

As representações da Justiça em Gil Vicente e a relação do dramaturgo com a arte manuelina

Luís U. Afonso
Universidade de Lisboa

O “teatro” da Justiça no final da Idade Média

No final da Idade Média os tribunais costumavam ter na parede uma imagem do Calvário ou do Juízo Final. Essas representações visavam sublinhar a presença e onisciência da divindade perante todos os actores presentes num julgamento, dos juízes aos litigantes, das testemunhas aos funcionários judiciais. Existem algumas representações de interiores de tribunal realizadas no século XV onde se pode identificar, precisamente, a existência deste tipo de imagens religiosas. Por exemplo, numa iluminura de 1497 que representa um julgamento no tribunal de Hamburgo pode ver-se, na parede por detrás dos juízes, uma pequena imagem do Juízo Final (Fig. 1).¹ O mesmo sucede com a pintura encomendada pelos magistrados da cidade de Wesel, Alemanha, a Derick Baegert em 1493 (Fig. 2), que representa uma cena de prestação de juramento num tribunal diante de um conjunto de relíquias. À direita do juiz pode ver-se um pequeno quadro com a representação do Juízo Final, para onde o magistrado aponta enquanto mimetiza os



Fig. 1. *Cena do Tribunal de Hamburgo.*
Iluminura integrada na edição do direito
concelhio (Stadtrecht) de Hamburgo (1497).

¹ Sobre esta iluminura veja-se Robert Jacob, *Images de la Justice. Essai sur l'Iconographie Judiciaire du Moyen Âge à l'Âge Classique*, Paris, Le Léopard d'Or, 1994, 104-106.



Fig. 2. *Cena de Justiça*. Derick Baegert, Wesel, 1493-94.

gestos de Cristo levantando o braço direito e baixando o braço esquerdo. Sobre a figura do juiz uma inscrição lembra a onisciência divina e a inevitável prestação de contas no dia do Juízo Final. Esta legenda torna particularmente interessante a cena passada com o queixoso, onde um diabo o aconselha a mentir no juramento diante das relíquias, enquanto um anjo o aconselha a dizer toda a verdade.²

Quando não existia um edifício próprio para o tribunal, a justiça era muitas vezes exercida à entrada dos edifícios públicos, sobretudo sob os pórticos das catedrais. Deste modo, era frequente um juiz exercer a sua função sentado sob um tímpano onde estava esculpido o Calvário ou o Juízo Final.³ Em certos casos os estatutos concelhios tornavam obrigatório este enquadramento iconográfico, pois só na presença de uma das duas imagens referidas os julgamentos podiam ser considerados válidos. Por exemplo, os estatutos da cidade de Soest, na Alemanha, obrigavam a que estivesse sempre representado o Juízo Final sobre a zona onde se sentava o juiz.⁴ Esta situação permitia legitimar a justiça terrena através da justiça divina, havendo como que uma delegação sagrada do poder de julgar na pessoa do juiz. Este procedimento visava sublinhar que a justiça tem uma origem celeste e que o acto de julgar é uma prerrogativa de Deus. Por outro lado, esta delegação de poder acentuava a responsabilidade individual do juiz e a sua obrigação em

² Sobre esta pintura veja-se Wolfgang Sellert, *Recht und Gerechtigkeit in der Kunst*, Göttingen, Wallstein Verlag, 1993, 71-73.

³ Jérôme Baschet sublinhou a frequência com que a imagem do Juízo Final surgia nos tribunais medievais, visando legitimar a justiça terrestre: “*l’image du Jugement dernier sert de fond à l’exercice effectif de la justice, devant l’église et son tympan, comme on a pu le signaler pour l’époque romane, ou dans une salle peinte à fresque, comme au XVe siècle*”. Cf. J. Baschet, *Les Justices de l’au-delà. Les représentations de l’enfer en France et en Italie (XIIe-XVe Siècle)*, Roma, École Française de Rome, 1993, 527. Otto von Simson sublinhou, igualmente, que “*as representações do juízo Final destinavam-se a lembrar o juiz, defensores e testemunhas, da origem eterna do poder judicial do bispo e dos eternos princípios de justiça aos quais o veredicto do juiz humano se devia ater*”. Cf. O. Simson, *A Catedral Gótica*, Lisboa, Presença, 1991, 145.

