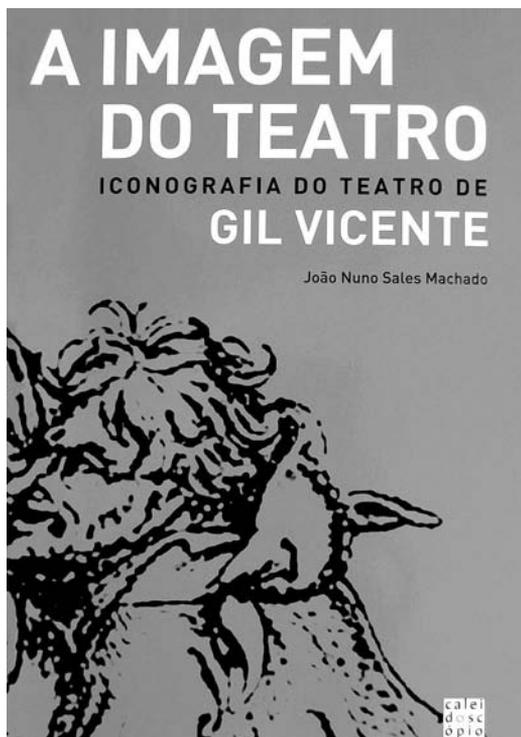


Na combustão das imagens

Isabel Pinto Carlos



¹Situação análoga é testemunhada na carta do padre Antônio da Costa, de 26 de Dezembro de 1558: "Ajudou muyto para estar a gente mais prompta estar o padre Marcos no meyo do teatro e declarar ao viso-rey o nome das figuras e o que tratavão" (*Documentação para a história das missões do padroado português do Oriente Índia*, Vol. VI, Lisboa, Fundação Oriente/CNCDP, 1993, p. 457).

²Levada pelo entusiasmo "documental" do autor, fui consultar os índices da Chancelaria de D. João III, onde encontrei o título *Capela de Jesus no Convento da Trindade de Lisboa: Contrato a Vasco Fernandes* (Livro III). Documentos como este, no caso de se tratar de uma encomenda de arte, poderão conter dados sobre a maneira como o rei lidava com a produção artística.

³O Livro de Vestiárias da Casa Real trará certamente aditamentos a esta questão (cf. Coleção S. Vicente, Livro II, fls. 252-253, ANTT).

João Nuno Sales Machado, *A imagem do teatro. Iconografia do teatro de Gil Vicente*, Casal de Cambra, Caleidoscópico, 2005, 221 pp.

O segundo capítulo integra as seguintes secções: "O Recebimento de 1521", "A procissão do Corpus Christi", "A política de imagem do rei", "A condição dos artistas", "Círculos de informação" e "A recepção das obras". No seu conjunto, caracterizam, de forma bastante completa, o contexto sócio-cultural de Gil Vicente, na encruzilhada entre o Manuelino, ou modo "moderno", e a crescente influência do "modo de Itália", própria do reinado de D. João III. Reconstituem-se, a partir da *Crónica* de Gaspar Correia, os festejos públicos do Recebimento a D. Manuel I e sua terceira mulher, Leonor de Áustria, em Lisboa, em 1521, cuja "ordenança" Gil Vicente tinha a cargo: fogo de artifício, jogos, desfiles navais, doze cadafalsos com teatro e demais "envenções". Nessa reconstituição, o autor glosa a informação de Gaspar Correia, pecando, por defeito, na leitura de algumas passagens. A título de exemplo, da descrição de uma representação no lado direito da Porta da Oura, "...onde andava um doutor vestido em ãa opa de veludo roxo que lhe distriñou a tenção da representação", infere: "A única personagem com falas neste auto é um doutor (também vestido de roxo como o doutor Diogo Pacheco e o bedel da Universidade), cuja intervenção parece corresponder à da nomeação das figuras" (pp. 39-40). Ora, "tenção" significa também forma dialogada, pelo que, em meu entender, as falas do doutor podem não estar confinadas à nomeação de figuras, acumulando a função de apresentar o argumento do diálogo¹.

A partir da p. 46, analisa-se a procissão do Corpo de Deus, um espectáculo em movimento de que fazem parte elementos alusivos ao teatro: aparatos cénicos, figuração de personagens isoladas, ou em contracena, e autos em espaços delimitados. Acerca destas duas festas, sintetiza-se: "As procissões e as entradas régias correspondem às duas principais manifestações públicas espectaculares e com preparação prévia dos séculos XV e XVI" (p. 57).

