

G I L  
V I C E N T E  
C O M P Ê N D I O

---

COORDENAÇÃO DE  
JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES  
E JOSÉ CAMÕES

---

*Coimbra Companions*

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS  
IMPrensa NACIONAL

XIX

---

*O teatro por imagem*

João Nuno Sales Machado

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO

UNIVERSIDADE DE LISBOA

(Página deixada propositadamente em branco)

## 1.

O estudo sobre o teatro de Gil Vicente, nomeadamente aquele que incide a sua atenção sobre o que podemos chamar de primeiro teatro, ou seja, como foi o espetáculo produzido pelo autor, qual o processo de representação, depara-se com naturais dificuldades de desenvolvimento.

A efemeridade do objeto e a ausência de imagens que o representem limitam a possibilidade de confirmação das hipóteses. É porém possível recorrer a fontes que evidenciam o processo teatral, permitindo-nos chegar a uma compreensão do teatro, a uma aproximação do que foi dado a ver ao primeiro espectador.

No teatro de Vicente, o texto constitui-se na principal fonte de estudo da obra. É por ele que se começa<sup>1</sup>. Conhecemos, a partir do texto proferido e das didascálias, figurinos, cenários, adereços, movimentações dos atores. E, do que lemos, estabelecemos hipóteses de trabalho que sugerem uma representação baseada em elementos realistas, como se depreende, por exemplo, da observação de Flérida a um Duardos vestido de hortelão, mas que fala uma linguagem cuidada:

Debes hablar como vistes

744

---

<sup>1</sup> Cito por *As Obras de Gil Vicente*, dir. José Camões, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002.

o vestir como respondes.

(I, p. 539.)

Este indicador de um modo de representação assente na utilização de registos de verosimilhança (espera-se que a personagem fale e se vista de acordo com o esperado, e quando tal não acontece é passível de reparo no teatro) é confirmado por outro tipo de fontes (este muito mais escasso) — o testemunho de quem assiste. De Bruxelas, em 1531, o cardeal Girolamo Aleandro escreve ao Papa sobre a representação de um auto (*Jubileu de Amores*) na embaixada de Portugal:

Et era uno principal che parlava, vestito cum un roccheto da Vescovo, et fin-geasi Vescovo et havea una baretta cardinalesca in testa, havuta da casa dil Reverendissimo Legato, datali però senza che gli nostri sapessero per che fine. Et era tanto il riso di tutti, che parea tutto il mondo jubilasse<sup>2</sup>.

Os adereços ou figurinos utilizados naquela representação, referidos no texto, permitem a inferência que o espetáculo em Gil Vicente se estrutura tendo como ponto de partida materiais reconhecíveis pelo espectador.

Figurinos, adereços, cenários: a Justiça em *figura de ãa velha corcovada, torta, muito mal feita* (*Frágua d'Amor*, I, 656), galinhas, perdizes e bolsas de dinheiro (I, 657-658), castelos e forjas em *Frágua d'Amor*, *naus da grandura de um batel* em *Nau de Amores* (I, 623), todo o repertório de figuras vindas do quotidiano ou que, oriundas do mundo antigo ou religioso, são identificáveis pelo público pelo modo como trajam ou falam, constituem-se como exemplos de um teatro que procura o mundo visível para comunicar.

Não conhecemos, ou conhecemos mal, como o teatro de Gil Vicente foi posto em cena. Contudo, pelo texto escrito que chegou até nós, podemos fazer uma leitura (que designo iconográfica) que nos permita perceber a imagem que o teatro produz em cena e analisar o teatro também como arte da imagem. Como uma prática artística que se mostra, que se deixa ver em cena.

---

<sup>2</sup> Esperança Cardeira, *Jubileu*, Lisboa, Quimera, 1993.

Será sempre uma abordagem diferente da desenvolvida pela iconografia teatral, uma vez que o principal objeto desta disciplina dos estudos de teatro assenta no estudo de imagens de representações ou de possíveis representações teatrais. De facto, não se conhecem imagens de representações dos autos e aquelas que se aproximam do que poderia ser uma (a gravura da folha de rosto da 1.<sup>a</sup> edição de *Barca do Inferno*, 1517, por exemplo, a que voltarei) não nos permitem conclusões definitivas.

A leitura dos textos permite ver. E para ver a partir dos textos precisamos de informação complementar. O material com que Vicente trabalha para construir os seus autos é semelhante ao de manifestações teatrais que lhe são próximas como as procissões, os momos palacianos ou as entradas régias. O que encontramos nas descrições dessas festas, nos regulamentos municipais e em outros documentos relacionados com as procissões, como a do Corpus Christi, permite também perceber a aproximação às figuras representadas na pintura ou nas gravuras impressas que circulavam avulsas ou editadas em livro. Assim, a principal fonte do teatro de Vicente, o texto, tem um suporte que, em muitos casos, o traduz, o dá a ver.

