

AUTO DA ALMA: UMA ALEGORIA TARDO-MEDIEVAL?

O *Auto da Alma* é comumente aceite pelos vicentistas como sendo a peça mais devota de toda a obra de Gil Vicente. A unanimidade em torno do carácter devoto do texto foi sendo estabelecida tendo por base critérios de natureza tanto **paraliterária**, quanto **literária**.

Numa perspectiva **paraliterária**, e por ordem de ocorrência e importância, o contexto de representação da peça **(I)** e o lugar a ela destinado na *Compilação de 1562* **(II)** são dois dos factores que concorreram mais de perto para a sua elevação ao patamar do “cume do drama litúrgico de Vicente”¹.

I – CONTEXTO DE REPRESENTAÇÃO

A primeira fase da produção vicentina² é marcada por uma bipolaridade no que toca a calendarização das representações. Acompanhando as datas festivas do calendário litúrgico, o teatro é feito espectáculo nos dois momentos mais solenes da celebração da Paixão de Cristo: Páscoa e Natal.

O *Auto da Alma*, em consonância com este programa celebrativo, foi representado no dia da Missa de Reconciliação dos Penitentes, isto é na Quinta-Feira Santa do ano de 1518³. Salvaguardado o lapso, atente-se na indicação de ordem histórica anteposta ao texto do auto:

¹ RECKERT; 1993:105. Veja-se também TEYSSIER; 1985: 48; OSÓRIO; 1995: 45; BERNARDES; 1996:524 e ss.

² Aceitamos, naturalmente, a proposta que toma como termo *a quo* da primeira fase do teatro de Vicente o ano da representação do *Auto da Visitação* ou *Monólogo do Vaqueiro* (1502), e como termo *ad quem* o ano de 1521, ano da morte do rei D. Manuel. Veja-se o texto de OSÓRIO; 1995.

³ A data inscrita na *Compilação* de 1562 (“Era do Senhor de M. D. & VIII.”) apresenta um erro de datação, pois o auto é, provavelmente, de 1518. Sobre este assunto veja-se RESINA RODRIGUES; 1980: 17.

« Este Auto presente foi feito
à muito devota Rainha Dona Lianor
e representado ao muito poderoso
e nobre rei Dom Emanuel,
seu irmão, por seu mandado,
na cidade de Lisboa, nos Paços da
Ribeira, em a noite de endoenças.
Era do Senhor de M.D. & VIII »⁴

Esta indicação preambular fornece, para lá da datação (Quinta-feira Santa do ano de 1518; dia 1 de Abril), alguns informantes importantes para a análise do contexto de representação do auto:

DEDICATÓRIA: «Este Auto presente foi feito// à muito devota Rainha Dona Lianor», à semelhança de pelo menos dez outras peças⁵, englobadas na primeira fase do teatro vicentino.

A alta frequência com que o dramaturgo nomeia Dona Leonor, viúva de D. João II e irmã do rei D. Manuel, faz da dita 'Rainha Velha' uma personalidade cuja influência deve ser acautelada no âmbito dos estudos do teatro de Vicente.

Na verdade, é '*per mandado de D. Lianor*' ou **endereçados** e **dedicados** à '*muy caridosa e devota senhora*' ou '*representados à muito devota e católica Rainha Dona Lianor*' que uma parte considerável do teatro vicentino vem a lume. A sombra tutelar da Rainha Velha, embora em graus diferenciados, que oscilam entre a dedicatória e o pedido expresso, paira sobre as peças, sobretudo as de orientação religiosa. As expressões relativas à devoção da rainha, mais do que justificarem a dedicatória, cumprem o lugar retórico do encômio próprio deste género didascálico.

Nesta medida, a Rainha Velha, protectora ou mecenas, desempenha o papel de mandatária e correlatamente de destinatária primeira dos trabalhos do dramaturgo, o que de si só pode suscitar interrogações, de grande importância, sobre o papel desempenhado pelas senhoras da alta nobreza na recepção e patrocínio da cultura cortesã quinhentista.

COORDENADAS ESPÁCIO – TEMPORAIS: «(...) e representado ao muito poderoso // e nobre rei Dom Emanuel, // seu irmão, por seu mandado, // na cidade de Lisboa, nos Paços da // Ribeira, em a noite de endoenças. // Era do Senhor de M. D. & VIII»⁶.

