

As Barcas de Gil Vicente

Noémio Ramos, Maio de 2018.

E por ser cousa nova em Portugal...

As falhas na leitura de *cousa nova* em *Visitação* (1502) bloquearam o essencial das Obras de Gil Vicente; *cousa nova* era como se designava a Arte da era Moderna (segundo Petrarca), o que Vasari referiu como a Arte que renascia, o que designamos hoje por Arte da Renascença. Pelo que, se deve ler: ***E por ser Arte da Renascença em Portugal, gostou tanto a rainha velha desta representação, que...***

Entre as causas: (a) a tradicional aderência e vassalagem ao *estrangeiro*; (b) as falhas no conhecimento da História universal (processo e cronologia); (c) o estudo da literatura portuguesa à *letra*, limitado ao discurso literal; (d) o *Saber de Cátedra* provinciano, incorporando na sua compleição o ***entusiasmo e admiração pelos grandes meios (...); entusiasmo e admiração pelo progresso e pela modernidade; e a (...)*** ***incapacidade de ironia*** (Fernando Pessoa); (e) e porque, por *sistema*, se avaliam os produtos culturais portugueses do passado pelo *seguidismo provinciano* do presente.

Após uma séria iniciativa (1987-1993) de Osório Mateus orientando o estudo das obras peça a peça, cujos resultados ficaram bastante aquém do desejável, ao invés de estudar a fundo e *de per si* as obras do dramaturgo português, a *erudição vicentista*, afiliando-se em *universos culturais* definidos *a priori*, no seu preito de vassalagem professa as *suas inferências* por verdade universal assumindo-as com *entusiasmo e admiração*. No seu fascínio, elege-se comparsa e herdeira de um ou outro *universo cultural* (a)parente ou mesmo alheio, reclamando que no eleito *universo cultural* se há-de enquadrar a *gênese da obra de Gil Vicente* e, de antemão, *concluindo que ela se revela influenciada pela grande tradição do teatro europeu do final da Idade Média (pelo francês, sobretudo), dela recolhendo, desde logo, as grandes linhas satíricas e líricas que enformam géneros como a farsa, a sottie, a moralidade ou o mistério. (Sátira e Lirismo, Bernardes).*¹ E pelo devido preito aos seus pares, manifesta-se *de facto* um desconhecimento da *essência* das obras do dramaturgo.

Transferindo ilações, sobre objectos e culturas alheias, para as peças de Gil Vicente, conjugam-se outras formas rebuscadas *pelo progresso e pela modernidade*, porém, não aplicando as metodologias do grupo de Bakhtin, ou de Warburg e Panovsky, mas antes plasmando *soluções* ou simulando aparências imagéticas, atribuindo matrizes e práticas alheias às *Obras* e à cultura portuguesa, alinhando e submetendo estas àquelas. Na ânsia de exhibir maior *erudição* introduzem-se concepções recentes sobre a criação literária e até filosófica no espírito das obras e no seu Autor, produzindo *Artigos* e *Teses*, cintando obras e autores valorados por intercâmbio de referências, obtendo resultados comparáveis às saídas dos *programas informáticos* que escrevem artigos às centenas, planeiam e realizam teses de graduação académica, seguindo modelos, citando fontes, referências, figurinos, etc..

Recorrendo a um coetâneo de Gil Vicente (146?-1536), lembramos Erasmo de Roterdão (1469-1536), no *Enquiridion* (1503) – livro que é também uma contestação à enorme proliferação de monges que vadiavam pela Europa com ocupações parasitárias ou mendigando – quando, dirigindo-se *a um seu amigo* (o leitor): *...pediste-me com insistência que te desse instrução por escrito sobre um modo de vida que te permitisse alcançar um espírito aceitável a Cristo...*, e esclarecendo o *seu amigo* ao concluir o livro: ***monachus non est pietas*** – o monacato não é devoção (piedade) – o monaquismo não se concretiza num sentimento do dever para com Deus, isto é, o

¹ - Um exemplo mais concreto pode ler-se em “A sátira da mudança no teatro de Gil Vicente: o peso da História e a leveza da Arte” de Cardoso Bernardes, no primeiro número da revista *Veredas*. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas. Fundação Eng. António de Almeida, Porto 1998.

monacato não faz do monge um ser devoto (pio); conduzindo ao rifão: ***o hábito não faz o monge***. Completando a transcrição da frase: *Monachatus non est pietas, senão um modo de vida [bom ou mau] que assenta bem ou mal de acordo com a disposição física ou psicológica de cada um.*² Não é senão ***um modo de vida que assenta bem ou mal*** de acordo com os objectivos, interesses e desejos, mas ***o modo de vida*** não faz do académico o investigador ou o Sábio, ***o hábito*** nem pela toga nem pela práxis o faz. Que nos perdoem as redundâncias.