⁴ “*Le juge doit être assis sur le siège de justice comme un lion grondant, croisant la jambe droite sur la gauche, concentré sur le droit jugement et sur l’instance en cours, avec au-dessus de sa tête le Dieu du Jugement dernier*.” R. Jacob, *Images de la Justice*, 59.

distinguir o Bem do Mal, comprometendo-o de uma forma mais firme com as consequências das suas decisões.⁵

Este tipo de enquadramento iconográfico criava uma continuidade simbólica entre duas dimensões distintas: a *humana*, onde se desenrolavam efectivamente as audiências e onde se tomavam decisões judiciais que afectavam a vida das pessoas; e a *escatológica*, onde se representava, por assim dizer, o fim da História através da figura apocalíptica de Cristo-Juiz. A este enquadramento podia juntar-se ainda uma dimensão *alegórica*, através da inclusão de um exemplo de Justiça, como a representação da Justiça de Salomão ou a Justiça de Cambises. Deste modo, criava-se uma espécie de “pilar simbólico”, unindo o corpo do juiz ao corpo de Cristo, que definia um eixo no espaço judicial, vindo esta imagem substituir a “árvore de justiça” e os pelourinhos que detinham as mesmas funções simbólicas em ambientes ao ar livre e que eram habituais em épocas mais recuadas.⁶

Gil Vicente e a Alegoria da Justiça de Monsaraz

Na parede norte dos antigos Paços da Audiência de Monsaraz encontra-se uma célebre pintura mural que representa uma *Alegoria da Justiça* (Fig. 3). Conforme propusemos em estudos anteriores, esta pintura terá sido realizada por volta de 1500.⁷ É uma pintura algo arcaizante, marcada pela rígida prevalência do grafismo gótico, por um



Fig. 3. *Alegoria da Justiça*. Tribunal de Monsaraz (c.1500).

⁵ Sobre esta responsabilização veja-se R. Jacob, *Images de la Justice*, 48-58.

⁶ R. Jacob, *Images de la Justice*, 46.

⁷ Esta *Alegoria da Justiça* tem sido objecto de interpretações díspares quanto à sua cronologia, filiação e significado. A maior parte dos autores, porém, concorda em considerá-la como um *unicum*, tanto em termos iconográficos como em termos estilísticos. Em estudos anteriores tivemos oportunidade de desenvolver alguns aspectos relacionados com a sua cronologia, autoria e filiação, assentes numa reapreciação da heráldica patente no “fresco” de Monsaraz e na comparação desta obra com a pintura existente na capela-mor da ermida de Santo André de Beja. A conjugação desses dados permitiu-nos caracterizar o estilo daquele que denominámos como Mestre de Monsaraz-Beja, activo no reinado de D. Manuel. Cf. Luís U. Afonso, “A apropriação simbólica da Justiça: Trajano, D. João II e a pintura do tribunal de Monsaraz”, in *Artis*, n.º 2, 2003, 35-74; e “*O Bom e o Mau Juiz* de Monsaraz numa perspectiva estruturalista”, in *A Cidade de Évora*, 2ª série, n. 6, 2006, 321-341.



Fig. 4. *Juízo Final*. Tribunal de Monsaraz (c.1500).



Fig. 5. *Alegoria da Justiça (registro inferior)*. Tribunal de Monsaraz (c.1500).

modelado pouco elaborado e por um trabalho empírico de perspectiva. A imagem divide-se em dois registos, justapondo-se o *Juízo Final*, no registo superior (Fig. 4), a uma original representação antitética e alegórica da aplicação da Justiça num tribunal, no registo inferior (Fig. 5), onde se representa o “Bom Juiz” em contraste com o “Mau Juiz”. Trata-se de um tema raro na Idade Média, não se encontrando muitas obras conservadas *in situ* que representem alegorias da Justiça, sobretudo fora de Itália. Um dos aspectos mais interessantes desta pintura, no contexto dos estudos sobre Gil Vicente, diz respeito à similitude de atitudes, gestos e atributos que surgem no registo inferior da pintura e a caracterização da personificação da Justiça em algumas peças do dramaturgo português, em particular na *Frágua de Amor*, conforme iremos verificar mais adiante.

Para já importa sublinhar que a pintura de Monsaraz coloca em cena um duplo jogo de contrastes. Em primeiro lugar são sublinhadas as diferenças entre o juízo celeste e o juízo terreno. Um é universal, imparcial, objectivo e absolutamente justo, pois nenhuma falta e nenhum acto altruísta escapam à onisciência de Deus. O outro, em contrapartida, era falível, subjectivo e corruptível, uma vez que era operado por seres humanos. A Paixão de Cristo constitui o melhor exemplo dos erros que a justiça humana podia cometer. Injustamente acusado por Anás e por Caifás, Jesus Cristo foi trucidado pelo iníquo e caprichoso entendimento que Pilatos e Herodes faziam da justiça. O segundo jogo de contrastes diz respeito às diferenças existentes ao nível da justiça humana, colocando-se em confronto um juiz corrupto e um juiz imparcial, moldado à imagem do Cristo-Juiz do registo superior.