A existência de uma complementaridade das imagens impressas, pintadas, esculpidas com as imagens ao vivo no teatro permite apercebermo-nos do desenho de cena. A hipótese de que o teatro se mostra, como na pintura, assente numa representação realista de figuras, adereços e elementos cénicos, bem como na representação dos atributos iconográficos de algumas personagens (umas por demais conhecidas não se nomeiam, outras, alegorias resultado de invenção menos universal, explicam-se e apresentam-se pelo nome da figura que representam) permite estruturar um restauro imaginado do teatro de Gil Vicente.

A leitura iconológica dos autos não só nos poderá fazer compreender melhor a realidade daquele teatro como espetáculo como também nos permite fazer uma leitura da poética visual que lhe está subjacente. O teatro deixa de ser só o texto literário que se encontra fixado para passar a ser aquilo que verdadeiramente é a sua essência.

Distinguindo teatro e literatura como artes diferentes, Osório Mateus, num artigo de 1989, explicita que as suas diferenças devem «ser procuradas na análise das matérias-primas e nos processos específicos de

transformação de cada uma dessas práticas»<sup>3</sup>. É também da compreensão dessa diferença que se propõe uma análise iconológica dos autos de Gil Vicente que assente:

- a) Na iconografia do texto teatral, ou seja, a pesquisa do elemento iconográfico (das imagens sugeridas) no texto dos autos;
- b) Na informação sobre como esse elemento iconográfico se relaciona com as outras artes visuais (pintura, iluminura, gravura, escultura, etc.);
- c) No estabelecimento de pontos de contacto com outras manifestações teatrais europeias, bem como com as práticas espetaculares evidenciadas nas procissões ou nas entradas régias.

Pela informação didascálica e pela análise intertextual, é possível estabelecer três campos de pesquisa iconográfica:

- A representação de figuras em cena — santos, personagens bíblicas, diabos, personificações alegóricas, figuras-tipo do quotidiano — e a indicação de trajes, adereços e ações;
- A representação de situações (composição plástica da cena) que segue uma gramática iconográfica comum às outras artes visuais;
- A alusão a imagens que não sendo para representar no teatro são ditas nos textos, remetendo-nos para fontes escritas e para a tradição oral, mas também para o universo visual reprodutor dessa tradição, comum a criadores e espectadores, e cujo registo pode acrescentar algo ao conhecimento dos processos de receção do teatro.

Seguindo esta linha de pesquisa (que proponho em *A Imagem do Teatro. Iconografia do Teatro de Gil Vicente*<sup>4</sup>), procuro apresentar uma leitura do teatro de Gil Vicente que parte da imagem que se descortina no texto.

---

3 Osório Mateus, «Teatro e literatura», *Vértice*, 21, 2.ª série, dezembro 1989, pp. 91-94; rep. Osório Mateus, *de teatro e outras escritas*, José Camões, Maria João Brilhante, Helena Reis Silva (eds.), Lisboa, Quimera, 2002, pp. 212-218.

4 Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2005.

A aproximação do teatro (da obra de Vicente) às artes plásticas tem sido objeto de atenção por parte de alguns historiadores de arte como Dagoberto Markl<sup>5</sup> e Paulo Pereira<sup>6</sup>. Outros autores desenvolvem uma leitura iconográfica do teatro, explicitando a riqueza plástica dos autos e a evidência da sua relação com gravuras ou pinturas coevas<sup>7</sup>.

## 2.

Vicente recorre a um conjunto de referências que também encontramos nas artes visuais. Por vezes, não são mais que citações de episódios que se integram no conjunto discursivo. Por exemplo, em *História de Deos*, numa alusão ao Génesis (3:19-23), ordena o Mundo:

Cortai dessa rama fazei a pousada                    324  
 e vá Adão cavar  
 semeai das favas que haveis de suar  
 comei dessa fruta amargosa montesa  
 e fie da lâ a primeira princesa  
 (I, p. 304.)

Eva a fiar não está no Génesis, mas o tema, diria, a imagem (que repete um provérbio utilizado em revoltas camponesas medievais *Quando Adão cavava e Eva fiava, a fidalguia onde estava?*) surge-nos em gravuras coevas e em iluminuras medievais (figura 1).

5 «As fontes iconográficas da obra de Gil Vicente» (1987), *Revista Portuguesa de História do Livro*, Lisboa, Edições Távola Redonda, anos VI-VII (2002-2003), 2004, n.º 11, pp. 113-140.

6 «Gil Vicente e a contaminação das artes. O teatro na arquitectura — O caso do Manuelino», *Temas Vicentinos, Actas do Colóquio em torno da Obra de Gil Vicente*, 1988, Teatro da Cornucópia, Lisboa, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1992, pp. 101-137.

7 João Nuno Alçada, que organizou os seus artigos em *Por ser cousa nova em Portugal*, Coimbra, Angelus Novus, 2004, Mário Martins, *Introdução Histórica à Vidência do Tempo e da Morte*, Braga, Livraria Cruz, 1969, vols. 1 e 2, Fernando de Melo Moser, «Liturgia e iconografia na interpretação do 'Auto da Alma'», *Revista da Faculdade de Letras*, III série, 6, 1962, pp. 82-112.



