danos muito funestos (ARISTÓTELES, [19—], p. 33).

A utilização dos recursos não verbais, como os escarpins, os brincos e os anéis, fazem-se acompanhar de frases persuasivas: “oh como vem tão real! / agora estais vós molher de parecer / [...] Agora estais vós fermosa” (VICENTE, 1974, p. 12-13).

Através da seguinte indicação cênica são esclarecidas as verdadeiras intenções diabólicas:

*Em quanto estas cousas passam, Satanás passeia, fazendo muitas vascas, e vem outro Diabo, e diz.*

2 ° D. Como andas desassossegado!

1 ° D. Arço em fogo de pesar.

2 ° D. Que houvestes?

1 ° D. Ando tão desatinado

de enganado,

que não posso repousar

que me preste.

Tinha ûa alma enganada,

já quase pera infernal

mui acesa.

(VICENTE, 1974, p. 24)

Segue-a um aviso endereçado aos espectadores, já que a Alma não toma conhecimento dessa fala, para que se mostrem vigilantes contra as investidas diabólicas:

1 ° D. Não digo eu, irmão, assi;  
mas a esta tornarei,

e veremos.  
 Torna-la-ei a afagar,  
 depois que ela sair fora  
 da Igreja  
 e começar de caminhar;  
 hei de apalpar  
 se venceram ainda agora  
 esta peleja.  
 (VICENTE, 1974, p. 25)

Através do diálogo com o outro diabo, os sofismas são esclarecidos, tornando-se visível ao público as intenções diabólicas em angariar a Alma. Durante todo o auto, o objetivo diabólico é dissimulado pela ironia:

A ironia que emprega a tática da acção usa a dissimulação e a simulação como armas do engano: quer, por conseguinte (até que se dê uma eventual alteração da situação), manter, em estado definitivo, o mal entendido. O sujeito falante não quer tornar conhecida a sua própria opinião partidária, pois que a situação não permitiria, apesar de tudo, uma actuação eficaz do discurso, visto que teria, como resultado, apenas informar o partido contrário sobre a própria opinião partidária, processo que permitiria ao partido contrário aproveitar este aumento de informação em desfavor do partido, a que pertence o sujeito falante (LAUSBERG, 2004, p. 251).

A ironia, sempre presente no discurso diabólico, é um recurso persuasivo que mascara sua real intenção quando não se deixa reconhecer como tal. Ao público, faz-se necessário desmascarar a ironia das falas diabólicas, para que assim a mensagem possa cumprir seu intento:

A 'ironia retórica' quer que a ironia seja compreendida pelo ouvinte como ironia, e, portanto, como sentido contrário. O orador pode querer (as mais das vezes isso acontece na simulação) obter imediatamente no ouvinte este resultado de compreensão, ou então pode querer jogar, durante algum tempo, com um estádio passageiro de mal entendido (LAUSBERG, 1994, p. 162).

Como vimos, ao praticarmos a interpretação dos diversos discursos presentes no auto e suas intenções, podemos inferir o que o discurso do autor pretendia como um todo. O tema do auto, conforme os sermões, foi retirado da Bíblia e, inclusive, já havia sido “tema de sermões e glosas, entre as quais *De Vita Christi* de Ludolfo de Saxónia, de que se fizeram versões portuguesas (1495) e castelhana (1502); havia exemplares de ambas na biblioteca da rainha D. Lianor”. Segundo Jorge (1993, p. 4), “os pregadores franciscanos tinham lição igual no sermonário de Santo Antônio”, o que contribui para reafirmar a associação do auto com os sermões medievais proposta. Tal analogia não é nova, como verificamos em Maria Jorge: “Em Alma, as palavras do sermão tornam-se espaço visto e homilia mostrada” (JORGE, 1993, p. 4).

A luta travada entre o Bem e o Mal, sintetizadas nas figuras do Anjo e do Diabo para atrair a Alma, é caracterizada pelos discursos das personagens. A percepção dos recursos persuasivos é possível a partir do reconhecimento dessa dicotomia sendo cada personagem inclinado a usar o artifício retórico que se harmonize aos argumentos escolhidos. A doutrina, desta forma, era então difundida por meio de um elaborado discurso, ao qual os ouvintes estavam, propositadamente, inclinados a aceitar.

## 6 OS AUTOS DAS *BARCAS* E O GÊNERO JUDICIÁRIO

Os autos da *Barca do Inferno* (1517), do *Purgatório* e da *Barca da Glória* apresentam as alegorias das barcas das virtudes e dos pecados, cuja tradição remonta à Antiguidade clássica com a barca de Caronte. A coexistência de mitos pagãos e verdades teológicas cristãs, assim como a presença de elementos provenientes de tradições populares que se realizavam em toda a Europa, é a marca da diversidade dos autos vicentinos.

A esse entrecruzamento de tradições soma-se, ainda, como fator relevante para a pertinência da alegoria da barca, o momento histórico de Portugal, reconhecidamente potência marítima do século XV. O tema do auto condiz de forma pedagógica com o que se queria ilustrar, pois nada mais adequado do que a utilização alegórica da barca, como símbolo de viagem, travessia ou destino, este tanto em sua acepção de fado quanto de meta.

O julgamento dos mortos realizado pelo Anjo e pelo Diabo traduz a preocupação da condenação eterna sob a qual viviam os homens medievais. Fato é que parte da soberania da Igreja se mantinha ao inculcar o terror do Inferno em seus fiéis. E, para garantir a absolvição no julgamento final, o homem deveria viver sob o comando das normas religiosas, que consistiam no desprezo à materialidade e a conseqüente valorização da espiritualidade:

O destino da humanidade ressuscitada não depende apenas da vontade de Deus todo-poderoso, pois este respeita as regras que fixou, fazendo a situação dos homens e mulheres no Além depender de como se comportaram durante sua vida terrena (LE GOFF;SCHMITT, 2002, p. 21).

Sob tal enfoque, a pertinência da situação do julgamento pós-morte evocado pelos autos demonstra que a verdadeira vida só tem início depois da morte, na plenitude espiritual. O que, de certa forma, garante a recompensa do homem devotado e institui a morte como triunfo para o justo.

A reflexão constante sobre a morte também tem sua progênie na cultura popular e na erudita, tanto por via do teatro ambulante, como da literatura escatológica de viagens ao Inferno, ao Purgatório e ao Paraíso. Essa reflexão constante a respeito da morte foi evidenciada por Huizinga:



O pensamento dominante, tal como se exprime na literatura, tanto eclesiástica como laica, desse período, quase mais nada conheceu relativamente à morte do que estes dois extremos: a lamentação acerca da brevidade das glórias terrenas e o júbilo pela salvação da alma. Tudo o que entre esses extremos se encontra — piedade, resignação, anelo, consolação — ficou sem ser expresso e foi, por assim dizer, absorvido pela muitíssimo acentuada e demasiadamente vívida representação da morte horrenda e ameaçadora. Mas a emoção viva congela-se entre a abusiva representação dos esqueletos e dos vermes (HUIZINGA, 1986, p. 113).

Ainda a respeito da morte, convém salientar os seus três aspectos de representação: transitoriedade da vida humana, decrepitude do corpo físico, universalidade da condição humana. Este último motivo tornou-se conhecido como a dança da morte, ou “dança macabra”:

Cerca do ano de 1400 a concepção da morte na arte e na literatura revestiu-se de uma forma espectral e fantástica. Um novo e vivo arrepio veio juntar-se ao primitivo horror da morte. A visão macabra surgiu das profundidades da estratificação psicológica do medo; o pensamento religioso imediatamente a reduziu a um meio de exortação moral. Como tal ela foi uma grande ideia cultural, até que, por sua vez, passou de moda, jazendo nos epitáfios e nos símbolos dos cemitérios de aldeia. A ideia da dança macabra é o ponto central de todo um grupo de concepções associadas (HUIZINGA, 1986, p. 108).

Carolina M. de Vasconcelos vê nos autos vicentinos que tratam desse tema a inspiração da “admirável Dança Macabra ou Divina Comédia popular”. (Notas Vicentinas II, p.11, Coimbra, 1918). Também resvala nesse pensamento a compreensão de Queirós Veloso:

Esta belíssima trilogia é uma transformação das *Danças Macabras* da Idade Média, ronda infernal de defuntos, de todas as condições e de todas as idades, dançando com esqueletos, para significar o poder absoluto da Morte sobre o homem, por mais alta que seja a sua hierarquia. Mas esta alegoria tenebrosa não era apenas pintada ou esculpida; teve representação cénica, como na *Dança Macabra* dos Santos Inocentes, de Paris. Por isso, em vários países, apareceram as *Danças da Morte*, espécie de poemas dramáticos... Da primeira metade do século XV é uma *Danza de la Muerte*, de autor castelhano e anónimo (VELOSO, 1930, p. 49).

