

Mofina e Cananeia: o teatro religioso tardio de Gil Vicente

Luís André Nepomuceno

Centro Universitário de Patos de Minas

Resumo: O artigo analisa dois autos religiosos de Gil Vicente, *Mofina Mendes* e *Cananeia*, escritos em 1534, no final da vida do autor, quando ele retomou a temática devocional, depois de um longo percurso no teatro satírico e laudatório, entre comédias e farsas. Considerando a temática evangélica da “ovelha perdida” como motivo literário da redenção, cuja estrutura de “perda, busca e reencontro” está no capítulo 15 do Evangelho de Lucas, Gil Vicente apresenta esses dois autos como forma de refletir sobre a conversão e a salvação dos gentios e dos estrangeiros. O mestre português voltava a seu primeiro teatro religioso, produzido até 1519, à época em que buscava representar o sacramento da penitência, mas também ampliava outras questões sobre a ortodoxia católica, como a conversão das “terras estrangeiras”.

Palavras-chave: teatro medieval; Renascimento português; literatura religiosa; Gil Vicente.

Abstract: The article analyzes two religious acts by Gil Vicente, *Mofina Mendes* and *Cananeia*, written in 1534, at the end of the dramatist’s life, when he returned to his devotional themes, after a long route in the satiric and laudatory theater, among comedies and farces. Considering the evangelical theme of the “lost sheep” as a literary motif of redemption, whose structure of “loss, search and reencounter” is on chapter 15 of the Gospel of Luke, Gil Vicente presents these two *autos* as a way to think about the conversion and salvation of the gentiles and foreigners. The Portuguese master returned to his earlier religious theater, produced until 1519, in a time when he tried to represent the sacrament of penance, but he also enlarged other matters on the religious orthodoxy, such as the conversion of the “foreign lands”.

Keywords: medieval theater; Portuguese Renaissance; religious literature; Gil Vicente.

Por volta de 1534, Gil Vicente, depois de um longo período dedicado a composições profanas (comédias, farsas, tragicomédias), voltava ao teatro religioso, com duas peças de cariz doutrinário, *Mofina Mendes* e *Cananeia*, que na *Compilação* de 1562 entraram como “peças de devoção”, colocadas junto às primeiras composições religiosas do autor. O que teria motivado Gil Vicente a um novo impulso religioso é fato intrigante, mas pode ser sugerido tanto por inclinações pessoais quanto por um atendimento a solicitações de terceiros. *Mofina Mendes*, que é um auto de Natal, tem uma rubrica inicial que oferece explicações bastante vagas, informando apenas que fora “representada ao excelente príncipe e muito poderoso rei dom João terceiro”; quanto a *Cananeia*, sabemos que foi motivada “por rogo da muito virtuosa e nobre senhora dona Violante, dona abadessa do muito louvado e santo convento do mosteiro de Oudivelas, a

qual senhora lhe pediu que por sua devação lhe fizesse um auto sobre o evangelho da Cananea”.

Os temas não faziam parte dos interesses da última fase do teatro vicentino, escrita sobretudo a partir de 1520, com um apelo cortesão e eventualmente laudatório. Até essa data, o autor concluíra um ciclo de composições religiosas, com o tríptico das barcas e com o *Auto da alma*. José Augusto Bernardes (2008, p. 30) fala do término de uma “fase manuelina” (ao longo do reinado de D. Manuel), pelo menos até 1521, em que o autor se dedicara essencialmente ao teatro devocional, excetuando-se umas farsas aqui e ali, a exemplo do *Auto da Índia* ou *Quem tem farelos?*, enquanto na “fase joanina” (sob o reinado de D. João III), prevalecia a dimensão celebrativa e apologética. O atendimento a uma solicitação, conforme se lê na rubrica de *Cananea*, não quer dizer que, ao final da vida, Gil Vicente não tenha se interessado pessoalmente pelo retorno à temática devocional. Em outros termos, o autor parecia acreditar que ainda tinha alguma coisa a dizer em seu teatro religioso tardio. Mais que isso: tinha algo novo a dizer, e de forma nova. É o que sugere também António José Saraiva, quando afirma que no teatro religioso tardio de Gil Vicente, em especial na *Cananea*, “a religião não é tratada sob o ponto de vista do destino sobrenatural do homem como no *Auto da alma*, mas humanamente, como moral prática” (SARAIVA, 2000, p. 40). Sim, o autor parecia ter descido das alturas do além imaginado no tríptico das barcas para olhar agora ao homem ele mesmo, com sua potencialidade moral e com sua capacidade de redenção.