Figura 1 — *Adão e Eva*, *Spiegel Menschlicher Behaltnis*, Anton Sorg, 1476, gravura.

Outra citação evocada mas não representada é a referência à sibila Cassandra e à visão de César Otaviano numa fala da Fé em *Mofina Mendes* (I, 115-6). Dagoberto Markl sugere que a fonte do texto podia ser uma das múltiplas gravuras sobre o tema que Vicente naturalmente conheceria (por exemplo a da *Crónica de Nuremberga* (figura 2).



Figura 2 — *A Visão de Otaviano Augusto*, *Crónica de Nuremberga*, de Hartmann Schedel, gravuras de Wohlgemuth, 1493, fólio 93 v.º

É impossível afirmar qual a fonte primeira de uma citação que se pode ver por imagens. O autor pode ter tido acesso às imagens, mas teve-o também ao texto que foi a fonte dessas imagens. Contudo, trouxe para o teatro, através de palavras proferidas em cena, episódios também reproduzidos em gravura e pintura, inserindo-se o teatro numa rede de práticas artísticas que se relacionam pelos temas comuns e por um semelhante modo de representar — o que é dito está na imagem.

Esta contaminação das artes pode permitir utilizar as imagens fixadas nas pinturas, gravuras ou esculturas como suporte para uma percepção visual do primeiro teatro.

Muitas vezes, a própria linguagem utilizada pela didascália remete para uma linguagem das artes visuais. Quando, no final de *História de Deos*, se indica o extraordinário momento com que termina o auto, os termos designados para indicar o Cristo ressuscitado que surge e que não fala nem é apresentado são indicadores de uma mesma linguagem:

Aqui tocam as trombetas e charamelas e aparece ãa figura de Cristo na ressurreição e entra no limbo e soltará aqueles presos bem aventurados. E assi acaba o presente auto.

(I, p. 326.)

A informação da didascália permite perceber que estamos perante uma representação que o leitor coevo identifica e o espectador reconhece, sem mais explicações. A figuração do Cristo na Ressurreição só pode ser semelhante à que vemos nas gravuras e nas pinturas daquele tempo que surge com muito poucas variantes. Nas tábuas em que Cristo aparece a sua mãe, testemunhado por Adão, Eva entre outras figuras bíblicas, como as do retábulo da Madre de Deus, atribuído à Oficina de Jorge Afonso, c. 1515, e a de Frei Carlos, 1529, ambas no Museu Nacional de Arte Antiga, a figura de Cristo representa-se descalço, uma túnica ou capa vermelha a tapar-lhe o corpo nu, na mão esquerda, uma cruz processional, nalguns casos o estandarte branco com a vermelha cruz da Ressurreição.

O teatro leva-nos para a pintura. Como noutros casos do teatro de Vicente, parece estarmos perante a representação de um quadro vivo. Encenação de

uma pintura que é, por sua vez, compor uma leitura por imagens. Por esta ordem de razões, conhecer o teatro obriga a olhar para a pintura.

As artes incluem modos de representar que se relacionam e que se aproximam. Por exemplo, tanto no teatro como nas artes plásticas encontramos anjos a abrir cortinas. Mensageiros, os anjos dão a ver, e abrir a cortina é um momento de revelação. Era habitual, ao tempo, as cortinas protegerem retábulos, túmulos, como o de Afonso Henriques, em Coimbra, que só se abriam em determinadas ocasiões. É essa a prática que se pode ver numa das tábuas (*Circuncisão*, figura 3) do retábulo da Sé de Lamego de Vasco Fernandes: anjos dão a ver um retábulo, mostrando, assim, uma pintura na pintura.



Figura 3 — *Circuncisão*, retábulo da Sé de Lamego, Vasco Fernandes, 1506-1511, pintura a óleo sobre madeira, Museu de Lamego. Copyright: Ministério da Cultura — Direção Regional de Cultura do Norte — Museu de Lamego. Fotografia: José Pessoa.



A Virgem, no teatro, não se fixa apenas nestas atitudes e todo o diálogo que trava com Gabriel e as Virtudes que a rodeiam não só ilustra o texto bíblico (Lucas, 1, 26-38) como evidencia outras posições (*cogitatio, interrogatio*) que se representam na pintura. Reparar nos modos como a Virgem se representa na pintura pode ser, assim, mais que uma ilustração, um meio de visualizar como foi o primeiro teatro.

Um último exemplo leva-me ao presépio que o teatro dá a ver. Nos primeiros autos, o Natal centra-se na adoração de presépios pintados, esculpidos ou representados por atores, para onde as figuras se deslocam em desfile; mas também se ensaiam outros modelos, onde, embora referido, não parece haver presépio. Em *Mofina*, o presépio representa-se por corpos vivos, há uma criança que chora num berço embalado por figuras que representam as virtudes, S. José e a Virgem que, em cena anterior, tinha entrado em grande aparato

vestida como rainha com as ditas donzelas, e diante quatro Anjos com música.