⁴ *COPILAÇAM de TODALAS OBRAS de GIL VICENTE*, (Introd. de Maria Leonor Carvalhão Buescu), Volume I, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, pág. 51.

⁵ Gil Vicente terá, certamente, dedicado à rainha Dona Leonor, entre outros: o *Auto da Visitação*; *Auto Pastoril Castelhana*; *Auto dos Reis Magos*; *Auto da Sibila Cassandra*; *Auto dos Quatro Tempos*; *Auto da Alma*; *Auto da Barca do Inferno*; *Auto de Embarcação do Purgatório*; *Auto de S. Martinho* e o *Sermão de Abrantes*. Cf. VASCONCELOS; 1949: 87 e ss.

⁶ *COPILAÇAM*, pág. 51.

Sob a égide de D. Manuel, Vicente faz, pois, representar o seu *Auto da Alma* à Lisboa de quinhentos. As carências e a precariedade das condições materiais de subsistência do período medieval já vão longe, e a cidade da Lisboa quinhentista projecta agora uma imagem cosmopolita ao mais alto nível europeu.

A grande aventura transoceânica e os descobrimentos fazem afluir ao Tejo madeiras preciosas, jóias, especiarias, escravos... e Lisboa rapidamente se transforma num espaço aberto, transbordante em luxo.

A cidade assume o poder emblemático de centro do mundo e a corte, autêntica Versailles quinhentista, reconhece na figura de D. Manuel e na sua política monopolizante, o epicentro do reino.

A Lisboa manuelina, sob o signo da magnificência, é palco de grande mobilidade e complexidade socio-económica e cultural conducentes, não raro, a uma desestruturação da tradição e da moral, à perda de valores, ao desvirtuamento de condutas e comportamentos, que outrora funcionariam como o garante de um certo equilíbrio, de uma *Ordo*, no sentido agostiniano do termo.

Da história colhe-se o ensinamento que é nos períodos de celeridade, com risco de degenerescência, que o discurso literário em geral, e o dramático em particular, reactiva as modalidades discursivas e figurativas consignadas pela alegoria, mormente pela alegoria de contornos didácticos.

Pense-se, a título elucidativo, na alegoria clássica (nomeadamente a homérica), no alegorismo testamental da patrística e ainda no vasto acervo de textos alegóricos, que foram eclodindo ao longo do período medieval, com particular incidência na Alta Idade Média⁷.

Deborah Madsen estabelece com clareza a relação de imbricação entre alegorismo e mobilidade sócio-cultural: “Allegory flourishes at times of intense cultural disruption, when the most authoritative texts of the culture are subject to reevaluation and reassessment. Not only the place of these texts within culture but the whole set of sociopolitical values that these texts are to justify and propound is what is really at issue”⁸. A emergência dos discursos alegóricos, em tais momentos, ocorre, por conseguinte, como uma estratégia de reestruturação, de reposição de um certo equilíbrio que, dadas as contingências e vicissitudes, foi sendo objecto de algum desvanecimento. É, pois, admissível que à alegoria esteja consignado um determinado papel social.

⁷ JUNG, no seu estudo intitulado *Études sur le poème allégorique en France au Moyen Âge*, mostra a vitalidade do discurso alegórico da França medieval. Aponta, entre muitos, os textos de Prudêncio, Marciano Capela, Bernardo Silvestre, Alain de Lille, Guillaume de Lorris...

⁸ MADSEN; 1994: 135.

Embora José A. Bernardes alerte que: “Em rigor absoluto, estão por apurar os mecanismos de integração do dramaturgo no vasto e complexo jogo de forças políticas e ideológicas que eram as cortes de D. Manuel e de D. João”⁹ é, como se sabe, nestas mesmas cortes que Vicente representa quer o conjunto das suas moralidades (*As Barcas*), quer o seu auto alegórico, com intuítos moralisantes.

É numa corte grandiosa, metonímia de uma Lisboa exuberantemente rica, mas também sinédoque de uma sociedade complexa e desejosa de doutrinação, que o nosso dramaturgo, dentro dos limites da aceitabilidade e tolerância cortesãs exhibe o proveito de uma lição de moral.

