

# UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DO “AUTO DA BARCA DO INFERNO”

## A SEMIOTIC ANALYSIS ABOUT “ACT OF THE SHIP OF HELL”

Rafael Botelho<sup>1</sup>

1. Mestrando em Educação para a Ciência (UNESP – Bauru/SP); especialista em Antropologia, graduado em Filosofia e em Pedagogia (Universidade do Sagrado Coração – USC, Bauru/SP). Coordenadoria Pedagógica - Universidade do Sagrado Coração – Bauru, SP. Email: rafabotelho13@gmail.com

BOTELHO, Rafael. *Uma Análise Semiótica do “Auto Da Barca Do Inferno”*. Mimesis, Bauru, v. 37, n. 1, p. 61-76, 2016.

### RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo geral realizar uma análise abrangente sobre o livro “Auto da Barca do Inferno”, do português Gil Vicente, utilizando a Semiótica como base científica. Foram consultados e citados alguns autores especialistas em teorias semióticas, bem como fontes históricas, com o intuito de associar a obra literária ao contexto cultural, histórico, político e social da época em que foi escrita. No cerne deste artigo são analisadas todas as personagens, assim como mensagens e sentidos transmitidos artística e subjetivamente por Vicente, de modo a evidenciar a amplitude do conteúdo de sua mais famosa obra.

**Palavras-chave:** Anjo. Barca do Inferno. Diabo. Gil Vicente. Moral. Teatro.

Recebido em: 01/04/2016  
Aceito em: 09/08/2016

## ABSTRACT

This study has the general objective conduct a comprehensive analysis about the book “Act of the Ship of Hell”, by Portuguese writer Gil Vicente, using semiotics as a scientific basis. They were consulted and cited some experts authors semiotic theories, as well as historical sources, in order to associate the literary work to the cultural, historical, political and social of the time it was written. At the core of this article, all the characters are analyzed, as well as messages sent and artistic senses and subjectively by Vicente, in order to show the extent of the content of his most famous work.

**Keywords:** Angel. Ship of Hell. Devil. Gil Vicente. Moral. Theater.

## INTRODUÇÃO

Em todas as áreas de conhecimento da humanidade, surgem inúmeras polêmicas e discussões quando estudiosos se propõem a definir e bifurcar o que é erudito e o que é popular. Muitos paradigmas são erguidos e, propositalmente ou não, aparecem discriminações, preconceituosas e separações sociais e intelectuais.

Mesmo tendo ciência de que esse raciocínio é fidedigno à realidade da história humana, podemos verificar casos em que o conhecimento clássico, possuído pela minoria rica e poderosa, mescla-se ao saber popular, que está ao alcance de todos, e é dedicado especialmente à maioria menos favorecida. Um grande exemplo literário que une esses extremos é o livro “Auto da Barca do Inferno”, de Gil Vicente, autor português afamado, que absorveu vários elementos da cultura popular, havendo, inclusive, uma cidade com seu nome.

Para ratificar como essa obra é ampla e completa, contendo mensagens e sentidos intrínsecos, analisaremos todos os seus versos, cenas e diálogos, à luz da história medieval e renascentista, bem como consultas a teóricos especializados em Semiótica, base científica deste artigo. Além do próprio Gil Vicente (2007), são referências do trabalho os seguintes autores: Nöth (1995), Peirce (1977), Pottier (1978) e Prieto (1973).

BOTELHO, Rafael. *Uma Análise Semiótica do “Auto Da Barca Do Inferno”*. Mimesis, Bauru, v. 37, n. 1, p. 61-76, 2016.

## FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

### Síntese Biográfica de Gil Vicente

Como a certidão de nascimento só seria instituída anos depois de sua morte, o que sabemos apenas é que o escritor português Gil Vicente nasceu em torno de 1465 e faleceu por volta de 1536 – ainda havendo divergências sobre os anos de seu nascimento e morte. O local em que veio ao mundo também é incerto, mas certo é que nasceu em Portugal, no apogeu do império lusitano, tempo em que as navegações enriqueciam os reis e mantinham o povo submisso e pobre, ou seja, sem participação nos espólios – riquezas que os navegadores traziam das colônias.

