

**GIL VICENTE: PREGAÇÃO E(NO) TEATRO.
MISTÉRIOS DA VIRGEM / MOFINA MENDES¹**

Maria do Amparo Tavares Maleval
UERJ – CNPq

Resumo: Gil Vicente, considerado o *criador* do teatro português, dominava as técnicas da arte de pregar medieval, que resultou do legado da retórica clássica acrescido da tradição exegeta e concionatória judaico-cristã. Chegou inclusive a escrever sermões, entre sérios e jocosos, como o *Sermão de Abrantes*, encomendado pela franciscana rainha D. Leonor para saudar o nascimento do infante D. Luís, filho de D. Manuel, em 1506. Em suas peças ditas *moralidades* utiliza elementos retóricos com o mesmo objetivo dos sermões: a doutrinação e conversão do auditório para uma vida virtuosa. Tal se pode observar no *Auto dos Mistérios da Virgem* ou da *Mofina Mendes*, re(a)presentado nas matinas do Natal de 1534 ao rei D. João III. Neste, no intuito de ensinar de forma agradável a doutrina e de fustigar os vícios da sociedade do seu tempo, lança mão de recursos vários, dentre os quais sobressaem os destinados à provocação do riso. *Ridendo castigat mores*.

Palavras-chave: Gil Vicente; Teatro; Prédica; Retórica; Comicidade.

Abstract: Gil Vicente, considered *the creator* of Portuguese theater, mastered the techniques of the art of preaching, that resulted from the legacy of classical rhetoric plus elements of exegete and concionatory jewish-christian tradition. He even wrote sermons, between serious and playful, for example the *Sermão de Abrantes*, commissioned by the franciscan queen D. Leonor to greet the birth of the Infant D. Luís, D. Manuel's son, in 1506. In his so-called *moralities*, he uses rhetorical elements with the same purpose as the sermons: indoctrination and conversion of the auditorium to a virtuous life. This can be seen in the *Auto dos Mistérios da Virgem* ou *Mofina Mendes*, represented in the Christmas's matins of 1534 to the king D. João III. In these, in order to clearly teach the Christian doctrine and to harass the vices of his time, he makes use of several resources, among which stand out those destined to provoke laughter. *Ridendo castigat mores*.

Key-words: Gil Vicente; theater; preaching; rhetoric; humor.

1. Pregação

Partimos do pressuposto de que Gil Vicente – nascido à volta de 1465 e falecido provavelmente em ou após 1536 e considerado o *criador* do teatro português a partir da revitalização e atualização de temas e formas medievais, bafejados por vezes de elementos humanistas –, dominava as técnicas dos sermões medievais. Chegou mesmo a

¹ Estudo realizado sob os auspícios do CNPq (bolsa de Produtividade em Pesquisa) e do PAPD - UERJ. Retoma artigo de minha autoria intitulado “A propósito de um título vicentino” (1983) e outros, particularmente “Gil Vicente e a arte de pregar (2012). Este será aqui revisto com modificações e acréscimos.

escrever variantes sérias ou jocosas² destes, a começar pelo *Sermão de Abrantes*. Encomendado pela Rainha D. Leonor³, sua mecenas, foi, como indica a rubrica inicial ou didascália, “pregado em Abrantes ao muito nobre rei dom Manoel, o primeiro do nome, na noite do nascimento do ilustríssimo infante dom Luís”, em 1506 (VICENTE, 2002, vol. II, p. 447).

Escrito em castelhano, língua da parturiente rainha D. Maria, com alguns trechos em latim, língua eclesial, este *sermão* em versos, composto de 47 estrofes, não fala do “nascimento de ninguém”, mas “da morte de todo mundo”, nas palavras de Osório Mateus (MATEUS, 2005, p. 3). Se isto não é conveniente à festividade da solenidade, no entanto esta ocorre no contexto da Quaresma e da peste, já que o Príncipe nasceu em 3 de março de 1506, o que poderia justificar tal enfoque. Mas, mais que tudo, é típico de Gil Vicente apresentar nas peças encomendadas para comemorações alegres, principalmente o Natal, a par do riso o tema da perda do temor de Deus e da consciência dos nossos pecados e da nossa finitude. Isto ocorre, dentre os vários exemplos que poderiam ser citados, no *Auto da Sebila Cassandra*, em que às profecias sobre a vinda do Redentor se junta a do Juízo Final, rememorando os horrores do Final dos Tempos⁴.

O *Sermão de Abrantes* fica a meio caminho entre o sermão de registro sério e o jocoso (MATEUS, 2005, p. 5). Confessando-se o personagem-pregador estar momentaneamente louco, isto o desculpa por assumir uma prática exclusivamente sacerdotal e lhe permite criar um discurso crítico e moralizante que atinge a todos os assistentes.

Assim, nas nove estrofes iniciais, a modo de exórdio ou prólogo ou antelóquio⁵ intenta a *captatio benevolentiae* dos espectadores, dizendo-se “*loco por hoy*” (VICENTE, 2002, vol. II, p. 447) e “*indino*” de tal empreitada (VICENTE, 2002, vol. II, p. 448). E, após o pedido da graça divina, costumeira nas prédicas eclesiais, através de uma *Ave Maria*, dirige-se à “muy sereníssima reina y señora” e ao “devoto auditório

² Como lembra Osório Mateus (2005), na França e na Inglaterra era frequente a ocorrência, no teatro, da variante “de registro sério” “no interior dos *mistérios* religiosos” (MATEUS, 2005, p. 5). Também o registro contrário, “forma teatral paródica e autônoma, representada por leigos ou membros inferiores da hierarquia eclesiástica, com vestimentas sacerdotais” (MATEUS, 2005, p. 5), era “uma prática carnavalesca conhecida dentro e fora da Península Ibérica: *sermón jocoso, sermon joyeux*” (MATEUS, 2005, p. 5).

³ Essa rainha, também chamada de Rainha Velha, foi esposa de D. João II, irmã de D. Manuel, a quem substituiu no trono durante as suas viagens, e tia de D. João III. Franciscana convicta, com ela Gil Vicente participava dos mesmos ideais do santo de Assis.

⁴ Discorremos sobre isto em “Gil Vicente e o drama natalino” (MALEVAL, 2018, p. 132-158).

⁵ Na observação de Osório Mateus (2015, p. 6), esses versos iniciais “são o antelóquio da regra nos sermões canônicos”.

hermanos em Cristo” (VICENTE, 2002, vol. II, p. 449), apresentando o tema e a divisão do sermão, frisando ser este composto, fictício – de seu “fundamiento”.

Indica ser ele constituído por três “partecitas” – “*non volo, volo et deficior*” ou seja, “*no quiero* [dizer, tratar], *quiero, es por demais*”. Frisa que sua fala será breve para não cansar os ouvintes: são três pequenas partes, sendo que se propõe a desenvolver a segunda e principal delas “*muy brevecito por no os enojar*” (VICENTE, 2002, vol. II, p. 449). No entanto, esta parte ocupa quase a metade do sermão, tendo a sua indicação de brevidade o fito de agradar ao auditório.

Cumpra, pois, os pressupostos retóricos para o exórdio: confissão de humildade para tratar do assunto, dizendo-se indigno de tal intento e atribuindo-se a loucura, o que o salvaria da acusação de sacrilégio; invocação à proteção divina e da realeza; convocação do auditório à aceitação do seu discurso; apresentação do tema e sua divisão em partes com a promessa de que não será enfadonho no desenvolvimento destas, notadamente a segunda parte.

O sermão medieval, na definição de Alain de Lille – monge cisterciense falecido em 1202 –, constituía “um ensino público e coletivo dos costumes e da fé, apoiado na razão e fundamentado em autoridades, tendo em vista a instrução dos homens” (DAVY, 1931, p. 31; tradução nossa)⁶. Dentre outras coisas, frisava ele também a necessidade de o pregador captar a benevolência dos ouvintes através da humildade e prometer ser breve, preocupando-se com o bem-estar destes (DAVY, 1931, p. 32). Como assinala Murphy (1986, p. 312), esse monge cisterciense realizou “pela primeira vez, depois de Santo Agostinho, um ponderado intento de estabelecer uma retórica da predicação” (MURPHY, 1986, p. 312; tradução nossa).

