



INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

***O Auto da Barca do Inferno e o Auto da Feira: o papel da crítica social e política na dramaturgia de Gil Vicente***

AMANDA BEATRIZ MOTTA

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Helena Marques Ribeiro

Monografia apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília para obtenção do título de Licenciatura em Letras/Português.

Brasília, dezembro 2023.

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, aos meus avós maternos e ao meu tio André que disponibilizaram recursos e tempo para tornar possível o meu ingresso, permanência e conclusão do curso de Letras-Português na Universidade de Brasília.

Aos que acreditaram em mim e me apoiaram durante todo esse processo, em especial, meu marido Wesley e minhas amigas Lorenza, Giovanna, Maria Eduarda, Marianna e Eliza, por nunca duvidarem da minha capacidade e me incentivarem a não desistir.

Ao meu amado professor do Ensino Médio, Caetano, que me inspirou a cursar Letras e que foi crucial no meu processo de aprendizagem e aperfeiçoamento da minha escrita.

Aos meus professores universitários que, por meio de suas aulas, ensinamentos e encorajamentos, me permitiram ampliar meu anseio pelo conhecimento.

À minha orientadora e professora querida, Lúcia Helena, que acendeu em mim a admiração pela leitura dos clássicos que deu origem ao tema deste trabalho e que se fez disponível e disposta a me auxiliar durante toda a produção deste.

“A leitura do mundo precede a leitura da palavra...”  
Paulo Freire

## SUMÁRIO

Introdução / **7**

1 O teatro de Gil Vicente / **8**

2 Portugal e a Europa do século 16 / **13**

2.1 A Europa de Carlos V / **13**

2.2 Portugal / **15**

3 *O Auto da Barca* e *O Auto da Feira*: a alegoria como representação da sociedade e da história / **18**

3.1 Definindo a Alegoria / **18**

3.2 *O Auto da Barca do Inferno* / **20**

3.3 *O Auto da Feira* / **25**

Conclusão / **29**

Referências Bibliográficas / **31**

## RESUMO

Esta monografia tratará da análise dos autos de Gil Vicente *Auto da Barca do Inferno* e *Auto da Feira* com foco na alegoria presente neles. Para isso, será feito um resgate da história da Europa e de Portugal do século 16, visto que é necessário conhecer um pouco desse contexto histórico para entender algumas alegorias presentes nesses autos. Também será discutido o conceito de alegoria a partir de alguns autores para que a interpretação alegórica na análise das obras seja facilitada. Então, se buscará explicar onde e como a alegoria se manifesta dentre personagens, espaços, relações interpessoais e até mesmo entre alguns objetos em o *Auto da Barca do Inferno* e o *Auto da Feira*.

Palavras-Chaves: Autos, crítica social, representação, alegoria

## ABSTRACT

This undergraduated thesis will deal with one Literary analysis of the works from Gil Vicente *Auto da Barca do Inferno* and *Auto da Feira*, focusing on the allegory presented in them. Therefore, it will be necessary to rescue the history of the 16th century from Europe And Portugal, whereas, it is a matter of necessity to know a little of this historical context to understand some of the allegories presented on the works mentioned above. Also, it will be discussed the concept Of allegory based on some authors to make the allegorical interpretarion easier. Then, this undergraduated thesis will try to explain where and how the allegory manifests among characters, places, interpersonal relations and even so, into some aspects of *Auto da Barca do Inferno* and *Auto da Feira*.

Keywordds: Autos, social criticism, representation, allegory

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo analisar o papel da crítica social e política na dramaturgia de Gil Vicente nas obras o *Auto da Barca do Inferno* e o *Auto da Feira*. Inicialmente, será realizada uma apresentação sintética acerca das origens do teatro de Gil Vicente e das características gerais de sua obra, como a utilização da alegoria, da sátira e do humor como recursos estilísticos que deram forma às críticas sociopolíticas presentes em seus autos renascentistas, que possuem o homem como alvo e centro das temáticas, além de enfatizar o cunho democrático e atual de suas produções.

Após, levando em consideração as obras que serão analisadas, será feita uma breve recapitulação sobre o contexto sócio histórico da Europa e de Portugal no século 16 para que a representação e as críticas aos tipos sociais ligados à nobreza, ao clero e ao povo sejam compreendidas de maneira mais profunda.

Em seguida, o conceito de “alegoria” será apresentado definido e discutido a partir de autores variados como Flávio Kothe, Lauro Junkes, Carlos Seia, Peter Burke e August Schlegel, para que se possa alcançar um entendimento fundamentado teoricamente acerca desse recurso afim de que, posteriormente, o leitor possa contextualizar o uso da alegoria nas obras vicentinas analisadas.

Em o *Auto da barca do inferno*, analisar-se-á o cenário pós-morte à beira dum rio onde acontecem os diálogos e o julgamento dos personagens recém-mortos, de modo que será discutido o significado alegórico de cada personagem e dos objetos que eles traziam consigo, assim também como o seu destino final.

Já em o *Auto da Feira*, a obra pode ser percebida em três partes: o sermão burlesco, a alegoria e a sátira social. Dessa forma, serão analisadas parte a parte de modo a serem verificados os seus significados subjacentes aos elementos figurados alegoricamente como o ambiente da feira, as personagens e as relações estabelecidas entre elas.

## 1 O TEATRO DE GIL VICENTE

Sobre o teatro de Gil Vicente, em primeiro lugar, deve-se apontar que, embora tenha sido o pai do Renascimento Português, não foi o pioneiro nas manifestações teatrais em Portugal, uma vez que já havia acontecido encenações prévias à primária de Gil Vicente no ano de 1502 quando apresentou o *Auto do vaqueiro* para D. Maria, esposa de D. Manuel (Rei de Portugal e Algarves), em seus aposentos para comemorar o nascimento do príncipe que se tornaria o rei D. João III no futuro.

Assim, é de imensa relevância apontar a grande aceitabilidade, popularidade e prestígio que Gil Vicente possuía dentro da corte portuguesa, fato esse que é notório por conta do grande espaço que teve para representar seus autos nos paços dos palácios da nobreza de Portugal, o que lhe conferiu uma liberdade quase que ilimitada para abordar questões sociopolíticas da época, de maneira satírica, característica que, de fato, diferenciou suas obras das demais de seu contexto histórico.<sup>1</sup>

Ademais, cabe uma tentativa de apontar influências que contribuíram para as produções Vicentinas, de modo que a *Commedia dell'Arte* de uma Itália Renascentista e Humanista destaca-se como uma evidente influenciadora do teatro do autor, haja vista a presença de figuras alegóricas como o “Fanfarrão” e o “Aarento”, que mais tarde, de maneira reformulada por Gil Vicente, encontrou similaridade nos *tipos sociais* presentes nas suas obras, assim como a figura do “Frade” e do “Escudeiro” tão recorrentes em suas peças. (CHAVES, [s.d])<sup>2</sup> Entretanto, essa tentativa de buscar elementos que definam a obra Vicentina é muito complexa, tanto pela falta de registros da época, quanto pelo teor heterogêneo de suas produções, visto que são ricas em múltiplas referências epistemológicas e de profunda cosmovisão como propõe Flávia Eycler:

É possível, dessa forma, compreender por que o universo vicentino abarca tamanha quantidade e qualidade de vozes; por que Gil Vicente faz falar tanto tipos contemporâneos seus, assim como seres mitológicos da antiguidade, personagens da bíblia, da tradição teológica e popular. Ele dizia a prosa do mundo.<sup>3</sup>

Além disso, uma importante informação que deve ser pontuada, é o fato de que o registro oficial e organizado de suas obras se deve ao seu filho Luís Vicente que editou e publicou um

<sup>1</sup> SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1996.

<sup>2</sup> CHAVES, Irma de Brito. *A Atualidade no Teatro de Gil Vicente*. Alfa: Revista Linguística, 1969. Disponível em: [periodicos.fclar.unesp.br](http://periodicos.fclar.unesp.br). Acesso em: 14/12/2023.