(I, p. 115.)

Não podemos saber como as figuras se posicionam em cena, mas, pelo que parece ser este teatro, o que é dado a ver não se distancia do que conhecemos das gravuras e das pinturas. Por exemplo, na *Natividade* pintada pela oficina de Gregório Lopes (1531-1540), atualmente no Museu Nacional de Arte Antiga (figura 4), encontramos Jesus a ser cuidado pela Virgem, com S. José a segurar um pano branco em frente a um fogareiro (em *Mofina* procura debalde acender uma candeia) e os anjos, nesta pintura, modestos na escala. Noutras pinturas da natividade, os anjos aparecem mais evidentes e acompanhados pelos pastores.

Em *Fé*, a descrição que a Fé faz do presépio parece ser a de uma pintura. Fala-se como se não estivéssemos a ver e temos, como o pastor do auto, de imaginar o presépio. A descrição permite perceber qual o modelo iconográfico que Vicente assume. Uma visão tradicional:

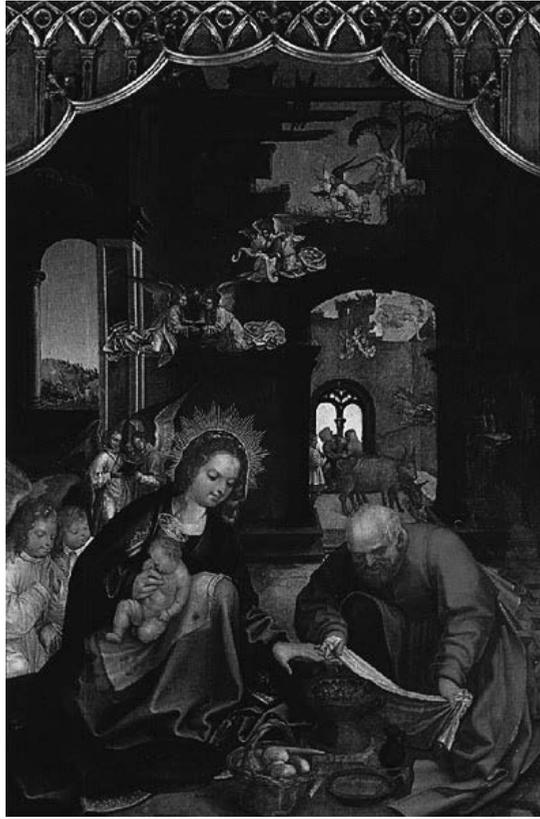


Figura 4 — *Natividade*, proveniente da Ermida do Paraíso, atribuído a Gregório Lopes, c. 1527, pintura a óleo, Museu Nacional de Arte Antiga.

Pastor faze tu assi 236  
começa de imaginar  
que vês a virgem estar  
como se estivesse aí.  
E esta virgem mui ornada  
de pobreza guarneçada  
de raios esclarecida  
de joelhos humilhada.

E que vês diante dela  
um menino entam nacido 245  
filho de Deos concebido

naquela santa donzela.  
 Vê o menino chorar  
 e a senhora afligida  
 sem ter cousa nesta vida  
 nem panos pera o pensar.

Na manjedoura metido  
 em pobre palha chorando  
 e os anjos embalando  
 o menino entanguecido. 255  
 (I, pp. 83-84.)

Explicita-se o programa iconográfico do presépio. O mesmo que os pastores de *Pastoril Castelbano* descrevem enquanto olham para ele: o estábulo, as palhas da cama, o Menino com frio e a sua mãe ou os anjos que o aquecem como nos presépios pintados.

LUCAS	Qué casa tan pobrecita escogió para ñascer.	303
BRÁS	Ya comienza a padecer dende su niñez bendita.	
SILVESTRE	De paja es su camacita.	
LUCAS	Y establo su posada.	
BRÁS	Loada sea y adorada y bendita la su clemencia infinita.	
GIL	Señora con estos hielos el niño se está temblando de frío veo llorando el criador de los cielos por falta de pañizuelos. Juri a san si tal pensara o por dicha tal supiera	315

un zamarro le truxera  
 de una vara  
 que ahotas qu'él callara.  
 (I, pp. 33-34.)

## 3.

As representações do Cristo da Ressurreição, da Anunciação e da Natividade, apresentadas como exemplo, permitem-nos perceber que no teatro se dá a ver aquilo que também se vê na pintura e nas outras artes plásticas e da legitimidade em considerar estas artes como referência do teatro. Referência para a montagem de cena de diversos episódios e para o conhecimento do modo como se apresentam as figuras.