Este pensamento é consecutivo à percepção da grande influência que a dança da morte exerceu nas diversas artes medievais:

Três jovens nobres encontram subitamente três mortos que os horrorizam, lhes falam das passadas grandezas e os avisam de que o seu fim está próximo. A arte não tardou a tomar conta deste sugestivo tema. O tema dos três mortos e três vivos liga o horrendo motivo da putrefacção com o da dança macabra. Como quer que seja, a dança dos Mortos não só foi representada mas pintada e gravada. O duque de Borgonha fê-la representar na sua mansão de Bruges em 1449. Se pudéssemos fazer uma ideia do efeito produzido por uma tal dança, com luzes bruxuleantes e sombras deslizando sobre as figuras vacilantes, seríamos com certeza mais capazes de compreender o horror que o assunto inspirava do que o somos observando os quadros de Guyot Marchant ou de Holbein (HUIZINGA, 1986, p. 108).

Enquanto lembra aos espectadores a fragilidade e a vaidade das coisas terrenas, a Dança da Morte prega a igualdade social tal como era compreendida na Idade Média, a morte nivelando as várias categorias sociais.

Óscar de Pratt discorda da influência que as *Danças Macabras* podem ter tido sobre a elaboração dos autos das *Barcas*, pois naquelas via “apenas o contraste superficial entre as vãs grandezas humanas e a igualdade da Morte”, ao passo que em Gil Vicente reconhece “um sentimento mais profundo de religiosidade cristã, que resulta da concepção superior do juízo divino suficiente para distanciar daquela ideia medieval” (PRATT, 1931, p. 190).

O que não entra em questão é a forma de resposta que assumem os autos das barcas ao destino imposto pela morte. Os gestos cometidos na terra serão os preponderantes para determinar o destino da alma. E a grande elaboração de Gil Vicente consiste em tratar temas de tal gravidade de modo cômico. O que o teatrólogo colhe é algo que se situa entre dois campos reais de paixões humanas: o trágico e o cômico. Desse modo, o resultado da peça acaba provocando outros sentimentos opostos ao do riso.

A expressão do nivelamento das classes sociais imposto pela morte é marcada pela presença de personagens de classes variadas. Essa dissolução da estratificação social não era vista no teatro clássico grego ou romano, nos quais era buscada a separação de classes, distinguindo-se assim a tragédia da comédia.

Convém ainda enfatizar a rememoração de um tribunal, trazido em cena pelo julgamento das almas. Com a introdução do Purgatório como dogma da Igreja, fica sugerido que haveria um julgamento coletivo ou individual dos mortos precedendo o Juízo Final. Antes da ressurreição dos mortos, se daria uma “pesagem das almas” na qual “o porteiro do paraíso, São Pedro, e o senhor do Inferno, Satã, disputam a alma pesando-a num ou outro prato da balança” (LE GOFF; SCHMITT, 2002, p. 28).

Sobre tal aspecto, somente no Juízo Final Jesus Cristo seria o “juiz tronado em um tribunal que lembra a antiga justiça romana” (LE GOFF; SCHMITT, 2002, p. 28). Neste momento, “os veredictos são dados depois da consulta aos livros guardados pelos anjos, onde são consignadas as boas e más ações dos homens” (LE GOFF; SCHMITT, 2002, p. 28). Entretanto, em ambos os casos, as almas seriam julgadas de acordo com as obras praticadas em vida.

O “destino (provisório) que não é o Paraíso nem o Inferno e para onde não há barca – há só ficar em cena na margem do rio, à espera de outro destino que há de

vir depois do fim do auto” (CAMÕES, 2003, p. 10) aparece em destaque apenas no *Auto do Purgatório*. Depois de mortos, diante dos juízes, que seriam o Diabo e o Anjo, tentarão utilizar-se dos recursos argumentativos para escaparem do Inferno. Segue-se a condenação ou a absolvição, depois da exposição dos procedimentos adotados em vida por cada réu.

Estamos, pois, no âmbito do discurso judiciário, pois o assunto demanda ação ou defesa e cujo fim é o justo ou o injusto. Como nos discursos forenses, o auto volta-se para o passado, já que os atos de acusar e de defender envolvem uma ação já ocorrida. Dessa forma, espera-se a construção argumentativa, assim como a busca dos lugares para a sua construção, nas informações e técnicas preconizadas pela retórica para tal tipo de discurso.

Optamos por selecionar o Auto da *Barca do Inferno* e o *do Purgatório*, dentre os autos da chamada “trilogia das barcas”, para a evidenciação dos recursos judiciais utilizados por Gil Vicente. Deixamos, pois, de lado o *Auto da Barca da Glória*, por apresentar personagens que se reconhecem de antemão culpados e contritos; não se defendem das suas culpas, e só conseguem a absolvição pela Graça redentora do Cristo.

Segundo Aristóteles, os raciocínios jurídicos se relacionam com os raciocínios dialéticos, tratando-se, portanto, de uma lógica argumentativa. Utilizam-se de provas a partir de ideias prováveis, que visam o convencimento do juiz no caso em questão.

O devido processo legal garante às partes o direito de serem ouvidas. Assim, as personagens podem defender-se diante as acusações proferidas. Sendo assim, a partir da estrutura do diálogo entre os tipos sociais, o Diabo e o Anjo, evidenciaremos as estratégias argumentativas que serão responsáveis por orientar a interpretação dos juízes.

## 6.1 **Auto da *Barca do Inferno***

Primeiro a ser representado com o tema das barcas, o *Auto da Barca do Inferno* constitui, na opinião de muitos críticos, a obra-prima do teatro de Gil Vicente. O cenário é composto por duas barcas, uma que levará os mortos absolvidos à Glória e a outra ao Inferno os condenados.

No texto de Gil Vicente, em virtude dos atos das personagens postas em julgamento já terem sido realizados durante a vida terrena, os vícios e as imperfeições dos mesmos são revelados no diálogo que mantêm essas personagens com o Anjo e com o Diabo.

Além da reconstituição linguística, são postos em cena objetos símbolos da profissão ou atividade da personagem/tipo. Desse modo, o papel dos objetos consiste, ao mesmo tempo, em compor a imagem da personagem, além de simbolizar os pecados. Dessa forma, “o recurso ao símbolo pode desempenhar um papel eminente tanto na apresentação das premissas quanto no conjunto da argumentação” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 380). A significação do símbolo se estende ao simbolizado, que são as personagens.

A utilização dos símbolos pressupõe que os ouvintes já conheçam a significação nele apresentada, principalmente se pertencente a uma sociedade ou cultura particular o que anularia seu efeito argumentativo diante de um auditório universal. Entretanto, as condições que possibilitam a existência deste recurso podem torná-lo produtivo diante de outros auditórios:

se as ligações simbólicas são extremamente variadas, se são precárias e particulares, a própria existência dos símbolos e a importância que se lhes concede não o são. Logo, o valor simbólico *in abstracto* pode, ao contrário dos símbolos particulares, constituir o objeto de uma argumentação racional, de uma argumentação que visa ao universal. No entanto, se as ligações simbólicas são extremamente variadas, se são precárias e particulares, a própria existência dos símbolos e a importância (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 383).

Podemos perceber que a composição simbólica das personagens se dá por meio das figuras de substituição, metonímia e sinédoque, ao representarem os pecados daqueles que estão em julgamento. Lembremos que a metonímia se caracteriza por manter uma relação com o termo substituído de contiguidade, e a sinédoque uma relação de inclusão, afastando-se mais do símbolo:

Nas sinédoques [...] tais como a ‘vela’ para o navio, ‘os mortais’ para os homens, veríamos que o termo substituído já não está unido àquele que substitui por um vínculo simbólico, mas marca um aspecto característico do objeto designado: ora porque é uma parte dele, suficiente para reconhecê-lo (a vela); ora porque é o gênero dele, mas um gênero que permite caracterizá-lo da forma mais pertinente (os mortais em oposição aos deuses) (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 383).

Sendo assim, Gil Vicente privilegiou a utilização de metonímias a fim de que os objetos estivessem em uma relação de proximidade com os personagens, mas

substitutiva do pecado representado. O Fidalgo, por exemplo, faz-se acompanhar de um moço que lhe transporta uma cadeira. Ao se dirigir ao Anjo, este responde:

Não vindes vós de maneira  
para ir neste navio.  
Essoutro vai mais vazio:  
a cadeira entrará  
e o rabo caberá,  
e todo vosso senhorio  
(VICENTE, 1975, p. 30).

As acusações que pesam sobre o Fidalgo são de tirania - “Não se embarca tirania/neste batel divinal” (VICENTE, p. 30, 1975) - e arrogância: “desprezastes os pequenos,/ achar-vos-ei tanto menos/ quanto mais fostes fumoso”(VICENTE, p. 30, 1975). Assim, resta-lhe lugar apenas na barca do Inferno. A cadeira trazida em cena denota a posição social de prestígio do fidalgo, mas que foi mal utilizada por ele em vida.