Ainda que não seja certo que o *Auto de Mofina Mendes* tenha sido escrito à época do retorno vicentino ao teatro religioso, parece certo, no entanto, que a peça fora pelo menos reescrita, ou reelaborada ou mesmo reapresentada nessa época. A rubrica inicial da *Compilação* informa o ano de 1534, o que não quer dizer muita coisa, já que a coletânea organizada pelos filhos do autor tem mostrado erros de toda monta e de toda natureza, inclusive na atribuição a gêneros e datas. I. S. Révah, seguindo pesquisas de Braacamp Freire e Óscar de Pratt, sugeriu retificações na cronologia apresentada pela *Compilação*, elaborando um quadro que, embora não seja definitivo, acaba apresentando boas soluções para inúmeros problemas de datação (BERARDINELLI, 1985, p. 55). Desde então, a crítica tem se dividido sobre a data de composição da famosa *Mofina Mendes*. Stephen Reckert (1983, p. 22), que segue os passos de Révah, apresenta o auto como produção de 1515 (data seguida de um ponto de interrogação), e

António José Saraiva acrescenta, também seguindo Révah, que a composição de 1534 seria “uma reposição refundida de uma peça representada pela primeira vez em 1515” (SARAIVA, 2000, p. 29), embora não haja explicações biográficas para isso. Enquanto Paul Teyssier (1982, p. 19-20) tentava finalizar a polémica na década de 1980, confessando que “na situação atual dos nossos conhecimentos”, era impossível fixar a data de pelo menos oito composições vicentinas, *Mofina Mendes* entre elas, José Augusto Bernardes (2008, p. 83), importante vicentista mais recente, inclui *Mofina Mendes* no catálogo das obras de 1534, sem qualquer consideração a dúvidas.

De toda forma que se veja, o fato é que Gil Vicente retornou ao teatro devocional ao final da vida, seja em composições originais, seja na reelaboração de textos antigos, agora certamente revisitados sob o crivo da maturidade. Para isso, pelo menos nas duas peças que teve tempo de escrever antes de sua morte em 1536, projetou situações em antítese, bem como personagens igualmente antitéticas: Mofina Mendes é a negação da Virgem Maria, bem como a antítese da perseverança de Cananeia; e os aldeões que não acodem à súplica de oferecer lume às candeias de José opõem-se aos pastores que seguem o anjo a Belém. No todo, os dois autos são também versões contrárias de sentimentos humanos: a negligência, de um lado, e a perseverança espiritual, de outro.

O *Auto de Mofina Mendes*, caso tenha sido escrito em 1534, vinha de uma composição própria, motivada pela estrutura das moralidades medievais, em que um tema profano se vê ladeado por duas situações sacras, como a Anunciação e a Natividade, numa mistura de gêneros, linguagens e estilos, a exemplo do que vinha fazendo o teatro cristão medieval. Sobre isso, Auerbach (1987, p. 140), no seu estudo sobre a mistura dos estilos na representação da realidade na literatura ocidental, ensina que o teatro cristão medieval está integrado na ideia de que os acontecimentos sublimes da condição humana são representados em linguagem simples e inculta, de tal forma que os fatos sublimes se veem misturados à vida quotidiana, numa indistinção entre os conceitos de *sublimitas* e *humilitas*.

A proximidade desse auto com as moralidades e os mistérios escritos na França e na Inglaterra é flagrante. Muitas peças do teatro medieval utilizaram-se do recurso da sobreposição de quadros profanos, em geral de contorno cômico, com quadros sacros, de caráter mais sublime, tal como acontece, por exemplo, em *The Wakefield Second*

Shepherds' Play, um mistério do chamado Ciclo de Wakefield, representado na Inglaterra no século XV, cujo enredo gira em torno do roubo de um cordeiro por parte de um pastorzinho miserável e esfomeado, fato que posteriormente levará à cena da natividade de Cristo, o cordeiro de Deus. Laurence Keates (1988, p. 50-52) denuncia, no entanto, que Gil Vicente só pode ter tido notícias do teatro inglês e francês por meios indiretos, seja em conversações na corte (com estrangeiros), seja pelo filtro de Juan del Encina, modelo espanhol frequentemente revisitado pelo mestre português.