<sup>3</sup> EYLER, Flávia. *Linguagem e poder no teatro de Gil Vicente*. Porto Alegre: Cadernos do IL, 2015. P.172. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>. Acesso em: 25/12/2023.

compilado dos autos de seu pai em 1562, garantindo, assim, que as produções vicentinas pudessem chegar até a contemporaneidade. Todavia, nota-se que há uma grande perda de registros teatrais do autor porque, na atualidade, esses autos apresentam-se a nós apenas através do plano linguístico da palavra escrita, pois não é possível vivenciar a riqueza do plano musical e visual que as encenações Vicentinas possuíam. Assim como propõe Flávia Eyler ao afirmar que: “As músicas, as vozes, as cores, os gestos e as caracterizações que davam visibilidade aos autos vicentinos hoje nos escapam, mas se deixam possuir como rastros daquilo que um dia existiu a partir de seu registro.” (p.160)

Em uma primeira análise, é evidente a maneira como o teatro de Gil Vicente se fez democrático. Essa peculiaridade advém do fato de que o autor se preocupou em envolver todos os indivíduos, ao levar em consideração diversas classes sociais, em suas obras, tanto no que se trata do direcionamento de seus autos quanto na representatividade dos múltiplos tipos sociais dentro dos enredos. Desse modo, é possível entender que o fato do dramaturgo imprimir seus autos em folhetins e distribuí-los nas aldeias fez com que suas obras pudessem ser acessadas pelas camadas populares, de modo a extrapolar o ambiente da corte portuguesa e permitir que todos tivessem a oportunidade de apreciar suas produções artísticas, rompendo com o caráter erudito das artes e passando, assim, a democratizar esse advento. No entanto, apenas realizar a distribuição dessas obras não seria suficiente, caso os leitores de origem popular não fossem capazes de compreender o que estava sendo apresentado nos folhetins. Logo, a maneira com que Gil Vicente usava a linguagem e a adaptava de acordo com a origem social das personagens representadas foi crucial para estabelecer uma aproximação e a aceitabilidade das suas obras nas classes mais populares. Ademais, as cenas religiosas era o que garantia o prestígio das obras vicentinas entre a nobreza e o clero, já que os temas e os assuntos abordados sobre moral e religiosidade eram de interesse dessas outras duas classes. Por isso é importante entender que a forma democrática pela qual o teatro vicentino apresenta-se, deve-se, principalmente, à representatividade dos tipos sociais marginalizados, os quais, no teatro tradicional, não possuíam espaço para serem protagonistas, tradição essa que Gil Vicente rompeu com excelência:

É importante a compreensão da necessidade de um teatro de Corte no mundo renascentista, uma vez que através deste era possível que seus membros participassem de um mundo que se apresentava como um “outro” mundo. No jogo teatral, era possível acontecer estranhamentos e reconhecimentos que possibilitavam tanto diversão quanto questionamentos sobre a ordenação da vida. A recriação da realidade efetuada por Gil Vicente através de seleções,

combinações e rearticulações de histórias criadas e recriadas cumpria tal necessidade. (p. 160)

Assim sendo, é de extrema relevância compreender que a maneira como Gil Vicente posiciona as figuras/personalidades sociais faz com que as atitudes antiéticas cometidas por toda a sociedade sejam colocadas em evidência, de modo a criticar todos que possuíam comportamentos indignos e a enfatizar que os nobres e os membros do clero também cometem erros éticos e que de nada adianta esconderem-se por trás de títulos. Isso faz com que aqueles que eram subjugados na vida real fossem colocados em posições de igualdade ou até mesmo de superioridade em relação aos detentores de poder e prestígio da época em suas obras ficcionais, assim como é visto em o *Auto da Barca do Inferno*, no qual personalidades de prestígio como o Frade e o Corregedor são direcionados ao mesmo destino dos tipos sociais estigmatizados como a Alcoviteira, logo, Gil Vicente demonstra que bens de consumo e títulos religiosos não podem anular imoralidades e nem podem elevar o caráter humano caso o indivíduo não aja de maneira ética.

A presença de elementos alegóricos no teatro desse autor é o grande recurso estilístico que utiliza para evidenciar a sua crítica à sociedade, à falsa moral e às estruturas de poder de então. Dessa maneira, para entender como essas alegorias permeiam o teatro vicentino, faz-se indispensável a visualização das inversões de valores que eram realizadas por meio de elementos alegóricos, assim como é visto na configuração de um diabo debochado em *O Auto da Barca do Inferno* o qual desempenha o papel de desmascarar e refutar aqueles que o serviram em vida por meio de atitudes pecadoras, de modo que o autor usa a figura dele para satirizar a hipocrisia daqueles que detinham-se na teoria das Escrituras Sagradas, mas que não vivenciavam-nas na prática e mesmo assim tinham certeza de sua salvação pós-morte.

Assim sendo, a percepção de que o humor de Gil Vicente tem como intenção primordial o questionamento de comportamentos sociais deturpados em detrimento do divertimento é fundamental. Segundo CARDOSO e FELIPE (2014), “Além disso, o autor deixava evidente em suas peças que seu objetivo não era só divertir, mas destacar os vícios de uma sociedade materialista, hipócrita e corrupta, para reconduzi-la para o caminho do bem, por meio da revelação de seus erros”.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> CARDOSO, Dolores Pires Tânia; GARBELINI, Mônica Aguiar Moreira Felipe. A Sátira Social De Gil Vicente Na Peça O Auto Da Barca Do Inferno (1517). Miguillim – Revista Eletrônica do Netlli, Crato, v. 3., n. 3, SET. - DEZ. 2014, p. 64.

Então, observa-se que as alegorias vicentinas propunham uma possibilidade de entendimento crítico da realidade, já que ao usar elementos figurados concretos para representar noções abstratas e impalpáveis, ele se distanciava do que era tido como aceitável por uma sociedade moralmente decadente na vida real, de modo a questionar essas incoerências sociopolíticas da época na construção de narrativas que levavam os indivíduos a refletirem sobre o comportamento humano ideal esperado e o que era efetivado realmente no cotidiano:

Há, então, a ativação do imaginário através da irrealização e suspensão da realidade vivida como tal. Essa característica criadora, nesse caso, pertence ao teatro vicentino que tira da inércia, modifica e substitui os lugares comuns da tradição e estabelece um diálogo agonístico com o passado real e também imaginado. A abertura de novos espaços de entendimento do mundo surge como sua inevitável consequência.<sup>5</sup>

Assim, percebe-se que o homem e seu comportamento são a temática central de suas narrativas, as quais, juntamente com a obra de Camões, ajudaram a lançar Portugal às portas do Renascimento. Partindo dessa perspectiva humanista, nota-se, por exemplo, a tentativa de resgate de uma cristandade primitiva e pura por meio dessa intenção moralizadora, ao passo que Gil Vicente, como um cristão fervoroso, não se desapega de sua fé, mas critica, em várias de suas obras, a maneira pela qual o clero agia de forma antiética:

O caráter medievo das obras de Gil Vicente pode ser visto a partir de uma tentativa de busca do “purismo das origens” da fé cristã que encontrava-se em questionamento no início do século XVI, de modo a refletir um caráter reformista que não busca, de maneira alguma, romper com a Igreja, já que Gil Vicente era profundamente cristão, mas sim visa criticar o comportamento corrupto e de má fé do Clero da época.<sup>6</sup>

Para muitos autores, o texto de Gil Vicente não perde a atualidade. CHAVES, [s.d.], em uma primeira análise, propõe que a atualidade do teatro Vicentino é centrada, primordialmente, no fato de que suas obras refletem a angústia vivenciada pelo povo português durante a transição entre a Idade Média e a Modernidade, transição essa que acarretou mudanças significativas no funcionamento social, político e econômico do país, como por exemplo, a ascensão burguesa, as conquistas marítimas, o avanço das ciências e da racionalidade. Assim, segundo essa autora,

---

<sup>5</sup> EYLER, Flávia. *Linguagem e poder no teatro de Gil Vicente*. Porto Alegre: Cadernos do IL, 2015. P.173. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>. Acesso em: 25/12/2023.