A bolsa vazia é o objeto trazido pelo Onzeneiro, o que remete à interpretação de que os recursos advindos da usura não são aproveitáveis na eternidade. A cobrança de juros é altamente condenada pela Igreja, portanto, o Onzeneiro já se encontra condenado por suas práticas em vida:

*Onzen.* Lá me ficam de roldão  
Vinte e seis milhões nũa arca.  
*Diabo.* Pois quem onzena tanto abarca  
Não lhe deis embarcação.  
(VICENTE, 1975, p. 57).

A construção destes versos, que na *Copilaçam* são todos atribuídos ao Onzeneiro, obedece à seguinte construção entimemática: “Quem onzena tanto abarca / Não lhe deis embarcação” (VICENTE, 1975, 57). O sentido da palavra “arca”, conveniente para quem acumula bens, logo em seguida, na fala do diabo, ganha um sentido contrário e vil com “abarca” e, imediatamente, o juízo na palavra “embarcação”, mais para o inferno que para a glória. Além de acrescentar o efeito cômico, lançar mão da paronomásia, mais do que brincar com os efeitos de sentido, remete à construção poética, ao explorar, ao mesmo tempo em que os sentidos, a sonoridade da palavra.

Quando o Parvo entra em cena, subverte o tom solene presente até então, emprega uma linguagem marcada pelo uso de expressões populares e rudes. Explora termos escatológicos, como ao explicar ao Diabo a causa da sua morte:

Diabo: - De que morreste?  
 Parvo: - De que?  
 Samica de caganeira  
 Diabo: - De que?  
 Parvo: - De caga merdeira  
 ma rabugem que te dê!  
 (VICENTE, 1975, p. 36).

A linguagem disfêmica do Parvo demonstra a intenção cômica. Esta personagem também será responsável por ridicularizar as outras personagens que seguem na barca infernal.

Quando o Diabo o requisita para entrar em seu batel, recebe toda a carga de insultos:

Parvo: Ao inferno, ieramá?!  
 Hiu! Hiu! Barca do cornudo,  
 Pero Vinagre beijudo,  
 Rachador de Alverca, huhá!  
 Sapateiro da Candosa!  
 Entrecosto de carrapato!  
 Hiu! Hiu! Caga no sapato,  
 filho da grande aleivosa!  
 Tua mulher é tinhosa  
 e há-de parir um sapo  
 chentado no guardanapo!  
 Neto da cagarrinhosa!  
 Furta-cebolas! Hiu! Hiu!  
 'xcomungado nas igrejas!  
 Burrela, cornudo sejas!  
 Toma o pão que te caiu,  
 A mulher que te fugiu  
 Para a Ilha da Madeira!  
 Ratinho da Giesteira,  
 O Demo que te pariu!  
 Hiu! Hiu Lanço-te uma pulha  
 Dê-dê pica naquela!  
 Hiu! Hiu! Caga na vela!  
 Ó dom Cabeça de grulha!  
 Perna de cigarra velha,  
 Caganita de coelha,  
 Pelourinho da Pampulha!  
 Mija na agulha, mija na agulha!  
 (VICENTE, 1975, p.37).

As pragas dirigidas ao Diabo apresentam-se como uma forma de afastá-lo e livrar-se do Inferno. A realização cômica serve muito a este propósito, de desmerecer o adversário e conquistar o auditório:

elemento importantíssimo para conquistar o auditório ou, mais comumente, para firmar uma comunidade entre o orador e o auditório, para efetuar desvalorizações, notadamente para ridicularizar o adversário, para operar diversões oportunas (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 213).

A presença do Parvo parece ser um contraponto à argumentação, pois demonstra, através de declaração própria, sua falta juízo: “Não sou ninguém”, ao se

apresentar ao anjo. Tal parvoíce desarma qualquer tentativa argumentativa do Diabo. O Parvo, por sua simplicidade, atesta o Anjo, recebe o direito de embarcar rumo à Glória:

Anjo  
 Tu passarás, se quiseres;  
 porque em todos teus fazeres  
 por malícia não erraste.  
 Tua simpleza te baste  
 para gozar dos prazeres.  
 (VICENTE, 1975, p. 37-38).

O próximo personagem a entrar em cena é o Sapateiro. Traz, como objeto representativo de seu ofício, algumas fôrmas. Também era por meio de seu trabalho que roubava seus clientes; então, por esse motivo, não poderá entrar na barca do Anjo com elas, independente de seu tamanho:

SAPATEIRO  
 Ora eu me maravilho  
 haverdes per gran peguilho  
 quatro forminhas cagadas,  
 que podem bem ir chentadas  
 no cantinho desse leito.”

ANJO  
 Se tu viveras direito,  
 ellas forão ca escusadas”  
 (VICENTE, 1975, p. 39)

A representatividade das formas ganha destaque na fala do Diabo: “Tu roubastes, bem trinta anos,/ o povo com teu mister” (VICENTE, 1975, 39).

O Frade apresenta-se dançando e assobiando a música de uma dança típica dos salões palacianos:

Tai- rai-rai-ra-rã; ta-ri-ri-rã;  
 Ta-rai-rai-rai-rã; tai-ri-ri-rã;  
 Tã-tã; ta-ri-rim-rim-rã. Huhá!  
 (VICENTE, 1975, p. 40)

Ele se identifica com modos e trejeitos de cortesão. Como caricatura de frade, é bem evidente que leva uma vida contrária à vida humilde e desprendida que torna peculiar a Ordem dos frades: “Deo gratias! Sou cortesão” (VICENTE, 1975, p. 40). Em um único verso, revela dois alvos da crítica vicentina ao se referir à vida parasitária do clérigo e dos nobres.

A figura do Frade é apresentada de forma que se vê que ele infringiu tudo o que o tornaria um homem santo, restando-lhe somente a roupa para caracterizá-lo

com tal. Ele pensa que seu hábito - vestes religiosas -, lhe garantirá um lugar no céu. Entretanto, seu hábito - vida mundana -, o condena ao Inferno: “FRADE: Juro a Deus que não te entendo! / E este hábito, não me vale?” (VICENTE, 1975, p. 41).

É com o mesmo efeito, de manter as aparências, que sua fala apresenta terminologia religiosa esvaziada de sentido:

Juro a Deos que não t'entendo!  
Corpo de Deos consagrado!  
Pola fé de Jesus Christo,  
qu'eu não posso entender isso:  
eu hei de ser condenado?  
(VICENTE, 1975, p. 41).

O Diabo assume neste passo a linguagem jurídica: “Pois já está dada a sentença!” (VICENTE, 1975, p. 41). E ao Frade cabe o par de remos que o Diabo lhe dá e seu lugar na barca infernal.

As condenações que pesam sobre o Frade se voltam às atitudes que são incompatíveis com os votos religiosos: traz uma amante e uma espada, assobia uma canção típica dos salões palacianos e apresenta trejeitos de cortesia.

Na sequência, entra a alcoviteira, Brízida Vaz. Com ela, objetos ligados à prática da feitiçaria e outros representativos da mentira e da luxúria. Ela acredita que alcançará o perdão por acreditar que já sofreu o necessário em vida. Entretanto, o Anjo não se deixa persuadir. O destino dela é ir com o Diabo.

O Judeu chega com seu bode, que não é aceito nem pelo Diabo: “Nem eu passo cabrões” (VICENTE, 1975, p. 47). E é acusado pelo Parvo de não respeitar os rituais católicos:

E el mijou nos finados  
Na Igreja de São Gião!  
E comia a carne da panela  
No dia de Nosso Senhor!  
E aperta o Salvador,  
E mija na caravela!  
(VICENTE, 1975, p. 47)

Ele seguirá em um bote anexo à barca do Diabo. Dessa forma, fica evidente no auto o pensamento correspondente à antipatia popular aos judeus e, ainda, à política do Rei D. Manuel que, por essa época, havia expulsado os judeus de Portugal, ficando somente os convertidos ao catolicismo, chamados de cristãos novos.



O próximo personagem a entrar em cena é o Corregedor. Como homem da Lei, traz consigo processos, que, de acordo com a lógica do auto, indicam serem também a causa da sua perdição. Traz para si a justificativa de que um corregedor não pode ir ao Inferno, mas dele não escapará, e o Diabo o acolhe ironicamente:

Santo descorregedor,  
embarcai, e remaremos!  
Ora entrai, pois que viestes!  
(VICENTE, 1975, p. 48)

Os termos latinos utilizados pelo corregedor, macarrônicos para conferir comicidade, apresentam uma carga argumentativa, principalmente porque validam sua figura enquanto homem da Lei. Ele estaria instituído de um status que o coloca no mesmo patamar que o do Anjo e o Diabo.