Objecto Arte, análise, crítica, pensamento...

O que consta no *Auto das Barcas* há-de ser percebido no seu próprio contexto, no que abriga e preserva o seu *casulo* perante os confrontos com o universo sócio-cultural a que pertence, lugar e tempo, sociedade de que o Autor faz parte, onde e no momento da sua criação: e, pelas *formas* de encenar se há-de vivificar a *acção dramática* criada, onde nada se move ou permanece, acontece ou é pronunciado por mero acaso.

A análise de uma peça de teatro implica que o seu texto – o expresso ao público espectador – constitua o objecto de controlo do trabalho do investigador interpretante do sentido e significados da peça no todo da sua unidade e em todas as suas partes. Todavia, a didascália do Autor deve ser seguida pelo encenador, que a cumprirá para que a peça seja entendida pelo público e, portanto, – no acto contínuo do estudo – o investigador na sua análise há-de ver (conceber) perante si *a acção*, numa encenação que cumpre a didascália no todo da *acção dramática*, no agir e no *fazer* implícito nos diálogos. E, nos diálogos observar todas as referências a outros espaços (*espaço-tempo*) além do perceptivo (do *momento*), outros espaços constituintes de *momentos* do universo histórico (o memorável), espaços dos universos culturais comuns, populares e ou eruditos, ou ainda outros espaços implícitos no *fazer* do desenrolar da *acção*, ou em alusões ou referências ao *momento* social, político ou cultural, local ou universal, porque tudo deve ser considerado na sua dualidade, nos espaços de significação a que pertencem e onde no *momento* se integram na *acção*. Em suma, tudo o que figura a *acção dramática*, integrando os referidos *espaços* compostos por formas, sejam objectos ou actividades humanas, etc., em tudo semelhantes ao *espaço perceptivo* – na dualidade do mundo real e do *palco* – implicando a interacção do observador no todo físico e sócio-cultural, numa apreensão activa apoiada em conhecimentos estruturados.

Nos termos de criação artística da forma e estruturação funcional da actividade mental, do pensamento do século xvi, se havemos de ter em consideração, os *espaços* de representação (figuração de representações) de alguma forma organizados (estrutura e composição, *acção* e funções motora, simbólica e operativa), não havemos de ponderar nem detectar *processos*, porque uma tal *forma no pensar* só terá sido alcançada, em consciência, no século xix, e só recentemente se tornou corrente. Esta constitui uma nova *forma de pensar* que hoje se apresenta em todos os campos teóricos e disciplinas da práxis humana, destacando-se, por exemplo, em quadros de processamento lógico (suportados por metodologias em investigação, serviços, tarefas, aplicações, etc.), tendo obtido grande repercussão no multi-processamento informático, na arquitectura de registo de dados para os processos de aprendizagem das máquinas (robots), ou como se apresenta em diversas técnicas de gestão e realização de projectos, constituindo mesmo a característica fundamental da produção industrial da sociedade moderna. Porque a essência do pensamento fundamenta-se na dialéctica do desenvolvimento humano expressa nas formas do seu pensar, e esta actividade mental (cerebral) provém do reflexo (interiorização da práxis), da reprodução activa da práxis humana pela vivência do Ser em Sociedade e, portanto, da dialéctica dos progressos alcançados pela

² - Erasmo de Roterdão, *Enquiridion, Manual del Caballero Cristiano*, 1503. Edição actual da Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 2001. Pag. 268.

Sociedade como organismo vivo em constante reestruturação, em acção regenerativa, conservação e adaptação ao seu próprio desenvolvimento, ao ambiente físico natural, etc.. E a *forma de pensar* actual, caracterizada por uma *visão estratégica de controlo de processos*, integrando universos espaciais (culturais e científicos) e reestruturando os domínios do racional linear sustentado por séries de multi-processamento de objectos (conceptuais), sobrepôs-se à *forma de pensar* que surgiu e se desenvolveu na Idade Moderna, que então se apresentava como *visão unificada* (o *homem universal*) com suporte na representação de múltiplos espaços essencialmente lineares – em convergências ou confrontos – tendentes na sua incorporação a uma organização lógica linear e ou composição estruturada em sistemas relacionais e hierárquicos.