<sup>6</sup> CARNEIRO, Alexandre Soares, Notas sobre as origens do teatro de Gil Vicente. 1992. Tese (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária, Universidade Estadual de Campinas, Campinas: 1992.

da mesma forma em que a sociedade portuguesa estava em um período de grandes e rápidas mudanças, encontra-se também, na contemporaneidade, uma população mundial que vivencia grandes transformações, assim como a corrida espacial e a constante evolução técnica e científica, ao afirmar que “E, porque geradas em épocas igualmente transitórias, também nos deparamos com idêntica aproximação nas manifestações literárias.” (p.242)

Ademais, a questão da religião é abordada como mais um elemento que confere o título de atualidade ao teatro Vicentino, já que, segundo a autora, o que a Igreja Católica Contemporânea tem buscado desde o papa João XXIII, encontra-se em concordância com os anseios religiosos de Gil Vicente, ao passo que a autora postula que “Gil Vicente utiliza suas personagens mais puras para externar seus princípios religiosos, de inspiração franciscana e heterodoxa.”(p. 250) No entanto, Irma de Brito deixou de lado a reflexão sobre a forma com que algumas instituições religiosas da contemporaneidade agem, as quais, em sua grande maioria, se comportam da mesma forma como “Roma” agiu em *O Auto da Feira* quando negociou bens supostamente sagrados para obter a paz, visto que vários líderes religiosos dessas instituições induzem os fiéis a crerem que a salvação e alguns milagres metafísicos podem ser obtidos por meio de bens de consumo e da prática de dar dízimos e ofertas generosas.

Por fim, Irma de Brito coloca como última característica da atualidade presente nas obras vicentinas, a estrutura do teatro de Gil Vicente, ao propor que:

Resta-nos abordar um último aspecto no qual o teatro vicentino mantém-se atual: a sua estrutura. Libertando-se dos moldes clássicos, o teatro do século XX tem buscado uma forma de expressão condizente com sua época. E nesta busca, aproxima-se do teatro primitivo. O canto e a dança, tão explorados por Gil Vicente, voltam a integrar os espetáculos teatrais. O caráter popular, tão evidente nos autos e farsas vicentinas, é a marca mais acentuada do teatro contemporâneo. O mesmo ocorre com a ausência de cenário, a observação da realidade, a linguagem livre e adequada aos tipos. (p.250)

## 2 PORTUGAL E A EUROPA DO SÉCULO 16

### 2.1 A Europa de Carlos V

Para falar da Europa do século 16, é indispensável enfatizar a atuação de Carlos V, nascido em 24 de fevereiro de 1500 na cidade de Flamenga de Gante, filho primogênito de Filipe, o Belo da Casa Austríaca de Habsburgo e de Joana, a Louca da Casa Espanhola de Trastámara. Assim, o próprio casamento de seus pais já inicia as explicações sobre a grandiosidade de Carlos V, dado que a referida união deve-se a uma aliança política contra a Casa de Valois conhecida como *Liga Sagrada* ou *Liga de Veneza*, a fim de cercar o Reino da França durante a Primeira Guerra Italiana. Desse modo, Carlos V destaca-se como o rei que possuía maior domínio territorial, sendo ele eleito como Sacro Imperador Romano em 1519, já que herdou quatro reinos, Borgonha e Áustria de seu pai; Aragão de seu avô materno Fernando de Aragão, e Castela de sua avó materna Isabel de Castela, de modo a reviver o conceito de monarquia universal.<sup>7</sup>

Esses dois últimos reinos são herdados por Carlos após a morte de sua mãe, ainda que ele tenha reivindicado a coroa antes do falecimento dela e tenha se tornado Carlos I de Castela e Aragão ou Carlos I da Espanha após ter sido aceito, ao concordar em aprender a falar Castelhana, não eleger estrangeiros, não pegar metais preciosos de Castela e respeitar os direitos de sua mãe enquanto ela vivesse. Assim, nota-se que a união dinástica de Aragão e Castela forneceu a posse de maior extensão do referido rei e também uma frente militar muito forte. Entretanto, como esperado, Carlos era visto como “príncipe estrangeiro” pelos espanhóis, fato que levou o rei a colocar conselheiros hispânicos em posições de poder e a passar boa parte de sua vida em Castela. Ademais, outro fator que causou a insatisfação do povo espanhol foi o direcionamento de recursos, prata na sua maioria, para sustentar as políticas Imperiais dos Habsburgo, as quais não interessavam a Espanha.<sup>8</sup>

Após a morte de seu pai, Carlos teve Guillermo de Croÿ (mais tarde primeiro ministro) e Adriano de Utrecht (mais tarde papa Adriano VI) como seus tutores, de maneira que sua

---

<sup>7</sup>CARLOS V DO SACRO IMPÉRIO ROMANO-GERMÂNICO. Wikipédia, [s.d.]. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Carlos\\_V\\_do\\_Sacro\\_Imp%C3%A9rio\\_Romano-Germ%C3%A2nico](https://pt.wikipedia.org/wiki/Carlos_V_do_Sacro_Imp%C3%A9rio_Romano-Germ%C3%A2nico). Acessado em: 16, outubro de 2023.

<sup>8</sup> *Idem*.

criação baseada na cultura e na vida cortesania dos Países Baixos fez com que, mais tarde, Carlos se tornasse um árduo defensor do catolicismo e do combate contra os infiéis.

Sendo assim, por conta da vasta extensão de seu império, Carlos V passou grande parte de sua vida na estrada, indo de um reino para o outro, sem ter uma capital e morada fixa. Portanto, por esse mesmo motivo, Carlos elegeu deputados para governar seus reinos em períodos de ausência do rei

Mais tarde, em 1521, Carlos V teve sua primeira guerra com seu maior rival, Francisco I da França; essa rivalidade é efeito de embates antigos entre a França e a Liga de Veneza. Desse modo, ao se aliar à Inglaterra e ao papa Leão X contra os franceses e os venezianos, Carlos V vence essa guerra ao expulsar os franceses de Milão e, posteriormente, captura Francisco I em 1525, colocando como condição de liberdade, a assinatura do Tratado de Madri que conferia o domínio de Borgonha a Carlos. Todavia, ao ser liberto, Francisco pediu que o Parlamento de Paris denunciasse o tratado por ter sido coagido a assiná-lo. Dessa maneira, a França aliou-se à Liga de Cognac, criada pelo papa Clemente VII em conjunto com Henrique VIII da Inglaterra, os venezianos, os florentinos e os milaneses para resistir ao domínio imperial da Itália. Assim, os exércitos de Carlos realizaram o Saque de Roma em 1527 e capturou o papa Clemente VII no mesmo ano, o que impediu ele de anular o casamento de Henrique VIII da Inglaterra com Catarina de Aragão, a tia de Carlos. Isso fez com que Henrique rompesse com Roma, ocasionando a reforma inglesa. Em outras palavras, a guerra foi inconclusiva em 1529 com o Tratado de Cambrai, chamado de "paz das senhoras" porque foi negociado entre a tia de Carlos e a mãe de Francisco, de maneira que Francisco acabou por renunciar as suas reivindicações Italianas, mas manteve o controle da Borgonha.<sup>9</sup>

Já em 1536, ocorre uma terceira guerra. Assim, depois que o último duque Sforza de Milão faleceu, Carlos elege seu filho Filipe como duque. Essa guerra também não teve uma conclusão certa, já que Francisco não conseguiu conquistar Milão, mas conseguiu conquistar a maioria das terras do aliado de Carlos, o duque de Savoie incluindo a capital Turim. Em 1538, uma trégua em Nice com base em *uti possidetis*, colocou fim na guerra, mas teve uma duração curta de tempo, uma vez que ela reinicia-se em 1542, com Francis aliando-se ao sultão otomano Solimão I e Carlos a Henrique VIII novamente. Embora Nice tenha sido conquistada por uma frota franco-otomana, os franceses foram impedidos de partir em direção a Milão, enquanto uma invasão anglo-imperial comandada por Carlos V, teve algumas vitórias, mas acabou sendo

---

<sup>9</sup> *Idem.*

abandonada, o que ocasionou a paz e o reestabelecimento do *status quo ante bellum* no ano de 1544. Entretanto, em 1547, Carlos precisou assinar um tratado humilhante com os otomanos para estabelecer uma pausa na guerra que estava lhe custando muito dinheiro.