A utilização dessas expressões identifica uma sociedade hierárquica, na qual “as expressões, as fórmulas se tornam rituais” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p.186). O corregedor insiste na utilização dos termos jurídicos em Latim: “Não é de *regulae juris*, não!” (VICENTE, 1975, p. 48). É por meio deles, dessa forma, logo após ser convidado pelo Diabo a embarcar e a remar, que prossegue no seu direito à argumentação. O Corregedor é condenado, pois a acusação que lhe pesa é grave: usou conhecimento e posição em favor próprio.

O enforcado e depois os quatro cavaleiros são os últimos personagens a entrar em cena e apresentam duas faces de uma mesma estratégia argumentativa, que são os argumentos pelo sacrifício, conforme veremos adiante.

O enforcado acredita piamente que a morte através da forca o livrará da condenação de seus pecados:

Se Garcia Moniz diz  
que os que morrem como fiz  
são livres de Satanás...  
E disse-me que a Deus prouvera  
que fora ele o enforcado;  
e que Deus louvado  
que em boa hora eu cá nascera;  
e que o Senhor me escolhera;  
e por bem vi beleguins.  
[...]  
E no passo derradeiro  
me disse nos meus ouvidos  
que o lugar dos escolhidos  
era a forca e o Limoeiro;  
nem guardião do mosteiro  
não tinha tão santa gente  
como Afonso Valente,  
que é agora carcereiro.  
(VICENTE, 1975, p. 53)

Mas isto lhe foi inútil, vindo somente a ser sua condenação pelos crimes de roubo. Como “na argumentação pelo sacrifício, este deve medir o valor atribuído àquilo por que se faz o sacrifício” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 186), deduz-se que não seria válida a sua morte para a salvação.

O sistema de troca, fazer algo visando algum benefício, é próprio desse tipo de argumento: “um dos argumentos de comparação utilizados com mais frequência é o que alega o sacrifício a que se está disposto a sujeitar-se para obter certo resultado” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 281). Isto pode ser notado com a presença dos quatro cavaleiros, que entram “cantando, com suas espadas e escudos” (VICENTE, 1975, p. 53), demonstrando confiança ao repelir o Diabo e reivindicando a salvação:

1º CAVALEIRO  
 Vós, Satanás, presumis?  
 Atentai com quem falais  
 2º CAVALEIRO  
 Vós que nos demandais?  
 Sequer conheceis-nos bem?  
 Morremos nas Partes de Além,  
 e não queirais saber mais.  
 DIABO  
 Entrai cá! Que coisa é essa?  
 [...]  
 1º CAVALEIRO  
 Quem morre por Jesus Cristo  
 não vai em tal barca como essa!  
 (VICENTE, 1975, p. 55-56)

Os cristãos que sofrem a favor do Evangelho gozam de prestígio entre os demais:

Os mártires da fé podem ser humildes, mas não serão nem alienados, nem abjetos; seu grande número poderá suprir o fraco prestígio individual, como na lenda das 11.000 virgens que acompanham Santa Úrsula. A pesagem que leva ao sacrifício, feita com toda a sinceridade, é, aliás, um elemento suscetível de aumentar esse prestígio (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 283).

Dessa forma, não poderia ser outra a sentença de absolvição dada pelo Anjo, os cavaleiros utilizam o sacrifício em seu favor:

ANJO  
 Ó cavaleiros de Deus,  
 a vós estou esperando,  
 que morrestes pelejando  
 por Cristo, Senhor do Céus!  
 Sois livre de todo o mal,  
 mártires da Madre Igreja,

que quem morre em tal peleja  
(VICENTE, 1975, p. 56)

O parvo Joane e os quatro cavaleiros são os únicos que serão salvos, aquele pela imputabilidade, e estes por defenderem a fé com a renúncia da própria vida.

## 6.2 *Auto do Purgatório*

O *Auto do Purgatório* foi representado no Natal, um ano após a primeira cena das barcas, de acordo com a didascália encontrada na *Copilaçam*:

Esta segunda [cena] é atribuída à embarcação do Purgatório, trata-se per lavradores. Foi representada à muito devota e católica Rainha D. Lianor no Hospital de Todolos Santos da cidade de Lisboa, nas matinas do Natal. Era do Senhor de 1518 anos (VICENTE, 2002, p. 243).

No *Purgatório*, as almas terão uma segunda chance de remissão dos pecados, o julgamento é destinado a saber se elas entrarão na barca da Glória, permanecerão no Purgatório ou seguirão na barca do Arrais do Inferno. Esta encontra-se momentaneamente impedida de zarpar porque é Natal: “a promessa de Abraão / hoje é paga” (VICENTE, 1975, p. 66).

Os mortos são impedidos de entrar na barca da Glória, deverão ficar na praia do Purgatório até merecerem o Paraíso. Então, todos irão argumentar pelo direito de embarcar na Glória e o Anjo os questionará quanto ao merecimento, de acordo com as obras que fizeram em vida.

Gil Vicente pode ter-se inspirado na tradição popular “de que, na noite de Natal, a barca do Diabo está encalhada para que ninguém passe para o purgatório” (BRAGA, 1974, p. 27) para a composição do auto.

Abrimos um parêntese para observar que, diante da criação desta “segunda cena”, pairam algumas dúvidas a respeito da possibilidade de Gil Vicente ter pensado já nos três autos quando elaborou o *Auto da Barca do Inferno*, retomando a discussão de que os autos das barcas não comporiam uma trilogia.

A argumentação de que seria mais uma barca, e não a mesma barca rumo ao Inferno do primeiro auto, é sugerida pela presença de outras personagens e outros

pecados. Agora, a barca foi preparada mais uma vez, limpa e aparelhada, para seguir sua viagem, como assim diz o Diabo:

Agora que está breado  
De novo o caravelão,  
Espalmado e aparelhado,  
Mais largo bom quinhão  
Que o passado?!  
(VICENTE, 1975, p. 64)

Não há como negar que as datas de representação obedecem à sequência temporal que seguiriam as ações propostas, no primeiro ato a do julgamento e condenação hegemônica, a purgação no segundo e a absolvição geral no terceiro.

Ao dogma denominado Purgatório, podemos identificar a sua origem em interpretações bíblicas realizadas pelos cristãos de que haveria um local de descanso depois da morte para aguardar o Juízo Final. Durante o século XII, “estas concepções iriam ser subvertidas pela invenção do Purgatório” (LE GOFF, 2002, p. 25).

Para Gil Vicente, “o Purgatório é, simultaneamente, um espaço e um tempo, o tempo de espera num cais de embarque. É esperar e não embarcar” (CAMÕES, 1993, p. 10). Jose Camões, ainda sobre o tema, afirma:

Os três autos com barcas – Inferno, Purgatório e Glória – passam-se no Purgatório. Este lugar ‘físico’ tinha sido referido em Inferno no diálogo entre o Diabo e o Enforcado que identificava, ainda em vida, a prisão do Limoeiro com o Purgatório. No mesmo auto, o Anjo tinha condenado Joane a esperar *entanto per i*. O advérbio de lugar será substituído em 1518 por praia ou ribeira. É de salientar que naquele verso surgem associados o verbo esperar e um espaço (CAMÕES, 1993, p. 10).

Aparece em destaque, apenas no *Auto do Purgatório*, o “destino (provisório) que não é o Paraíso nem o Inferno e para onde não há barca – há só ficar em cena na margem do rio, à espera de outro destino que há de vir depois do fim do auto” (CAMÕES, 1993, p. 10).

A rememoração dos atos em vida é importante se compreendermos que em Santo Agostinho as orações realizadas em benefícios dos mortos só terão efeito se os mesmos viveram de forma a merecer este favor (AGOSTINHO, 2003). Assim, o Purgatório é um benefício que não se estende a todos indiscriminadamente.

Os objetos que os mortos carregam apenas compõem a caracterização da personagem, à exceção do Taful com suas cartas, que também simbolizam seu meio de tropeço. Stephen Reckert (1983) acrescenta a isto que não há simbologia

presente nestes objetos, resguardando essa interpretação simbólica somente aos da *Barca do Inferno*.

Dessa forma, tem-se que os pecados cometidos seriam mais brandos, e se enquadrariam na lista de Santo Agostinho dos pecados veniais. Somente é feita referência à carga que os mortos carregam nestes versos, postos na voz do Taful: “haverá cá piedade / de um homem tão carregado?” (VICENTE, 1975, p. 85); e, ainda, na voz de Marta Gil:

Anjos bem-aventurados,  
meterei o canistrel,  
Que trago os testos britados?  
Carregam estes pecados  
Que fazem lançar o fel  
a bocados!  
(VICENTE, 1975, p. 73)

Temos, então, uma situação favorável à argumentação, na qual as personagens tentarão convencer o Anjo de que fizeram boas obras e merecem o Paraíso, ao que o Diabo tentará provar o contrário. É nessa direção que surgem os conflitos no auto.