Quanto a *Cananeia*, auto menos propenso à mistura de gêneros, a fonte é bíblica: quando a rubrica inicial sugere que dona Violante, abadessa do mosteiro de Odivelas, pediu a Gil Vicente uma representação do “evangelho da Cananeia”, certamente a sugestão vinha de excertos de originais bíblicos, como o Evangelho de Mateus (15:21-28) e o de Marcos (7:24-30). No primeiro deles, uma mulher cananeia pede que Jesus interceda por sua filha endemoniada, e ele inicialmente recusa, dizendo que fora enviado “senão às ovelhas perdidas da casa de Israel”. No segundo, trata-se de uma mulher grega, de origem siro-fenícia, a fazer a mesma solicitação, e Jesus igualmente recusa, insinuando-lhe a condição de estrangeira: “não é bom tomar o pão dos filhos e lançá-lo aos cachorrinhos”. Em ambos os evangelhos, é a fé e a perseverança da mulher que salvam sua filha amaldiçoada.

Mofina Mendes apresenta dois quadros distintos: na moldura sacra, o auto começa com a Anunciação e termina com a Natividade, em cujo desfecho um anjo convida os pastores para o seguirem a Belém. No entremeio, a cena profana registra a história de Mofina Mendes, pastora destrambelhada e sem juízo, que deixa perder todo o gado de seu patrão, Paio Vaz, que a manda embora, mas não sem antes lhe pagar o medíocre trabalho com um pote de azeite, com o qual ela tem sonhos de grandeza: ganhar dinheiro, casar rica e honrada. Gil Vicente buscou fontes diversas para a história da pastora que sonha grandiosidades com um pote de mel na cabeça (que ele mudou para um pote de azeite, a sugerir que Mofina desperdiçou a luz espiritual que se lhe oferecia).¹ Em suma, Mofina seria “uma alegoria da incerteza e da instabilidade das coisas, contrapondo-se ao sempiterno daquilo que é representado na parte sacra do auto, ou seja, o grandioso mistério da Encarnação” (MENEGAZ, 2012, p. 67).

¹ Para o registro das fontes literárias da história do pote de mel caído, veja-se o artigo de Menegaz (2012).

Cananeia é uma peça menos alegórica, porém plena de potencialidades espirituais e de uma análise evocativa sobre a redenção. Começa com uma alegoria das três pastoras – Silvestra, Hebreia e Veredina –, que representam respectivamente os gentios, os hebreus e a Igreja. “Serra que tal gado tem/ não na subirá ninguém”, diz Silvestra a respeito do povo gentio, a considerar que se trata de gente perdida (*Cananeia* 26-27).² “Os patriarcas primeiros/ eram gados celestiais/ ovelhas santos carneiros/ e os profetas cordeiros/ e os d’agora lobos tais”, diz Hebreia sobre o povo judeu que caiu em perdição ao longo dos séculos (*Cananeia* 63-67). E por fim, diz Veredina, a respeito dos cristãos da Igreja: “um só Deus que no céu mora/ ele m’enviou agora/ das alturas cá em terra/ pera ser flor dessa serra” (*Cananeia* 87-89). O papel de cada uma das pastoras alegóricas será elucidado posteriormente, quando Gil Vicente fará suas considerações igualmente alegóricas sobre a origem estrangeira da *Cananeia*. A história da mulher que pede a Cristo que liberte os demônios do corpo de sua filha, na versão do mestre português, ainda é precedida de dois quadros: 1) uma conversa entre Satanás e Belzebu, o primeiro a lamentar sua incapacidade para tentar o Cristo no deserto, e o segundo, a dar notícia dos tormentos que impõe à filha da *Cananeia*; e 2) uma conversa entre Cristo e seus apóstolos, em que ele ensina o valor da oração verdadeira e contrita. Portanto, o caso da estrangeira que não pertence às “ovelhas perdidas da casa de Israel”, como diz o Evangelho de Marcos, é antecipado de uma série de quadros dramáticos que deverão explicar o motivo central do auto.

Em ambas as composições, *Cananeia* e *Mofina Mendes*, Gil Vicente parece insinuar um diálogo com o tema da “ovelha perdida”, tópico frequente nos evangelhos, em especial na totalidade do capítulo 15 do Evangelho de Lucas, que apresenta uma sequência de três parábolas sugestivas da redenção: a parábola da ovelha perdida (Lc 15:3-7), que também está em Mt 18:10-14 e no Evangelho apócrifo de Tomé;³ a parábola da dracma perdida (Lc 15:8-10); e a famosa parábola do filho perdido, ou do filho pródigo (Lc 15:11-32). Nessa “trilogia da redenção” apresentada por Lucas, em que Jesus dá uma resposta àqueles que o acusam de receber pecadores e comer com eles, é possível depreender o tema comum do penitente arrependido que retorna a Deus,

² As citações de Gil Vicente foram extraídas de Camões (2002). Os números posteriores ao título dos autos referem-se aos números dos versos.