Por fim, uma guerra com Henrique II, filho e sucessor de Francisco I, se inicia em 1551, de maneira que Henrique II tem uma conquista inicial em Lorena, na qual captura Metz (região francesa), mas falhou em seus ataques na Itália. Ademais, em meados desse embate, Carlos V abdicou o trono e repassa a condução da guerra para Filipe, seu filho e para seu irmão Fernando I, o novo Sacro Imperador Romano.

Diante disso, após compreender a riqueza do domínio territorial e político de Carlos V, é possível entender porque o Sacro Imperador Romano escolheu Tiziano<sup>10</sup> como pintor oficial das suas imagens:

Para compreender esse interesse da corte espanhola pela pintura de Tiziano, Fernando Checa nos coloca duas observações a serem levadas em conta. A primeira é sobre a natureza do poder político de Carlos, que era rei da Espanha e imperador do SIRC, governante de territórios bastante distintos, e que, portanto, precisava constituir uma imagem de si que pudesse ser compreendida por esses territórios variados. Para isso, Carlos e seu grupo de intelectuais, teóricos, literatos, juristas e humanistas procuravam unir ideais cavaleirescos, medievais e os mais recentes ideais classicistas, a fim de sintetizá-los em uma retórica inteligível a todos que estivessem sob o domínio imperial. Assim, uma das habilidades que Tiziano possuía e que o autor afirma ter sido favorável para que ele se tornasse o pintor oficial da imagem de Carlos foi sua habilidade em fazer essa síntese entre diversos universos simbólicos de forma harmoniosa e sutil, o que atendia as necessidades de Carlos V e da corte espanhola.<sup>11</sup>

## 2.2 Portugal

Com a conquista da Índia, o rei D. Manuel de Portugal encontra amparo para suas ambições ostentativas. Assim, com o anseio de ter influência sobre a Europa, o rei mandou uma embaixada extremamente luxuosa para Roma, a qual foi comandada por Tristão da Cunha em 1514 e que levava presentes preciosos e animais raros destinados ao Papa Leão X. A verdade é que junto à transferência da embaixada portuguesa de Lisboa para Roma, D. Manuel queria

---

<sup>10</sup> Tiziano: Um dos principais pintores renascentista da escola veneziana.

<sup>11</sup> TOLEDO, Gabriela de Paiva. *Os retratos de Carlos V por Tiziano Vecellio – As diversas Faces do Imperador*. In: VIII EHA - Encontro de História da Arte. [s.l.], 2012.

também iniciar um combate contra os Turcos, mas não tinha força suficiente para impor isso à Itália, à França e à Alemanha como Carlos V fez posteriormente.<sup>12</sup>

Além disso, em relação à questão religiosa portuguesa, nota-se que Portugal assegurava suas raízes católicas na constituição monárquica do país, a qual repelia o protestantismo que aflorava na França e na Alemanha e, mais tarde, por conta do ódio aos judeus, típico da cultura europeia, D. Manuel manda batizar os filhos de todos os judeus que estavam no território português, e deu um prazo para que os adultos também fossem batizados como condição para permanecer no país, isso depois de ter se casado com Isabel de Aragão, pois a inquisição contra a comunidade hebraica foi acordada para o acontecimento do matrimônio. Em Lisboa, cerca de vinte mil judeus aguardavam uma nau para deixarem Portugal e fugir da Inquisição, mas sem a vinda desse barco, os judeus que ali estavam foram batizados a força. Após esse evento, sucedeu-se diversas tragédias como uma fome devastadora e uma peste que foram justificadas pela permanência do povo judaico e pelas blasfêmias, segundo a Igreja Católica e a Inquisição, praticadas por eles dentro das igrejas, já que os portugueses eram levados a acreditar que tudo o que acontecia de ruim era resultado da fúria de Deus.

Todavia, a questão é que por D. Manuel ser um rei de caráter autoritário, não teve sabedoria o bastante para promover uma política expansionista efetiva, já que, aliado a um espírito extremamente ambicioso, se concentrava apenas em enriquecer cada vez mais com os recursos vindos da Índia e a festejar a vida em folias noturnas, concertos e saraus, dentre os quais se inseriam as representações dos autos de Gil Vicente.

Diante disso, por conta da vaidade da monarquia e pelos gastos com as importações indianas, com a ostentação da realeza e com as viagens marítimas, Portugal começa se afundar em dívidas, de maneira que as despesas públicas não eram pagas com os recursos do tesouro nacional, logo, recorre-se aos empréstimos de Flandres, os quais também não eram pagos e as dívidas cresciam mais a cada dia juntamente com os juros. Dessa maneira, o preço dos alimentos passa a aumentar excessivamente e a população começa a passar fome, porque não houve uma política de desenvolvimento de produção agrária. Por essa razão, a diáspora portuguesa começa a ser motivada ao mesmo tempo que a captura desmedida de negros africanos também.

Com o passar do tempo, D. João III (filho de D. Manuel I e sua esposa D. Maria de Portugal) assume o trono português em 1521 com a morte de seu pai D. Manuel. Sendo assim,

---

<sup>12</sup> MARTINS, J. P. Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Livraria Editora, 1942.

D. João III enfrentou crises políticas e econômicas, já que seu pai deixara o Império Português fortemente endividado por conta da ascensão da Espanha de Carlos V e do Império Otomano. Além disso, embora tenha sido inicialmente tolerante, a partir da década de 1540, o seu reinado passa a apoiar com o movimento da Contrarreforma e a instauração da Inquisição.

### **3 O AUTO DA BARCA DO INFERNO E O AUTO DA FEIRA: A ALEGORIA COMO REPRESENTAÇÃO DA SOCIEDADE E DA HISTÓRIA**

#### **3.1 Definindo a alegoria**

A alegoria é um recurso utilizado para expressar elementos abstratos (sejam eles, ideias, pensamentos, qualidades, defeitos, conceitos, etc.) por meio de uma representação concreta e figurada.

Segundo KOTHE (1986), na alegoria existe uma relação mutualística entre a abstração e a sua forma concreta, ou seja, a imagem explícita não deve se sobrepor ao sentido profundo que é representado por ela e vice-versa, de modo que a presença das duas partes envolvidas é o que possibilita a compreensão do sentido alegórico. Então, o sentido abstrato representado pela alegoria permite que um texto, uma imagem, uma escultura, uma música e etc, sejam mais do que eles aparentam ser, passando, então, a ser uma estrutura mais complexa que possibilita leituras para além da aparência primária, exigindo que o leitor reflita para que o nível mais profundo daquela representação seja descoberto.<sup>13</sup>

Desse modo, KOTHE (1986) defende que, para realizar uma leitura alegórica eficiente de elementos alegóricos, é necessário compreender que as alegorias possuem dois níveis: a forma e o conteúdo; sendo o primeiro nível aquele que se apresenta de maneira palpável à primeira vista; o segundo é o nível espiritual e implícito que se encontra subjacente ao primeiro, e que deve ser desvelado por meio dessa leitura alegórica. Assim, pode-se dizer que a alegoria funciona como um signo linguístico formado por um significante (elemento corpóreo), e um significado (a ideia representada pelo significante). “A leitura alegórica levanta a saia da estátua da justiça. Descobre a estruturação profunda do texto, um horizonte além do texto. Descobre a realidade - e assume radical compromisso com a verdade”.<sup>14</sup>

Por outro lado, JUNKES (1994), ao analisar a alegoria sob a perspectiva de Walter Benjamin, destaca que ela tem um caráter subjetivo e arbitrário, de modo que aquele que produz a alegoria é capaz de fazer qualquer coisa significar outra de acordo com a sua própria vontade, visto que a “coisa alegorizada” é insignificante por ser destituída de sentido em si própria e é utilizada para expressar um sentido atribuído a ela subjetivamente pelo autor da alegoria. Assim, esse raciocínio é justificado pelo entendimento de Walter Benjamin acerca da profanação da linguagem, já que segundo esse autor, a decadência da nomeação objetiva das

---

<sup>13</sup> KOTHE, Flávio R. *A Alegoria*. São Paulo: Editora Ática. 1986.