Lembremos que Santo Agostinho, que viveu de 354 a 430, foi de fundamental importância para a aceitação e prestígio da retórica clássica entre os cristãos. Principalmente através da sua obra *De doctrina christiana* fala, na esteira dos gregos e latinos, da utilidade de se ensinar a doutrina de forma compreensível e agradável, mas alertando para o perigo dos sofismas. Ressalta a importância de o orador dominar o assunto a ser tratado, encontrando-se na Bíblia a Verdade incontestável, devendo por isto ser estudada com afinco.

Citando Cícero por diversas vezes, adota-lhe inclusive a teoria dos estilos – simples, moderado e sublime –, que devem ser adequados à matéria e à circunstância da

⁶“*Praedicatio est, manifesta et publica instructio morum et fidei, informationi hominum deserviens, ex rationum semita, et auctoritatum fonte proveniens*” (P.L., t. 210, col. 11).

prédica, como também aos seus três objetivos: instruir, agradar e converter. Recorre a exemplos de grandes oradores da Bíblia, como o apóstolo Paulo, que preconizou, dentre outros ensinamentos, em Timóteo, 1, 4-12, a necessidade de o doutrinador ter uma vida exemplar: “sê para os fiéis um modelo na palavra, na conduta, na caridade, na fé, na pureza” (BÍBLIA, 1981, p. 1547). E ressalta a importância da Graça divina ao pregador: ele “deve ser orante, antes que orador” (AGOSTINHO, 2002, p. 238).

Passando por teóricos vários que desenvolveram essa arte, citemos, do século XIV, Thomas de Galles, tratadista da maior importância em sua época. Aponta ele que a técnica do sermão consistia em, “após a invocação do auxílio divino, na exposição de um tema escolhido e sua divisão em várias partes convenientemente concordantes entre si, com a finalidade de fornecer um ensinamento da doutrina católica ao intelecto e de inflamar de caridade os corações” (Apud DAVY, 1931, p. 31; tradução nossa)⁷.

Delinea-se pois, já a partir dessas definições primeiras da prédica medieval, a sua preocupação de comunicação com o auditório, objetivando ensinar e converter os ouvintes para a prática de ações virtuosas. E Gil Vicente, no exórdio do “sermão” que ora estamos focalizando, demonstra total conhecimento desses pressupostos da *ars praedicandi*.

Devido à importância de se ter em conta o auditório, ressaltada pelos teóricos da prédica e da oratória em geral, vale abriremos um parêntese para recordarmos qual era ele, para quem Gil Vicente “pregava”. O dramaturgo, cujas datas e locais de nascimento (à roda de 1465, possivelmente em Guimarães) e morte (em ou após 1536) são imprecisas, pertenceu à geração de D. João II e brilhou com seus autos a corte de D. Manuel, sob a proteção da Rainha Velha, D. Leonor, estendendo ainda a sua atividade à corte de D. João III⁸. Assistiu, pois, à formação e apogeu do império português no além-mar, bem como ao início do seu declínio, tendo como principal mecenas a franciscana rainha. Portanto, seus autos tiveram como auditório primeiro o dileto grupo de cortesãos para o qual eram via de regra encomendadas as suas peças, só depois se veiculando em folhas volantes que podiam alcançar um público mais vasto.

⁷ “*Praedicatio est, invocato Dei auxilio, propositi thematis dividendo et concordando, congrue data et devota expositio, ad intellectus catholicam illustrationem et affectus caritativam inflammationem (Bibl. Mazarine, ms.569, ancien 295).*”

⁸ Foi não apenas autor de peças teatrais, mas ator, ensaiador, músico, talvez cenógrafo, e organizador das festas públicas e palacianas. Também foi identificado como ourives, autor da famosa Custódia de Belém, Mestre da Balança e representante da Casa dos 24 na Câmara de Lisboa. E, ainda, como mestre de retórica de D. Manuel e como alfaiate, o que é menos provável – talvez devendo-se esta atribuição ao caráter popular do seu nome, pertencente, por exemplo, também a um carpinteiro do século XV, dentre outros.

Voltando à “pregação” vicentina, esta foi, como vimos atrás, encomendada pela franciscana Rainha D. Leonor para comemorar o nascimento do infante D. Luís e representada para D. Manuel e sua corte. O momento, 1506, era de grande fausto, decorrente da formação do vasto império português no além-mar, mas a peste que assolava o reino trazia, ou deveria trazer, a todos a consciência da morte e da finitude da matéria.

Na primeira parte desse “sermão” em versos apresentado em Abrantes, “fronteira da peste” (MATEUS, 1989, p. 1), em nove estrofes trata do “*no quiero*”, em que, nas palavras de Osório Mateus (2005, p. 9) “o fingimento é não dizer o que se diz”. Assim, o personagem-“pregador” arrola objetos paradigmáticos dos sermões oficiais – que discorrem sobre os dogmas e empreendem discussões teológicas sobre a Doutrina, o Papado, a História Antiga, etc. –, negando serem estes o seu propósito.

A segunda parte é a mais longa por tratar daquilo que o “pregador” deseja desenvolver – “*quiero*” –, muito embora retoricamente tenha sido indicada no exórdio a brevidade de sua apresentação para não aborrecer os ouvintes, como vimos. Após uma estrofe, em que conclui a parte primeira e introduz a segunda, esta é desenvolvida em 23 estrofes que retomam três discursos da cultura medieval: a Dança da Morte⁹, o Juramento e os Nove Sinais da Morte. Estes sinais dizem respeito não só a um enfermo, mas ao mundo, que voltou as costas para a justiça, verdade, fé e temor de Deus. Mundo imerso em ignorância e cegueira, vaidades, insatisfação e intolerância, descrença e frieza diante do sofrimento alheio, falsidade e soberbia.

Após uma estrofe em que conclui a segunda parte e introduz a terceira, seguindo “*la regla y compás*”, isto é, a estruturação própria dos sermões, esta se desenvolve em três estrofes. Refere-se ao que é demasiado ou desnecessário, à inutilidade da prédica a ouvidos avessos à verdade e às virtudes. Comparações cômicas realçam essa inutilidade, como por exemplo nos versos: “*es por demás vestirse de gala / la vieja arrugada sin muela ni diente*” (VICENTE, 2002, vol. II, p. 458).

Na última estrofe do sermão, a modo de *peroratio* ou epílogo conclui-se também pela sua inutilidade. Resta tão somente a invocação do perdão de Deus e à intercessão da Virgem e do seu Filho para o alcance da vitória sobre a morte, nos céus.

Enfim, este *sermão* vicentino, embora se confessando fingido, coloca-se também a serviço da doutrinação e da moralização do auditório; e o faz seguindo as proposições da *ars praedicandi*, que seguiu com “*regla y compás*”, como vimos. Como a prédica

⁹ A primeira ocorrida em Portugal, segundo Osório Mateus (2005, p. 11).

franciscana, tinha noção de que “as palavras do sermão devem ser discretas, puras e breves” (DAVY, 1931, p. 33) – daí recusar-se a desenvolver assuntos complicados, objetos de disputas teológicas, na primeira parte do seu discurso. A pregação franciscana, pautada na simplicidade, objetivava com maior eficácia “pregar sobre as virtudes e os vícios, a expiação e a recompensa gloriosa” (DAVY, 1931, p. 33). E a rainha D. Leonor, protetora do dramaturgo, abraçara de forma incontestada o franciscanismo, cujas lições reverberam aqui e ali na extensa produção vicentina¹⁰.