³ Logion 107: “Disse Jesus: O Reino é semelhante a um pastor que tinha cem ovelhas. Uma delas se extraviou, e era a maior de todas. Ele deixou as noventa e nove e foi em busca daquela única até achá-la. E, depois de achá-la, lhe disse: eu te amo mais do que as noventa e nove”.

por intermédio de narrativas que envolvem perda, busca e reencontro. São histórias de pessoas ou objetos perdidos que, uma vez encontrados, dão sentido novo à vida daquele que os perdeu, entendendo-se metaforicamente o regozijo de Deus diante do retorno do homem: “há júbilo diante dos anjos de Deus por um pecador que se arrepende”, sentencia Jesus, numa exegese de sua própria parábola da dracma perdida (Lc 15:10). A “trilogia da redenção” de Lucas (perda, busca e reencontro como motivações narrativas) é uma sequência doutrinal, naturalmente de natureza teológica, mas com extraordinário potencial literário, como, de resto, se caracterizam todas as parábolas bíblicas, passíveis de uma transposição dramatúrgica, o que Gil Vicente por certo teria intuído.⁴ Por fim, será preciso considerar que, metaforicamente, quando se pensa a recuperação do que foi perdido, insinua-se ao mesmo tempo a salvação dos gentios e dos estrangeiros, perdidos como ovelhas desgarradas do rebanho, mas potencialmente capazes de ser encontrados.

A parte profana de *Mofina Mendes* é altamente sugestiva da metáfora da “ovelha perdida”. Logo no primeiro quadro do entremeio dos pastores, André surge em cena queixando-se da perda de uma “asna ruça de meu pai” (*Mofina* 316). Pesseval, que estará em cena logo em seguida, suplica que ele deixe tudo para reencontrar a burra perdida, inclusive livrando-se de fardos desnecessários: “Nam pode ser/ busca bem leixa o fardel” (*Mofina* 372-373). Mas logo André será testemunha de notícia mais dramática: saberá que Paio Vaz perdera imensa parte de seu gado nas mãos da estouvada e inconsequente Mofina Mendes, que faz perder tudo por conta de sua inabilidade no trato com a rês. Mofina será, a partir de então, o símbolo da perda espiritual, aquela que perdeu e não reencontrou. Insana e desajuizada, Mofina ainda deixa cair por terra o pote de azeite que lhe fora entregue como paga por seus serviços. Essa cena antológica da dramaturgia vicentina tem sido em geral lida como metáfora das vãs ilusões e dos sonhos inconstantes que se esvaem por uma vida fútil e vazia, a exemplo do que diz a própria Mofina, na sua sentença mais honesta e filosófica:

⁴ Sobre a dupla natureza doutrinal e literária das parábolas, veja-se a observação de Domingues Sant’Anna (2010, p. 247), em sua curiosa pesquisa sobre a parábola como gênero literário: “Assim podemos dizer, com a finalidade pragmática de transmitir informações, transferir princípios, influenciar intelectualmente o ouvinte, enfim, ensinar algo, a *docere* aciona a *delectare* e, por meio dessa estratégia mais afetiva, oferece-lhe o deleite, o prazer estético. Segundo nosso ponto de vista, é nesse estágio que entra a parábola como narrativa, com todas as suas características peculiares [...]”.

Por mais que a dita m'enjeite
pastores nam me deis guerra
que todo o humano deleite
como o meu pote d'azeite
há de dar consigo em terra (*Mofina* 489-493).