<sup>14</sup> *Idem*, p.76.

coisas presentes na relação entre Deus e Adão (na Gêneses Cristã) gerou uma mudança na atribuição de sentido às coisas:

Tal identidade nome-coisa marcava o estado de paraíso, de relação próxima entre homem e divindade, Adão e Deus. Expulso do Paraíso, deu-se processo de degradação da linguagem, profanando-se esta, perdendo-se tal identidade no mundo histórico. Separaram-se e distanciaram-se o sentido da palavra e o sentido da coisa, perdendo-se a objetividade dos nomes-coisas, sendo substituída pela subjetividade humana que atribui sentidos arbitrários às coisas.<sup>15</sup>

Desse modo, JUNKES aponta, ainda, como condição para que coisas destituídas de sentido nelas mesmas passem a ter em si um sentido alegórico subjetivo, a necessidade de retirar um elemento de seu contexto e colocá-lo em um contexto novo, o qual deve apresentar condições favoráveis para ressignificar a coisa fragmentada do contexto anterior e, assim, atribuir o sentido alegórico desejado a ela:

Enfim, é a alegoria que liberta a coisa do seu aprisionamento num contexto funcional, no qual não tem sentido próprio, mas somente como parte dum todo, como elemento do contexto. Arrancando as coisas do seu contexto e colocando-as em novos e diversos contextos, o alegorista, com sua descontextualização e recontextualizações arbitrárias, indica que o sentido atribuído a coisa do contexto específico não é o original e inato, mas um sentido arbitrário. (p. 130)

Assim sendo, por meio de um elemento fragmentado e retirado de um outro contexto a alegoria materializa elementos abstratos que só poderiam ser expressos alegoricamente, de modo que o autor da alegoria reconstrói um novo contexto para que esse fragmento tenha um novo sentido pretendido atribuído a ele, auxiliando na moralização do público alvo.

Paralelamente, CEIA (1998), destaca, também, que enquanto o símbolo representa um conjunto único, a alegoria representa um todo da realidade por meio de pares menores, ao afirmar que “A alegoria distingue-se do símbolo (v.) pelo seu carácter moral e por tomar a realidade representada elemento a elemento e não no seu conjunto.”<sup>16</sup>

<sup>15</sup> JUNKES, Lauro. *O processo de alegorização em Walter Benjamin*. Santa Catarina: Anuário de Literatura 2, 1994, p.26.

<sup>16</sup> CEIA, Carlos. *Sobre o Conceito de Alegoria*. Dicionário de Termos de Teoria e Crítica Literária. Lisboa: Verbo, 2000, (s.p)

Dessa forma, esse autor propõe que uma alegoria deve necessariamente produzir um efeito moral: “Uma alegoria é aquilo que representa uma coisa para dar a ideia de outra através de uma ilação moral”. Essa proposição confirma-se pela análise de Peter Burke (1994) sobre a alegoria pragmática ao afirmar que “Nestes casos, a alegoria é um meio para um fim, e não um fim em si”<sup>17</sup>, de modo que por ter um objetivo moralizante, a alegoria é o meio utilizado para transmitir os valores que se deseja ensinar a partir de construções figuradas que representam elementos impalpáveis.

Sendo assim, CEIA (1998) ainda aponta que a alegoria não é passível de compreensões ambíguas, pois isso poderia comprometer a lição moral pretendida com a representação alegórica, diferentemente do símbolo que admite a plurissignificação. O autor ressalta ainda a personificação e a prosopopeia como recursos usados frequentemente em representações alegóricas, afirmando que a alegoria “esconde personagens reais por detrás de uma máscara alegórica”.

Da mesma forma defende Schlegel (1825): “Alegoria é a personificação de um conceito”<sup>18</sup>; e Flávio Kothe (1986): “Uma variante da alegoria é a personificação ou prosopopeia: coisas tornam-se humanas e passam a agir.”<sup>19</sup>

### **3.2 O Auto da Barca do Inferno**

Em “O Auto da Barca do Inferno”, Gil Vicente apresenta a situação pós morte de alguns personagens alegóricos, de modo que mescla elementos do catolicismo e da cultura grega clássica para compor o enredo, com o objetivo de chamar atenção para as atitudes que cada personagem teve em vida, as quais eram comuns no período retratado e que ainda ocorrem até hoje, de modo a questionar a falsa moral, explorando o conceito de moral no sentido grego da palavra, referindo-se à questão “Ética”. Assim, Gil Vicente critica a hipocrisia de uma sociedade que escondia seus posicionamentos e ações antiéticas por trás de seus títulos e posições sociais de prestígio. Ele coloca em evidência a incoerência presente entre o

---

<sup>17</sup> BURKE, Peter. História como alegoria. Scielo, 2005. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/ea/a/S9YcjSw3H74vS9yhLJCKGMM/?lang=pt>. Acesso em: 10 de nov. de 2023.

<sup>18</sup> SCHLEGEL, August Wilhelm von. Ueber dramatische Kunst und Litteratur, Wien, 1825, p. 107.

<sup>19</sup> KOTHE, Flávio R. *A Alegoria*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1986, p. 30.

comportamento e a aparência de cada personagem, aliás, essa centralidade do homem em sua obra é o que a caracteriza como renascentista.

Assim, depois de morrer, essas personagens encontram-se à beira de um rio que conta com a presença de dois batéis nos quais os indivíduos deverão realizar a travessia; um barco que os levará ao paraíso e o outro que tem o inferno como destino, de modo que o primeiro tem um Anjo como comandante e o segundo é comandado pelo Diabo.

Nessa perspectiva, compreende-se que, enquanto o autor destaca a presença de um anjo, de um diabo e de um contexto metafísico tipicamente católico que condena os indivíduos ao inferno ou concede-lhes a salvação dos céus, ele também resgata a mitologia grega, já que é evidente que o barqueiro é uma figura clássica que remete a Caronte (barqueiro que levava os recém-mortos para o Hades), e a própria barca também corresponde a uma alegoria por ser o veículo dessa simbólica travessia. Portanto, apontar o destino de cada personagem faz-se mister para o entendimento das críticas vicentinas igualmente construídas a partir de tipos alegóricos, remete à proposição de CEIA (1998)<sup>20</sup>, já que esse autor defende que a alegoria concretiza uma realidade completa e abstrata por meio de pares menores, ou seja, cada elemento, como o Anjo, o Diabo e a própria barca, contribuem para a construção do contexto alegórico vicentino que usa essa situação pós-morte figurada e o julgamento de cada personagem durante os diálogos para expor críticas aos comportamentos sociais.

O Fidalgo é o primeiro a se apresentar ao barco do Diabo. Ele era um nobre que chega trazendo um pajem e uma cadeira de espaldas (com encosto alto), elementos que simbolizam seu apego ao poder: o primeiro mostra que ele tinha alguém para lhe servir; o segundo comprova sua posição de prestígio. Ao se negar a embarcar para o inferno, o Fidalgo se dirige ao barco do Anjo com a certeza de que seu cargo o salvaria, mas foi condenado por conta de sua prática tirana, e o próprio Anjo afirma que, no batel do Diabo, os seus objetos teriam espaço, quando fala que: “Essoutro vai mais vazio: a cadeira entrará e o rabo caberá e todo vosso senhorio./ Ireis lá mais espaçoso, vós e vossa senhoria, cuidando na tirania do pobre povo queixoso.”(p.?), então, o que lhe resta é embarcar no batel do Diabo.

Em seguida, entra em cena o Onzeneiro, que se nega a entrar na barca infernal e tenta embarcar no barco do Anjo. Todavia, o Anjo afirma que o bolsão que traz não caberia em tal

---

<sup>20</sup> CEIA, Carlos. *Sobre o Conceito de Alegoria*. Dicionário de Termos de Teoria e Crítica Literária. Lisboa: Verbo, 2000, (s.d.).

barco. É certo que, quem praticou a agiotagem a vida inteira, não iria querer separar-se do seu dinheiro nem na morte. Assim, entende-se o que o objeto carregado por esse personagem simboliza. Logo, o Onzeneiro acaba sendo condenado ao fogo ardente.