Se do contexto de representação passarmos ao contexto de impressão, verificamos que um dos argumentos usados por Luís Vicente, para justificar a premência da publicação da obra de seu pai, vai precisamente no sentido de corroborar o seu enfoque doutrinário. Diz Luís Vicente no seu *Prólogo* dirigido a D. Sebastião que «(...) era razão que se imprimissem (...) por serem cousas algumas delas feitas por serviço de Deus, e todas em serviço de vossos avós, e de que eles muito gostaram.»¹⁰

Já Gil Vicente, no seu *Prólogo* dirigido a D. João III, aduz a mesma ordem de argumentos ao afirmar as suas peças como sendo «(...) muitas delas de devação, e a serviço de deus endereçadas.»¹¹ A noção de *serviço*, ressurgiu claramente, indiciando quer a *necessitas* quer a *utilitas* de uma tal produção.

«Trata-se, afinal, de propor aos homens o “teatro de Deus”, dentro de uma ampla estratégia de absorção e controle doutrinário»¹², ou seja, dentro dos limites da aceitabilidade palaciana.

II – A COPILAÇAM DE 1562

Inserido num vasto programa de intensificação da actividade cultural das cortes manuelina e joanina, é no ano de 1562 que sai dos prelos de Ioam Alvarez, com o devido *privilégio real*, a primeira *Compilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente*. A vontade régia de divulgação e publicação da cultura literária conhece um momento nuclear com a impressão, em 1516, do *Cancioneiro Geral Garcia de Resende* que, por via directa ou indirecta¹³ serviu de modelo à compilação vicentina.

⁹ BERNARDES; 1996: 115.

¹⁰ *COMPILAÇAM*, pág. 11.

¹¹ *COMPILAÇAM*, pág. 14.

¹² BERNARDES; 1996: 127.

¹³ O *Cancioneiro General* de Hernandez del Castillo de 1511, pela grande difusão que conheceu, pode ter estado na base tanto do *Cancioneiro Geral Garcia de Resende* quanto da própria *Compilaçam*.

A relação dialógica da compilação com o modelo cançãoeiril é alvitada logo ao nível do *Privilégio* concedido pela Rainha. Cite-se: «E cada volume deste cançãoeiro se não poderá vender por mais de um cruzado. E este alvará se tresladará e imprimirá no princípio do dito cançãoeiro.»¹⁴

Internamente organizada em cinco livros, esta recolha da obra vicentina, a cargo de seus filhos, engloba no seu Livro I 17 de um total provável de 44 peças. A extensão do Livro I, quando cotejada com a dos restantes livros, encontra a sua razão logo na rúbrica atributiva (“Obras de Devoção”) quando repensada à luz das palavras do autor, no seu Prólogo. Diz Gil Vicente: “(...) Vossa Alteza haveria respeito a serem muitas delas de devação, e a serviço de Deus endereçadas, e não lhe fica por fazer (...)”¹⁵.

O lugar cimeiro ocupado por este livro é convalidado extensional e intensionalmente: estando a dramaturgia vicentina a ‘serviço de Deus’, não constitui pois motivo de estranhamento que este livro seja o mais longo em substância e coeso em essência.

Preside à organização do Livro I, muito provavelmente da responsabilidade do próprio Vicente¹⁶, critérios que estão para lá do histórico-cronológico – atente-se, a título exemplificativo, ao facto do *Auto dos Quatro Tempos*(1521) ser anteposto ao *Auto da Barca do Inferno* (1517).

Do mesmo modo que aceitamos a proposta 1502-1521 como marcos cronológicos para a primeira fase do teatro de Vicente, também comungamos do princípio da existência de uma intencionalidade organizativa de ordem temática. Assim, ao nível do Livro I, da *Copilaçam de 1562*, as peças comparecem ordenadas em função de três séries ou sequências:

1. Autos Pastoris de influência salmantina : *Auto Pastoril Castelhana*(1502) e o *Auto dos Reis Magos*;
2. Peças de Celebração Natalícia: *Autos da Sibila Cassandra* (1513); *da Fé* (1510); *dos Quatro Tempos* (1521); *Chamado da Mofina Mendes* (1534); *em Pastoril Português* (1523) e *da Feira* (1527);
3. Moralidades: *Auto da Alma* (1518); *A Barca Primeira* (1517); *A Barca Segunda* (1518); *A Terceira Barca* (1519); *Breve Sumário da História de Deus* (1527); *Diálogo de uns Judeus e Centúrios sobre a Ressurreição de Cristo*; *Auto da Cananeia* (1534) e ao *Auto de São Martinho* (1504).

¹⁴ *COPILAÇAM*, pág. 6.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 14.