Todo o humano deleite há de dar consigo em terra. É uma bela reflexão sobre a esterilidade dos sonhos materialistas. Mas o desajuste de Mofina diz mais que isso. É altamente emblemático, por exemplo, que Gil Vicente tenha substituído o pote de mel (presente no *Libro de Patronio o del Conde Lucanor*, do infante Juan Manuel, e na fábula “El religioso que vertió la miel y la manteca sobre su cabeza”, versão espanhola de Calila y Dimna)⁵ por um pote de azeite, elemento que dá luz para as candeias do espírito, conforme ainda se verá no desfecho do auto vicentino. O drama de Mofina Mendes, mocinha inconsequente que mesmo antes de entrar em cena é vista assoviando, como uma dodivanas desleixada e negligente (“Mofina Mendes ouvi eu/ assoviar pouco há”, *Mofina* 337-338), é a história da “ovelha perdida”, jamais reencontrada, conforme já se disse. Sua displicência terá eco no grupo de aldeões que, na parte final do auto, será solicitado a levar lume para as candeias na hora do nascimento de Cristo, e não leva. Assim que termina o quadro profano do auto, saímos com uma espécie de contabilidade das perdas e ganhos da gente rústica: André reencontra a sua burra, por iniciativa dos amigos pastores, quando João Calveiro (ou João Carrasco, como manda a rubrica) anuncia: “Andamos todos cansados/ o gado seguro está/ e nós aqui abrigados” (*Mofina* 505-506); enquanto Mofina Mendes sai de cena com todo o gado perdido e com o azeite derramado, também este símbolo da perda absoluta, da ovelha que não foi reencontrada.

De toda forma, tudo isso explica a composição final e o desfecho do auto: os pastores que reencontraram a “ovelha perdida” estarão aptos a seguir o anjo, quando este os convoca para o caminho de Belém, ainda que se levantem a custo, no meio da noite. Gil Vicente, consciente da displicência espiritual de cada um, não deixa de registrar as dificuldades pessoais dos pastores, tomados por uma negligência e por uma recusa inicial: “entam vai-te teu caminho/ qu'eu hei de dormir um mês”, diz o pastor Barba Triste, quando lhe pedem que se levante para seguir o anjo. “Bem no ouço eu.

⁵ Veja-se o já mencionado artigo de Menegaz (2012) para as fontes literárias da história de Mofina Mendes.

Porém/ que tem Deus de ver comigo?”, diz outro pastor negligente. O anjo queixa-se ainda de que os pastores são poucos e recusam-se a se levantar. No entanto, levantam-se, vão e seguem o anjo: “os Pastores bailando se vão”, diz a rubrica final, numa possível referência à parábola dos filhos do dono de uma vinha, em que o primeiro diz que não vai trabalhar, mas acaba indo, em reconsideração a sua atitude, e o segundo anuncia que vai, mas acaba não indo.⁶ Enquanto os pastores serão os eleitos para a cena da Natividade, Mofina chora o azeite derramado. A opção pelos pastores, também emblemática de um simbolismo religioso, já era comum no primeiro teatro religioso de Gil Vicente (*Visitação, Auto da fé, Auto pastoril castelhano*), em que pastores rústicos são chamados a contemplar os mistérios do nascimento de Cristo, como indivíduos eleitos: “uma espécie de idade de ouro é sonhada por Gil Vicente no mundo pastoril”, considera António José Saraiva (2000, p. 156). Lembre-se que, mesmo arrastando erros e pecados, e exibindo uma natureza ríspida, o lavrador do *Auto do Purgatório* será merecedor da salvação não apenas porque é vítima social dos poderosos que o oprimem (CRUZ, 1990, p. 234-235), mas porque sua natureza está ligada às relações entre o simplório mundo pastoril e a revelação espiritual.⁷ Bernardes (2008, p. 32) chega a considerar a figura do pastor, na obra geral de Gil Vicente, como uma espécie de máscara portadora de “múltiplos avisos, traduzidos numa catequese moral, contínua e coerente”.

Ainda sobre a cena final de *Mofina Mendes* (o quadro da Natividade, tão usado por Gil Vicente na primeira fase de seu teatro), a par dos personagens pastoris que, como diz Berardinelli (1985, p. 71) reagem “por ignorância” e “com irreverência”, mas acabam por seguir os anjos, temos a figura dos aldeões, que se recusam a trazer as velas para acender as candeias de José. São chamados a participar dos mistérios da Virgem, mas recusam-se a oferecer o lume. A Fé é a primeira virtude que os chama; depois será a Esperança; até que a Prudência faça entender que “candea nam há mester/ que o senhor qu’há de nacer/ é a mesma claridade” (*Mofina* 647-649). Os aldeões mostram-se como outras “ovelhas perdidas”, que não serão reencontradas, diferentemente dos

⁶ Mt 21:28-32: “Que vos parece? Um homem tinha dois filhos. Dirigindo-se ao primeiro, disse: ‘Filho, vai trabalhar hoje na vinha’. Ele respondeu: ‘Não quero’; mas depois, reconsiderando a sua atitude, foi. Dirigindo-se ao segundo, disse a mesma coisa. Este respondeu: ‘Eu irei, senhor’; mas não foi. Qual dos dois realizou a vontade do pai?’ Responderam-lhe: ‘O primeiro’. Então Jesus lhes disse: ‘Em verdade vos digo que os publicanos e as prostitutas estão vos precedendo no Reino de Deus’”.