A terceira entrada é feita pelo Parvo, aquele que, de tão tolo, não teve malícia em seus pecados, e nem trouxe objetos consigo, comprovando sua simplicidade. Esse personagem zomba do diabo ao chamá-lo por diversos de seus nomes populares, como Cornudo e Beijudo, e, assim, acaba sendo destinado ao barco da glória. É salvo por sua inocência e assim pode-se inferir que é a falta de conhecimento dele que o salva do inferno, já que por não compreender o peso de suas ações, não poderia ser responsabilizado por elas. Esse raciocínio remete a gêneses cristã, uma vez que Adão e Eva, após comerem o fruto da sabedoria, passam a ser responsáveis pelos seus pecados.

Em quarto lugar, vem o Sapateiro, que se nega a ir para o inferno e discute com o Diabo, intitulado-se digno do batel divinal por ser comungado, confessado, dizimista e frequente às missas. Entretanto, o Diabo argumenta com o fato de que o sapateiro enganou e roubou seus clientes em vida, de modo que as formalidades religiosas exercidas por ele não seriam suficientes para salvá-lo de seu destino final, ou seja, sua falsa moral religiosa, baseada em práticas litúrgicas, não apaga seu caráter ético corrompido por seu costume de ser desonesto em seu ofício. O Sapateiro carrega consigo um avental e formas de sapato, simbolizando a exploração dos clientes através do seu ofício.

Mais adiante, chega o Frade, uma autoridade religiosa que, a partir das suas atitudes, irá representar alegoricamente a corrupção da Igreja Católica, já que chega carregando uma moça, uma espada, um escudo, um capacete e seu hábito, assim como fez por toda a sua vida, simbolizando, então, o descumprimento do voto do celibato e a prática militar exercida por ele, visto que embora fosse comum que os representantes do clero participassem das guerras no século 16, isso não torna esse costume ético, pois quem deveria pregar a paz, estava estimulando e participando de guerras em prol de conquistas materiais, status e dominação religiosa. O Frade acaba condenado a embarcar no barco do Diabo, ainda que tenha rezado incontáveis salmos como ele mesmo afirma, logo, a sua hipocrisia, escancarada pelo diabo, foi o que definiu seu juízo final.

Logo após isso, chega Brízida Vaz, uma alcoviteira que traz himens postiços, arcas de feitiços, armários de mentir, furtos alheios, joias de seduzir, guarda-roupa de encobrir, casa movediça, estrado de cortiça, coxins e moças. Os pertences que ela traz simboliza a exploração

sexual de diversas mulheres e os homens que ela enganou ao oferecer-lhes falsas virgens, assim, chama atenção para a moral falsa de uma sociedade antiética mais uma vez, pois é evidente a hipocrisia do fato de que homens que procuram por sexo pago e casual buscam parceiras virgens, já que a virgindade carrega em si um status de pureza de acordo com ideologias conservadoras. Então, após tentar entrar na barca do Anjo e não conseguir, acaba embarcando no batel infernal, uma vez que a busca por lucro através da prostituição, exploração e enganação de terceiros define sua condenação ao inferno.

A sétima entrada, então, é feita pelo Judeu, uma figura peculiar, já que nem o Anjo nem o Diabo o recebem, pois ele carregava consigo um bode, animal que simboliza o Judaísmo e, na cultura cristã, representa o Diabo ao se opor à figura do cordeiro, que para os cristãos representa Jesus. Assim, explicita-se, por meio de uma alegoria, a posição antisemita de Portugal e da Europa do século 16, ou seja, assim a rejeição do Judeu pelo Diabo e pelo Anjo no auto vicentino, representa o lugar de rejeição e perseguição aos Judeus na Europa do século 16.

Posteriormente, o Corregedor, carregando feitos e sua vara, e o Procurador, trazendo livros, elementos que simbolizam a atividade de magistratura, se negam a entrar no barco diabólico. O primeiro usa de seu latim clássico e de seu título para tentar justificar seu destino divino, todavia, sua conduta antiética em vida e em seu ofício impede de seguir rumo ao céu, mesmo que alegue ter praticado apenas justiça. O segundo tenta defender seu lugar no barco do Anjo por ter se confessado, mas seu costume de roubar destina ele ao inferno.

Em sequência, o Enforcado entra trazendo a corda com que se enforcou e é condenado a entrar no batel que vai ao inferno por ter cometido suicídio. Sendo assim, o destino infernal do enforcado é uma alegoria da reprovação do suicídio por parte da cultura cristã.

Por fim, chegam quatro cavaleiros cantando e carregando, cada um, a Cruz de Cristo, objeto que simboliza o cristianismo. Esses se direcionam ao barco do Anjo, já que embora tenham cometido tantos assassinatos, todos deram suas vidas pela defesa da fé católica em uma guerra contra os muçulmanos, assim, seus pecados foram perdoados por terem lutado até a morte por Deus. O Diabo indaga se eles não iriam perguntar para onde deveriam ir, mas, de maneira muito perspicaz e instantânea, um deles responde que quem morre por Jesus Cristo não entra na barca do mal. Desse modo, seguem cantando rumo à barca do Anjo e quando chegam lá, são muito bem recepcionados pelo anfitrião, já que esses cavaleiros representam a luta em prol da disseminação da fé católica.

É importante observar que cada personagem, assim como os objetos que trazem consigo, podem representar pecados ou virtudes, sendo a materialização de elementos subjetivos e impalpáveis, sendo eles, portanto, alegorias apropriadamente utilizadas ao longo do texto. Assim, ao resgatar a ideia de KOTHE(1986)<sup>21</sup> de que a alegoria funciona como um signo linguístico que possui um significante (elemento corpóreo) e um significado (a ideia representada pelo significante), torna-se possível identificar dois níveis de interpretação de cada personagem: o nível mais superficial e aparente, que são as personagens em si; e o nível mais profundo que contém o conteúdo que cada personagem representa, o seu comportamento e costumes que acabam por levá-las a um dos barcos.

Dessa maneira, os pecadores são direcionados ao batel infernal e os virtuosos são destinados ao batel divino, ainda que quase todos considerem-se dignos do barco que leva ao paraíso, e para justificar o fadário de cada um, Gil Vicente constrói um diabo bastante debochado que se encarrega de escancarar os desvios éticos de cada indivíduo, motivo da sua condenação, desmascarando as hipocrisias daqueles que acreditavam que sua posição social, econômica ou a mera submissão a burocracias religiosas poderiam salvá-los de seu fim infernal. Destarte, cabe destacar ainda que esse diabo irônico acaba por protagonizar os diálogos, agindo como um juiz das almas dos recém-mortos, enquanto o Anjo, por vezes, apenas reafirma o que o Diabo já havia dito.

Portanto, sendo essa obra um auto, sabe-se que ela deve ter um caráter moralizador. Porém, o que chama a atenção é que Gil Vicente utiliza estratégias como a alegoria, a comicidade e a ironia, justamente nas falas do Diabo, e não nas do anjo, para captar a atenção do leitor. Dessa forma, consegue, ao mesmo tempo mostrar que é um autor do Renascimento já que produz um auto sobre o Homem e para o Homem, ao mesmo tempo que resgata o teocentrismo medieval por meio da noção de condenação e salvação da alma. Nessa mesma linha de raciocínio, Sandra Isabel Bonito Machado<sup>22</sup> afirma que:

Por trás do cômico para divertimento, há sempre a intenção moralizadora do autor, a condenação dos vícios e defeitos de classes sociais e profissionais do século XVI (a corrupção da justiça e da igreja, a prostituição, a ganância, a usura, a vaidade, a presunção social, entre outros) representada na condenação de quase todas as personagens à barca do Diabo e pela salvação de alguns,

---

<sup>21</sup> KOTHE, Flávio R. *A Alegoria*. São Paulo: Editora Ática. 1986.

<sup>22</sup> MACHADO, Sandra Isabel Bonito Machado. *A didática do Auto da Barca do Inferno*. 2013. Tese (Mestrado em Literatura Portuguesa Investigação e Ensino) - Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Universidade de Coimbra, Coimbra: 2013.

poucos, exemplos de virtude, bondade, obediência aos preceitos religiosos, que entram na barca da Glória.