Sendo a dramaturgia o cerne de sua obra, teve um início inusitado na carreira teatral: por ocasião do nascimento do filho de D. Manuel e D. Maria de Castela (1502), ele entrou nos aposentos reais e, diante da Corte portuguesa, declamou um monólogo que tinha escrito em castelhano (espanhol), o “Monólogo do Vaqueiro” ou “Auto da Visitação” (1502), um texto sobre a forma como um simples homem do campo expressava sua alegria pelo nascimento do herdeiro, desejando-lhe felicidades. A interpretação entusiasmou a Corte, até então surpresa, que lhe pediu a repetição na passagem do Natal. Ele aceitou o convite, mas apresentou outro texto, o “Auto pastoril castelhano” (1509), que também fez sucesso. Tinha início, assim, uma brilhante carreira, que se estenderia por mais de 30 anos, no período histórico mais progressista da vida portuguesa.

Assim que amplamente reconhecido em Portugal, o escritor foi envolvido numa polêmica: havia em sua época outro famoso Gil Vicente, um ourives, profissional que trabalha com ornamentos, joias e metais preciosos (em especial, o ouro). Os historiadores nunca chegaram a um consenso sobre a ligação de ambos, mas até hoje é difundida a ideia de que se trata da mesma pessoa.

Não é incomum, a propósito, pensar no fato de que um grande escritor tenha sido também um exímio ourives, pois assim como Leonardo da Vinci, polivalente intelectual italiano e contemporâneo de Gil Vicente, o teatrólogo português também tinha sua genialidade. Homem culto, que estudou em Salamanca (Espanha), e de ótimos contatos sociais – em especial com o rei Dom Manuel I, aquele mesmo que mandou Cabral atravessar o Atlântico em 1500 –, Gil Vicente construiu sua carreira no teatro, escrevendo muitas peças, conhecidas como autos. Este também escrevia poemas, mas acabou

ficando mesmo muito conhecido pela dramaturgia, e pelo título de “pai do teatro português” – ou de todo o teatro ibérico, já que também escreveu em castelhano – compartilhando a paternidade do teatro espanhol como escritor Juan del Encina.

Tamanha era a expansão da fama de Vicente que não demorou muito para que a Corte portuguesa, em Lisboa, o contratasse como *entertainer* real – literalmente “aquele que entretém e diverte”. No entanto, mal sabiam os poderosos que o escritor se deliciava com as apresentações teatrais, falando, por meio das personagens, tudo o que pensava sobre eles.

## “Shakespeare Português” ou “Gil Vicente Inglês”?

Dentre muitos estudiosos em Literatura e assíduos leitores, é comum apontar, como um dos melhores escritores de todos os tempos, o inglês William Shakespeare, que viveu entre 1564 e 1616 e, servindo à rainha Elizabeth I (filha do famoso rei Henrique VIII) e, posteriormente, ao rei James I, com sua companhia de teatro *King’s Men* (Homens do Rei), ganhou reconhecimento quase imediato por toda a Europa.

Excelente dramaturgo, Shakespeare escreveu obras que figuram entre as principais de todos os tempos, como “Romeu e Julieta” (1591), “Hamlet” (1600) e “Otelo, o Mouro de Veneza” (1603), sendo que todas tinham uma mescla de vários elementos: tragédia, drama, poesia, comédia e romance. Via de regra, com claros propósitos, o escritor também fazia de suas peças um amplo reflexo da sociedade em que vivia, utilizando-se da crítica social como arma – assim como Gil Vicente.

A partir disso, é possível considerar que tanto Gil como William eram grandes escritores e produtores teatrais do século XVI, que trabalhavam para os monarcas de seus respectivos países, e faziam duros ataques sociais e moralizantes por meio de seus textos. Pois bem, encontramos aí uma incógnita: partindo de elementos conhecidos da obra shakespeariana e da vicentina, teria um dos dois escritores sido inspiração para o outro? Quem influenciou quem? Shakespeare influenciou Vicente, ou vice-versa?

Cabe, evidentemente, um vasto e profundo estudo sobre essa indagação, entretanto, saber que, mesmo William Shakespeare sendo o escritor mais famoso da história, Gil Vicente já havia falecido

BOTELHO, Rafael. *Uma Análise Semiótica do “Auto Da Barca Do Inferno”*. Mimesis, Bauru, v. 37, n. 1, p. 61-76, 2016.

quando o inglês nasceu, dá-nos uma dimensão ainda mais rica sobre o talento do escritor lusitano.

Além das semelhanças literárias com o autor de “Sonho de uma noite de verão” (1594), sabe-se que, a partir do teatro e da poesia de Gil Vicente, muitos artistas e estudiosos produziram seus trabalhos, dos quais são destacados dois exemplos.