⁷ Sobre as questões sociais envolvendo a crítica ao poder no *Purgatório* e à futura salvação da gente rústica e humilde, veja-se ainda ALVES (2002, p. 46).

pastores, simples e fiéis, como André, que achou a sua burra perdida: “o gado seguro está/ e nós aqui abrigados” (*Mofina* 505-506).

Sabe-se que o *Auto de Mofina Mendes* fora concebido pelo mestre português inicialmente como *Mistérios da Virgem*, conforme adverte o frade que faz as vezes de prólogo: “A qual obra é chamada/ os Mistérios da Virgem” (*Mofina* 97-98). Fato é que a história de Mofina Mendes, que deveria servir não mais do que como *exemplum* contrário à humildade e grandeza da Virgem (pastora verdadeira que jamais deixa perecer o seu gado), acabou por assumir uma dimensão maior que o próprio quadro central, chegando a furtrar até mesmo o título da peça. O quadro profano, usado apenas como antítese do quadro sagrado, apropriou-se da trama, que deveria mover-se em função dos “mistérios da Virgem”. Desse modo, a julgar pela amplitude desse quadro profano, *Mofina Mendes* revela-se uma história dos que perderam e dos que acharam, das ovelhas perdidas e das ovelhas reencontradas, ou antes, dos que responderam favoravelmente ao chamado da vida (os pastores), e dos que se recusaram a esse chamado (*Mofina* e os aldeões).

Pensando-se que o *Auto da Cananeia* vinha escrito e representado à mesma época de *Mofina Mendes*, em 1534, quando Gil Vicente voltava ao teatro religioso, vê-se que certos diálogos possíveis entre os dois autos são flagrantes. *Cananeia* é também a história de uma ovelha perdida e reencontrada, porém numa roupagem dramática inteiramente nova. Com uma tonalidade mais grave e circunspecta, sem a sobreposição de quadros sacros e profanos, o último auto religioso do mestre português, conforme já aqui se revelou, é releitura dramática de um fragmento do Evangelho. É uma peça de maturidade, em que Gil Vicente abandona a veia cômica e a velha obsessão pela sátira. José Augusto Bernardes (2006, v. II, p. 92-93) identifica a personagem central com o “lirismo do arrependimento”, que caracteriza boa parte do teatro religioso vicentino, e que se manifesta em personagens de natureza penitencial, como os dignitários da *Barca da Glória*, ou a sibila Cassandra, ou mesmo a peregrina do *Auto da alma*. *Cananeia*, perfeita antítese de Mofina Mendes, é mulher forte e determinada: penitencia-se, confessa-se pecadora e indigna (“confesso que sou cadela/ e de cadela nasci/ e sou mais perra que ela”: *Cananeia* 586-588), mas não perde a fé, mesmo diante das duras provas que Jesus lhe impõe.

Em síntese, trata-se de uma peça sobre a perseverança e o ato penitencial, evocados em função do estrangeirismo e da maldição da personagem: cananeia ou grega, de origem siro-fenícia, como se lhe referem respectivamente os evangelhos de Mateus e Marcos, tanto faz. Gil Vicente, ao que tudo indica, parece ter optado pela versão de Mateus, pensando que uma referência explícita à etnia da personagem poderia render-nos uma compreensão mais notória de sua maldição. Os cananeus teriam sido um dos sete povos, ou divisões étnicas, expulsos pelos israelitas após o Êxodo, o que fez cair sobre eles a calamidade da traição, já que haviam se recusado a unir-se aos irmãos mais velhos nas terras de Ham. A mulher cananeia não é a única voz, nos evangelhos, de um estrangeiro amaldiçoado, mas espiritualmente hábil, qual ovelha perdida mas reencontrada na presença de Cristo: o episódio da samaritana no poço, narrado apenas em João (4:4-26), evidencia uma personagem que, mesmo estranhando o fato de Jesus dirigir-lhe a voz, reconhece-o como Messias. O centurião romano (Mt 8:5-13), estrangeiro e gentio que pede a Cristo que lhe cure o servo paralítico (o que diz a célebre sentença “Não sou digno de que entreis em minha morada”), será outro modelo de redenção adventícia, compreendendo a grandeza do Messias, mesmo não sendo de Israel e confessando-se um idólatra: “Não encontrei semelhante fé em ninguém de Israel” (Mt 8:10), admira-se Jesus, ao reconhecer-lhe a crença.