Outros registros na obra de Gil Vicente a ligam de imediato à arte de pregar. Por exemplo, a fala de Gil Vicente aos padres, que atemorizavam o povo com a profecia de terremotos apresentados como castigo divino, inserida na carta-auto que enviou a Dom João III em 1531, “estando Sua Alteza em Palmela, sobre o tremor de terra, que foi a 26 de Janeiro de 1531” (VICENTE, 2002, vol. II, p. 479). Ou o introito ou exórdio do Anjo no auto *Breve sumário da história de Deos* (VICENTE, 2002, vol. II, p. 295-296), apresentado a D. João III e sua esposa D. Catarina em Almeirim, 1527. Não nos deteremos nos mesmos e lembramos outra ocorrência, esta, sim, objeto da análise que adiante desenvolveremos: o discurso inicialmente amalucado com que um frade inicia o *Auto dos Mistérios da Virgem*, mais conhecido como *Auto da Mofina Mendes*. Esta obra foi re(a)presentada “ao excelente príncipe e muito poderoso rei dom João terceiro, endereçada às matinas do Natal, na era do Senhor 1534” (VICENTE, 2002, Vol. I, p. 111). E não nos restringiremos a examinar-lhe o sermão burlesco que a introduz, mas a veremos como um todo, examinando-lhe procedimentos retóricos que indicam ter ela a mesma preocupação dos sermões, de doutrinar sem enfadar o auditório.

Antes do mais, lembramos que a *ars praedicandi* medieval deu sequência à retórica clássica, com importações da tradição exegeta judaica do Velho Testamento e dos ensinamentos metadiscursivos e práticos de Jesus Cristo e seus discípulos. Daí considerarmos que o estudo da Arte Retórica e Poética de Aristóteles [s.d.] se apresenta indispensável para a leitura deste e de outros autos de Gil Vicente (e não só).

A retórica, inaugurada pelos gregos e dada a conhecer na Europa pelos latinos, notadamente Cícero e Quintiliano, se compõe de *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *pronuntiatio*¹¹. A *inventio* diz respeito à descoberta das ideias, provas ou argumentos a serem usados no discurso; a *dispositio* concerne à “maneira de dispor as diferentes

¹⁰ Cf., a propósito, o estudo de Fábio Sanches Paixão (2016) intitulado *Abrem-se as cortinas para o Jogral de Deus*. O franciscanismo nas obras de Gil Vicente.

¹¹ Usamos os termos em latim, língua pela qual o Ocidente assimilou as teorias aristotélicas escritas originariamente em grego.

partes do discurso” (ARISTÓTELES, [s.d.], p. 205); a *elocutio* trata do “estilo que se deve empregar” (ARISTÓTELES, [s.d.], p. 205), da semântica e das figuras e/ou tropos que o compõem; a *memoria* se refere ao processo de memorização do discurso; e a *pronuntiatio*, à sua enunciação, ao tom de voz e gestos adequados para o tornarem mais convincente. Portanto, as três primeiras etapas dizem respeito à elaboração de um discurso e as duas últimas à sua pronúncia diante de um auditório. Isto se observa tanto nos discursos judiciais, deliberativos ou epidícticos como no teatro, o que aproxima a arte dramática da arte oratória.

Evidentemente que o enfoque da *memoria* e da *pronuntiatio* principalmente na representação de peças teatrais assume importância ainda maior, dada a necessidade de não apenas saber-se de cor o texto, mas de usar a voz e os ademanes necessários à dramatização e ao realce da mensagem. Mas não é nossa intenção realizar tal enfoque, o nosso objeto é a peça enquanto texto; além do mais, da sua encenação só podemos contar com as informações das didascálias.

Portanto, a nossa intenção é observar, no auto escolhido, as três primeiras partes da retórica, isto é, a invenção ou descoberta das ideias e palavras para comporem um discurso, a disposição destas no texto e os elementos estilísticos, sempre tendo em mira que a retórica estuda as técnicas de persuasão do discurso para que se torne mais eficaz a sua mensagem. Com relação às partes de um discurso, Aristóteles ensinava que “de obrigatório só há a exposição e a prova” (ARISTÓTELES, [s.d.], p. 246), mas admitia como máximo quatro partes – exórdio ou prólogo, exposição, prova e epílogo –, que foram desdobradas em seis pela retórica latina: exórdio, narração, divisão, confirmação, refutação e conclusão (CÍCERO, ([s.d.], p. 31). Para Aristóteles, a refutação “não é mais que uma amplificação das provas do orador” (ARISTÓTELES, [s.d.], p. 246). Evidentemente que a *ars praedicandi* medieval apresentou, no correr dos tempos, uma variação desse entendimento. Como vimos atrás, o sermão consistia basicamente em invocação do auxílio divino, exposição do tema escolhido e sua divisão em partes, terminando ou não com um epílogo. Mas, até à época de Gil Vicente, essas partes ganhavam subdivisões várias e o recurso da *amplificatio* se encontrava plenamente desenvolvido.

A essas reflexões se juntarão as que incidem sobre o processo interativo ocorrido entre as matérias que compõem o Auto. Vale lembrar, com Joaquim de Carvalho (1948), que a divisão do tema de um sermão podia “ser *intra*, isto é, intrínseca e abstrata, normalmente praticada só perante auditórios ilustrados, e *extra*, isto é, assente

em imagens, representações sensíveis, *exempla*, etc., dirigida a auditórios populares, isto é, a pessoas ignorantes” (CARVALHO, 1948, p. 13). E isto é da maior importância para o entendimento das moralidades vicentinas, dirigidas a auditórios heterogêneos, embora fossem inicialmente endereçadas aos nobres. Daí a necessidade de recorrerem à concretização de ideias abstratas através da alegoria e de outros recursos retórico-poéticos.

2. *Mistérios da Virgem / Mofina Mendes*

O nosso *corpus* é um dos dezenove *Autos de devoção* de Gil Vicente¹², que ocupam lugar de destaque nas cerca de cinquenta peças por ele escritas e representadas entre os anos de 1502 e 1536. Trata-se de um dos nove autos natalinos de sua lavra, mais da metade de suas peças religiosas, pois. E, como veremos, se baseia fundamentalmente na Bíblia, no evangelho de Lucas (1, 26-38), relacionando-se também, com acréscimos e muitas variações profanas, na tradição litúrgica do *Quem queritis in presepe*, representação que, retomando o evangelho de Lucas (2, 1-20), consistia na visita dos pastores ao Jesus recém-nado e cuja documentação mais antiga, do século onze, é um códice de Limoges, seguido pelo de Rouen, mais completo e denominado *Officium pastorum*.

Gil Vicente, considerado o *criador* do teatro português, com seus autos revitalizou e aprimorou elementos do teatro medieval, religioso – mistérios, moralidades e milagres – ou profano – sermão burlesco, farsas. Para as suas peças confluíram a herança das procissões e momos, das cantigas, baladas e hinos, das novelas de cavalaria e de figuras das mitologias cristã e clássica, bem como do folclore, condensando a tradição corrente à época, de transição para o Renascimento.

Sua extensa produção foi compilada, com algumas falhas, pelos seus filhos Luis e Paula Vicente e somente seria publicada postumamente, em 1562. Em vida, Gil Vicente teria veiculado alguns textos em folhas volantes e trabalhado na preparação da edição completa da sua obra. Então, a dividira em *comédias*, *moralidades* e *farsas*, divisão que não foi seguida pelos seus filhos, que a seccionaram em *autos de devoção*, *farsas*, *comédias* e *tragicomédias*. Tais classificações têm sido questionadas no correr dos séculos, sendo que no momento não nos importa o debate, bastando-nos o recorte em *moralidades*.

¹² Abordamos a questão genológica do teatro vicentino em estudo anterior (MALEVAL, 1992, p. 179-190).

Por moralidades entendiam-se, na Idade Média, os autos alegóricos destinados à doutrinação, personificando e tornando concretas ideias abstratas, como vícios e virtudes. Gil Vicente incluiu nessa rubrica também o *mistério* e o *milagre*, correntes no teatro religioso medieval; focalizavam, o primeiro, passagens bíblicas, notadamente dos Evangelhos e das prefigurações messiânicas do Velho Testamento; e o segundo, episódios ou intervenções miraculosas da vida de um santo. O dramaturgo português apontava, ao reuni-los, a finalidade didática e moralizadora que lhes era comum.