O filósofo holandês Erasmo de Roterdã (1466 – 1536), famoso pelo livro “Elogio da Loucura”, aprendeu a língua portuguesa apenas para ler e estudar a obra do português. Já o renomado pianista alemão Robert Schumann (1810 – 1856) utilizou alguns textos de Vicente, traduzidos para o alemão, para musicá-los na forma de *lied*. Além do legado erudito, a literatura vicentina tem um enorme espaço na cultura popular de Portugal, pois a genialidade do autor dá à sua obra um caráter universal.

## Contexto Histórico e Social

Quando Gil Vicente iniciou sua carreira literária e teatral em Lisboa, por volta de 1502, Portugal gozava de um poder internacional, baseado nos grandes êxitos das navegações – principalmente com Bartolomeu Dias, Vasco da Gama e Pedro Álvares Cabral – e supremacia comercial advinda das tais rotas marítimas que, culminavam, entre outros destinos, na Índia. Era o apogeu do império português, tornando-se o grande oponente da Espanha, que só assumiria a hegemonia naval décadas depois, quando, em 1588, o rei Filipe II reuniu a “Invencível Armada”, uma das esquadras mais poderosas da história.

Por toda a Europa, declinava a Idade Média, sendo mais conhecida como Baixa Idade Média, período que é caracterizado pelo momento histórico de crise do modo de produção feudal e das relações econômicas, sociais e culturais a ele relacionadas. Protagonista da Era Medieval, a Igreja Católica, antes parceira dos senhores feudais, adapta-se à queda do feudalismo e une-se ao absolutismo, dando aos reis uma “missão divina” de liderar os homens. Tal atitude mantém a Igreja com amplos poderes, dividindo a hegemonia política e econômica europeia com as Cortes reais.

Assim como ocorria no feudalismo, o poder permanece nas mãos de poucos, consolidando uma sociedade piramidal e uma vasta camada popular, que era assolada pela miséria, por doenças (como a peste negra), entre outros males. Nasce, então, um movimento

filosófico-moral chamado Humanismo, que coloca os seres humanos como elementos principais, numa escala de importância. É uma perspectiva comum a uma grande variedade de posturas éticas que atribuem a maior importância à dignidade, aspirações e capacidades humanas, particularmente a racionalidade. Embora a palavra possa ter diversos sentidos, o significado filosófico essencial destaca-se por contraposição ao apelo ao sobrenatural ou a uma autoridade superior – no caso, a Igreja Católica.

Da filosofia humanista nasce o que conhecemos como Renascimento, período histórico em que o saber passa a ser algo de grande valor e, por obrigação ideal, metodicamente comprovado, ou seja, Ciência. No âmbito religioso, o monge alemão Martinho Lutero rompe com a Igreja, desencadeando a Reforma Protestante, o que cria mais uma vertente de combate ao poder explorador e centralizador do sistema político em vigor em meados do século XVI.

Por sua vez, Gil Vicente, declarado adepto do Humanismo, vive um proposital, eficaz e ilustre paradoxo. Gozando de amplo prestígio na Corte de D. Manuel, o escritor produz suas obras exatamente de acordo com os princípios humanistas e, sem que os poderosos da época se dessem conta, ele os ataca moralmente, despejando seu descontentamento e seus valores éticos em suas obras. Como seus trabalhos eram geralmente teatrais, é cômico notar que as tais encenações moralizantes eram apresentadas à própria alta sociedade portuguesa, o alvo de suas ásperas críticas; um fidalgo (como eram chamados certos nobres da época), por exemplo, poderia estar às gargalhadas com uma peça em que a personagem inescrupulosa, tirânica e asquerosa, fosse uma representação dele mesmo.

BOTELHO, Rafael. *Uma Análise Semiótica do “Auto Da Barca Do Inferno”*. Mimesis, Bauru, v. 37, n. 1, p. 61-76, 2016.

## Consulta à Semiótica de Peirce

Para realizar a análise de um livro da profundidade cultural como é o “Auto da Barca do Inferno” (1517), os estudos mais minuciosos nos levam a um filósofo norte-americano: Charles Sanders Peirce. Nascido em Cambridge (Massachusetts), no ano de 1839 – e falecido em 1914 -, Peirce era cientista, especialista em Lógica, doutor em Química e professor de Filosofia, a qual dedicou boa parte de sua obra, sendo cofundador do Pragmatismo, junto a William James e, posteriormente, John Dewey.