A abertura do auto se dá com uma canção entoada por três Anjos, ao que segue a entrada do Arrais do Inferno. Os mortos vão entrando um por um, nesta ordem: um lavrador, uma regateira, um pastor, uma pastora, um menino e um taful.

O Diabo entra, diz que precisa de uma embarcação maior, pois as pessoas pioram com o tempo. A sua fala é irônica, desconstrói os termos utilizados pela Igreja:

Ah santo corpo de mim  
Corpo de mim consagrado!  
Como está isto assim  
Sem ninguém estar aqui  
Neste meu porto dourado  
[...]  
Quanto mais se chega a fim  
Do mundo, a todo o andar,  
Tanto a gente é gente é mais ruim;  
E juro ao corpo de mim  
Que já canso de remar!  
[...]  
E não remar senão tal via,  
E depois haver carraca,  
Que cobiça e simonia,  
Inveja e tirania,  
Nenhuma delas afraca.  
(VICENTE, 1975, p. 63-64).

Descreve os vícios que serão postos em evidência: cobiça, simonia, inveja, tirania. Percebemos, na fala do Anjo, o convite direcionado ao auditório da peça teatral, o que fundamenta a sua realização:

Quem quer ir ao Paraíso?  
 À Glória, à Glória, senhores!  
 Oh que noite para isso!  
 Quão prestes, quão improviso,  
 Sois celestes moradores!  
 (VICENTE, 1975, p.64).

Abordaremos a seguir o modo pelo qual as escolhas lexicais colocadas na fala de cada personagem contribuíram para o sentido do auto, levando em conta as técnicas da retórica judicial. Como os recursos acabam por se repetir na fala de vários personagens, optamos por identificar as ocorrências e não repeti-las.

O Diabo convida o Lavrador para entrar na barca, mas este se justifica rememorando as boas ações praticadas em vida:

Minha cédula amanhei  
 E os meus negócios deixei  
 Como homem de bom retinto.  
 Nem fico a dever duas favas  
 Nem um preto por pagar.  
 (VICENTE, 1975, p. 67).

Mas a acusação diabólica é certa:

E os marcos que mudavas,  
 Dize: porque os não tornavas  
 Outra vez de lugar?  
 (VICENTE, 1975, p. 67)

Para o Anjo, a defesa é aceita, mas o Diabo mais uma vez desqualifica-as todas. O lavrador acusa o Diabo de lhe querer mal:

Bofá, Senhor, mal pecado!  
 Sempre é morto quem do arado  
 há de viver.  
 Nós somos vidas das gentes  
 e morte de nossas vidas.  
 (VICENTE, 1975, p. 68)

Defende-se afirmando que não teve tempo para pecar, apenas para enxugar o suor. Essa passagem se mostra atual ainda hoje, pois evidencia o abismo entre as relações hierárquicas da sociedade. Apesar do tom denunciativo, nos versos “Nós

somos vidas das gentes/ e morte de nossas vidas” (VICENTE, 1975, p. 68) a construção lírica fica evidente a partir do jogo de contrários.

Nesses versos, podemos perceber uma intenção argumentativa, já que temos “vida” e “morte” não só como termos antagônicos, largamente utilizados em composições poéticas, mas dispostos de tal forma que se tornam indissociáveis. De acordo com Perelman e Olbrechts-Tyteca, identificamos aí os *processos de ligação e dissociação*, que consistem, os primeiros, em “esquemas que aproximam elementos distintos e permitem estabelecer entre estes uma solidariedade que visa, seja estruturá-los, seja valorizá-los positiva ou negativamente um pelo outro” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, p. 215). A dissociação consiste em

técnicas de ruptura com o objetivo de dissociar, de separar, de desunir elementos considerados como um todo, ou pelo menos um conjunto solidário dentro de um mesmo sistema de pensamento. A dissociação terá o efeito de modificar tal sistema ao modificar algumas das noções que constituem suas peças mestras. É por isso que esses processos de dissociação são característicos de todo pensamento filosófico original (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, p. 215).

Esses recursos têm valor argumentativo quando utilizados, conforme o fez Gil Vicente, sobrepostos:

As duas técnicas são complementares e sempre operam conjuntamente; mas a argumentação que promove a modificação do dado pode enfatizar a ligação ou a dissociação que está favorecendo, sem explicitar o aspecto complementar que resultará da transformação buscada (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, p. 215).

Assim, observamos, no destaque dado ao termo “morte”, a ligação sugerida: que a vida arregalada dos privilegiados decorre da vida de sacrifícios dos lavradores, que os aproxima mais da morte. São morte e vida ligadas, nessa proposição, de tal forma que seria impossível separá-las.

Ao lavrador resta purgar os seus pecados, seu sofrimento é inválido se não respeitar os dogmas. Dessa forma, fica visto que as precárias condições de vida não eximem o lavrador de contribuir com a Igreja e de praticar o bem.

Já na cena de Marta Vaz, a regateira, observaremos como as repetições de vocábulos contribuem para a construção poética e ao mesmo tempo argumentativa de suas falas. A denominação da personagem como “regateira”, mais do que sua ocupação, também representa sua acusação, uma vez que o vocábulo pode assumir o sentido de “mulher presunçosa, dada a jactâncias” (HOUAISS, 2009).

O diálogo que trava com o Diabo trabalha com um jogo de sentidos visto na utilização das rimas:

Diabo: E eu também vos sei nascer  
 E vi fataxas fazer;  
 Que o que trazeis é meu  
 E há-de ser.  
 Marta: E que coisas são fateixas?  
 Fateixado te veja eu!  
 Diabo  
 Os feitos que feitos deixas,  
 E o povo cheio de queixas.  
 (VICENTE, 1975, p. 71-72)

A palavra *fataxa*, na primeira utilização do Diabo, significa “proezas, façanhas”(VICENTE, 1914, p. 375), ao que Marta questiona: “que coisas são fateixas”? A palavra passa ao sentido metafórico, refere-se ao que agora a impede de se salvar. Aponta para a condição do Diabo de ‘fateixado’, termo náutico, pois a barca estava impedida de sair do lugar.

A utilização de ‘fateixas’ no final dos versos e depois a retomada de seu radical, mas com outro sentido, no verso seguinte é uma característica utilizada nas artes de trovar. Observamos os termos alternativos fateixas/deixas/queixas no fim dos versos; e, ainda, a repetição interna do ditongo *ei* em: fateixado/feitos/feitos/cheio; fateixas/deixas/queixas.

Quanto à rima no interior dos versos, pode não ser um artifício “pois é uma tendência da linguagem espontânea associar os pares de palavras com mesma terminação.” (TEYSSIER, p. 190, 2006). Mas, quando realizada de forma intencional, pode ser considerada “uma verdadeira gala de trovar, um artifício que se procura conscientemente” (TEYSSIER, p. 190, 2006). Somos favoráveis a esta última proposição, pois a utilização da palavra *fateixa* é própria da navegação, que Gil Vicente transfere para o sentido de pecado na fala de Marta Gil.

Também ocorre no auto a repetição de palavras com formas diferentes, como “Redoblado” - repetição aliterativa -, “que consiste em empregar próximas umas das outras palavras com a mesma raiz. Poucas galas de *trovar* são tão sistematicamente exploradas por Gil Vicente” (TEYSSIER, p. 190, 2006).

A partir da identificação destas repetições podemos identificar o tom persuasivo em sua utilização, já que, para se desvencilhar de uma acusação diabólica, Marta o questiona e devolve a culpa ao Diabo. Esta sobreposição das



ações de acusar/defender/acusar assume uma forma poética como demonstramos, sem deixar de lado seu poder de convencimento.

Tal construção não implica necessariamente em argumentação formal, mas está de acordo com o seu valor persuasivo: “os termos de uma mesma família formam um conjunto em comparação com o qual um termo se especifica; são, de certo modo, o fundo contra o qual se destaca o termo utilizado. Em contrapartida, os termos aparentados por derivação influenciam diretamente um ao outro” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 171).

Esse recurso já havia sido mencionado pelos antigos quando se referiam aos “argumentos pelas flexões” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p.171). Fica notório, dessa forma, que em um recurso comum a uma falante da língua podem ser evidenciadas estratégias argumentativas, pois “não há naturalidade que não possa ser intencional” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 172).