Antes de analisar e integrar no contexto do pensamento actual as obras e o pensamento do Autor, há que conhecer na sua génese, peça por peça, o conjunto das obras, descobrir por uma análise apurada o que, de facto, o Autor criou por construção elaborada do seu próprio pensar, descobrindo o que cada peça representa, o que dizia e nos diz no seu próprio contexto. Entender cada peça e compreender o que a ela respeita. E, se não há ainda um conhecimento *de facto* do *objecto de Arte*, ao tempo em que e onde se desenvolveu a Arte e se produziu o *Auto das Barcas* (Gil Vicente), não podemos confrontar o Autor e a sua Obra no contexto do pensamento de hoje, senão falseando sobre as Obras e, conseqüentemente, sobre o seu Autor.

As conexões entre *Arte e Pensamento* têm constituído um dos nossos objectos de pesquisa na Pintura, que ensaiámos em poucos textos em 1975 e 1976, alguns apresentados em provas públicas; e nesta pesquisa nos mantemos, persistindo. Porém, nas Artes plásticas a defesa de *teorias* (concepções) é bastante ingrata, pois qualquer palrador copioso, ignorante, boçal ou mentecapto, se apresenta como um artista genial, a si ou por um dos seus pares que se assume como teórico do “processo”, lançando o *produto* – a criatura e as suas emissões – papagueando o seu *êxito universal* com grandes apoios promocionais, públicos e privados, promoções replicadas por *difusores*, curadores, comissários e outros pantomineiros, no dito “campo da arte” e, hoje, os museus e colecções de Estados, municípios ou empresas, ou de tolos *investidores*, estão atulhados de tais *produtos* (tidos por capital), constituindo-se assim um *sistema arborizado*, bem enraizado nas *entidades* sociais. E as instituições culturais, públicas e privadas, têm deveras por *obrigação* defender os investimentos de capital, e os aspirantes ou já enquadrados no *sistema* o seu lugar e estatuto social. Um *sistema* que Christian Andersen figurou (em *o rei vai nu*),³ porém um *sistema* que permanece, pois entre outros exemplos, podemos ler nas palavras de auto-promoção de um *alfaiate* da actualidade: “A *arte contemporânea* é um *longínquo país afastado das pessoas*”.⁴

Com as obras de Gil Vicente alargámos a esfera da pesquisa *Arte e Pensamento*, porém, deparámos com as mesmas dificuldades em ser entendidos, porque, com diferenças, as Artes desenvolvem-se em áreas comuns do *pensamento* (mente humana), campos que a erudição sempre teve muita dificuldade em alcançar, como temos vindo a demonstrar com as peças de Teatro do referido Autor.⁵ De forma analítica não cabe aqui expor o pensamento que no todo envolve o *Auto da Barcas*, nem haverá discurso ou obra escrita que possa esgotar o que na peça se apresenta em termos de Arte, pelo que nos limitamos a um pequeno exemplo da análise, focando-a no Teatro, no *fazer* mais além do texto e dos diálogos, em momentos específicos da *acção dramática*, em *segmentos da acção* situada no *Prólogo* e no *Epílogo*, e pouco mais.

³ - Andersen, em “*A roupa nova do imperador*”, título em geral traduzido por “*O rei vai nu*” em adaptações simples (algumas até simplórias) do conto.

⁴ - Frase de um autor entrevistado, em título do artigo do jornal *Expresso* de 11 de Maio de 2018.

⁵ - Ver última publicação de Noémio Ramos: “*Sobre o Auto das Braças de Gil Vicente, Inferno, a interpretação -I*” – Edição *Lógos – Biblioteca do Tempo*, 2018.

Sentido e significações mais além dos diálogos

Gil Vicente inicia a peça – sobre as Barcas – oferecendo ao seu público uma cena *única de acção*, uma cena apenas implícita no texto, mas deveras importante no *drama* da peça, uma figuração da realidade com múltiplos significados, onde o diálogo há-de estar bem espaçado no tempo que acompanha os *fazeres* necessários à concretização do aprontar de um veleiro para zarpar. A cena serve o *drama* da peça porque pretende destacar *as barcas* (por uma delas) e a actividade que envolve o aprontar da partida – no caso, para um outro Mundo (Inferno, hemisfério Sul, Glória), – porque há uma cena semelhante, *única de acção*, executada sem liderança nem comentários, após o Anjo (epílogo) ordenar a partida – pois o público já sabe o que estão fazendo – portanto, volta a encenar-se o aprontar da barca a zarpar na terceira parte (em *Glória*) concluindo-se a cena quando, desfraldando-se a vela, se mostra a Cruz de Cristo.