Este movimento filosófico, Pragmatismo, aliás, e a Lógica, foram as bases para a elaboração dos estudos de Peirce sobre a Lingua-

BOTELHO, Rafael. *Uma Análise Semiótica do “Auto Da Barca Do Inferno”*. Mimesis, Bauru, v. 37, n. 1, p. 61-76, 2016.

gem e a Semiótica, sendo que sua teoria é considerada uma “Filosofia Científica da Linguagem”. Completando essa concepção sobre sua vasta obra, Nöth (1995) afirma que o lógico americano é, sem dúvida, o mais importante dos fundadores da moderna semiótica geral.

Ainda segundo Nöth (1995), Peirce declarou que nunca esteve em seus poderes estudar qualquer coisa – matemática, ética, metafísica, gravitação, astronomia, psicologia, fonética, economia, história da ciência, jogo de cartas, homens e mulheres, vinho – exceto, todos esses elementos, como sendo objetos de estudo de Semiótica.

Acerca da época em que o objeto central deste estudo foi escrito, Nöth escreve:

A semiótica medieval desenvolveu-se no âmbito da teologia e do trívio das artes liberais: gramática, retórica e dialética (lógica). Filosofia e teologia medievais, como foram ensinadas em muitas escolas universitárias, são também conhecidas pela denominação de escolástica ou escolasticismo. (NÖTH, 1995, p. 36)

Em seu livro “Semiótica”, Peirce (1977) apresenta três espécies fundamentalmente diferentes de raciocínio nas Ciências: *dedução* (toda inferência que parte do “todo” para as “partes”), *indução* (toda inferência que parte das “partes” para o “todo”) e *retrodução* (adoção provisória de uma hipótese em virtude de serem passíveis de verificação experimental todos os seus possíveis resultados). Como uma quarta vertente, que combina aspectos da indução e da retrodução, o autor cita a *analogia*. Sobre esta última, Peirce discorre:

Analogia é a inferência de que um conjunto não muito extenso de objetos, se estes estão em concordância sob vários aspectos, podem muito provavelmente estar em concordância também sob outro aspecto. Por exemplo, a Terra e Marte estão em concordância sob tantos aspectos que não parece improvável que possam concordar também quanto ao fato de serem habitados. (PEIRCE, 1977, p. 06)

Partindo destes princípios lógicos dos estudos de Peirce sobre Linguagem e Semiótica, conclui-se que sua teoria se apresenta como a mais completa e assertiva quando se trata de analisar uma obra literária de denso caráter histórico, cultural e moral.

## Definindo Signo, Símbolo e Aspectos Semelhantes

Charles Sanders Peirce dedicou seus últimos 30 anos de vida e trabalho a estudar profundamente a Semiótica. Desta obra, surgiram horizontes mais amplos sobre os princípios e o ato pleno da interpretação. Em uma estrutura lógica e científica, o autor busca estabelecer definições acerca dos elementos que nos levem a compreender e absorver todas as mensagens contidas em um texto.

De acordo com Prieto (1973), textos são conjuntos de mensagens e sinais elaborados para canalizar determinadas informações e aperfeiçoar a comunicação entre os interlocutores. Desenvolvendo tal assunto em seu livro “Mensagens e sinais”, Prieto (1973) denomina semas como unidades que correspondem a um enunciado linguístico, de signos as unidades mínimas de significação e de figuras as unidades destituídas de significação.

Artes, como a literatura, apresentam textos, verbais ou não-verbais, que exprimem mensagens e sinais. Acerca de signo, Peirce define:

Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, apresenta algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei *fundamento do representâmen*. (PEIRCE, 1977, p. 46)

Para Peirce (1977), o signo faz parte de um ciclo semiótico, no qual sua aplicação ao objeto se torna infinita, ou seja, a interpretação se une ao objeto que, por sua vez, une-se a outro por meio da própria interpretação, gerando nova aplicação semiótica e, por consequência, novo ciclo interpretativo e, assim, prossegue-se de modo sucessivo.

O autor amplia a concepção acima em um leque muito detalhado; no entanto, iremos mirar somente mais um aspecto relevante para a compreensão de sua teoria: o símbolo. Peirce explica símbolo com os seguintes dizeres:

Um *Símbolo* é um *Representâmen* cujo caráter representativo consiste exatamente em ser uma regra que determinará seu Interpretante. Todas as palavras, frases, livros e outros signos convencionais são Símbolos. Um Símbolo é uma lei ou regularidade do futuro indefinido. Seu Interpretante deve obedecer à mesma descrição, e o mesmo deve acontecer com o Objeto imediato completo, ou significado. (PEIRCE, 1977, p. 46)

BOTELHO, Rafael. *Uma Análise Semiótica do “Auto Da Barca Do Inferno”*. Mimesis, Bauru, v. 37, n. 1, p. 61-76, 2016.