O figurino de pastores, anjos, profetas, diabos, alegorias, deuses antigos, entre outras personagens do teatro de Gil Vicente, respeita o modelo iconográfico utilizado em todas as artes da imagem que o público, familiarizado com os temas, naturalmente reconhece. Quando assim não é, quando as figuras são ambíguas ou desconhecidas do público, desenvolve-se um processo de identificação no qual as personagens se apresentam, explicando o que representam, ou introduzem, pelo nome ou significado, a personagem seguinte. É assim com *Todo o Mundo e Ninguém (Lusitânia)*, com o Tempo e o Mundo (*História de Deos*), com os profetas em *História de Deos* (menos David, que, neste auto como em *Quatro Tempos*, aparecerá de modo a ser de imediato reconhecido, como rei ou com o saltério), com as pastoras alegorias das três leis da história da humanidade em *Cananea*, com as sibilas de *Cassandra*, com o Mercúrio de *Feira*, em exemplificação não exaustiva.

Sobram as figuras que são de imediato identificáveis pela sua dimensão universal: a Virgem e Jesus, naturalmente, mas os anjos, os diabos, os pastores. O reconhecimento imediato destas personagens pelo público deriva da sua representação pelas diversas artes mas também pela sua presença nas procissões que se desenrolavam periódica e obrigatoriamente nos núcleos urbanos. O estudo dos regimentos das

procissões e dos múltiplos documentos (nomeadamente de origem municipal) que lhe estão associados permite confirmar que as figuras processionais reproduzem o modelo iconográfico que encontramos no teatro e demais artes.

Apercebemo-nos, por exemplo, da existência de cabeleiras e barbas pintadas para os apóstolos, ou das luvas e dos sapatos brancos ostentados pelos anjos, além das asas que têm que ser colocadas nas suas costas, das máscaras e fatos pretos com que se caracterizam os diabos, e que pelo seu aspeto aparentemente assustador mereceram a Filipe I, numa das cartas que escreveu, de Lisboa, às filhas, este comentário: *uns diabos que pareciam as pinturas de Jerónimo Bosch*<sup>9</sup>.

Testemunho coevo da complementaridade das artes: o que se vê nas procissões (e que, acrescento, também se representa no teatro) lembra a pintura. O modo de figurar os anjos e os diabos no teatro passa por vestir os atores que os representam de acordo com um modelo iconográfico tradicional. Ao aparecer em cena, anjos e diabos são sempre reconhecidos pelo público, daí Vicente não considerar necessário, ao contrário do que faz com outras personagens, anunciar previamente a sua entrada ou pôr a figura a autonomear-se quando fala pela primeira vez.

Na gravura da folha de rosto da 1.<sup>a</sup> edição de *Inferno* em 1517, que ilustra a cena inicial do Fidalgo com o Diabo e o Anjo (figura 5), com a relevância teatral que lhe é conferida por ser uma imagem quase contemporânea da apresentação do auto, tanto a figura do Anjo, de asas e túnica brancas, como a do Diabo, com os cornos, o rosto de focinho afunilado, as garras, as asas de morcego, estão de acordo com a sua matriz iconográfica.

---

<sup>9</sup> *Cartas para Duas Infantas Meninas: Portugal na Correspondência de D. Filipe I para As Suas Filhas 1581-1587*, edição de Fernando Bouza Álvarez, tradução de Nuno Senos, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e Publicações Dom Quixote, 1999, pp. 161-162.

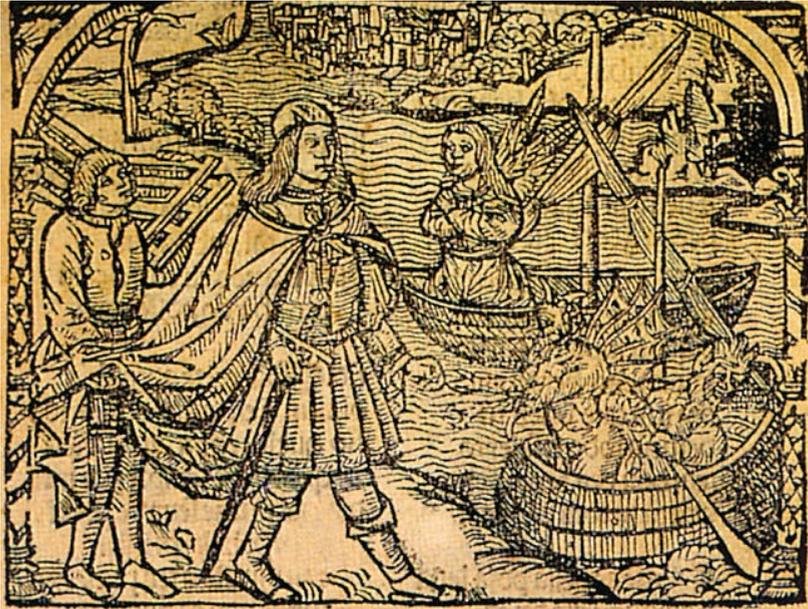


Figura 5 — Folha de rosto da edição do *Auto de Moralidade (Inferno, 1517-1518)*, gravura.