¹⁶ Sobre o assunto leia-se OSÓRIO; 1995.

Sendo o *Auto da Alma* o texto mais devoto do teatro vicentino, o lugar de liderança, que lhe é atribuído no seio do “núcleo forte”¹⁷ das moralidades, embora à revelia do critério cronológico, é-o de pleno direito.

III – AUTO DA ALMA: UMA ALEGORIA TARDO-MEDIEVAL?

Passando, agora, para questões mais do foro **literário**, podemos afirmar que a detecção e aferição das fontes do teatro vicentino tem sido um trabalho largamente desenvolvido pelos estudiosos, com resultados, tanto quanto possível no campo das ciências sociais e humanas, relativamente consensuais. Foi identificada a matriz de inspiração salmantina (Fernández e Encina); o teatro de Torres de Naharro e, mais recentemente, uma filiação de contornos transpirenaicos e europeus.¹⁸

Mas, «No seu conjunto, os autos de Gil Vicente arrecadam um enorme tesouro poético, resumindo toda a tradição peninsular nos seus diversos aspectos popular, clerical e cortês, mas todos fundidos ao calor de uma sensibilidade enraizada na vida popular, aberta aos impulsos mais pujantes da natureza e da sociedade.» (SARAIVA E LOPES; 1979: 218).

Este passo da História da Literatura permite-nos extrair vectores de abordagem ao *Auto da Alma* particularmente rentáveis. Na verdade, pensamos com Saraiva e Lopes que confluem ao *Auto da Alma* por diferentes vias e em diferenciados abstractos o “tesouro poético” e a “tradição [peninsular] nos seus diversos aspectos”.

Cumpre-nos aqui incidir sobre um texto que circulou largamente nos meios cultos e eruditos dos dois séculos precedentes. Falamos da versão portuguesa d’*A Demanda do Santo Graal* introduzida em Portugal por mandado de Afonso III, muito provavelmente nos anos 50 do séc. XIII¹⁹ – alertamos, rapidamente, para a conflitualidade do Portugal de então, e para a eventual *utilitas* da narrativa no processo de reposição de uma certa *ordo*.

A Demanda portuguesa foi um texto que gozou da simpatia do público que a ele acedeu quer por via escrita, quer por via oralizante. Curiosamente, este texto tão ao agrado do Portugal culto, e não só!, de duzentos é um romance de cavalaria²⁰

¹⁷ OSÓRIO; 1995: 45.

¹⁸ A filiação europeia do teatro vicentino é defendida lapidarmente por BERNARDES, 1996.

¹⁹ CASTRO; Ivo, “Sobre a Data da Introdução na Península Ibérica do Ciclo Arturiano da Post-Vulgata”, in BOLETIM DE FILOGIA, XXVIII, 1, pp. 81-98, 1983.

²⁰ A aproximação do texto dramático ao texto narrativo não nos parece ociosa, visto ter como sustentáculo a alegoria da vida como viagem. Idalina R. Rodrigues defende que: “Nos nossos dias, é possível defender que, entre outras, duas obras portuguesas bem conhecidas actualizam o tratamento alegórico do tema da viagem: *O Cavaleiro da Dinamarca* de Sophia de Mello Breyner e *As Aventuras do João Sem Medo* de José Gomes Ferreira.” (RESINA RODRIGUES; 1980: 15).

cuja diegese se constrói com base numa alegoria tipicamente medieval: a do *homo viator* que em trânsito permanente busca os caminhos da purificação com vista à redenção.

Ora Vicente elegeu para o seu auto mais devoto exactamente a mesma rede temática: a gradual desmaterialização e depuração de uma alma caminhante, que descreve um movimento de ascese, com avanços e recuos, tendo como meta a comunhão com Cristo Redentor, ou seja, a Vida Eterna.

No texto narrativo, a viagem trazia à peregrinação, rumo à salvação, cento e cinquenta cavaleiros que mais não são, apesar do avultado do número, do que uma sinédoque da *ordo* da cavalaria. A personagem mais representativa deste constante esforço de auto-superação era Lançarot, o cavaleiro mundano, que ao reincidir no pecado com Genevra, inviabilizava o seu projecto de integração na *ordo* da cavalaria celestial, inviabilizando, conseqüentemente, o seu projecto de redenção. O texto dramático opta pela alegorização de uma alma, que vivencia, em conflitualidade, o seu drama individual de salvação, em memória do Homem²¹.