O *milagre* de *S. Martinho*, encenado, em 1504, nada tem de sobrenatural, mas, a modo de exemplo – o santo divide com um pobre a sua capa em um rigoroso inverno –, propugna a verdadeira e mais completa caridade, que consiste em dividir com os necessitados não apenas o que se possui de supérfluo, mas de essencial. E os *mistérios* são: *Breve sumário da história de Deus*, de 1527, que começa pela criação do mundo e termina com a morte de Jesus, dando-lhe sequência o *Diálogo sobre a ressurreição de Cristo*, também de 1527; *Auto da Cananeia*, de 1534, que focaliza o episódio bíblico da cura de uma jovem possessa por Jesus, movido pela ardorosa fé da mãe dela e não pela intercessão dos apóstolos¹³; e o *Auto dos Mistérios da Virgem*, possivelmente de 1515, mas reapresentado com acréscimos em 1534, sendo este o nosso *corpus*.

Vulgarizando-se como *Auto da Mofina Mendes*, é sem dúvida um dos mais preciosos textos vicentinos. Trata-se de texto híbrido que, ao lado do *mistério* da Anunciação e do Nascimento, com elementos pastoris costumeiros do ciclo natalino, põe em cena virtudes alegorizadas que dão claros ensinamentos da doutrina, o que é próprio das *moralidades*. Nele fustiga os vícios da sociedade do tempo, inclusive através de episódios cômicos incluídos no Auto: o *sermão burlesco* enunciado por um frade e a *farsa*, à qual se ligam os confusos pastores e a Mofina Mendes, aqueles também presentes na parte do Nascimento.

Passaremos a seguir à observação dos diferentes discursos e recursos, usados por Gil Vicente para doutrinar de forma agradável o auditório ao qual se dirigia, à luz da retórica e da poética, bem como de estudos atuais sobre a comicidade. Aristóteles, na *Poética*, indica a falta de fontes historiográficas sobre o desenvolvimento da comédia, que era menos valorizada que a tragédia. E as a define como “imitação de maus

¹³ É interessante observar-se que o caráter alegórico das moralidades se observa neste auto com a personificação das Leis em pastoras, relacionando-se o auto também com os pastoris tradicionais. E, como em outros autos vicentinos, aproxima-se da carnavalização própria da cultura medieval, colocando em cena diabos não aterrorizantes. Cf., a propósito da classificação de peças vicentinas, a obra de A. José Saraiva, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval* (SARAIVA, 1981) e o verbete de Révah sobre Gil Vicente (in COELHO, 1973, vol. III, p. 1164-1168).

costumes, não contudo de toda sorte de vícios, mas só daquela parte do ignominioso que é o ridículo” (ARISTÓTELES, [s.d.], p. 297). E, ao referir-se aos inventores da tragédia e da comédia, aponta, dentre estes, os megarenses, que “se arrogam a invenção da comédia, como fruto de seu regime democrático” (ARISTÓTELES, [s.d.], p. 292). Portanto, trata-se de uma arte democrática e apoiada no ridículo risível de personagens, palavras e situações, estudadas na contemporaneidade por autores já clássicos como Bergson (1983), Freud (1973)¹⁴, e Propp (1992). Destaque-se ainda Bakhtin (1987), que estuda a cultura popular, a carnavalização, na Idade Média e no Renascimento.

Voltando aos pressupostos da retórica, levando em conta a *inventio* e a *dispositio*, vemos que o auto é formado por partes claramente delimitadas: um Prólogo, constituído pelo discurso inicialmente desconexo de um frade, que assume ao final a fala racional de apresentador do auto; uma primeira parte, que retoma o mistério bíblico da Anunciação a Maria; um *intermezzo*, correspondente à cena pastoril e profana da Mofina Mendes, recriada a partir de historieta folclórica cuja origem remonta a um apólogo indiano; e uma segunda parte, sobre o Nascimento de Jesus, em que se unem o sagrado e o profano – não apenas pelo seu próprio significado, da encarnação divina para a redenção da humanidade, como também pelo discurso, ações e reações dos pastores, que com o Anjo gracejam e só depois de muita argumentação atendem ao seu apelo. Trata-se, pois, da união e recriação de elementos tradicionais, como o sermão burlesco, passagens bíblicas, autos pastoris e historietas recolhidas do folclore. Tudo “per nova invenção” apresentado, como frisa o autor.

Contudo, não se trata de mera justaposição de discursos tradicionais. A unidade da composição é assegurada pelo motivo recorrente em todas as suas partes, apontando para a precariedade do conhecimento, das posses e do poder humanos contrastando com a grandiosidade infinita do divino. À primeira vista díspares, as partes sérias e as cômicas terminam por serem concordantes entre si.

Assim é que, no *sermão burlesco* que tem a função de prólogo, dentre outras críticas, é denunciada a presunção humana de conhecer “os secretos divinais / que estão debaixo da terra” (VICENTE, vol. I, p. 113) – isto é, a capacidade de previsão de terremotos, à época inconcebível, retomando-se o teor da Carta a D. João III, à qual já nos referimos. Na primeira parte, lembra o anjo Gabriel em seu discurso à Virgem “que tudo a Deus é possível / e o que é mais impossível / lhe é o menos de fazer” (VICENTE, vol. I, p. 120). No *intermezzo*, as palavras finais da Mofina Mendes sentenciam “que todo

¹⁴ Relido no Brasil por Moraes (1974), dentre outros.

o humano deleite (...) há de dar consigo em terra” (VICENTE, vol. I, p. 126). E na segunda parte, a Fé alude à “cegueira geral” (VICENTE, vol. I, p. 129) em que está imersa a humanidade, assunto também tratado no Sermão de Abrantes, ao focalizar os sinais da morte do mundo, como vimos.

Portanto, através do jogo de contrastes entre os valores materiais vãos e os espirituais duradouros, são estes enaltecidos em detrimento daqueles, como nos sermões. E o nascimento de Jesus, segundo a doutrina cristã, se apresenta como a ponte redentora, através da qual a onipotência divina faculta aos homens a possibilidade de sua religação a ela.

Já indicava Aristóteles (s.d., p. 249) que os exórdios “desempenham o mesmo papel que os prólogos das peças teatrais e os preâmbulos dos poemas épicos”. Assim, nessa função de exórdio ou prólogo, a fala do frade tem por escopo atrair a atenção e a simpatia do auditório e eliminar o caráter arbitrário de todo começo, bem como apresentar o plano do Auto. Como ensinava o Estagirita, o exórdio dirigido ao ouvinte tem por finalidade “obter a benevolência e provocar a cólera do mesmo, por vezes chamar-lhe a atenção, ou, pelo contrário, distraí-la, pois nem sempre é oportuno que o ouvinte esteja atento” (ARISTÓTELES, s.d., p. 250). Lembremos que já o referido monge medieval Alain de Lille, na esteira da retórica clássica, ao teorizar sobre a prédica em *De arte praedicatoria*, sentenciava que o pregador “deve captar a benevolência de seu auditório para com a sua própria pessoa através da humildade” (DAVY, 1931, p. 32; tradução nossa)¹⁵. Mas recomendava que o sermão não fosse exagerado ou teatral, nele não deveria conter “nem bufoneria, nem puerilidades, nem melodias cadenciadas ou versos bem torneados, que servem mais para encantar aos ouvidos que para formar os espíritos” (DAVY, 1931, p. 32; tradução nossa)¹⁶.

Mas a arte dramática é ficção, e como tal permitiu a Gil Vicente afastar-se da seriedade do sermão e de outros discursos oficiais. Sabia ele que “*ridendo castigat mores*”. Assim, ao incluir personagens risíveis em seu Auto – e não apenas neste que ora analisamos –, foi certamente por demais convincente na doutrinação e conversão do público para a boa conduta moral e religiosa. Isto porque suas lições eram apresentadas de modo prazeroso, unindo o *docere* ao *delectare* como recomendavam os sábios antigos. Assim, através do riso, estabeleceu profundas lições ético-religiosas.

¹⁵ “*Debet captare benevolentiam auditorum a propria persona per humilitatem*” (P.L., t. 210, col. 113).

¹⁶ “*Nom debet habere verba scurrilia, vel puerilia vel rhythmorum melodial et consonantias, metrorum, quae potius fiunt ad aures demulcendas quam ad animum instruendum, quae praedicatio theatralis est et mimica, et ideo omnifarie contemnanda*” (P. L., t. 210, col 112).