BOTELHO, Rafael. *Uma Análise Semiótica do “Auto Da Barca Do Inferno”*. Mimesis, Bauru, v. 37, n. 1, p. 61-76, 2016.

Pottier (1978) nos dá ainda uma visão mais específica sobre as concepções de signo e símbolo, quando menciona significado e significante como elementos cruciais na interpretação de um texto. Em seu livro “Linguística geral: Teoria e descrição” (1978), o autor francês discorre sobre o tema de modo claro e didático:

A mensagem pode depender do que a precede, ou contexto linguístico. Se a mensagem forma por si só um texto, a questão não se estabelece: Pedra que rola cria limo. Mas, a maioria das vezes, o texto é cortado em pedaços, cada um dos quais depende, de múltiplas maneiras, daqueles que o precedem. A influência pode levar sobre a evolução da significação de um termo do texto, a utilização de pronomes, etc. (POTTIER, 1978, p. 24)

## DESENVOLVIMENTO

### Analizando o Livro “Auto da Barca do Inferno”

Como já citado, o escritor português Gil Vicente aparece na história literária como um expoente do Humanismo, ficando caracterizado por sua intelectualidade e sua criticidade, o que lhe põe como um elo entre a fragilizada Idade Média e o emergente Renascimento. Assim, vejamos em sua obra mais famosa, “Auto da Barca do Inferno”, escrita em 1517, os aspectos políticos, artísticos, culturais e sociais que compõem sua personalidade e a profunda mensagem que se propôs a transmitir ao escrever o livro.

Em primeiro lugar, é importante lembrar que a obra é teatral; portanto, as personagens foram, em muitas ocasiões, representadas por atores da época e, evidentemente, continuam sendo até hoje.

A peça se passa em um porto fictício, fora do plano terreno, onde estão atracadas duas embarcações: a Barca da Glória, comandada por um Anjo, e pronta para levar os “santos” ao Céu; e a Barca do Inferno, à espera de pecadores que irão para o castigo eterno. A princípio, vemos a primeira forte característica do autor: a dicotomia, sempre colocando em evidência os opostos, como “bem” e mal”, verdade e mentira, honestidade e corrupção, humildade e arrogância, entre outros. E assim será durante todos os versos, um julgamento, onde o **Anjo** e o **Diabo** aferem as virtudes e os pecados dos homens, antes de lhes embarcar ao destino merecido.

Em seguida, verificamos outro hábito de Vicente, o de inserir elementos culturais greco-latinos em seus textos. O primeiro exemplo é a figura do **Companheiro do Diabo**, que o auxilia na navega-

ção e nas condenações. Ele é o equivalente a *Caronte*, o barqueiro dos mortos da mitologia grega, encarregado de fazer a travessia dos recém-chegados pelo Rio Estige (*Styx*) até o Mundo dos Mortos, onde *Hades* os aguardava. A *Caronte* deveria ser pago um óbolo (moeda grega de menor valor); do contrário, a alma ficaria vagando pelo limbo por 100 anos. Essa inserção grega na obra tem um caráter essencial no enredo, pois cada personagem traz consigo um objeto – ou vários – simbolizando sua personalidade na terra e, para alguns, servindo de possível suborno para adentrar a barca celestial.

Logo na primeira cena, surge o **Fidalgo**, identificado como Dom Henrique – provável alusão a Dom Afonso Henriques, o primeiro rei de Portugal –, poderoso e rico em vida, tenta manipular a situação a seu favor. Trazendo consigo um longo manto – ao qual Vicente chama de “rabo”, em virtude da longa cauda –, uma cadeira – dando a ideia de trono – e um pajem (jovem empregado), o Fidalgo insiste no argumento de que, por sua posição social na terra, deve ir para o Céu, desprezando a figura do Diabo:

FIDALGO: Para lá vai a senhora?

DIABO: Senhor, a vosso serviço.