O estrangeirismo amaldiçoado da mulher cananeia já nos é antecipado, no auto vicentino, pelo prólogo das três pastoras: a pastora dos gentios, a dos hebreus e a dos cristãos. Cananeia é gado gentio. A fé e a determinação da personagem central, portanto, são plenamente potencializadas em função de sua persistência de ádvena, em função de seu pertencimento a um “gado estrangeiro”, perdido, aos cuidados de uma pastora silvestre que, no prólogo do auto, lhe sentencia: “Serra que tal gado tem/ não na subirá ninguém” (*Cananeia* 26-27). E em seguida, os 47 versos do discurso de Belzebu (*Cananeia* 481-528), no confronto entre os diversos personagens em cena (a estrangeira, Cristo, os apóstolos, os demônios), mostra-se altamente revelador e confirmador da sentença da pastora Silvestra, ou seja, o estrangeirismo amaldiçoado, agora intensificado por uma fatalidade trágica, determinada pelo nascimento, pelo destino e pela astrologia: “E esta moça de Canã/ e filha desta senhora/ foi nascer na conjunção/ que reinava a nossa hora” (*Cananeia* 515-519). Os 49 versos da resposta da estrangeira (*Cananeia* 584-633), talvez o ponto mais alto da profundidade doutrinária do auto, a

confirmar o ainda mais longo discurso de Cristo nos seus 73 versos sobre a natureza contemplativa da oração (*Cananeia* 368-295),⁸ revelam a síntese da peça e a verdade sentenciadora de Gil Vicente: a felicidade no reencontro da ovelha perdida.

Cananeia, portanto, pode ser uma peça sobre a confissão e o arrependimento, conforme se depreende do discurso contrito da personagem central (temas já visitados no tríptico das barcas e no *Auto da alma*), mas, acima de tudo, é também uma peça sobre o direito dos amaldiçoados de se redimirem. Em síntese, um auto sobre a recuperação do que foi perdido, a exemplo da “trilogia da redenção” exposta no capítulo 15 de Lucas (a ovelha perdida, a dracma perdida e o filho pródigo), em que a estrutura “perda, busca e reencontro” move o sentido mais profundo dessa mesma recuperação do perdido. Em outros termos, é a proposta de salvação dos gentios e estrangeiros (os agrestes e selvagens pastoreados por Silvestra), simbolicamente representados por cananeus, gregos, samaritanos e romanos nos evangelhos. E nisso, *Cananeia* identifica-se com o *Auto de Mofina Mendes*, quando este põe em cena os que se acharam e os que se perderam, o gado perdido e o gado reencontrado. À mulher cananeia, que se reencontra, nada é oferecido, senão o estigma do estrangeirismo, condição oposta à dos aldeões de *Mofina Mendes*, que se perdem, mas a quem tudo é oferecido.

É sugestivo que, no quadro final de *Mofina Mendes*, a Virgem dê à luz em terra estrangeira (“pois estais em terra alhea”, diz-lhe o marido José: *Mofina* 576), a esperar que os estrangeiros lhe venham oferecer lume para as candeias. Gil Vicente, que ingenuamente acreditou na conversão pacífica dos judeus ao cristianismo, parecia insistir, em seu último discurso religioso, na salvação dos estrangeiros, como mandava o desfecho do Evangelho de Mateus: “fazei discípulos de todas as nações” (Mt 28:19). Propondo uma dramatização da trilogia das coisas perdidas do Evangelho de Lucas, o mestre português, em seu teatro religioso tardio, parecia não mais disposto à investigação das coisas do além, conforme fizera no tríptico das barcas, porém via-se