A peça exige um local vasto para a sua encenação, com diversos trabalhos, de carpintaria para montagem de cenários, que numa primeira encenação se poderiam prolongar por mais de um dia, porque a concretização da *acção* com as tarefas que se desenvolvem no espaço dramático – e necessariamente no espaço físico real, o espaço plástico da cenografia – implica a presença de um simulado *aparelho* de marear (com cordas, polias, roldanas, panos vários e velas, mastros, galindrêus, vergas, etc., incluindo a prancha e atavios de embarque), dispendo de mecanismos apropriados à *imitação* do *fazer* de marinharia, e espaço disponível para o movimento de avançar e recolher da prancha de embarque, etc., *dispositivos* que, na época, têm de estar presentes para *oferecer* ao público, não gato por lebre, mas a *realidade de facto* criada na peça. Portanto, há que destinar o espaço que vão ocupar as barcas com o velame e bandeiras, prancha a deslocar-se dando acesso a um pseudo casco com pelo menos um mastro, onde um simulado *aparelho* de marear evoque o manobrar de um pequeno veleiro com dois diabos tripulantes, a carga que já traz, e lugar para mais uma dúzia de passageiros, os panos (velas e bandeiras) e a âncora (ou uma fateixa), tal como consta da peça (isto considerando a segunda barca inerte). Há ainda que considerar o campo livre destinado aos deslocamentos de cada entrada, bem como para a dança e a esgrima do Frade com os seus avanços e recuos exemplificando duas das *tretas* (também designadas por *feridas*; manhas, golpes ardis) de entre as conhecidas *técnicas de duelo*⁶ com espada e broquel, a um suposto inimigo, *tretas* rigorosamente descritas enquanto as executa.⁷

O Diabo além de animar o ambiente – *À barca à barca oulá / que temos gentil maré* – faz uma estimulante chamada por passageiros – *À barca à barca u u / asinha que se quer ir. / Oh que tempo de partir / louvores a Berzebuu* – e, entretanto, com o seu Companheiro, desempenha diversas actividades que correspondem com exactidão ao aprontar de uma barca a zarpar, pois em conformidade com a *acção*, o Fidalgo pode dizer ao entrar: *Esta barca onde vai ora / que assi está apercebida?*

A arquitectura de cena exige o mover o carro a ré⁸ porque o cenário tem (tinha) de

⁶ - As *técnicas de duelo* serão mais tarde conhecidas por *Arte da Destreza*, havendo várias publicações sobre o assunto a partir da segunda metade do século xvi. Há um manuscrito sobre o assunto na Biblioteca da Ajuda. Nesses tratados podemos encontrar a confirmação do saber de esgrima de Gil Vicente ao apresentar a descrição das *tretas* na fala do Frade.

⁷ - Isto, sendo montado na câmara da rainha gravemente doente (?), de tal modo que ela, na sua cama, se sentisse como espectadora privilegiada e, além disso, os elementos físicos e materiais da arquitectura de cena, a indispensável presença na câmara de uma catrefa de gente (?), além dos técnicos de cena (excluindo o Moço, porque sai de cena), são dezoito pessoas só em personagens da peça necessariamente presentes em simultâneo e em grupos distintos dentro e fora das barcas. Além da obrigatória presença da família mais próxima da rainha entre o público do espectáculo. Isto só serviria para desmontar a *invencionice* de 1562 de que a peça teria sido encenada na câmara da rainha moribunda, mas há ainda o verso (21) manifestando a festividade da ocasião: *Põe bandeiras que é festa...*

⁸ - No diálogo entre o Diabo e o Companheiro constam termos de marinharia da época, correspondentes

se apresentar realista quanto possível, para que o público assimilasse e entendesse bem que a barca está pronta para zarpar, exactamente com aqueles passageiros escolhidos pelo Autor, porque haverá de transmitir esse significado importante, no princípio (destino ao *inferno*) e no fim da peça (destino à *glória*). A tarefa faz-se com cuidado, trata-se de mover a ré o *carro da escota da genoa* (vela triangular à proa). [Diabo] *Ora venha o caro a ré*. [Companheiro] *Feito feito*. [Diabo] *Bem está*.