O trecho mostra um diálogo em que D. Henrique se dirige ao Demônio chamando-o de senhora, sendo rapidamente corrigido pelo último, injuriado com a zombaria. Exatamente nesse exemplo, observa-se outro elemento latente em Gil Vicente: a comédia, assim como farsas e sátiras são outros estilos teatrais muito explorados pelo dramaturgo, que usa da irreverência para incrementar suas críticas.

Como seu próprio título apresenta, pois o termo fidalgo advém de *filho de algo*, a personagem representa o asco do escritor pela nobreza da época, que usava de poder e prestígio para conseguir, inescrupulosamente, tudo o que desejava. Por fim, quando o Diabo o convence de que até sua esposa ficara alegre com sua morte – até porque ela já possuía outro parceiro –, o Fidalgo desiste de argumentar e embarca no batel infernal. É condenado por frivolidade, soberba e tirania.

Na cena seguinte aparece o **Onzeneiro**, espécie de agiota do século XVI, trazendo consigo uma grande bolsa. Como é de se esperar, ele tenta acordos com o Anjo e o Diabo para zarpar para a Glória; no entanto, confessa que não trouxe sequer uma moeda para pagar a viagem – nova referência ao grego *Caronte* –, estando sua bolsa repleta de ambição e ganância. Rejeitado pelo Anjo, o Onzeneiro

BOTELHO, Rafael. *Uma Análise Semiótica do “Auto Da Barca Do Inferno”*. Mimesis, Bauru, v. 37, n. 1, p. 61-76, 2016.

BOTELHO, Rafael. *Uma Análise Semiótica do “Auto Da Barca Do Inferno”*. Mimesis, Bauru, v. 37, n. 1, p. 61-76, 2016.

implora ao Diabo que o deixe retornar à terra para buscar sua fortuna, que lhe servirá para consumir o arquitetado suborno. O capitão do barco satânico o repreende, afirmando que o próprio Satanás o ajudara em vida, restando a ele retribuir, servindo-o no inferno:

DIABO: Por força é!  
queiras ou não, cá entrarás!  
Irás servir a Satanás,  
pois que sempre te ajudou.

O acusado ainda resmungua dizendo que havia sido enganado em vida, o que mostra outra característica em comum entre as personagens do auto: todas tentam se eximir dos pecados, pondo a culpa em outrem. Todavia, a macabra afirmação do Diabo faz o Onzeneiro se render e este embarca para a danação, sendo condenado por usura, ganância e avareza.

Diante das metáforas ardentes contra os sórdidos costumes de sua sociedade, Gil Vicente insere, então, uma personagem digna de ir ao Paraíso. **Joane, o Parvo** (bobo, tolo), sem nada nas mãos, chega a ser ludibriado pelo Diabo, que o tenta embarcar para a perdição; contudo, ao se dar conta do destino da nau, o primeiro pragueja contra ele. Ocorre, neste momento, uma das cenas mais hilárias da peça, na qual o Parvo desfere uma longa fala ofensiva contra o Arrais (mestre de embarcação) demoníaco, incluindo muitos palavrões.

Ao encerrar seu ataque, Joane se dirige à Barca da Glória. Neste trecho, em uma resposta, ele consegue a salvação:

ANJO: Quem és tu?  
PARVO: Não sou ninguém.  
ANJO: Tu passarás, se quiseres;  
porque em todos os teus fazeres  
por malícia não errastes.

Fica evidente a exaltação que o autor faz à humildade do Parvo, que, ainda que pecador, era ingênuo e puro de coração. Aparece, outra vez, a dicotomia entre a soberba do Fidalgo e do Onzeneiro, e a modéstia de Joane, que é o primeiro a embarcar sob o comando do Anjo.

Representando o materialismo e o comércio enquanto consumismo selvagem, aparece o **Sapateiro**, trazendo seus instrumentos de trabalho. O Diabo, de imediato, apresenta sua acusação baseada na prática do réu de roubar seus clientes em seu ofício. Apelando ao Anjo, ao afirmar que ia à missa todos os domingos, o Sapateiro nada

consegue, a não ser a ratificação de seus pecados. Em seguida, o comandante da Barca do Inferno sentencia-o, em outra dura declaração:

DIABO: Ouvir a missa, então roubar –  
é caminho para aqui.

Citando a hipocrisia do Sapateiro, que se fazia de beato, mas era corrupto em seu trabalho, o Demônio expõe as contradições humanas, especialmente nas religiões, salientadas por Gil Vicente por toda a obra. O condenado segue à Barca infernal pelas acusações de má-fé e hipocrisia religiosa.