Na continuidade da caracterização do universo imagético da época, merecem também destaque as iniciativas de D. Manuel I no sentido de inscrever as suas insígnias na produção artística, que procurava controlar, com vista a uma eficaz difusão do poder real. Em falta, fica a referência a D. João III, do qual nada nos é dito no domínio desta temática², apesar de parte da actividade teatral de Gil Vicente ter ocorrido no seu reinado. O poder régio também determina o estatuto das artes³, impondo diferenças entre pintura e arquitectura. Na 4ª secção deste capítulo, dá-se conta de como a primeira surge imersa no

O livro, que remonta a uma dissertação de mestrado em Estudos de Teatro, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 2002, propõe uma abordagem do teatro de Gil Vicente que se exclui do "campo de estudos da literatura dramática" (p. 13) e se filia na tradição dos estudos iconográficos, inaugurada por Erwin Panofsky em *Studies in Iconology* (1939), circunstância que o título reflecte mas a lombada confunde (cf. "Iconografia do Teatro de").

A obra divide-se em três capítulos: "Teatro, arte visual", "O universo imagético de Gil Vicente: Contexto artístico do teatro em Portugal no século XVI" e "As imagens e o teatro: Leitura iconológica de *Breve sumário da história de Deos*".

No primeiro, composto por duas secções, "Proximidade das artes" e "Iconografia teatral", assinala-se a letra dos autos como ponto de partida para chegar ao universo imagético vicentino, através de uma leitura interdisciplinar entre História do Teatro e História da Arte, pontuada pela consciência da ligação entre texto e espectáculo. É fazendo uso do primeiro para reconstituir as imagens próprias do segundo, à margem do debate acerca da condição do texto dramático, que a leitura iconológica dos textos de Gil Vicente, mormente *História de Deos*, deve ser vista neste estudo.



<
David e Salomão,
Crónica de Nuremberga
de Hartmann Schedel,
gravuras de Wohlgemuth,
1493, fólio 47 v., gravura.

A redenção do mundo
pela morte de Cristo na
cruz, Mestre das
Filacteras ou Mestre de
1464, gravura.

corporativismo, enquanto a segunda resgata individualidades. Gil Vicente, inserido neste contexto, é nomeado em 1524 "Mestre de retórica das representações", recebendo rendimentos fixos pela actividade teatral e consolidando o seu prestígio (p. 84). É inegável o incremento da actividade artística nos reinados de D. Manuel I e D. João III, o que, como é atestado na secção seguinte, originou a procura de obras de arte no exterior, principalmente na Europa do Norte, no reinado do primeiro, e maioritariamente sob a influência de Itália, no caso do segundo. Os critérios avaliativos que, à época, condicionavam a recepção das obras são isolados na última secção do capítulo: a capacidade de comover, o carácter de novidade e o registo "natural" conjugavam-se na excelência (pp. 112-114).

O terceiro e último capítulo (pp. 129-195) é composto por sete secções: "Metodologia", "As figuras em desfile", "Anjos", "Diabos", "Uma alegoria da vida", "Justos" e "Uma acção num espaço". Consiste na leitura iconológica de *História de Deos*, "um desfile processional de figuras", acerca do qual se conjectura, *a priori* com excessivo optimismo, o "aparente sucesso editorial" (p. 132), por ser dos poucos textos vicentinos (como *Barca do Inferno*, *Inês Pereira*, *Maria Parda* e *Fé*) a gozar de uma edição quinhentista avulsa, fora da *Copilação*. Contudo, se juntarmos a essa edição avulsa da Biblioteca Nacional de

Madrid, um novo folheto⁴, da Biblioteca dos Marqueses de Sabugosa e Condes de São Lourenço, *História de Deos* singulariza-se como o único auto de Gil Vicente de que se conhecem dois folhetos quinhentistas.

Metodologicamente, são definidos campos de pesquisa iconográfica, que contemplam figuras, trajes, adereços e acções. Quer episódios representados, como a descida de Cristo ao limbo, quer invocados, como a crucificação, a par com a introdução de figuras, como o Anjo, a Morte e David, facilmente reconhecíveis pelo público da época, fazem uso da familiaridade da audiência com a produção imagética coeva, permitindo, *a posteriori*, colocar hipóteses acerca da componente espectacular da letra dos autos. Algumas das possíveis fontes iconográficas do auto são identificadas: *A Redenção do mundo pela morte de Cristo na cruz*, gravura do Mestre das Filacteras ou Mestre de 1464 (imagem 23, p. 106); *Melancolia I*, gravura de Albrecht Dürer, 1514 (imagem 35, p. 140); a *Crónica de Nuremberga*, de Hartmann Schedel, gravuras de Wohlgemuth, 1493 (imagem 42, p. 158), etc.

Não obstante a grande acuidade de alguns passos da análise efectuada, nomeadamente, quando evidencia o potencial cénico de uma rubrica como "Toca Satanás a Job e fica coberto de lepra"⁵ (p. 172) e coloca hipóteses acerca do espaço da representação (pp. 184-195), há

⁴*História de Deos e Ressurreição de Cristo*, António Álvares, 1598. Informação recolhida de *As obras de Gil Vicente*, direcção científica de José Camões, Vol. IV, Lisboa, edição do Centro de Estudos de Teatro e Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, p. VIII.

⁵Edição *op. cit.*, Vol. I, p. 310.