⁸ Sobre a questão da oração contrita e verdadeira, muitos leitores vicentistas perceberam o quanto o autor português denuncia a falsidade e a hipocrisia das orações mecânicas, ditas à pressa da hora, sem o necessário anseio contemplativo, como fizera o sapateiro da *Barca do Inferno*, por exemplo. Nesse sentido, Saraiva (2000, p. 151) aponta em Gil Vicente uma espécie de “humanismo religioso”, na mesma linha de Erasmo e Morus, para além de uma religião meramente ritualística e milagreira, uma vivência religiosa interior em oposição aos rituais automatizados. Sobre uma teoria erasmista da oração na *Cananeia*, veja-se Reckert (1993, p. 16). Pierre Blasco (1991, p. 341) chega a considerar que Gil Vicente faz uma interpretação heterodoxa da oração e da comunhão dos santos, na cena do fidalgo da *Barca do Inferno*: “Gil Vicente veut dénoncer là un formalisme religieux outrecuidant et une insolente interprétation du dogme de la communion des saints”.

plenamente consciente da universalidade dos evangelhos. Mais do que um testemunho sobre a aceitação ou a recusa dos convidados e eleitos, as duas peças finais de seu acervo devocional propunham também uma aguda reflexão sobre a aceitação ou a recusa dos que não foram convidados ou eleitos, ou seja, os gentios, os que não são das ovelhas perdidas da casa de Israel. José, em *Mofina Mendes*, convidou os aldeões estrangeiros, que o recusaram; Jesus, que não convidou Cananeia à sua fé, viu-se devotamente aceito.

E também de forma devota, Gil Vicente, portanto, ao final da vida, ainda que recebendo a incumbência de terceiros, mostrava-se pessoalmente interessado no retorno à temática devocional. Dalila Pereira Costa (1989, p. 67) considerou que, no teatro religioso vicentino, o desfecho é sempre a vinda de Cristo. É um fato: seja o Cristo da Natividade, seja o Cristo da Ressurreição (como na *Barca da Glória*), e nesse sentido, o mal é uma necessidade no plano da salvação. Sim, o fato é que, a considerar tudo isso na totalidade do primeiro teatro religioso de Gil Vicente, o mestre português tinha algo novo a dizer, depois de seu longo percurso pelo teatro profano. Algo novo a dizer, e de forma nova. Precisava dizer a seu público que as ovelhas perdidas e reencontradas são ainda mais amadas por Deus do que as ovelhas que jamais se perderam.

Referências

- ALVES, Maria Theresa Abelha. *Gil Vicente: sob o signo da derrisão*. Feira de Santana: UEFS, 2002.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos de literatura portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Sátira e lirismo no teatro de Gil Vicente*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006. 2 v.
- _____. *Gil Vicente*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- BLASCO, Pierre. *La Barque de l'Enfer de Gil Vicente comme miroir d'une mentalité*. In: *Estudos portugueses: homenagem a Luciana Stegagno-Picchio*. Lisboa: Difel, 1991.
- CAMÕES, José (Dir.). *As obras de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002. 5 v.
- COSTA, Dalila Pereira. *Gil Vicente e sua época*. Lisboa: Guimarães, 1989.
- CRUZ, Maria Leonor García da. *Gil Vicente e a sociedade portuguesa de quinhentos*. Lisboa: Gradiva, 1990.
- KEATES, Laurence. *O teatro de Gil Vicente na corte*. Lisboa: Teorema, 1988.
- MENEGAZ, Ronaldo. Mofina Mendes e o pote de azeite, antes e depois, *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 66-72, jan./jun. 2012.
- RECKERT, Stephen. *Espírito e letra de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

- _____. *O essencial sobre Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.
- SANT'ANNA, Marco Antônio Domingues. *O gênero da parábola*. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.
- SARAIVA, Antonio José. *História da cultura em Portugal. Gil Vicente, reflexo da crise*. Lisboa: Gradiva, 2000. v. 2:
- TEYSSIER, Paul. *Gil Vicente: o autor e a obra*. Amadora: Ministério da Educação e das Universidades, 1982.

Minicurrículo

Luís André Nepomuceno é doutor em Teoria e História Literária pela Unicamp, com pós-doutoramento pela mesma instituição, e professor de Literatura Brasileira e Literatura Portuguesa do Centro Universitário de Patos de Minas (Unipam), Brasil. É autor de diversos artigos publicados em revistas do Brasil e do exterior, com enfoque nos estudos clássicos e humanistas, especialmente sobre o Renascimento português. No campo do ensaio, publicou os livros *Petrarca e o Humanismo* (Bauru: EDUSC, 2008) e *A musa desnuda e o poeta tímido: o petrarquismo na Arcádia Brasileira* (São Paulo: Annablume, 2002). É também ficcionista com romances e narrativas curtas publicados pela Editora 7Letras.