O autor, então, estabelece uma conexão com outra personagem, ainda se valendo do tema em torno das críticas à falsidade: surge o **Frade**, com traje habitual, instrumentos próprios para esgrima e sua namorada, **Florença**. Inicialmente, vê-se claramente uma alusão feita ao poder bélico que a Igreja Católica utilizava nas famosas Cruzadas, contrapondo-o à espiritualidade pacífica, pregada pelo Evangelho.

Pouco depois, o Diabo é veemente em acusar o Frade pela quebra da castidade, princípio fundamental dos membros do clero. Nota-se, em seguida, uma exceção na peça: o Frade não dialoga com o Anjo – que mantém um silêncio reprovador –, o que representa, propositalmente, um distanciamento entre o primeiro e a verdadeira fé. Após muito argumentar, o Frade, resignado, ouve a acusação derradeira:

FRADE: Juro a Deus que não te entendo?  
e esse hábito não me vale?  
DIABO: Gentil padre mundanal,  
a Belzebu vos encomendo!

O dissimulado e incoerente religioso é sentenciado por falso moralismo religioso e, tomando sua namorada pela mão, adentra a embarcação satânica.

Surge, então, uma personagem que concentra em si uma série de acusações e pecados: a **Alcoviteira Brísida Vaz**. Cafetina, aliciadora e feiticeira, ela vem carregando três arcas de feitiço, três “armários de mentir”, cinco “cofres de enleios” (dúvidas, enganos), furtos, joias e, pasmem, seiscentos hímens postiços, usados por suas prostitutas para forjar virgindade. Não bastasse sua coleção pecaminosa, Brísida ainda está coberta de soberba e arrogância, quando chama a si mesma de caridosa, por cuidar de suas “meninas” e arranjar-lhes, após servi-la por certo tempo, casamento, e de “apostolada”, visível referência a Jesus Cristo, reivindicando para si o status de mártir:

BOTELHO, Rafael. *Uma Análise Semiótica do “Auto Da Barca Do Inferno”*. Mimesis, Bauru, v. 37, n. 1, p. 61-76, 2016.

BOTELHO, Rafael. *Uma Análise Semiótica do “Auto Da Barca Do Inferno”*. Mimesis, Bauru, v. 37, n. 1, p. 61-76, 2016.

BRÍSIDA: E eu sou apostolada,  
angelada e martelada,  
e fiz obras mui divinas.

Em sua fala mais densa, a Alcoviteira declara que prestava muitos ‘serviços paroquiais’, ou seja, cedia suas moças para o deleite de membros do clero católico, o que caracteriza uma grave acusação semelhante à feita ao Frade. Quando se reporta ao Anjo, é ignorada e chamada de importunante, sobrando-lhe aceitar a condenação por feitiçaria, prostituição e perversidade.

Na complexa teia moralizante de Vicente, chega o **Judeu**, trazendo um bode, símbolo judaico de remissão dos pecados, anterior ao cordeiro, que representa Cristo. A personagem começa evidenciando seu caráter corrupto ao tentar subornar o Diabo para fazer algo exatamente inverso aos demais réus: entrar na Barca do Inferno. Fato é que o Arrais da perdição não aceitava a entrada do bode, mas acaba aceitando por estar sedento por almas.

Esse desejo do Judeu em ir para o inferno mostra uma face preconceituosa da época, da qual o próprio autor compartilhava. Ocorre que, na Idade Média, popularizou-se uma aversão velada contra os judeus em virtude de algumas crenças e fatores: eles seriam os exclusivos culpados pela morte de Cristo – referência ao “Mito do judeu errante”, lenda do século IV, na qual um hebreu teria agredido Jesus e sido amaldiçoado pelo último a vagar pela terra até o fim dos tempos –, surgimento da *Cabala* – filosofia esotérica judaica, encarada como feitiçaria pelos cristãos –, e acusações de canibalismo em rituais com crianças, boatos oriundos dos chamados “libelos de sangue” medievais.

Gil Vicente, em suas obras, mostra-se dividido, ora atacando, ora defendendo o povo judeu. Este judeu, a propósito, segue ao inferno conforme desejava.

Chegam, agora, duas personagens ao porto espiritual: o **Corregedor** (juiz) e o **Procurador** (advogado do Estado). Gozando de poder e prestígio como o Fidalgo, a dupla carrega processos jurídicos e livros, caracterizando suas profissões, ligadas à área do Direito e da Justiça. Ambos argumentam para conseguir o embarque à Barca da Glória, utilizando muitas falas em latim, o que simboliza um tribunal improvisado, no qual o juiz é o Diabo.