Marta invoca à Virgem, mas o Anjo diz que “não é tempo cá de orar, / quanto para merecer” (VICENTE, 1975, p.74). Entretanto, através da oração, e da argumentação, a condenação é evitada e passa a purgar:

MARTA  
 Manos, eu quero provar  
 que em todo o tempo há lugar  
 o que Deus quer.  
 E este serão glorioso  
 não é de justiça, não,  
 mas todo mui piedoso,  
 em que nasceu o esposo  
 da humanal geração;  
 e a barca de Satão  
 não passa hoje ninguém;  
 e por força hei de ir além,  
 sob pena de excomunhão  
 que posta tem.  
 ANJO  
 Grande coisa é oração:  
 purga ao longo da ribeira,  
 segura de danação.  
 Terás angústia e paixão  
 e tormento em grã maneira.  
 Isto até que o Senhor queira  
 que te passemos o rio.  
 (VICENTE, 1975, p. 74).

A próxima personagem a entrar em cena é o Pastor que, ao ser convidado a entrar no batel infernal, recusa-se e mantém diálogo com o Diabo com suas explicações para nela não embarcar. O Pastor se defende acusando o Diabo:

Sois busaranha  
 E mais, fede-vo-lo bafo

E jogatais de gadanha,  
 E tendes modão de aranhas,  
 E samicas sereis gafo  
 (VICENTE, 1975, p. 76).

O Diabo rememora os feitos ruins do Pastor, a fim de encher seu batel, mas é refutado sob a alegação de que a barca está encalhada e não poderá levar ninguém: “esta noite é dos pastores, / e tu, Decho, estás em seco” (VICENTE, 1975, p. 76). “Não podes nada fazer / na noite que quis nascer / Cristo, filho de David” (VICENTE, 1975, p. 77). E chama o Diabo de mentiroso: “Senhor tartarugo, digo / que mentis como bestigo, / salvaror” (VICENTE, 1975, p.108).

O Diabo o acusa de forçar uma jovem, ao que o Pastor rebate afirmando que não consumou o fato, invocando assim a “realidade do delito – o acusado afirma não ter cometido o delito” (LAUSBERG, 2003, p.88). Apesar de se isentar da culpa, concorda que estava pronto para cometer tal ato. Para se abster de qualquer acusação, argumenta transferindo a responsabilidade por estar em tal “alinho” a Constança Anes: “quando desejarmos nos abster da culpa, atribuiremos o motivo de nosso crime ou às circunstâncias, ou a outra pessoa” (RETÓRICA A HERÊNIO, 2005, p. 117). Essa argumentação é fraca e não o livra da condenação ao Purgatório.

A última fala do Pastor é marcada pela comicidade advinda da interpretação literal que faz da palavra “fogo” pronunciada pelo Anjo no momento da sua sentença:

ANJO  
 Faze o que te eu direi,  
 E depois embarcarás,  
 E eu mesmo te passarei.  
 Purga ao longo do rio  
 Em grã fogo merecendo.  
 [...]
 PASTOR  
 E quando parte o navio?  
 Senhor, se eu não tenho frio,  
 Para que hei-de estar ardendo?  
 (VICENTE, 1975, p. 79)

A Moça é a próxima personagem a entrar em cena, é notável o tom que a fala do Diabo assume, diferente do que se tinha visto até o momento. Agora, o Diabo é vassalo da senhora: “eu vos levarei aos Céus... / Entrai minha Policena, / não temais nada, senhora” (VICENTE, 1975, p.80). A utilização das reticências deixa em suspensão o que se irá dizer, na tentativa de agradar à Moça, com os apelidos

Policena / Rainha Helena. Mas a Moça não se deixa influenciar pelos galanteios cortesões.

Acontecem, então, as acusações diabólicas: “Era a mor mexeriqueia, gulosa, que de improviso / -se não andavam sobreaviso / lá ia a cepa e a cepeira. / E mais, quereis que vos diga? / É refalsada e mentirosa” (VICENTE, 1975, p. 82). É interessante notar que o Diabo se justifica se referindo à moça por amiga: “Se tu foras minha amiga, eu me calara, tinhosa! (VICENTE, 1975, p. 82).

A moça reage, admite que errou, mas atribui o erro à sua juventude, ou seja, a sua estultícia. Então roga ao Anjo que a livre do Inferno. De acordo com a *Retórica a Herênio*, este tipo de defesa não deve acontecer nas ações judiciais: “na confissão, o réu pede para ser perdoado. Divide-se em purgação e súplica. Há purgação quando o réu nega ter agido de propósito. Divide-se em imprudência, acaso ou necessidade” (RETÓRICA A HERÊNIO, 2005, p. 79). Este recurso é apropriado para o homem que tenha a favor de si um histórico de feitos notáveis, o que não ocorre com a Moça; portanto, a argumentação é refutada, e ela poderá salvar sua alma, mas somente após o tempo da purgação.

O Menino quando entra chama pela mãe. À fala do menino, o Diabo responde “bé”. Não concorre em argumentar com ele, tendo em vista que não tem do que acusá-lo.

Ao Anjo, o Menino fala de sua mãe que ainda chora sua morte: “fica minha mãe chorando, / só porque me eu vim de lá” (VICENTE, 1975, p. 84). A propósito, há na cultura popular medieval um relato de uma criança morta que aparece à própria mãe para pedir a ela que pare de chorar:

É uma versão do conto popular da criança morta que voltou à Terra para pedir à mãe que não chorasse mais para que a sua mortalha pudesse secar. E aqui subitamente, desta simples história — que não é de sua própria invenção — surge uma poética ternura, e uma ideia de um género que em vão rebuscamos nos milhares de vozes que em variados tons repetem o terrível *memento mori*. O conto e a canção populares destas épocas preservaram, sem dúvida, muitos sentimentos que a literatura culta mal conheceu (HUIZINGA, p. 113).

Os Anjos recolhem o Menino e o colocam no batel, alegando sua inocência. A esse conto o anjo trata como ‘desvario’ do Menino. A sentença então é dada:

ANJO  
Mas fica desvariando,  
Que tu és do nosso bando,  
E para sempre será.  
Fez-te Deus secretamente  
A mais profunda mercê  
Em idade de inocente:

Eu não sei se sabe a gente  
A causa porque isto é.  
(VICENTE, 1975, p. 84)

A outra personagem a entrar em cena é o Taful, que traz cartas de baralho, sugerindo a caracterização de um jogador contumaz. O Taful é tratado pelo Diabo como “sócio” e “amigo”. É como companheiros de jogatinas que o Diabo, ao relembrar partidas que tiveram, profere sua acusação:

DIABO:  
Mas tornemos a jogar  
Porque tenho saudade  
De te ouvir arrenegar  
E descrer e blasfemar  
Do mistério da Trindade  
(VICENTE, 1975, p.85)

O Taful argumenta, ao requerer para si o benefício redentor do Natal; mas o pedido se torna improcedente, pois, em vida, era um blasfemo:

ANJO:  
E pois que queres dizer?  
Que só co' o seu padecer  
Se salvam renegadores?  
(VICENTE, 1975, p. 86)

Dá mostras, assim, da classe dos pecados passíveis ou não de absolvição através do Purgatório, de acordo com Santo Agostinho (2003). Ao que só resta a sua sentença:

ANJO  
Tafuis e renegadores  
Não têm nenhum salvamento  
(VICENTE, 1975, p. 86).

Gil Vicente deixa para o epílogo a salvação do Menino e a Condenação do Taful. Estas ações diferem das anteriores e interferem diretamente no ânimo dos espectadores.

O resgate das almas propiciado pelo nascimento do Salvador está presente no auto, sendo que, mais do que ao Purgatório, os mortos devem a salvação ao evento do Natal, visto ser este o motivo pelo qual a barca atracou. As personagens irão purgar seus pecados até à consciência do arrependimento, tornando-os preparados para embarcar rumo à *Glória*.

Nos dois autos, observamos que os diálogos são construídos seguindo o esquema: primeiro se dirigem ao Diabo e depois ao Anjo. Isto porque geralmente é o Diabo que antecipa-se a eles e se mostra muito mais interessado em angariar almas ao Inferno do que o Anjo à Glória. Então, as personagens argumentam em favor de que se troque o juiz:

o acusado afirma a não competência dele [juiz] e requer a transferência do processo para um outro juiz. A *translatio* recebe uma especial fundamentação por meio da anticategoria, que consiste na contra-acusação: o acusado acusa o acusador ou o juiz de um delito, que lhes tira a posição legal indispensável para as funções de acusação e jurisdição (LAUSBERG, 2003, p. 88).

Assim acontece com os xingamentos ao Diabo proferidos pelos mortos.