Temos, pois, que a atenção do auditório é alcançada através da comicidade inicial do discurso do frade que ocupa oito das treze estrofes que o compõem. À primeira vista sem sentido, descamba em ferrenha sátira de costumes. E nas cinco estrofes finais termina por assumir a outra finalidade do exórdio ou prólogo: a apresentação, lógica, das linhas gerais do Auto: seu título-tema – “mistérios da virgem” –; suas personagens principais – a Virgem e as quatro Virtudes suas companheiras –; a divisão do assunto – a Saudação e o Nascimento de Jesus –; e os hinos litúrgicos que abrirão o espetáculo, personificados com trajés.

Conquanto o teatro vicentino não obedeça às regras do teatro greco-romano, no entanto não se pode negar que a poética, assim como a retórica aristotélica, mesmo que indiretamente, (in)formaram nosso autor. Senão vejamos como Aristóteles define o prólogo: “é uma parte da tragédia que a si mesmo se basta, e que precede o párodo (ou entrada do coro)” (ARISTÓTELES, [s.d.], p. 312). Os hinos personificados por Gil Vicente podem ser percebidos com função aproximada à do coro grego, uma vez que adiantam o que está por vir – a louvação do Senhor e de Maria. São eles: *Domine labia mea, Venite adoremos, Te deum laudamus, Iam lucis orto sidere, Benedicamus*, e *Quem terra pontus etera*. Identificados por especialistas como Souza da Silveira¹⁷, o primeiro corresponderia ao versículo 17 do Salmo 50; o segundo, aos versículos 6 e 7 do Salmo 94; o terceiro, à louvação enunciada por Santo Ambrósio após batizar Santo Agostinho, que lhe responde, alternando-se as suas vozes até o fim da mesma; o quarto, ao hino matinal de invocação à ajuda divina contra o mal no correr do dia, sendo apropriado que a figura que o encarne em cena “cante o *Benedicamus*, isto é, honre o Deus Uno e Trino (...) e o louve e exalte por todos os séculos dos séculos (...)” (SILVEIRA, 1973, p. 11); e o quinto e último ao hino *Quem terra, pontus sidera* – esta última palavra deturpada no texto vicentino –, que exalta a Encarnação do Deus Filho no ventre imaculado de Maria.

Na indicação dos personagens pelo frade não foram arrolados os Anjos, José, os pastores e Mofina Mendes. Quanto à Mofina, alguns creditam este fato à sua inexistência na primeira versão do auto, de 1515. A cena por ela protagonizada seria um *Intermezzo*, geralmente dotado de autonomia própria, cuja finalidade era a distensão do auditório perante a gravidade dos mistérios. Mas neste caso, como veremos, termina por se integrar completamente ao restante da peça, funcionando, como as personagens *sérias*, para

¹⁷ E também por Carolina Michaëlis de Vasconcelos (apud BRILHANTE, 1990, p. 10): “Salmo 50 *Miserere mei*, refrão do Invitatório, início do hino de Santo Ambrósio, fórmula final da Missa e o hino cantado nos Offícios da Virgem”.

combater as ilusões mundanas. Adiantemos que, após conquistar o público através do riso provocado pelas suas insanidades, ela termina por igualar-se a Maria com a reflexão que finaliza o seu discurso, sobre a precariedade dos bens materiais. Talvez por essa lição, feita de maneira saborosa através do riso, terminou por substituir a hierática Virgem na intitulação da peça.

Por sua vez, o discurso *amalucado* do frade chegou a ser considerado desnecessário à obra, descabido inclusive por sua particular estrutura rítmica¹⁸ que o difere dos mistérios, além da jocosidade que deste o distancia. Mas isto não procede, uma vez que a crítica que percorre todo o Auto, aos valores enganosos do mundo material, nele já se apresenta de forma contundente. E a sua função, já o demonstramos, atende perfeitamente ao esperado nos exórdios ou prólogos.

Temos de ter em mente que “nos meios mais educados ou em círculos institucionais, as exigências para atingir o riso através das tendências hostis devem disfarçar-se habilmente” (MORAES, 1974, p. 28). E que, além de pessoas eminentes, podem ser “objeto da comicidade e do chiste todos os valores, todas as instituições, todas as autoridades, todos os conceitos, todas as idéias” ou, na lição freudiana, “tudo o que representa superego” (MORAES, 1974, p. 30). Isto explicaria o fato de Gil Vicente ter colocado em cena uma figura cômica, para ludibriar inclusive a Igreja e não melindrar a seleta plateia a que a peça se destinava – a corte de D. João III, o Pio. Mas, se na ocasião o conseguiu, mais tarde a Inquisição eliminaria o discurso do frade nos Índices Expurgatórios de 1586 e de 1624, considerando-o, injustamente, “mera arenga contra os pregadores de então, produtores de sermões disparatados, ou como sátira da escolástica medieval” (BRILHANTE, 1990, p. 3). Não consideraram a sua ligação retórica e ideológica com as demais partes do auto.

A comicidade, que se manifesta na enunciação do frade, se veicula por expressões sem sentido, como a apóstrofe¹⁹ “ó terra filha do barro” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 112), bem como por um latim *macarrônico*²⁰, através do qual são enumeradas obras e locais

¹⁸ Não desenvolveremos, neste trabalho, o enfoque da estilística da versificação, embora reconheçamos a sua importância. Por hora indicaremos, com Maria João Brilhante, que “A observação do metro e da rima revela irregularidades: estrofes de dez e onze versos, versos de mais de sete sílabas. A rima tem função determinante na organização do texto” (BRILHANTE, 1990, p. 3).

¹⁹ Segundo Maria João Brilhante (1990, p. 6), “os vocativos são mais do que procedimento retórico. Endereçam o discurso ao auditório, maltratando-o”. Adiante, o frade interpelaria o auditório ao assumir o papel de apresentador da peça, levando-os a “considerar”, isto é, ter em conta, o seu caráter de ficção, de composição, passível de afastamentos das fontes, bíblicas sobretudo.

²⁰ As deturpações nas citações de livros e autores podem explicar-se pelo conhecimento precário, de segunda mão, do latim por parte de Gil Vicente ou por erros tipográficos, mas, sobretudo, por “pertencerem a uma estratégia de riso ou a jogos de metro e rima” (BRILHANTE, 1990, p. 5).

caracterizadores de personalidades dos mais variados campos, épocas e línguas do saber universal, como, por exemplo, “*Salustius Catelinarum*” ou “*Seneca vandaliarum*” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 112), etc. Como bem observou Maria João Brilhante (1990, p. 4), “a ordenação enumerativa gera um discurso de registo didáctico e ao mesmo tempo uma miscelânea de alusões pseudo-eruditas e de aforismos populares, permitindo colocar lado a lado afirmações díspares, o grotesco e a moralidade”. E, dessa desencontrada pregação, emerge a crítica aos “letrados de Rio Torto” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 112) – isto é, de fundamentação duvidosa – e aos pedantes de bom saber, citadores de livros como os “aqui alegados” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 112).

Igualmente criticados são os frades de Santarém, que se ufanavam capazes de prever com exatidão a ocorrência de terremotos como o que abalara Lisboa em 1531. No entanto, a sua condição humana não lhes permitiria nem sequer saber “em que hora há de nacer / ou que feições há de ter” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 113) os filhos que geravam. Com eles, são criticados todos aqueles que se dedicavam a predizer o futuro, comparados pejorativamente a minhotos: “o porvir não no sabeis / e quem nisso quer pôr peis / tem cabeça de minhoto” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 112). E a repreensão ao clero se estende, ainda, à sua licenciosidade, abuso e irresponsabilidade, que resultavam em “enjeitados / filhos de clérigos pobres” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 113).

A falibilidade da justiça humana é também denunciada, uma vez que a erudição dos juízes não lhes garante sabedoria: “nam é sesudo o juiz / que tem jeito no que diz / e nam acerta o que faz” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 112). E aos avarentos é invocada jocosamente a pena infernal que os aguardaria: “nesta vida gozava / e no inferno cantava: / água Deos água / que lhe arde a pousada” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 113).