O tratamento alegórico do tema da errância humana, tanto no que toca ao texto narrativo de duzentos, quanto no que toca ao texto dramático de quinhentos, chama para o universo ficcional um número significativo de pares opositivos: aparência/essência; material/espiritual; terreno/celestial; efêmero/eterno²²... e que participam, em última análise do processo de representação da *bellum intestinum* que opõe a *Cupiditas* à *Dignitas*.

Na arquitectura do *Auto da Alma*, Vicente corporiza a *Cupiditas* na personagem do Diabo, corporizando a *Dignitas* na personagem do Anjo. Aquele é, por conseguinte, a alegorização das Forças do Mal enquanto que este a alegorização das Forças do Bem.

A personagem Alma surge como um elo de ligação entre as duas forças antagónicas que regem o micro-espaco dramático e o macro-espaco cósmico. Frágil e permeável a influências que lhe chegam ora do Anjo, ora do Diabo, a Alma vai albergando quer o desejo de vícios quer a urgência de virtudes.

O auto é organizado de acordo com uma estrutura sequencial, segundo a qual a presença em cena do Diabo vai sendo alternada com a do Anjo. A não co-presencialidade dos dois antípodas abre espaco ao movimento pendular e oscilatório

²¹ "Acontece que a Alma, no auto, é uma personagem sinédouca: por um lado, representa cada um de nós como indivíduos; por outro, é uma alegoria da Humanidade em geral." (RECKERT; 1983: 122-123).

²² Saraiva alerta para o simbolismo das antinomias Luz/Treva; Vida/Morte; Bem/Mal; Espírito/Matéria; Finito/Infinito ... Cf. SARAIVA; 1981: 122 e ss. A este grupo de antinomias, Reckert acrescenta uma outra, da maior importância: Mundo transcendente/Mundo contingente. Cf. RECKERT; 1983: 107.

descrito pela Alma ao longo da sua caminhada. Decorre desta alternância um certo maniqueísmo que impossibilita o convívio *in praesentia* das duas forças conflituantes. Solicitada e incitada a montante e a jusante a alma deambula entre os caminhos da perdição e os da salvação.

Curiosamente, Anjo e Diabo *mutatis mutantis* ambicionam atingir os mesmos objectivos pragmáticos, pelo que, é às expensas das mesmas estratégias discursivas que vão urdindo os seus apelos. Ambos recorrem ao uso de uma sintaxe imperativa e apelativa, num processo inequívoco de encaminhamento e condução.

O tom dos actos de fala, no entanto, não é exactamente o mesmo, uma vez que o Anjo matiza as suas ordens com o recurso à frase imperativa negativa: ‘não durmais’; ‘não vos ocupem vaidades’; ‘não creais a Satanás’, enquanto que o Diabo é mais directivo: ‘descansai’; ‘vivei à vossa vontade e havei prazer’; ‘Gozaí, gozaí dos bens da terra’.

Mais adiante, e perante a probabilidade de fracassar, o anjo vê-se na contingência de reforçar o carácter de emergência do seu discurso e socorre-se, também ele, do imperativo inapelável: ‘oh! Andai!’; ‘Esforçai, ora’. É que o diabo lançara mão de uma retórica de sedução (‘ó delicada’; ‘alva pomba’) e o anjo faz a sua contra-vestida com uma retórica exortativa e de admoestação.

O Anjo introduz no auto, por meio do seu discurso catequético, a problemática do livre arbítrio da alma: «Vosso livre alvidrio// isento, forro, poderoso, // vos é dado// polo divinal, poderio// e senhoria (...)» (vv. 99-103). A concepção da Graça e do Livre Arbitrio que perpassa o *Auto da Alma* é inspirada em Santo Agostinho. Para o Santo Padre, assim como a peça tão bem ilustra²³, a alma é um tríptico composto por Vontade, Entendimento e Memória.

É interessante apreciar como, ao nível das opções retóricas, as falas do Anjo acompanham este crescendo. Ao se servir do imperativo negativo é feito um apelo à Vontade; ao recorrer ao imperativo afirmativo ao Entendimento e ao empregar uma retórica exortativa à Memória. Estes três momentos, diferenciados pelas opções perlocutivas do anjo, podem bem corresponder ao esboço de uma intencionalidade organizativa da peça em três actos ou jornadas, na esteira de T. Naharro.