Enfim, vemos que o julgamento dos mortos é a maneira pela qual são condenados os vícios. Apesar de próximos, a argumentação acomoda-se de forma diferente nesses dois autos. No auto da *Barca do Inferno* há a condenação dos mortos em sua maioria, mesmo mostrando-se arrependidos; no do *Purgatório*, há uma chance de salvação através da purgação dos pecados, e a isto atribui-se a distinção da natureza e gravidade das faltas cometidas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O prestígio alcançado por Gil Vicente enquanto dramaturgo, mestre de cerimônias da corte e ator ecoa ainda hoje nos estudos que comprovam a excelência de seu teatro. A consciência em relação à sociedade de seu tempo é atestada por meio das críticas proferidas nos autos. Ele defende os costumes da fé e isso envolve toda sorte de críticas aos que faltam de consistência do sentimento religioso.

Os *Autos* analisados advogam em prol de uma religião edificante, não apenas de aparências. O riso está presente nos autos como forma de instruir através do humor, em suas alternâncias de tom, que ora se assume sério, ora jocoso, mas todos abundantes em crítica.

Contudo, o mesmo sentimento religioso que marca o teatro vicentino, corresponde à necessidade de adequação do discurso ao auditório, realizada através da apresentação de opiniões concordantes. Em retórica, “parece-nos preferível definir o auditório como *o conjunto daqueles que o orador quer influenciar com sua argumentação*” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 22). Dentro desta perspectiva de análise, a plateia/auditório assume importante relevância, já que, no teatro, a plateia é um público pressuposto.

Seguindo a tese de que primeiro se conquista o auditório com proposições que entram em acordo com ele, observamos como Gil Vicente age nesta direção. Sua estreia ocorre a partir da clara influência do teatro de Juan del Encina, se apresenta a partir de uma estrutura já conhecida, mesmo que ele termine por superá-la.

Aproveita-se, pois, da tradição, e isto se torna retoricamente tão importante quanto o assunto de que vai tratar: “A forma com que são apresentados os dados não se destina somente a produzir efeitos argumentativos relativos ao objeto do discurso; pode também oferecer um conjunto de características relativas à comunhão com o auditório” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 185). Valendo-se de um modelo preexistente, exalta o infante recém-nascido, conquistando assim seu auditório e sua futura mecenas principal: a Rainha D. Leonor.

Côncio da inclinação de D. Leonor aos tratados religiosos, Gil Vicente vai adequar muitas das suas peças às celebrações religiosas, como o Natal e a Semana Santa. Entretanto, mesmo seus autos religiosos, particularmente as moralidades, vão apresentar uma diversidade de composição, conforme vimos.

Mesmo compreendendo que uma obra canônica também é produto da genialidade de seu autor, outros fatores identificáveis na obra vicentina puderam ser evidenciados através do método de análise aqui empregado. Consubstanciando a retórica e os sermões medievais, podemos perceber a complexidade que permeia as moralidades vicentinas. O autor lança mão de diversos argumentos e estratégias linguísticas para convencer ou persuadir o leitor da sua verdade, que, em muitos pontos, assemelha-se à verdade do ouvinte. Mesmo quando não tem intenção de demovê-lo de alguma atitude, procura captar a sua adesão e legitimar a posição de enunciador.

Todas essas considerações tornam urgente a contextualização da obra vicentina para elucidação de seus aspectos mais controversos. Ora, tendo sido a retórica apropriada nos tratados sobre a prédica, é compreensível que seja evidenciada através da transmissão da doutrina vicentina, assim como é notável a presença de recursos poéticos advindos das artes de trovar.

Os sermões harmonizaram-se com as moralidades, permitindo que os mesmos mecanismos que orientaram a elaboração desse gênero contribuíssem para sua interpretação e análise. A retórica tornou possível distinguir a lógica argumentativa dos discursos persuasivos das personagens. Perceber a intencionalidade das falas das personagens dentro das situações evocadas nos autos proporcionou-nos compreender como o jogo argumentativo é adaptado à situação forjada.

De certo modo, tomando como base a análise da retórica aristotélica, torna-se perceptível como o gênero dramático influenciou e foi influenciado pela retórica, tanto no estilo quanto na argumentação. Através da distinção dos gêneros, podemos delimitar parâmetros de análise distinguíveis de acordo com a diversidade existente dentro das moralidades vicentinas.

Vimos que o louvor e a censura, como elementos antagônicos, servem ao discurso epidítico. A Virgem é louvada e a Mofina censurada. A presença de uma Mofina sem virtudes serviu de amplificação, por oposição, às qualidades da Virgem. Também constatamos que as alegorias funcionam como meio de transmissão e

amplificação das virtudes, além de proporcionar o tom pedagógico presente sobretudo no *Auto da Fé*. Apresenta-se, pois, também por esses motivos, o discurso epidítico como conveniente ao ensino.

Nos autos em que percebemos a predominância dos discursos deliberativo e judiciário, chamou-nos a atenção o modo como Gil Vicente utiliza a personagem do Diabo com intenção cômica, dotada, entretanto, de fluência nas diversas estratégias argumentativas.

O Diabo é responsável por criar a tensão na maioria dos autos. Sua fala é irônica, mas a sua presença não inspira o terror da condenação, já que é suavizada pela caracterização cômica que o envolve. É uma figura moldada para legitimar o sentido geral do teatro vicentino através da oposição. Um momento perceptível de conflito pode ser visto em sua associação com representantes do clero ou da nobreza, ou, principalmente, com o Corregedor.

O Diabo fala do que lhe é próprio, do injusto no judiciário e do nocivo no deliberativo, através principalmente da ironia, que é percebida se são conhecidos os valores que estão postos em evidência. Como os sofistas, consegue mostrar o mal como bem. Evidencia-se, tomando como base a análise de elementos retóricos, como o gênero dramático aproximou-se da oratória, tanto sacra (sermões), quanto profana (discursos políticos e/ou forenses), tanto no estilo quanto na argumentação.

Ainda que não possamos precisar a qual orientação religiosa Gil Vicente esteve filiado, podemos perceber que seu discurso religioso não era estanque em relação aos acontecimentos de sua época, posicionando-se criticamente através de seus autos. Porque se identifica com uma sociedade mercantilista, a necessidade da pregação ultrapassou os limites da Igreja, assumiu a forma prazerosa de representação, como é própria do homem, e adquiriu contornos nítidos em seu teatro.

O gênero epidítico, ao louvar/censurar, permitiu que a construção das falas nos autos deliberativos e judiciários, em que o gênero epidítico não se fazia preponderante à primeira vista, apresentasse o confronto e o questionamento das ideias de que se pretendia persuadir, como na fala irônica do Diabo. O que vimos nos autos demonstrativos foi a reafirmação das teses para apresentar, a partir daí, seus pontos litigantes.

Apesar da estrutura dos *Autos da Alma* e da *Feira* apresentarem uma dominância de elementos comuns ao discurso deliberativo e os *Autos das Barcas* ao



discurso judiciário, entretanto, na argumentação final, colaboraram para a reafirmação moralizadora dos autos. Tendo em vista que todos eles visaram, em sua totalidade, louvar os comportamentos aceitáveis e censurar os reprováveis, terminam por situar-se no âmbito do discurso epidítico, que é próprio dos sermões. Confirmamos, assim, a nossa tese, que aproxima as moralidades vicentinas dos sermões medievais.

Vimos que todas as estratégias retóricas observadas colaboram para a força argumentativa de Gil Vicente. A variação delas dentro de uma estrutura fixa remete a um conhecimento maior do que o prático desses recursos por parte do autor. Pois sabemos que a retórica não somente colabora para a apreensão do que é possível de persuadir em um discurso, mas também orienta a sua elaboração.

Assim como Joaquim de Carvalho, somos levados a crer que Gil Vicente conhecia os preceitos técnicos das artes de pregar, bem como das artes de trovar, advindos de uma possível formação religiosa ou por ter frequentado as escolas episcopais ou até mesmo a universidade. Do contrário, não encontraria meios de estabelecer uma situação em que pudesse estar confortável para posicionar-se criticamente perante os fatos de seu tempo. Um conhecimento superficial não lhe daria condições de propor alternativas ao que criticava.

O conhecimento teórico, advindo do contato com as obras preceptivas, daria ao autor condições de inovar dentro dessas estruturas, como fez ao utilizar-se das características que distinguem os discursos retóricos para diversificação em uma modalidade, como até então não se havia visto em Portugal.

Uma pesquisa que se proponha à utilização da retórica como meio de análise de uma produção literária tão vasta como a de Gil Vicente não se finaliza. A retórica, associada à diversidade de temas e até mesmo posições díspares do autor, sempre apontará outros possíveis rumos interpretativos.

## REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. *A doutrina cristã*. São Paulo: Paulus, 2002.

\_\_\_\_\_. *Cuidado Devido aos Mortos*. São Paulo: Paulus, 2003.

\_\_\_\_\_. *De utilitate credendi source*. Translated by C.L. Cornish. From Nicene and Post-Nicene Fathers, First Series, Vol. 3. Edited by Philip Schaff. Buffalo, NY: Christian Literature Publishing Co., 1887. Revised and edited for New Advent by Kevin Knight. Disponível em: <<http://www.newadvent.org/fathers/1306.htm>>. Acesso em: 26 fev. 11.