### **3.3 O Auto da Feira**

O *Auto da Feira* de Gil Vicente foi apresentado na manhã natalina do ano de 1527 em Lisboa pela primeira vez ao rei Dom João III. Em um primeiro plano, o contexto da obra gira em torno de uma feira ordenada por Mercúrio e organizada pelo Tempo em homenagem à Virgem Maria na manhã de Natal. Neste auto, os elementos da cultura clássica romana e da cultura cristã, confundem-se de modo que Mercúrio, associado a Hermes, o deus grego do comércio, segundo a mitologia romana, faz alusão à prática pagã da astrologia ao promover adivinhação por meio da observação dos astros, enquanto o Tempo, outra personagem divino mistura-se à devoção à Virgem, claramente uma tradição religiosa católica. Ademais, é fundamental notar que o recurso alegórico fica por conta da feira organizada por esses dois deuses e na motivação dela.

Desse modo, na primeira parte da obra, Mercúrio realiza um monólogo que aborda a temática da astrologia como meio de previsão futura de maneira a satirizar a audácia de homens que dizem conhecer muito a ponto de poder adivinhar o futuro, saber as operações dos céus, o motivo de sua morte e o destino dos anjos, de Deus, do mundo e do diabo, mas a verdade é que não sabem tomar conta de um vintém sequer. Mercúrio ressalta que as coisas são como são, assim como o céu é azul e a terra é redonda e os homens são mortais e que nada disso pode ser mudado pelo poder dos astros. O monólogo é carregado de ironia, num verdadeiro sermão burlesco, com a intenção de desconstruir a crença muito forte na época de que a vida pode ser regida por interferência astrológica.

Após esse monólogo, inicia-se a segunda parte do auto, que é a preparação do evento. Então, nesse momento, o Tempo é o primeiro feirante a entrar em cena e ele, assim como o personagem Serafim, não venderá mercadorias, e sim fará trocas. Dessa maneira, o Tempo tem Justiça, Temor a Deus, Verdade e Paz para oferecer em suas trocas com os clientes.

O Serafim, alegoria do Bem, oferece bens espirituais com o objetivo de convidar as autoridades clericais a abandonarem a luxúria e outros pecados e voltarem-se para a prática da cristandade pura e simples dos primeiros séculos do cristianismo; chama à feira igrejas, mosteiros, “pastores de almas e papas adormecidos”, mas não terá muito sucesso.

Em um terceiro momento, o Diabo, alegoria do Mal, chega exibindo o prestígio dos seus produtos, assim como a sua facilidade em conseguir clientes: oferece “artes de enganar” e “coisas para esquecer que deveriam ser lembradas”, afirmando que nem precisa obrigar ninguém a levar suas mercadorias e mesmo assim tem mais sucesso do que o Serafim, pois as pessoas tendem a optar por seus produtos por livre e espontânea vontade.

Por fim, entra Roma, alegoria da Igreja Católica, cantando entristecida, buscando comprar Paz, Verdade e Fé, referindo-se às dificuldades enfrentadas durante os conflitos políticos e ideológicos da época da Reforma. Sendo assim, o Diabo é o primeiro a oferecer seus produtos, mas Roma rejeita a oferta por acreditar já ter sofrido muito com as influências diabólicas. Procura o Serafim e o Tempo com a esperança de encontrar mercadorias de maior valia, de maneira que o Serafim oferece a Paz em troca de uma vida santa, embora duvide da capacidade de Roma fazer essa troca por ela estar em guerra com Deus devido aos seus comportamentos corruptos. Vendo toda essa movimentação, Mercúrio ordena que o Tempo ofereça conselhos para Roma aproximar-se da cristandade pura depois de acusá-la de ser pecadora.

Essa segunda parte pode ser classificada como um auto moralizante, já que, por meio das alegorias do Bem (Serafim), do Mal (Diabo), da Igreja (Roma), do Mundo (Feira) e do conflito evidente entre o Bem e Mal (no qual o Mal se sobrepõe-se ao Bem), nota-se uma tentativa de fazer com que a Igreja se regenere de acordo com os mandamentos divinos, de modo que abandone a falsa moralidade e, assim, possa ser exemplo de cristandade e de ética na Terra. Dessa maneira, é possível compreender que ocorreu uma fragmentação de elementos de contextos externos, como no caso do Serafim e do Diabo retirados do contexto cristão, para compor um novo contexto alegórico que possui um novo significado: o Serafim e o Diabo como feirantes foram utilizados para concretizar a noção de Bem e Mal. Essa fragmentação é explicada por JUNKES (1994)<sup>23</sup>, já que, para ele, a alegoria concretiza elementos abstratos que só poderiam ser representados de maneira alegórica e para isso, um dado é fragmentado e retirado de seu contexto de origem para representar um elemento impalpável em um novo contexto com um novo significado de modo a auxiliar a moralização do público alvo.

Adiante, inicia-se a terceira parte com a entrada de dois casais de lavradores, Amâncio Vaz e Branca Anes, e Diniz Lourenço e Marta Dias. Assim, nota-se um caráter profano nessa

---

<sup>23</sup> JUNKES, Lauro. *O processo de alegorização em Walter Benjamin*. Santa Catarina: Anuário de Literatura 2, 1994.

parte da obra, já que corresponde a uma sátira social que critica a decadência matrimonial, ao passo que os maridos pretendem trocar suas esposas, quando um (Amâncio Vaz) chega reclamando da braveza de sua esposa (Branca Anes), e o outro (Diniz Lourenço) lamenta a “moleza” da sua (Marta Dias). As esposas também reclamam dos homens: Branca tenta até fazer com que o Diabo leve seu marido. Além disso, observa-se que as duas esposas buscam por bens materiais, tanto na banca do Diabo quanto na banca do Serafim, na qual recusam a oferta de “consciência” para vestir suas almas e levá-las ao paraíso; interessam-se apenas por “anéis”, “sombrosos de palma”, “pucarinha pera mel”, “patos” e “quatro pares de sapato”, ainda que o anjo explique que a feira tem virtudes como mercadorias, mas elas continuam sem compreender.

Em seguida, chegam à feira nove moças (Tesaura, Juliana, Merenciana, Doroteia, Moneca, Leonarda, Giralda, Teodora e Justina) e três mancebos (Nabor, Denísio e Gilberto), camponeses que ali vão para fazer trocas e merendar e, ainda que desprovidos da linguagem espiritual erudita, são ricos em simplicidade e em fé. Depois, entram dois compradores, Vicente e Mateus, que tentam conquistar as moças, mas não obtêm sucesso pois, como devotas de verdade, elas negam as investidas deles. Por fim, após a saída dos compradores, Teodora justifica a falta de compras com o argumento de que as virtudes ali oferecidas são dadas de graça pela Virgem e, então, as camponesas saem de cena cantando em homenagem à Virgem e o auto termina.

Nesse panorama, por fim, é importante desvendar o sentido oculto por trás do *Auto da Feira*, de modo a compreender que o Tempo também pode ser uma alegoria de Carlos V, o grande rei herdeiro de quatro reinos, que comandava grande parte da Europa da época e que defendia os banqueiros alemães (os Fugger) representados por Mercúrio na primeira parte do Auto, já que esse primeiro momento representa a guerra ideológica contra Roma (entrada de Roma-Igreja na feira) no contexto da Reforma. Além disso, o Tempo, o Serafim e o Diabo representam também as três partes da alma segundo a filosofia de Erasmo.

Nota-se, assim, que um ambiente trivial da realidade social como a feira ganha um novo significado nesse auto, a feira passa a representar o mundo e o comércio nela presente passa a ser uma alegoria do comércio de poder, no qual o povo está à mercê dos poderosos representados pelos feirantes, além de que o fato de o Tempo ser uma alegoria de Carlos V instiga a reflexão de que o Tempo encarregado de organizar a feira é representação concreta de como Carlos V tinha grande poder sobre a dinâmica europeia.

Já na segunda parte, visualiza-se as alianças políticas contra o Imperador Carlos V, visto que Amâncio Vaz (Francisco I) e Diniz Lourenço (Papa Clemente VII) avaliam suas alianças representadas por suas esposas Branca Anes (Veneza) e Marta Dias (Florença), as quais recusam a aliança com o Império (por meio da recusa da feira dos Fugger), alegoria clara da tentativa de expulsar os Espanhóis da Itália ao privilegiar as bancas Italianas.