Aliás, nem filiação platónica e agostiniana do *Auto da Alma* se exaure na concepção da alma enquanto entidade teológica triplamente concebida, nem a *contaminatio* Vicente – Naharro se esgota no esboço de divisão da peça em actos, posto que temos que entrar em linha de conta com o intróito e com a conclusão.

Santo Agostinho e os restantes Padres da Igreja (São Tomás de Aquino, São Jerónimo e Santo Ambrósio – os quatro pilares da Igreja) são chamados a representar.

²³ Sobre o assunto veja-se RECKERT; 1983: 109 e ss.

É a personagem Santo Agostinho, símile dramático do Bispo de Hipona, a quem Vicente delega o papel de abertura do auto, sob a forma de intróito. Neste espaço inaugural, a acção é resumida, e em paralelo é feita a apologia da Santa Madre Igreja, como local de repouso e reconversão das caminhantes almas:

“Porque a humana transitória
natureza vai cansada
em várias calmas
nesta carreira da glória
meritória,
foi necessário pousada
para as almas.”²⁴

Na primeira cena é introduzida, não fortuitamente pela voz de Santo Agostinho²⁵, a duplicidade de planos em que a peça assenta: o plano do contingente, no qual a alma enceta uma caminhada individual que se verifica, em fim de contas, colectiva, em virtude da concepção sinedóquica de que a personagem usufrui; o plano do imanente, que reporta para a reduplicação, no drama, da Paixão de Cristo²⁶ – a alma é, assim sendo, uma personagem individual e colectiva, no plano da terrenidade, sendo, simultaneamente e no plano do transcendente, uma prefiguração de Jesus. Com excepção do desmembramento refeição mística – Missa de Reconciliação dos Penitentes, os sentidos ocultos da alegoria encenada são antecipadamente explanados por Santo Agostinho, no intróito, como se disse.

É ainda sobre o Santo Padre que vai recair a responsabilidade de encerrar a peça e de conduzir as personagens para lá do palco. Se é inegável que o destino último da personagem Alma não é explicitado, o que nos leva a aceitar a classificação do auto como uma peça de ‘final aberto’, é igualmente inegável que a atribuição, à personagem de Santo Agostinho do desempenho de um papel quer no intróito, quer na conclusão remete para um fechamento estrutural, sob a imagem do círculo. A peça termina sob o véu da perfeição e do equilíbrio, deixando atrás de si a doutrina e o ensinamento.

A presença de Santo Agostinho não constitui apenas uma via de fidelização da doutrina. O Santo Padre não só é a *autorictas* a quem Vicente recorre, na linha de uma tradição medieval, como é também, ao ser incluído no rol de personagens, o

²⁴ *COPILAÇAM*, pág. 53.

²⁵ Não fortuitamente, pois, uma das formalizações do conceito de alegoria mais difundidas em todo o período medieval é da responsabilidade do Santo Padre: “(...) que é pois a alegoria senão a figura pela qual se dá a entender uma coisa por outra?!” (Santo Agostinho, *De Trinitate*, XV, 9, 15).

²⁶ Mello Moser apontou ainda um terceiro plano de concepção e interpretação do Auto, que vai no sentido de considerar a refeição mística da alma como uma dramatização quer da Missa da Reconciliação dos Penitentes, quer da *Cena Domini*, que são celebradas, como se sabe, na Quinta-feira Santa.

veículo de uma movência em direcção a um realismo germinante. Por outras palavras, Gil Vicente pauta-se por procedimentos milenares de autenticação discursiva mas ao fazê-lo afasta-se dessa mesma tradição, pois pelo jogo dramático de espelhos aduz contornos realistas ao seu texto. É que a ordem dos factores encontra-se invertida: a personagem de Santo Agostinho não é uma abstracção do Santo Padre; é antes a concretude de uma abstracção, a presença de uma ausência.

Ainda dentro desta dinâmica de continuidade/inação é de sublinhar que Vicente ao eleger o modo alegórico como processo de representação, de figuração e de prefiguração, opta pela alegoria tal como Santo Agostinho a formalizou no seu *De Trinitate*: *alegoria in verbis; alegoria in factis*. Opta ainda pela alegoria na sua dupla vertente: a produtiva ou compositiva, que mais não é do que o *'aliud dicitur aliud demonstratur'* e a interpretativa com os seus diferenciados níveis de interpretação.