ALEXANDRE JÚNIOR, Manuel. In: ARISTÓTELES. *Retórica*. 2 ed. Lisboa: INCM, 2005.

AQUINO, Santo Tomas. *Suma de teologia*. Parte II. 2. ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1988.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].

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

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, Roland. A análise retórica. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Gil Vicente*. Lisboa: Edições 70, 2008.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BÍBLIA. *A Bíblia Sagrada*. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BRAGA, Teófilo. *História da literatura portuguesa: Gil Vicente e as origens do teatro nacional*. Porto: Lello & Irmão, 1898.

\_\_\_\_\_. *História da Universidade de Coimbra*. Typografia da Academia Real das Sciencias, Lisboa: 1892. Tomo I 1289 a 1555.

BOUREAU, Alain. Fé. In: LE GOFF, Jacques; SCHMIDT, Jean Claude. *Dicionário temático do Ocidente medieval*. São Paulo: EDUSC, 2002.

- CAMÕES, José. *Purgatório*. Lisboa: Quimera, 2003. Coleção Vicente.
- CARRILHO, Manuel Maria; MEYER, Michel; TIMMERMANS, Benoit. *História da retórica*. Lisboa: Temas e Debates, 2002.
- CARVALHO, Joaquim de. *Os sermões de Gil Vicente e a arte de pregar*. Lisboa: Revista Ocidente, 1948.
- CASTRO, Aníbal Pinto de. *Retórica e teorização literária em Portugal*. Lisboa: Centro de Estudos Românicos, 1973.
- CÍCERO, Marcos Túlio. (CICERÓN, Marco Tulio). *De inventione - De la Invención retórica*. Ed. bilíngue, introdução, tradução e notas de Bulmaro Reyes Coria. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- CIRIBELLI, Marilda Corrêa. *O teatro romano e as comédias de Plauto*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1995.
- COHEN, Jean et alii. *Pesquisas de retórica*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- CORVISIER, André. *História universal*. 3. ed. O mundo moderno. Círculo de Leitores, 1977.
- DUBOIS, Jacques. *Retórica geral*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Retórica da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- FARIA, Paulo Manuel Miranda. *Gil Vicente: O Mestre da Corte de D. Manuel e de D. João III*. Dissertação (Mestrado em História e Cultura Medievais) - Universidade do Minho, Braga, 2005.
- FRAIVE, Antoine. Hermes. In: BRUNNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- FREIRE, Anselmo Braamcamp. *Vida e obras de Gil Vicente: Trovador, Mestre da Balança*. Porto: Tip. da Empresa Literária e Tipográfica, 1919.
- GILBERT, Paul P. *Introdução à teologia medieval*. São Paulo: Loyola, 1999.
- GILSON, Etienne; BOEHNER, Philotheus. *História da filosofia cristã: desde a origens até Nicolau de Cusa*. 9. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jaboville. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2000.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra, 2006.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss*. Objetiva: 2009. 1 CD-ROM.

HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. 2. ed. Lisboa: Ulisseia, 1996.

JORGE, Maria. *Alma*. Lisboa: Quimera, 1993.

KEATES, Laurence. *O teatro de Gil Vicente na corte*. Lisboa: Editorial Teorema, 1988.

LAPA, Rodrigues M. *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente medieval*. Bauru: EDUSC, 2002. v.2.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. Gil Vicente. In: MOISÉS, Massaud (Org.). *A literatura portuguesa em perspectiva*. Trovadorismo/ Humanismo. São Paulo: Atlas, 1992. v.1.

\_\_\_\_\_. A retórica antiga e a prédica medieval. In: RODRIGUES, Leila et al (Org.). *Atas do I Encontro Regional da Associação Brasileira de Estudos Medievais*. Rio de Janeiro: HP Comunicação Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. *Fernão Lopes e a retórica medieval*. Niterói: EdUFF, 2010.

\_\_\_\_\_. Gil Vicente e a arte de pregar: o *Auto dos Mistérios da Virgem ou da Mofina Mendes*. *Revista do Centro de Estudos Portugueses da UFMG*, v. 32, n. 47, jan/jun 2012. p. 163-184.

MATEUS, Osório. *Pregação*. Lisboa: Quimera, 1989.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1983. v.1.

\_\_\_\_\_. *A literatura portuguesa*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de termos literários*. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

MOISÉS, Massaud. *As estéticas literárias em Portugal, séculos XIV a XVIII*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

MONGELLI, Lênia Marcia de Medeiros (Coord.). *Trivium e quadrivium: as artes liberais na Idade Média*. Cotia, SP: Íbis, 1999.

MURPHY, James J. *La retórica en la Edad Media: Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*. Trad. Guillermo Hirata Vaquera. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

PARATORE, Ettore. *História da literatura latina*. 13. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

PERELMAN, Chaim. *O império retórico: retórica e argumentação*. Porto: Edições Asa, 1999.

\_\_\_\_\_; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PLATÃO. *Fedro*. Trad. Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães, 1981.

PLEBE, Armando. *Breve história da retórica antiga*. São Paulo: E.P.U./Edusp, 1978.

PRATT, Oscar de. *Gil Vicente: Notas e comentários*. Lisboa: Livraria Clássico e Editora: 1931.

QUINTILIANO, Marco Fabio. *Instituciones oratorias*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Saavedra. Universidad de Alicante. Disponível em: <viahttp://cervantesvirtual.com>. Acesso em: 2004.

RAMALHO, A. da Costa. Algumas observações sobre o latim de Gil Vicente. In: *Estudos sobre a época do Renascimento*. Coimbra, 1969.

REBELLO, Brito. *Gil Vicente*. Lisboa: [s.n.], 1912.

REBELLO, Luiz Francisco. *O teatro primitivo português*. 2. ed. Lisboa: ICALP, 1984.

RECKERT, Stephen. *Espírito e letra de Gil Vicente*. Lisboa: INCM, 1983.

REI, José Esteves. *Retórica e sociedade*. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional, 1998.

- REIS, Luciana Barbosa. *Mecanismos de persuasão nos Autos da Alma e da Feira*. 2008. 95 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.
- RETÓRICA A HERÊNIO. Trad. e introd. de Ana Paula Celestino e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.
- REVAH, I. S. *Les sermons de Gil Vicente*. Lisboa: [...], 1949.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Porto: Rés Editora, 1983.
- SARAIVA, Antônio José. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. 3. ed. Lisboa: Bertrand, 1981.
- \_\_\_\_\_. *História da literatura portuguesa*. 12. ed. Lisboa: Europa-América, 1974.
- \_\_\_\_\_. *História da cultura em Portugal: Gil Vicente, reflexo da crise*. Lisboa: Gradiva, 2000. v.2.
- SILVEIRA, Souza da. *Dois autos de Gil Vicente*. [S.l.: s.n.], 1973.
- SLETSJÖE, Leif. *O elemento cênico em Gil Vicente*. Lisboa: Casa Portuguesa, 1965.
- SOURIAU, Etienne. *As duzentas mil situações dramáticas*. São Paulo: Ática, 1993.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. *O império da eloquência: retórica e poética no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: EdUERJ: EdUFF, 1999.
- SPÍNOLA, F. E. Tejada. *As ideias políticas de Gil Vicente*. Lisboa: [s.n.], 1945.
- TEYSSIER, Paul. *Gil Vicente: o autor e a obra*. 2. ed. Lisboa: ICALP, 1985.
- \_\_\_\_\_. *A língua de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2006.
- UBESFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VAN DIJK, Teun A. *Discurso, notícia e ideologia: estudos da análise crítica do discurso*. Porto: Campo das Letras, 1992.
- VASCONCELOS, Carolina Michaelis de. *Notas vicentinas: Preliminares duma edição crítica das obras de Gil Vicente. Notas I a V*. Lisboa: Revista "Ocidente", 1949.
- VELOSO, Queirós. *Gil Vicente, Fundador do Teatro Português*. In: SAMPAIO, Albino Forjaz de (Org.). *História da Literatura Portuguesa Ilustrada* (Dir. por Albino Forjaz de Sampaio), Paris-Lisboa: Aillaud/Bertrand, 1930. v.2, p.9-96.

VICENTE, Gil. *Obras completas*. Prefácio e notas de Marques Braga. Lisboa: Sá da Costa, 1974. v.1.

\_\_\_\_\_. *Os autos das barcas*. 2. ed. Lisboa: Europa-América, 1975.

\_\_\_\_\_. *As obras de Gil Vicente*. Direção de José Camões. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro/ INCM, 2002.V. 1.

VOILQUIN, Jean; CAPELLE, Jean. In ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro,[19—].