Os anjos na pintura são representados de modos diferentes. Por exemplo, em *Nossa Senhora dos Anjos*, tábua oriunda de oficina dos Países Baixos Meridionais de c. 1500, que pertenceu ao retábulo da capela-mor da catedral de Évora (Museu de Évora) (figura 6), podemos vê-los, juvenis, de túnicas brancas cobertas por pluviais ou dalmáticas e com asas brancas com tonalidades suaves de amarelos, rosas, azuis, a cantar e a tocar diversos instrumentos musicais. Por outro lado, temos os arcanjos como Miguel (e o Anjo Custódio de Portugal) com as suas armaduras e espadas, no respeito por uma iconografia do arcanjo que é explicitada no teatro: no auto da *Alma*, se a Alma diz ao Anjo

vossa espada luminosa  
me defenda  
(I, p. 191.)

83

os diabos, entre si, confirmam que o Anjo ostenta aquele atributo iconográfico dos arcanjos, num diálogo que o público saberá descodificar:



Figura 6 — *Virgem da Glória*, políptico da vida da Virgem da Sé de Évora, c. 1500, óleo sobre madeira de carvalho, Museu Nacional Frei Manuel Cenáculo (Évora), Direção-Geral do Património Cultural/Arquivo de Documentação Fotográfica (DGPC/ADF). Fotografia: José Pessoa.

OUTRO E quem ta levou forçada? 534  
DIABO O da espada  
(I, p. 204.)

No teatro (como nas procissões), os anjos servem com música momentos importantes da ação: no anúncio aos pastores e adoração do presépio em quatro dos autos de Natal (*Pastoril Castelbano*, *Sebila Cassandra*, *Quatro Tempos*, *Mofina Mendes*); na entrada da Virgem em cena e na saída do Anjo Gabriel depois da Anunciação, em *Mofina Mendes*; no início de dois dos autos com barcas (*Inferno* e *Glória*) e no final de *Purgatório*.

Quando cantam a Natividade, os anjos mostram o sentido divino da sua missão, como se depreende do comentário de Moisés no auto da *Sebila Cassandra*:

Naquel cantar siento yo 670  
 y cierto so  
 que nuestro Dios es nacido  
 (I, p. 70).

O tom com que cantam e o modo severo como falam mostram-nos que os anjos se apresentam sempre contidos e reservados. Quando em diálogo com personagens do género popular, num registo mais realista e cómico, não perdem a sisudez e a seriedade: quando acorda os pastores, no auto *Pastoril Castelbano*, o tom do Anjo, ainda que a cantar, é imperativo (I, 32); nos autos com barcas, o Anjo mostra-se implacável e justo.

O anjo do teatro de Vicente corresponde ao anjo retratado nas artes plásticas: apresenta um semelhante registo hierático e uma pose grave e séria que deriva das suas funções de figura da corte celestial, de mensageiro divino, de guardião e juiz das almas, mas também de apresentador e anunciador de ações. É o caso do Anjo de *História de Deos* que informa o público sobre a ação que vai decorrer, tal como os anjos nas artes plásticas abrem cortinas.

À seriedade dos anjos opõe-se a ação desatinada dos diabos. O diabo em Gil Vicente, tanto pelo modo como é evocado, sempre em ditos que o esconjuram, como pelas características que a figura evidencia, servindo como sátira, mostrado como criatura grotesca e ridícula, integra-se no universo cultural que também se deixa ver na pintura.

Nas pinturas quinhentistas que mostram diabos (por exemplo na tábua anónima *Inferno*, MNAA — figura 7) vemo-los peludos, com cornos, barbas, cauda de réptil, asas de morcego, por vezes, seios. Seguindo a iconografia, é com cauda e máscaras com rostos no ventre e nas nádegas que aparece em gravuras de edições de teatro (figura 8) ou na já referida folha de rosto da *Barca do Inferno*.

Também nas procissões parece ser assim. Quando o abade de Alcobaça manda comprar *jogos* para o *Corpus Christi* explicita a cor preta: *um diabo com sua cara vestido de preto. [...] Este diabo levará outro diabo pequeno*

*vestido de saia preta e botas pretas um e outro*<sup>10</sup>. Acorrentados por São Bartolomeu ou pelo arcanjo Miguel, sozinhos ou fazendo parte de uma cena, os diabos oferecem o aspeto assustador, observado, como já referi, por Filipe I, mas também desatinado e grotesco.



Figura 7 — *Inferno*, autor desconhecido, primeiro terço do século XVI, pintura a óleo sobre madeira, Museu Nacional de Arte Antiga.



Figura 8 — *O Diabo*, gravura de edições quinhentistas portuguesas de teatro.

<sup>10</sup> Gabriel Pereira, «Trechos portugueses dos séculos XIV e XV», *Boletim da Segunda Classe da Academia das Ciências de Lisboa*, vol. V, fascículo n.º 2, 1911, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1912, p. 331.