Os sentidos decorrentes da alegoria compositiva, alicerçada em várias figuras de dimensão alegórica (símile, personificação, sinédoque, metonímia...) são, intratextualmente, dilucidados pela alegoria interpretativa sob a responsabilidade da personagem Santo Agostinho. É esta personagem quem vai impor os limites de leitura do conteúdo doutrinário e apologético do auto, ao relembrar toda a Paixão de Cristo. De personagem de dimensão alegórica Santo Agostinho passa a personagem de dimensão alegórica.

N'A *Demanda do Santo Graal* a fixação dos limites de leitura é viabilizada por ermitões e outros cenóbitas, que se afirmam como personagens com desempenhos diegéticos relativamente simples: dispostos ao longo do percurso dos cavaleiros, estes exegetas dilucidam os enigmas subjacentes às aventuras do colectivo da cavalaria, fazendo apelo à retórica da sermonária.

No *Auto da Alma*, a figura hermenêutica do ermitão é recuperada, mas superada no sentido de uma maior proximidade com a verdade histórica, que é também a Verdade teológica de uma cosmogonia. O desempenho da personagem [Santo Agostinho] é complexificado pelo jogo dramático habilmente conjecturado: o real e o dramático fundem-se na alegoria que desconstruída pela alegorese abre espaço à moralidade. A mensagem última emerge, mais do que do simbolismo e alegorismo cristológicos, da encenação austera e realista de uma alma confrontada com os reveses da construção do seu destino *post-mortem*.

Podemos, pois, afirmar que a relação dialógica que os dois textos estabelecem aponta para uma recriação que em tudo relembra as palavras de Bernard de Chartres: "Somos anões à costas de gigantes...", mas vemos mais longe do que eles.

E, se Afonso III trasladou para Portugal uma obra de teor didáctico (*A Demanda*) pretendendo desse modo redimensionar e reequilibrar um certo caos

reinante, em consequência das contingências histórico-sociais coevas, Gil Vicente criou um auto com um semelhante objectivo: *fidem facere et animos impellere* – à luz do humanismo proto-renascentista, que encontra o seu motor no resumo de “(...) toda a tradição peninsular nos seus diversos aspectos popular, clerical e cortês, mas todos fundidos ao calor de uma sensibilidade enraizada na vida popular, aberta aos impulsos mais pujantes da natureza e da sociedade” (SARAIVA E LOPES; 1979: 218). E pela alegoria o teatro fez-se doutrina, fez-se obra ao serviço de Deus, Reis e Homens: *in audientium utilitatem*.

Ludumila Aragão

Bibliografia

- AUTO DA ALMA de Gil Vicente*, Apresentação Crítica de Maria Idalina Resina Rodrigues, Scara Nova, Editorial Comunicação, Lisboa, 1980.
- COPILAÇAM de TODALAS OBRAS de GIL VICENTE*, Introd. e normalização de Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisboa, IN-CM, 1983.
- BERNARDES, José Augusto, *Sátira e Lirismo Modelos de Síntese no Teatro de Gil Vicente*, Acta Universitatis Conimbrigensis, Coimbra, 1996.
- JUNG, Marc-René, *Études sur le Poème Allégorique en France au Moyen Age*, Éditions Francke Berne, 1971.
- MADSEN, Deborah L., *Rereading Allegory, A narrative approach to genre*, St. Martin's Press, New York, 1994.
- MELLO MOSER, Fernando de, “Liturgia e Iconografia na Interpretação do «Auto da Alma»”, in *REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS de LISBOA*, 3ª série, nº 6, 1962, pp. 86-112.
- OSÓRIO, Jorge Alves, “Sobre a Organização do livro I da «Compilação» das Obras de Gil Vicente”, *Separata de MÁTHESIS*, 4, pp. 35-48, Universidade Católica Portuguesa, Viseu, 1995.
- RECKERT, Stephen, *Espirito e Letra de Gil Vicente*, IN-CM, Lisboa, 1983.
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Porto, 1979.
- SARAIVA, António José, *Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval*, 3ª edição, Livraria Bertrand, Lisboa, 1981.
- TEYSSIER, Paul, *Gil Vicente – O Autor e a Obra*, 2ª edição, ICLP, Lisboa, 1985.
- VASCONCELOS, CAROLINA M., (1949), *Notas Vicentinas*, Ed. Revista “Ocidente”, Lisboa, 1949.