Enfim, “a modo de pregação” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 111) – assumindo, pois, a sua condição de *sermão burlesco*, paródico, corrente no teatro medieval –, impetra acirradas críticas através do cômico de palavras contra os pecados da soberbia e da avareza, contrários das virtudes da humildade e da caridade. E em seguida, o frade assume o papel do qual o incubiram: “introduzir / as figuras que hão de vir / com todo seu aparato” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 114). O seu discurso completa, dessa forma, a função de prólogo, apresentando os elementos que compõem a peça, que, da mesma forma que um sermão, como vimos com Thomas de Galles, se divide em “partes convenientemente concordantes entre si”, com análoga finalidade doutrinária e persuasiva (DAVY, 1931, p. 31; tradução nossa). E ao auditório caberia “considerar” ser

o auto “contemplação / fora da história geral / mas fundada em devoção” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 114) – isto é, ficção com fins doutrinários.

Nesse papel de apresentador, indica que “Será logo o fundamento / tratar da saudação / e depois deste sermão²¹ / um pouco do nascimento / tudo per nova invenção” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 115)²². Enfim, a revelação a Maria da divina concepção seguida do nascimento do Menino-Deus são as duas partes em que, segundo o prólogo, se divide o Auto, insistindo-se no seu papel de arte – “per nova invenção” – que, como já nos ensinava Aristóteles, apresenta o possível e o conveniente: “não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade” (ARISTÓTELES, [s.d.], p. 306). Se a matéria na qual se baseou é a Verdade bíblica, inquestionável para os cristãos, avisa reiteradamente o autor: “haveis de considerar / isto ser contemplação / fora da história geral / mas fundada em devoção” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 114).

Além das partes em que se divide o auto, já referidas, são indicadas pelo frade as personagens Maria e as Virtudes. São estas: Pobreza e Humildade, preconizadas pelo franciscanismo²³; Fé, virtude teologal, ao lado da Esperança e da Caridade; e Prudência, virtude cardeal ou moral, ao lado da justiça, fortaleza e temperança²⁴. Ele refere-se também aos cânticos que antecederão o mistério, que identificamos anteriormente, personificados através da indicação de suas indumentárias: “*Venite adoremus* / vestido com capa alhea”; “*Trará Te Deum laudamus* / d’escarlata um librê”, etc (VICENTE, 2002, vol. I, p. 114).

Sabemos que no teatro, principalmente no medieval onde os aparatos cênicos eram escassos ou mesmo inexistentes, as personagens são absolutamente fundamentais, sendo através da sua voz e gestos, além da indumentária típica ou simbólica, que os fatos se dão a conhecer. No Auto que estamos analisando, repetimos, duas são as personagens centrais, que inclusive lhe disputaram o título: Maria e Mofina Mendes, sendo que, como apontamos acima, esta sequer aparece na apresentação do frade-prólogo. No entanto, terminou por dominar a cena, ficando no correr dos tempos a peça conhecida muito mais

²¹ Desta forma, a parte da Saudação do Anjo é considerada também sermão.

²² Correspondem ao primeiro e terceiro mistérios gozosos do rosário: a Encarnação e Nascimento do Deus-Filho.

²³ Lembremos que, no *Elogio das Virtudes*, S. Francisco (1988, p. 166) se refere à sabedoria, simplicidade, pobreza, humildade, caridade e obediência, enaltecendo-as.

²⁴ Derivadas das virtudes propostas por Platão e Aristóteles, acatadas e adaptadas por Santo Ambrósio, Santo Agostinho e São Tomás de Aquino.

como sua que dos “mistérios da Virgem” como a nomeara o autor através do frade (VICENTE, 2002, vol. I, p. 114).

São figuras aparentemente contrastantes: à graça outorgada por Deus à virtuosa Maria corresponde a desgraça que acompanha ou que é personificada pela Mofina, como indica o seu próprio nome, sinônimo de desditosa, importuna e outras adjetivações negativas. À primeira vista, uma é a outra às avessas: Maria apresenta-se acompanhada de virtudes que não são possuídas pela dodivanas Mofina, principalmente a Prudência. Mas ambas se amalgamam na moralidade do discurso com que esta conclui, de forma inesperada, o seu aparecimento em cena, apontando para a vanidade dos bens materiais. O que poderia funcionar como *refutatio* é na verdade uma *confirmatio* do discurso sagrado.

Nestas duas figuras, Gil Vicente funde admiravelmente a tradição sacra e a profana, heranças da tradição que o (in)formou. No seu trabalho relativo à *inventio*, a recriação que apresenta de Maria se pauta, evidentemente, na Bíblia, com ligeiros afastamentos – como, por exemplo, o fato de ela duvidar do Anjo Gabriel, por motivo de sua extrema humildade que a faz não se considerar digna de ser a mãe do Messias, pedindo “sinal dos Céus” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 120). Já a Mofina Mendes remontaria a um avadana indiano do *Pancatantra*²⁵, do qual foram feitas traduções e versões várias, inclusive latinas e espanholas, através das quais foi divulgado na Idade Média inclusive através de sermonários, nos quais esse apólogo aparecia como exemplo. Na tradição oral era corrente o provérbio “bilha de azeite por bilha de leite”, aproveitado pelo dramaturgo que, seguindo as versões locais, apresenta a personagem com a bilha de azeite, fazendo-a reagir de maneira singular à sua queda.

Examinando alguns elementos da *elocutio*, vemos que na primeira parte ou mistério do auto Maria é qualificada por epítetos os mais dignificantes, já na saudação feita pelo anjo Gabriel que é uma variação da *Ave Maria*. Por exemplo, ela é a “chea de graça graciosa²⁶ (...) humana e divina rosa” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 117); é a “Alta Senhora” que, por ser dotada de “santa humildade” se tornou digna de conceber o Filho de Deus (VICENTE, 2002, vol. I, p. 118).

Na prefiguração salomônica, enunciada pela Fé antes do aparecimento do Anjo, se apresenta a Mãe do Messias como “alva sobre quantas foram / santa sobre quantas

²⁵ “Coleção de fábulas e contos em sânscrito, compilados nos dois primeiros séculos da nossa era” (Vb) (LAROUSSE, vol. 18, 1998, p. 4412).

²⁶ Veja-se a repetição de termos do mesmo significado, resultando em impressiva hipérbole.

são” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 117)²⁷. Isto porque as Virtudes leem para Maria as profecias sibilinas e bíblicas a respeito da Encarnação do Deus Filho em ventre intocado. E o fazem através de epítetos, metáforas, hipérboles e enumerações bíblicas enaltecidas da Virgem prefigurada. A resposta de Maria, diante disto, é o desejo de conhecer “senhora tam preciosa” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 117) e a servir como escrava, demonstrando, com isto, a sua extrema humildade. E vê com espanto a saudação do Anjo, que lhe anuncia ser ela tal senhora.

Maria tem por adjuvantes as Virtudes e S. José, e por oponente a humanidade pecadora. É a mãe do bom Pastor, Jesus Cristo, que sacrificaria a vida pelas suas ovelhas, sendo, assim, também cordeiro. Como tal, por extensão, é igualmente Pastora, no sentido metafórico-bíblico do termo, como aparece em João, 10-11 (BÍBLIA, 1981, p. 1398). Nessa qualidade, na segunda parte do auto, preparando-se para dar à luz o Redentor, se preocupa com as ovelhas desgarradas, constituídas pela humanidade cega, e tenta prepará-las para o grande Advento – a encarnação do Cristo. Deseja dissipar-lhes as trevas – como indica a fala da Fé, o “fogo tam apagado” em que estavam imersas, o “tam escuro porto / de ûa cegueira geral”, (VICENTE, 2002, vol. I, p. 129). A adjetivação é, pois, da maior importância, tornando mais significativo o contraste entre Maria – que é digna, clara, santa, luminosa – e o mundo – escuro, ignorante, cego, tenebroso.

Neste mundo ilusório, os homens, sentencia José, “são de mui perversa vea”, e, nas palavras da Fé, dormem em “cama de flores / feita de prazer sonhado” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 128-129). Preferem, pois, os prazeres mundanos, enganosos, vãos. Não há nele lugar para a “divina vela”, a “eterna candeia”, a “santa vela da glória” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 128-129) – portanto, para tudo que proporcione iluminação e religião ao eterno. E fazem Maria sentir-se em “terra alheia”, como se comprova na fala da Humildade: “Deviam ter piedade / da senhora peregrina / romeira da cristandade / que está nesta escuridade / sendo princesa divina / pera exemplo dos senhores / pera lição dos tiranos / pera espelho dos mundanos / pera lei aos pecadores / e memória dos enganos” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 129).