Temos um testemunho da ação dos diabos no *recebimento* de D. Manuel em 1521, espetáculo grandioso *ordenado* (ou seja, encenado, organizado) por Gil Vicente. No desfile naval que atravessa o rio até Lisboa:

Foi ùa caravela ordenada per mancebos escolares chea de diabos mui diformes e a caravela mal aparelhada e velas esferrapadas e pintadas de más pinturas de que saíam grandes fumaças e fogos artificiais e muitos troes e a caravela sem governar ora a través ora a popa e os diabos fazendo cousas de muito prazer com que houve a mor festa do recebimento<sup>11</sup>.

Desordem que faz rir, temor de um mal que será derrotado, estes parecem ser os sentidos da representação das figuras infernais que Vicente também apresenta nos seus autos. Os diabos aparecem em *Exortação da Guerra, Fadas, Inferno, Purgatório, Alma, Glória, História de Deos, Cananea, Rubena, Feira, Lusitânia*, por vezes caracterizados de outras personagens ou disfarçados de modo a que alguns deles também tenham de ser nomeados e apresentados num processo de identificação habitual em Vicente.

Em *Purgatório*, a representação dos diabos parece antecipar a que os estudantes de Lisboa representaram no *recebimento* de 1521, que refiro atrás. O *batel dos danados* está em seco com os remos quebrados (I, 245) e, no final do auto, o sentido de desordem dos diabos volta a manifestar-se quando saem de cena cantando uma *cantiga muito desacordada*, em contraste, uma vez mais, com o cântico final dos Anjos (I, 267).

Em cena e em fala, os diabos distinguem-se bem da calma hierática dos anjos. Correm: em *Alma*, Satanás *passea fazendo muitas vascas* (I, 204); no auto da *Cananea*, Belzebu vem a fugir quando encontra Satanás que lhe pergunta: *Como vens assi torvado?* (I, 385); em *História de Deos*, Belial treme, fica amarelo, *rugem [-lhe] as tripas* e *arde [-lhe] o embigo* (I, 326).

Os diabos inserem-se em situações cómicas, sendo normalmente objeto de insultos ou de ditos que podem ou não aludir ao aspeto da sua caracterização. Markl, por exemplo, sugere que a confusão do Fidalgo, na *Barca do Inferno*,

---

11 Gaspar Correia, *Crónicas de D. Manuel e de D. João III (até 1533)*, leitura, introdução, notas e índice por José Pereira da Costa, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1992, p. 127.

ao nomear o Diabo por Senhora (I, 216) remete para a caracterização de um Diabo com seios que encontramos na tábua *Inferno*, já referida. No mesmo auto, o Parvo chama-lhe *cornudo* (I, 224), epíteto também utilizado em *Purgatório* (I, 246). Aqui, terá um *rosto de fonil*, no dizer do Lavrador (I, 248), será *neto de algum morcego* no dizer do Pastor (I, 257); em *Fadas*, a Feiticeira parece sugerir que o Diabo tem um rabo de boi (II, 237); no auto da *Cananea*, Satanás, além das *orelhas cortadas* (como um bode? como um cão?), tem barbas e cabelo (I, 344); em *Glória*, o auto começa com o Diabo a chamar *patudo* ao seu companheiro (I, 269); diabo *feito pato* (I, 345), é alusão em *Cananea*, de acordo, aliás com o palmípede que, na gravura de *Evangelhos* (figura 9), ilustra a tentação de Cristo, o mesmo assunto que é tratado no auto.



Figura 9 — *Tentação de Cristo*, *Evangelhos e Epístolas* de 1497, fólio 29 v.º, gravura.

Mas também as asas que os diabos ostentam nas tábuas do *Inferno* e *Julgamento das Almas* [aqui, negros, peludos, com asas de morcego e cornos (figura 10)], ou os que ladeiam o mago Hermógenes, na tábua atribuída ao mestre da Lourinhã (figura 11) podem ter sido utilizadas nas caracterizações do Diabo: em *Glória*, o Imperador, aludindo à queda de Lúcifer, trata o Diabo por *maldito querubín* (I, 280); em *Rubena*, Legião diz que voa, e refere-se às pegadas deixadas pelos outros três diabos, explicitando uma lista de animais: cão, grou, burra (I, 377). Na folha de rosto de *Inferno*, lembro, o diabo tem asas.



Figura 10 — *Julgamento das Almas*, autor desconhecido, c. 1540, pintura a óleo sobre madeira, Museu Nacional de Arte Antiga.

As falas nos textos não são obrigatoriamente alusões ao modo como os diabos se caracterizam. Por vezes, estamos perante o insulto de uma personagem que recorre ao imaginário do espectador muito familiarizado com o tema e com os impropérios lançados àquelas criaturas. É assim que os diabos aparecem nas procissões e festas públicas, é assim, também, que são representados no teatro europeu, por exemplo, o diabo com rabo e cornos do auto da *Ressurrección de Nuestro Señor*<sup>12</sup> ou aquele que aparece na gravura do *Mistério da Paixão* de Valenciennes de 1547 (figura 12), em frente ao espaço que representa o Inferno, com focinho de cão, cornos, seios e cauda, que sustentam um mesmo modo de representação destas figuras.