O *fazer* corresponde às mais diversas actividades que se desenvolvem numa barca: ...*atesa aquele palanco* (estica aquele cabo que prende a vela e serve para a puxar) e *despeja aquele banco / pera a gente que vinrá*. Para cumprir, o Companheiro liberta o banco de alguma carga, que por disparate coloca em mau lugar, ficando a carga a fazer obstáculo ao vento, ocupando o *leito do vento* sobre a cobertura, incentivando o cómico da situação e, quando o Diabo dá por isso, repreende-o porque não quer demora ou atrapalhação na partida, dizendo: *Ora sus que fazes tu? / Despeja todo esse leito*.

Segue-se uma tarefa em que o Diabo tem de colaborar com o Companheiro e, para a iniciar, diz: *Abaxa màoora esse cu*. (*Cu* é a parte inferior do poleame, o oposto à cabeça). / *Faze aquela poja lesta / e alija aquela driça*.⁹ Quer dizer, a parte inferior da vela ligada por um cabo, a poja, com certeza passando através do poleame respectivo, tem de ser desembaraçada e esticada, o *fazer lesto*. Entretanto, há também que *alijar* (aliviar) uma adriça,¹⁰ e é o Companheiro que terá de realizar a tarefa. Só depois se inicia o trabalho de colaboração para o desfraldar da vela grande (trapezoidal), que é acompanhado pelas palavras: *Oh caça, oh iça, iça*.

Por *caçar (as velas)* designa-se o alar (puxar) das escotas das velas de modo a esticá-las pela parte inferior, para melhor acção do vento ou para cerrar mais a bolina. Como dissemos, o desfraldar das velas terá implicado a colaboração do Diabo ajudando o Companheiro (um nas escotas e outro na adriça), içando a vela por intermédio do mecanismo de poleame criado por Gil Vicente para o efeito. Para o Diabo o *fazer* foi cansativo, pelo que desabafa: *Oh que caravela esta!* E, enquanto ele próprio vai tratar de verificar se o leme está na posição devida (virado para barlavento), dá mais trabalho ao Companheiro: *Põe bandeiras que é festa / verga alta âncora a pique*. O Companheiro terá de pôr as bandeiras estendidas desde o mastro à proa e (ou) à popa, e enquanto que a verga (suporte superior da *vela*) já estará alta (com o içar já realizado), o Companheiro terá ainda de preparar a âncora para a partida, isto é, esticar o cabo da âncora (que no caso poderá ser uma fateixa) para que logo que seja dada a partida a âncora esteja já levantada por completo, solta do fundo do rio.¹¹ *Verga alta âncora a pique* é expressão (comando) de prontidão para zarpar.

às actividades necessárias, a acções físicas reais de bloqueio e preparação para zarpar de um pequeno veleiro, como demonstrado por Óscar Pratt e Henrique Lopes de Mendonça (um profissional da Marinha) em aceso confronto com Carolina Michaelis, transcrição de José Leite de Vasconcelos de artigos do *Diário de Notícias*, em *Revista Lusitânia*, 15, pag. 268 e seguintes, *Sobre um verso de Gil Vicente*. A carta de Óscar Pratt foi publicada na revista “A Máscara”, n.6 – 1912.

Embora o termo *carro*, ou *cairo* ou *caro*, esteja fora de uso em Portugal, no Brasil (mais próximo do português do séc. xvi) ainda se usa de forma corrente, com o mesmo sentido para as mesmas ‘peças’ do veleiro: *carro da escota da genoa*. Como se pode ler no artigo: “*Regulagem básica de velas*” de Marcos Wetzel da Rosa em: popa.com.br – www.popa.com.br/docs/tecnicas/regulagem_basica_das_velas.htm 9 - A nossa informação resulta também da consulta do *Dicionário ilustrado de Marinha* de António Marques Esparteiro, Liv. Clássica Editora, 2ª Ed. 2001. Onde: *Carro* – parte inferior da verga dos bastardos, onde são passadas as orças para alar e aguentar a verga para barlavento.

10 - Adriça, *driça* é a antiga designação de adriça, cabo de içar as velas. Alijar é também pôr borda fora, aliviar o navio.