Os bens celestiais, luminosos, se apresentam, dessa forma, completamente desdenhados pela humanidade imersa em trevas, corroborando o Evangelho joanino (João, 1-5): “A luz brilha nas trevas / mas as trevas não a apreenderam” (BÍBLIA, 1981,

²⁷ Frisa Maria João Brilhante (1990, p. 12) que “a série de metáforas constitui trabalho sobre o *Cântico dos Cânticos*, que permitiu prefigurar as virtudes da Virgem nas qualidades de Sulamite”, o que já era feito antes de Gil Vicente, por exemplo nas Cantigas de louvor marianas de Afonso X. “A imagem mais comum é a flor, mas também a pomba e a estrela” (BRILHANTE, 1990, p. 12).

p. 1383). A oposição entre a luz e as trevas, entre os valores espirituais e os materiais, constitui, pois, a tensão estruturante do Auto, a exemplo do que ocorre no dito Evangelho. Neste passo, somos levados a rememorar a teoria platônica dos dois mundos, o sensível e o inteligível ou divino, cristianizados por Santo Agostinho e outros padres da Igreja e apresentados por Gil Vicente no discurso aos frades presente na *Carta a D. João III*, a propósito do tremor de terra de 26 de janeiro de 1531:

O altíssimo e soberano Deos nosso tem dous mundos. O primeiro foi de sempre e pera sempre, que é a sua resplandecente glória, repouso permanente, quieta paz, sossego sem contenda, prazer avondoso, concórdia triunfante, mundo primeiro. Este segundo em que vivemos a sabedoria imensa o edificou polo contrário, scilicet: todo sem repouso, sem firmeza certa, sem prazer seguro, sem fausto permanente, todo breve, todo fraco, todo falso, temeroso, avorrecido, cansado, imperfeito, pera que por estes contrarios sejam conhecidas as perfeições da glória do segre primeiro (VICENTE, v. II, 2002, p. 480).

Importa destacar a fala de José, que denuncia a ignorância e a ambição desmedida dos homens, mostrando a inutilidade de a divina Pastora tentar redimi-los: “Senhora não monta mais / semear milho nos rios / que queremos por sinais / meter cousas divinais / nas cabeças dos bogios” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 130). Observe-se a utilização estilística de *adynata* ou *impossibilia*, isto é, enumeração de coisas impossíveis²⁸, no caso, “semear milho nos rios”. Também a metáfora “bogios” se presta para acentuar quão infrutífero seria tentar converter os homens, néscios como os referidos animais, ao Cristianismo verdadeiro. A eles só interessam os bens materiais: “Mandai-lhe[s] acender candeas / que chamem ouro e fazenda / e vereis bailar baleas / porque irão tirar das veas / o lume com que s’acenda” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 130).

Portanto, a seleção dos termos e expressões acentua, pelo exagero das imagens, a impossibilidade de conversão dos que se sacrificam apenas para o alcance de bens materiais. Isto se estende inclusive ao clero, também sedento de poder e riquezas: “E a gente religiosa / manda-lhes velas bispais / a cera de renda grossa / os pavios de casais / e logo não porão grosa” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 130). Causa espécie o anacronismo do termo “bispais”, se o considerarmos não etimologicamente²⁹, mas em relação à época do nascimento de Jesus que o auto focaliza: o bispado, enquanto instituição eclesial cristã,

²⁸ Como demonstrara Ernst Robert Curtius (1989, p. 144), a “enumeração de impossíveis”, de origem antiga, era corrente na Idade Média, quando eram bem conhecidos os *adynata* virgilianos.

²⁹ Grego *episcopos*. Latim *episcopus*, significando supervisor, diretor, inspetor, superintendente, administrador de forma geral, passando a denominação religiosa com o Cristianismo.

só poderia ser posterior a esta. Condena-se, desta forma, a ganância e opulência das autoridades eclesiais do tempo de Gil Vicente.

Quanto à Mofina Mendes, a mudança brusca do tom elevado, hierático, da primeira parte do Auto para o tom rude do Intermezzo em que ela se insere, iniciado por alvoroçados pastores em busca de uma asna desaparecida, já prepara, por si, a sua entrada em cena. O que os move é a preocupação com a perda de seus bens, mas não com o amor que é tema recorrente nos pastoris, inclusive no vicentino *Pastoril português* (VICENTE, 2002, vol. I, p. 135-155). São atabalhoados personagens, situação reforçada pela estilística da versificação através da irregularidade das rimas e dos números de sílabas dos versos³⁰. Falando sobre a Mofina, aumentam a curiosidade do auditório sobre ela, já que o seu aparecimento em cena é retardado³¹.

Não possui adjuvantes, e o opositor é o seu próprio caráter e/ou símbolo que personifica. É a “daninha pegureira” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 124), “Mofina Mendez toda” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 125). Ou seja, irresponsável e desgraçada ou a própria Desgraça, como, vale repetir, indica o seu nome. Disto resulta um caminhar da alegoria do nome para o tipo, expresso pelo temperamento da irresponsável pastora, e deste novamente à alegoria, última impressão que nos deixa.

Ao contrário da Virgem, é caracterizada por suas ações, através de verbos, muito mais que pintada estaticamente por adjetivos. E, enquanto símbolo, extrapola os limites do tempo e do espaço, como se percebe na resposta que o seu amo Paio Vaz dá a André, que o indaga sobre o tempo que a Mofina o serve: “Bem trinta anos haverá / ou creio que os faz agora / mas sessego nam alcança / nam sei que maleita a toma. / Ela deu o saco em Roma / e prendeu el rei de França / agora andou com Mafoma / e pôs o Turco em balança”³² (VICENTE, 2002, vol. I, p. 121). Note-se a inverossimilhança, desculpável como elemento de provocação do riso nas comédias, presente no fato de ser Paio Vaz um rude campesino que, sem nenhum meio rápido de comunicação, inexistente à época, à maneira de um repórter de hoje saber de fatos que então aconteceram.³³ E são façanhas atribuídas à Mofina de forma também inverossímil, já que esta, também sem nenhum

³⁰ Embora se guarde uma certa regularidade no desenho das redondilhas menores, isto é, versos de cinco sílabas métricas, e maiores, de sete sílabas. Cf. BRILHANTE, 1990, p. 18.

³¹ Fato destacado por BRILHANTE, 1990, p. 21.

³² Referência ao saque de Roma por Carlos V, ao sequestro do rei Francisco I da França e à ameaça de guerra contra os turcos.

³³ Como aponta Maria João Brilhante (1990, p. 3), Révah havia proposto a data de 1515 para uma primeira apresentação do auto, que seria refundido e reapresentado em 1534, com alusões à prisão de Francisco I da França em 1525, ao saque de Roma em 1527, ao terremoto de 1531 e à ameaça turca em 1532.

meio rápido de transporte, esteve em lugares tão afastados e participando de acontecimentos quase concomitantes. Isto confirma a sua condição de alegoria simbólica, inclusive referendada pelo verbo *amofinar*: aos “Turcos *amofinava* / e a Calros César servia” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 121). Aliás, Paio Vaz, apesar da sua rudeza, se expressa por vezes em latim, se bem que em expressões correntes, ao informar que o exército turco “Receou a guerra crua / que o César lhe prometia / entances *per aliam via / revertit sunt in patria* sua / com quanta gente trazia” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 122).