Por conseguinte, na terceira e última parte do auto, Gil Vicente representa os ensaios de alianças entre as nações, ao passo que as nações representadas pelos camponeses (Tesauro-Veneza, Juliana-Florença, Merenciana-Milão, Doroteia-Espanha, Moneca-Nápoles, Leonarda-Borgonha, Giralda-Gênova, Teodora-Alemanha, Justina-Florença, Nabor-Inglaterra, Denísio-Estado Pontifício e Gilberto-Portugal) acabam sendo assediadas com a entrada dos compradores Vicente (Carlos de Habsburgo) e Mateus (Fernando de Habsburgo).

Portanto, o entendimento de que o *Auto da Feira* é construído em cima de alegorias diversas é essencial para que seja feita uma leitura para além do óbvio. Logo, o raciocínio de KOTHE (1996)<sup>24</sup> de que a leitura alegórica deve ser feita em dois níveis, o mais superficial da forma e o mais profundo do conteúdo subjacente a ela também é válido nesse segundo auto analisado, uma vez que durante todo o enredo é preciso ter um olhar para além da aparência, de modo a entender os significados por trás do cenário da feira, dos personagens compostos por feirantes e compradores e da própria lógica de trocas, vendas e disputa entre o Diabo e Serafim.

---

<sup>24</sup> KOTHE, Flávio R. *A Alegoria*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1986.

## CONCLUSÃO

Este trabalho buscou primeiramente apresentar um breve resumo sobre as origens do teatro vicentino e as principais características deste teatro naquilo em que Gil Vicente se destacou como um dos homens do Renascimento Português que utilizou da sátira, da comicidade e da alegoria como meios para externar suas críticas ao comportamento humano, de modo a produzir obras de cunho democrático tanto no que se refere ao público alvo quanto à representatividade de diversas camadas da sociedade.

Tendo-se em vista as duas obras analisadas, considerou-se importante uma breve reflexão sobre o contexto europeu e português daquele momento, uma vez que a predominância de um governo monárquico, a concentração de riqueza e prestígio nas mãos da nobreza e do clero, o grande poder da Igreja Católica e as disputas imperialistas é o que inspira o cenário medieval, a representação de tipos sociais por meio de personagens e a crítica às aparências que tentavam mascarar as imoralidades dos mais ricos e poderosos presente nas discussões das obras do autor.

Importante também foi centrar a atenção no conceito de “alegoria” a partir de alguns autores como Flávio Kothe, Lauro Junkes, Carlos Seia, Peter Burke e August Schlegel, a fim de que seja possível, a partir de propostas diferentes, um olhar sobre esse conceito para melhor identificar e explicar o uso desse recurso nas obras escolhidas .

Em o *Auto da barca do inferno*, foi analisado primordialmente, o cenário e os elementos de culturas variadas, como da cultura cristã e da mitologia romana, além das personagens e o que cada uma representava juntamente com os objetos que traziam consigo.

Já em o *Auto da Feira*, destacou-se as três partes da obra, o sermão burlesco, a parte alegórica, em forma de um auto de moralidade, e a parte profana que pode ser classificada como uma sátira social. Assim, cada uma dessas partes foi analisada com o seu significado alegórico o ambiente da feira, das personagens que compõem os diálogos e das relações estabelecidas entre elas.

Portanto, pode-se concluir que, no *Auto da Barca do Inferno* e no *Auto da Feira*, Gil Vicente buscou instigar a reflexão dos espectadores e leitores de suas obras por meio de alegorias. Assim, em ambos os autos, nota-se a construção de personagens alegóricos que representam as atitudes humanas, de maneira que Gil Vicente usa da comicidade para escancarar e criticar o abandono da moral no sentido grego da palavra, ou seja, uma moral

correspondente à ética e a adoção da falsa moral no comportamento social da época (o que acontece até hoje, o que torna a obra vicentina muito atual) através dos sentidos abstratos e dos tipos sociais por trás das construções alegóricas. Dessa maneira, como exemplo, nota-se a representação da corrupção das autoridades da lei em personagens como o Corregedor e o Procurador, figuras que deveriam prezar pela justiça social, como no *Auto da Barca do Inferno*, mas que usam de seus cargos para obter vantagens pessoais de maneira desonesta; e na representação de uma Igreja corrompida por meio da tentativa de compra da paz por Roma como em o *Auto da Feira*, já que aquela, acostumada a vender até mesmo bens espirituais aos fiéis, acredita que a paz seria passível de aquisição mercantil.

Por fim, nota-se uma grande ironia no personagem do diabo em ambas as obras. Na primeira, ele é um personagem dotado de inteligência, sagacidade e humor, e o fato de que lhe é conferida a tarefa de desmascarar as hipocrisias dos personagens comprova seu caráter irônico, já que aquele que representa o Mal é quem fica responsável por apontar as atitudes antiéticas dos demais personagens e, conseqüentemente, por provocar a reflexão sobre o Bem. Já na segunda, a ironia centra-se no fato de que o diabo se mostra seguro por não precisar obrigar ninguém a comprar suas mercadorias e ter sempre muitos clientes, já que os compradores tendem a preferir seus bens diabólicos às virtudes oferecidas pelo Serafim, de maneira que o autor evidencia, assim, que os indivíduos tendem e se aproximar do Mal por meio das próprias atitudes, ao invés de buscar a moralidade na prática.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BURKE, Peter. História como alegoria. Scielo, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/S9YcjSw3H74vS9yhLJCKGMM/?lang=pt> . Acesso em: 10 de nov. de 2023, s.p.

CARDOSO, Dolores Pires Tânia; GARBELINI, Mônica Aguiar Moreira Felipe. A Sátira Social De Gil Vicente Na Peça O Auto Da Barca Do Inferno (1517). Miguillim – Revista Eletrônica do Netlli, Crato, v. 3., n. 3, SET.-DEZ. 2014, p. 60-68.

CARLOS V DO SACRO IMPÉRIO ROMANO-GERMÂNICO. Wikipédia, [S.d.]. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Carlos\\_V\\_do\\_Sacro\\_Imp%C3%A9rio\\_Romano-Germ%C3%A2nico](https://pt.wikipedia.org/wiki/Carlos_V_do_Sacro_Imp%C3%A9rio_Romano-Germ%C3%A2nico) . Acessado em: 16, outubro de 2023.

CARNEIRO, Alexandre Soares. Notas sobre as origens do teatro de Gil Vicente. Disponível em: [pghttps://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/4196](https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/4196). Acessado em: 11, setembro de 2023.

CEIA, Carlos. *Sobre o Conceito de Alegoria*. Dicionário de Termos de Teoria e Crítica Literária. Lisboa: Verbo, 2000, s.p.

CHAVES, Irma de Brito. A ATUALIDADE NO TEATRO DE GIL VICENTE. Disponível em: : file:///C:/Users/ADMIN/Downloads/6+-+a+atualidade+no+teatro+de+gil+vicente . Acessado em: 11, setembro de 2023.

EYLER, Flávia Maria Schlee. Linguagem e poder no teatro de Gil Vicente. Disponível em: file:///C:/Users/ADMIN/Downloads/cadil,+50206-215335-1-LE+-+revisado.pdf. Acessado em: 11, setembro de 2023.

JOÃO III DE PORTUGAL. Wikipédia, [S.d.]. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o\\_III\\_de\\_Portugal](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_III_de_Portugal). Acessado em: 23, outubro de 2023.

JUNKES, Lauro. *O processo de alegorização em Walter Benjamin*. Santa Catarina: Anuário de Literatura 2, 1994, p. 125-137.

MARTINS, J. P. Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Livraria Editora, 1942.

RIBEIRO, Lúcia Helena Marques. Gil Vicente, o teatro e o teatro vicentino. Texto 4 da disciplina de Literatura Portuguesa Renascimento da Universidade de Brasília.

SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1996.

SCHLEGEL, August Wilhelm von. *Ueber dramatische Kunst und Litteratur*, Wien, 1825, p. 107.