11 - A operação desenvolvida pelo Diabo e Companheiro (uma mareação), designa-se (hoje) por *pôr à capa* ou *pôr ao través*. Operação que consiste em imobilizar um veleiro com as velas desfraldadas, do seguinte modo: caçando a vela grande, depois de ter trazido o carro da genoa a ré, ou seja, aquartelando a vela de vante e pondo o leme virado por completo a barlavento.

Põe bandeiras que é festa...

Pela euforia expressa pelo Diabo a *festa* terá significados importantes para a datação e compreensão da peça que hoje poderiam ser difíceis de estabelecer. Todavia, as suas significações estarão por certo, e necessariamente, na *festa da partida* de quem vai ser transportado para o *inferno*, e as bandeiras podem consistir ou conter ícones que teriam algum significado. Na falta destes, resta-nos o conjunto de passageiros que conformam (conformaram na vida política e social) a *festividade* que se celebra no *momento* da representação ou pelo dito *inferno* considerado na peça, como as relações implícitas no convívio das personagens na barca e os de fora dela.

Em termos de *espaço dramático* – senão o cenário – a arquitectura de cena é sempre a mesma nas três partes (*cenos*), dobrando-se a meio da peça em simetria. Os cenários do *Auto das Barcas*, em relação às três partes, apresentam-se simétricos:

...em *Inferno* há uma barca grande (para uma dúzia de passageiros) com todo o aparelho de navegar, e uma outra embarcação mais pequena (inerte, um estrado com vela fixa), havendo imitação ondulante da água do rio (pois para subir à barca requer a prancha e atavios), sabemos que é assim pelo que diz o Anjo ao Fidalgo, *essoutro vai mais vazio / (...) / vós ireis mais espaçoso*;

...em *Purgatório* não há barca grande, senão duas inertes (semelhantes) imitações da pequena embarcação (um *cadafalso*, palanque, estrado) – de um batel, segundo o Diabo – nem sequer há sugestão de água ondulando, sabemos isso pelo Pastor quando diz, *isto é cancelo ou picota / ou sonefica algormém / não lhe marra ela aqui gota / de ser isto terramota / pera enforçar alguém...* Porque o purgatório não constitui destino de embarque, não existe como tal.

...e em *Glória* regressa a imitação da ondulação da água do rio, traz a Morte e o desenlace da peça que se realiza em castelhano no seu todo, num *universo cultural* castelhano (imperial) – *Danza generale de la Muerte* – ficando a embarcação inerte entregue ao Diabo e Companheiro, e a barca grande, com o simulado *aparelho* de marear, entregue aos Anjos, sabemo-lo pelo desfaldar da vela onde se apresenta a Cruz de Cristo, das velas castelhanas necessariamente.

Os cenários completam-se ainda com o panorama do rio e a outra margem, onde, no horizonte visual, se apresenta além da continuidade da água a imagética do *Inferno* de Dante referida em *Glória*, que há-de estar lá desde o início da peça. Porque, embora os pormenores do cenário sejam referidos na terceira parte, estes fazem parte da arquitectura de cena desde o início, podendo apresentar algumas deslocações do cenário de fundo a fim de sugerir o movimento das embarcações ou variar o local de embarque.

A simetria impõe-se ainda no espectáculo de preparação da barca grande para navegar, no início, em *Inferno*, o público deliciou-se com o espectáculo do Diabo e Companheiro descrevendo as tarefas que vão executando, e em *Glória*, no final da peça, o mesmo trabalho de preparação de partida da barca, vai ser executado pelos Anjos em silêncio (o público vai deliciar-se neste final com o *reconhecimento* da *cena única de acção*, pois será uma *imitação* – reprodução – do que já foi feito em *Inferno*), laboram (fazem-no) em silêncio, e após o desfaldar da vela com a Cruz de Cristo castelhana – a barca está pronta para partir – as personagens trazidas pela Morte suplicam pela salvação de joelhos dizendo cada uma a sua oração, depois cantam *em roda uma música a modo de pranto com grandes admirações de dor*, ao que sucede um desfecho silencioso com a entrada de Cristo – figurando o Povo, – distribuindo os remos pelos *maiores do Clero e da Nobreza*, e conduzindo-os à *barca da glória*. Uma *barca* que na resolvida conclusão da peça é claramente castelhana: haverá de captar o sentido subliminar deste desfecho pela compreensão da acção dramática da peça.