Enquanto personagem-tipo, Mofina Mendes caracteriza-se pelo *non-sense*, cômica de caráter e situação. É a anti-pastora, completamente despreocupada do rebanho que tem sob sua guarda, como se vê na enumeração negativa que apresenta: “A boiada nam vi eu / andam lá nam sei per u / nem sei que pacigo é o seu // nem as cabras nam nas vi / samicas c’os arvoredos / mas nam sei a quem ouvi / que andavam elas per i / saltando pelos penedos” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 123). Ao seu amo presta uma verdadeira “conta de negregura” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 123), exigindo-lhe, apesar de lhe ter dizimado o rebanho, o seu soldo. Então é paga com um pote de azeite e, a bailar com ele à cabeça, a exemplo da historieta em que se baseou, tece os mais incríveis sonhos de prosperidade e realização pessoal, que culminam com o poder casar-se “rica e honrada” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 125). Isto também constitui marca de comicidade, já que se trata de uma velha, que (des)serve ao seu amo por cerca de trinta anos, com ilusões de uma jovem donzela. Mas do sem-sentido de suas ações e sonhos emerge o supra-senso, através da lição sobre a vanidade dos bens materiais, que termina por perpetrar ao ver perdida a sua única posse, que se espatifou ao chão: “Por mais que a dita m’enjeite / pastores nam me deis guerra / que todo o humano deleite / como o meu pote d’azeite / há de dar consigo em terra” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 125-126).

Dessa forma a Mofina deixa de ser risível e considerada inferior, propiciando a reflexão do público sobre a angustiante condição humana e certamente alcançando-lhe a solidariedade. Passa a assemelhar-se, então, a Maria, “humana e divina rosa” (VICENTE, 2002, vol. I, p. 117), mãe d’Aquele cujo reino não é deste mundo, sendo ambas por este marginalizadas. A mesma verdade profunda as une: a do reconhecimento de que tudo o que o senso comum valoriza é perecível, passageiro. O que nos remete às sábias palavras de João Guimarães Rosa: “por onde, pelo comum, pode-se corrigir o ridículo ou o grotesco, até elevá-los ao sublime; seja daí que seu entre-limite é tão tênue”. Com o grande escritor brasileiro das Gerais resta-nos perguntar: “E não será esse um caminho por onde o perfeitíssimo se alcança? Sempre que algo de importante e grande se faz,

houve um silogismo inconcluso, ou, digamos, um pulo do cômico ao excelso” (ROSA, 1969, p. 11).

Diante da comprovação do sentido maior do cômico, através da Mofina como também do frade-prólogo, podemos concluir, novamente com o escritor mineiro: “não é o chiste rara coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento”. Utilizando-lhe as palavras podemos ainda dizer a propósito dos personagens vicentinos: “o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria”. E concluir: “A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por linhas tortas” (ROSA, 1969, p. 3-4).

Portanto, da importância do cômico – de caráter, de palavra ou de situação – decorreria uma primeira explicação para a mudança ocorrida no título do Auto. A substituição do elemento sacro pelo profano se desvela não tanto como modificação, mas variação do original, uma vez que a Mofina, à primeira vista contrastante com a Virgem, acaba por se tornar a ela semelhante, na condenação do “humano deleite”, realizando-se, dessa forma, um “pulo do cômico ao excelso”. E a comicidade da figura da (anti)pastora, pelo seu caráter novidadeiro, humano, revitalizante – posto que simbólico e/ou até mesmo alegórico – se faz preferível ao hieratismo, à estaticidade da santa, para os espectadores e leitores que pelos séculos se têm deleitado com a obra vicentina. Pelo mesmo motivo pode ser valorizado o discurso *amalucado* do frade que, como a Virgem e a Mofina, afastando-se dos valores instituídos pelo senso comum, destes estabelece a crítica, filiando-se à Verdade maior, não fundada em aparências.

Desculpa-se, dessa forma, a inclusão do riso em um *Auto de devoção*, que, se desobedeceu à seriedade recomendada pelos teóricos da arte pregar, alcançou / alcança certamente o objetivo maior de qualquer sermão: ensinar a doutrina e seus valores, bem como incentivar a prática de uma vida virtuosa.

Enfim, tal como no *Sermão de Abrantes*, e não só, Gil Vicente demonstra conhecimento da *ars praedicandi*, mesmo que por via indireta. E o exame da retórica do auto nos desvelou os cuidados da composição, desde a seleção das ideias e discursos da tradição convenientes, à estruturação em partes e à seleção de palavras e de figuras e/ou tropos para a desenvolvê-la de forma persuasiva. Tudo sem descurar da unidade da obra, da correspondência dos temas desenvolvidos mesmo em discursos à primeira vista tão díspares, acabando por se tornarem suas partes “concordantes entre si”, como recomendavam os teóricos medievos da pregação. E percebe-se no auto um caminhar

do risível ao sério desde o prólogo; do sério ao risível da primeira parte ou mistério da Anunciação ao cômico intermezzo, sendo que este ao final se torna também sério; e daí ao risível da cena pastoril que abre a segunda parte ou mistério do Nascimento e o sucede, terminando por encerrarem festivamente o auto bailando, junto com os Anjos, que tocam seus instrumentos, e as Virtudes a cantar. A didascália final não indica a realização da tradicional Adoração do menino Jesus no presépio. Mas o Anjo, ao reunir personagens tão díspares à espera da Virgem a caminho do templo em Jerusalém, mostra que aos simples é facultada a religação ao divino. E, assim, o significado do Natal se consubstancializa. *Laus Deo.*

Referências

- ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [s.d.].
- AGOSTINHO. **A doutrina cristã**. São Paulo: Paulus, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. São Paulo: Editora Hucitec; [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BERGSON, Henri. **O riso**. Ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM (A)**. S. Paulo: Edições Paulinas, 1981.
- BRILHANTE, Maria João. **Mofina**. Lisboa: Quimera, 1990.
- CÍCERO, M. T. **De inventione** - De la invención retórica. México: Universidade Nacional Autónoma do México, 1997.
- CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura europea y Edad Media latina**. 5. reimp. en España. México / Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- CARVALHO, Joaquim de. Os sermões de Gil Vicente e a arte de pregar. Separata da revista **Ocidente**, Lisboa, números 124, 125 e 126, 1948, p. 66-72.
- DAVID, M. M. **Les sermons universitaires parisiens de 1250-1251**. Contribution a l'histoire de la prédication médiévale. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1931.
- FREUD, Sigmund. **El chiste y su relación con lo inconsciente**. 3. Ed. Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- FRANCISCO (S.). **Escritos** (acrescidos de textos biográficos e crônicas). 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1988.
- LAROUSSE CULTURAL** (Grande enciclopédia). Vol. 18. São Paulo: Nova Cultural, 1998.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. A propósito de um título vicentino. **Boletim Informativo do Centro de Estudos Portugueses da USP**, São Paulo, ano 9, n. 12, p. 31-39, jul.-dez. 1983.
- _____. Gil Vicente. MOISÉS, Massaud (Org.). **A literatura portuguesa em perspectiva**. Vol. I – Trovadorismo. Humanismo. São Paulo: Atlas, 1992.
- _____. **Fernão Lopes e a retórica medieval**. Niterói: EdUFF, 2010.
- _____. Gil Vicente e a arte de pregar. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, vol. 32, n. 47 (jan.-jun. 2012), Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, p. 163-184.

- _____. Gil Vicente e o drama litúrgico natalino. **Signum** – Revista da ABREM, vol. 18, série 2, 2018, p. 132-158.
- MATEUS, Osório. **Pregação**. Lisboa: Quimera, 2005.
- MORAES, Oswaldo Domingues de. Freud: dos chistes ao cômico. **Revista de cultura Vozes** – O riso e o cômico, Petrópolis, 1974, p. 28-30.
- MURPHY, James. **La retórica en la Edad Media**. História de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- PAIXÃO, Fábio Sanches. **Abrem-se as cortinas para o Jogral de Deus: o franciscanismo nas obras de Gil Vicente**. Rio de Janeiro: UERJ, 2018. Tese de Doutorado.
- PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- RÉVAH, I. S. Vicente, Gil (vb). COELHO, Jacinto do Prado. **Dicionário de literatura** – brasileira, portuguesa, galega e estilística literária. 3. ed. Porto: Figueirinhas, 1973. Vol 3, p. 1164-1169.
- ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1969.
- SARAIVA, António José. **Gil Vicente e o fim do teatro medieval**. 3. ed. Lisboa: Bertrand, 1981.
- SILVEIRA, Souza da. **Dois autos de Gil Vicente** (o da Mofina Mendes e o da Alma). Rio de Janeiro: MEC – Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973.
- VICENTE, Gil. **As obras de Gil Vicente**. Direcção científica de José Camões. Vols. I e II. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2002.