Um fato curioso é que a Alcoviteira Brísida Vaz reconhece o Corregedor e o Procurador, e estes prontamente fazem o mesmo, pois ela respondera a inúmeros processos judiciais, aos quais obteve absolvição por meio de um tipo de suborno: o ofício de suas garotas

de programa. Tal situação denota, ainda, que as grandes autoridades também costumavam contratar as prostitutas da cafetina, mostrando uma sociedade entorpecida moralmente.

Unidos esses pecados às revelações de peitas recebidas pela esposa do Corregedor e à aleivosia do Procurador, o Anjo os maldiz e ordena que embarquem junto ao Diabo, enquanto, em outra cena hilária, o Parvo Joane ataca os bacharéis, usando termos de péssimo latim:

PARVO: Pareceis-me vós a mim  
como cagado nebri (falcão)  
mandado no Sardoal.  
*Embarquetis in zambuquis!*

A dupla da lei é condenada, enfim, por burocracia corrupta e abuso de poder.

Chega, então, o **Enforcado**, um escrivão chamado Pero de Lisboa, que traz consigo a corda que havia lhe tirado a vida. Acusado de ser o “testa-de-ferro”, ou “laranja”, de seu chefe Garcia Muniz em esquemas criminosos, o réu tenta se isentar de culpa ao mencionar que estivera preso em vida, atribuindo a si uma figura martirizada, como tentara Brísida. Como era costume dos já condenados e dele próprio, o Enforcado tenta transferir seus pecados, alegando ter sido enganado antes de subir no cadafalso.

Nesse trecho, Gil Vicente condena outro pecado: a omissão. Já que Pero de Lisboa era conivente e permitia enriquecimentos ilícitos, entre outras contravenções, ele é condenado pelos mesmos erros deliberados que sentenciaram o Corregedor e o Procurador.

Finalizando a obra, surgem os **Quatro Cavaleiros de Cristo**, dispendo de uma cruz e de armas usadas nas Cruzadas. Santificados pela morte em nome da fé cristã, os Cavaleiros desprezam os questionamentos do Diabo, pois estão cientes da salvação. Símbolos da defesa do Cristianismo íntegro e puro, os soldados são o oposto imediato dos condenados ao longo da peça, completando o raciocínio dicotômico de Vicente, e culminando em um alerta a todos os leitores, desde o século XVI até sempre:

Vigiai-vos, pecadores,  
que depois da sepultura  
neste rio está a ventura  
de prazeres ou dolores!

BOTELHO, Rafael. *Uma Análise Semiótica do “Auto Da Barca Do Inferno”*. Mimesis, Bauru, v. 37, n. 1, p. 61-76, 2016.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando analisamos uma obra literária muito antiga, é comum associarmos apenas o contexto histórico, social e político da época ao conteúdo do texto. No entanto, quando falamos em um livro como o “Auto da Barca do Inferno” (1517), é notório que existem infindáveis possibilidades de contextualizá-lo, interligando elementos contidos na peça à sociedade atual.

Conduas, posturas, virtudes, pecados, críticas, acusações, absolvições. Temas como estes e outros abordados por Vicente (2007) caracterizam a obra como moralizante, popular e satírica, pois, mesmo com fortes traços artísticos e vanguardistas, dispõe de um fundamental cunho reflexivo e um sentido que busca alcançar o âmago do leitor.

Livros como este são eternos e eternamente atuais, pois tocam em questões polêmicas e profundas, como a existência divina, a personalidade humana, a ética, a moral e o sentido da vida. Certamente, o grande teatrólogo português pretendeu, ao escrever a obra, transmitir muitas mensagens à humanidade, as quais só seriam – são e serão – interpretadas a partir de uma união de fatores cujo centro é a procura incessante pelo conhecimento.

Talvez, ainda, algumas – ou muitas – dessas mensagens, sejam códigos até então não decifrados aguardando novos contextos e transformações acontecerem.

## Referências

NÖTH, Winfried. **Panorama da Semiótica: De Platão a Peirce**. São Paulo: Annablume, 1995.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

POTTIER, Bernard. **Linguística geral: Teoria e descrição**. Rio de Janeiro: Presença, 1978.

PRIETO, Luis J. **Mensagens e Sinais**. São Paulo: Cultrix, 1973.

VICENTE, Gil. **Auto da Barca do Inferno**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