<sup>12</sup> *Códice de Autos Viejos*, Mercedes de los Reyes Peña (ed.), 1988, p. 866.



Figura 11 — *Santiago e Hermógenes*, retábulo da Vida e da Ordem de Santiago, atribuído ao Mestre da Lourinhã, c. 1518-1526, pintura a óleo sobre madeira, Museu Nacional de Arte Antiga.



Figura 12 — Hubert Cailleau, *La Passion et Résurrection de nostre sauveur et redempteur Jhesucrist, ainsi qu'elle fut juée en Valenchiennes, en le an 1547*: fólio 1 v.º-2 r.-2 bistr., iluminura, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55005970q> (acedido em setembro de 2017).

E o público reconhece-os. Normalmente não é necessário identificá-los, a não ser que venham disfarçados. Em *Feira* aparece disfarçado de *bofolinheiro*, tem uma *tendinha*, onde vende produtos e, embora com desconfiança, não é reconhecido pelo Tempo:

Falando com salvanor 254  
 tu diabo me pareces  
 (I, p. 165).

Em *História de Deos*, o processo de reconhecimento parece ser mais complexo. Os diabos são apresentados pelo Anjo (I, 295): Lúcifer como *anjo que foi dos maiores*, o que sugere que o *maioral do inferno* se apresenta com asas e que se senta numa cadeira-trono, como na tábua *Inferno* também sucede, e Belial e Satanás como *senhores*. A didascália, e o texto proferido mais tarde confirma-o, indica que Belial se veste como meirinho e Satanás como cavaleiro e homem de armas.

Outro momento do auto, o da tentação de Cristo por Satanás, segue um modelo iconográfico comum ao das artes plásticas e também ao do teatro medieval europeu. Satanás disfarça-se de monge. É Lúcifer quem lhe entrega o novo traje, condição de engano:

Agora que anda assi só no deserto 918  
 viste este fato e faze-te monge  
 porque sem isto andarás de longe  
 e assi simulado falarás de perto.  
 (I, p. 322.)

O disfarce monacal do diabo aparece, pelo menos, desde o século xv em diversas gravuras e pinturas que representam o tema, por exemplo a de Lucas van Leyden (figura 13) ou de Hubert Cailleau, numa das iluminuras da série sobre o *Mistério da Paixão* representado em Valenciennes em 1547 (figura 14). Tanto a iluminura de Cailleau, que pode ser memória de teatro, como a gravura de van Leyden mostram o diabo como monge, mas com garras nos pés. Na gravura de Leyden, o pano que cai

das costas do Tentador termina em forma de serpente. Assim, é de imediato perceptível o que se representa.



Figura 13 — *Tentação de Cristo*, Lucas van Leyden, 1518, gravura.



Figura 14 — Hubert Cailleau, «Tentação de Cristo», *La Passion et Résurrection de nostre sauveur et redempteur Jhesucrist, ainsi qu'elle fut juée en Valenchiennes, en le an 1547*: fólio 89 v.º, iluminura. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55005970q> (acedido em setembro de 2017).

O teatro tem outros meios. No que conheço da peça maiorquina *Consueta de la representacio de la tentatio que fonch feta a nro. se. xpt*, séculos xv ou xvi, referida por Shoemaker<sup>13</sup>, os diabos vestem Lúcifer de eremita que, no decorrer da ação, *lansará las robes de ermita y fugirá y tots los altres lo alepideram*. Em *História de Deos*, o disfarce faz-se à vista do público. O fidalgo Satanás muda de roupa em cena. O fingidor mostra o seu fingimento perante o público. E parte, de imediato, a tentar Cristo que lhe pergunta: *E tu que cousa és ou que vens buscar?* Ao que Satanás responde:

Bem vês tu senhor que sam irmitão                    928  
 logo meu trajo demostra quem sam  
 e é escusado o mais perguntar  
 sam monge senhor.  
 (I, p. 323.)

Tanto na Anunciação representada em *Mofina* como nesta Tentação de Cristo, o teatro representa e torna vivas cenas fixadas nas artes plásticas. Trata-se de imagens que, com as mesmas fontes e semelhante iconografia, naturalmente se correspondem. Correspondência que permite olhar para as artes plásticas como exemplo de um modelo iconográfico (e não de uma reprodução) do que no teatro se mostrou. Falamos de modos diferentes de expressão artística com específicas gramáticas formais. De qualquer modo, a contaminação entre as artes nas semelhanças de temática, de figuras, de ações ou de espaços representados ajudam-nos a ver o teatro. Sabemos pouco, mas até onde podemos saber, a imagem do teatro de Vicente passa por aqui.

---

13 William Hutchinson Shoemaker, *The multiple stage in Spain during the fifteenth and sixteenth centuries* (1935), Westport, Connecticut, Greenwood Press Publishers, 1973, p. 26.