Gil Vicente faz apelo constante a este duplo jogo de contrastes nas suas peças teatrais. Por um lado, sobretudo nos Autos das Barcas, demonstra

que nada nem ninguém poderá equivocar o juízo divino por mais ardilosos que sejam os homens e mulheres. Os justos, poucos, serão salvos, mas os pecadores não terão qualquer possibilidade de escaparem ao seu destino no Além. No que respeita à justiça terrena, por sua vez, Gil Vicente diverte-nos com a revelação das suas fraquezas. O tema está presente, sobretudo, nas conhecidas *Frágua de Amor*, *Floresta de Enganos*, *Auto da Festa* e *Juiz da Beira*, abarcando um período de produção que atravessa os reinados de D. Manuel e D. João III.⁸ Nessas peças, refere-se o mau estado da Justiça, personificada por uma mulher idosa, cheia de maleitas e corcovada, cujos atributos principais se apresentam claramente pervertidos (a vara entortada, a balança quebrada, etc.). As causas do “entortamento” da Justiça encontram-se tanto na generalizada aceitação de subornos como na ignorância e na falta de preparação que os seus agentes apresentam. Por exemplo, no *Auto da Festa* é a própria personificação da Verdade quem aconselha um vilão falsamente acusado de adultério pela mulher de um juiz a esquivar-se ao julgamento e a tentar corrompê-lo com perdizes. Verifica-se aqui que a iniquidade do sistema judicial era de tal ordem, que não só um juiz podia julgar em causa própria como a honra do juiz ofendido poderia ser facilmente compensada por duas dúzias de perdizes, tal a cupidez do juiz “desonrado”:

VERDADE “*Se tu diante lbe deitas
duas dúzias de perdizes
e outras semelhantes penitas
farás que as varas dereitas
se tornem em cousas fritas.
porque é tanta a cobiça
nos que agora tem mando
que em al nam andam cuidando
e a coitada da justiça
anda da sorte que eu ando.*”
(v. 105-114)⁹

Na peça *Floresta de Enganos* um determinado rei confia a supervisão da Justiça ao juiz-mor do reino, durante o período em que teria de se ausentar em romaria. Assim que o rei parte o magistrado tenta seduzir uma jovem prometendo-lhe uma sentença favorável em troca de favores

⁸ Maria G. Cruz, *Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa de Quinzentos. Leitura crítica num mundo «de Cara Atrás»*. (As personagens e o palco da sua acção), Lisboa, Gradiva, 1990, 21-32.

⁹ Todas as citações referentes a obras de Gil Vicente se reportam à edição organizada por José Camões, *As Obras de Gil Vicente*, 5 vols., Lisboa, IN-CM, 2002.

sexuais. Chocada com o assédio do velho e tonto letrado, formado em leis pela Universidade de Siena, a moça concebe um estratagem destinado a ridicularizá-lo. Graças à esperteza da moça, o supostamente sábio e prudente juiz-mor do reino é atraído a uma cilada na casa da rapariga onde se revelará, afinal de contas, um simples velho ignorante e concupiscente, atraído pelo dinheiro e pela carne. Assim, de forma gradual, o velho juiz facilmente se despe da dignidade e dos atributos da sua função (a beca de veludo, o sombreiro, a loba, as luvas) e se deixa fazer passar por uma padeira negra na expectativa, frustrada, de obter os favores desejados. Esta história moralista em que uma bela jovem seduz um velho letrado para o ridicularizar tem como referente mais célebre a história de Fílis e Aristóteles. Embora por motivos menos justificados, a bela amante de Alexandre conseguiu transformar o grande filósofo no seu dócil cavalinho de carga, sob o atônito olhar do jovem imperador que nunca imaginara ver o seu sábio e sóbrio mestre em situação tão ridícula. No caso do juiz importa sublinhar a inconfidência revelada pelo próprio a respeito da vara da justiça, que constituía o principal atributo e símbolo do seu estatuto de magistrado. Perante a suposta facilidade com que se preparava para obter os serviços da moça, considera a vara de magistrado como uma autêntica *varinha mágica*, capaz de lhe aumentar a fazenda e garantir a companhia de jovens mulheres entre os lençóis:

DOUTOR “*Sí que es vara de condón
que me da gruesa hacienda
y aunque ella poco me rienda
dame mucha ocasión.*”
(v. 585-588)

Na peça *Juiz da Beira*, finalmente, Gil Vicente diverte-nos com o modo como indivíduos “*sem carreira nem habilitações, mas somente pela força do seu poder socioeconómico, conseguiam lugares de prestígio*”.¹⁰ A possibilidade de um mero vaqueiro se transformar num juiz, como refere uma das personagens, “*parece cousa de riso*” (v. 85), sobretudo quando as suas sentenças são francamente disparatadas e irresponsáveis. A única conclusão razoável perante a citação de um asno para ser ouvido em audiência, ou a naturalidade com que se encara a violação de uma rapariga, é a da total idiotice do magistrado. “*Como é parvo este juiz*” (v. 119), desabafa a personagem já referida, sublinhando a falta de bom senso, a prepotência e a iliteracia do magistrado, totalmente dependente

¹⁰ Maria G. Cruz, *Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa*, 29.

da mulher para a leitura das ordenações. Este juiz beirão é, pois, a antítese perfeita de Salomão.¹¹

É, pois, perante a disfunção e disformidade da personificação da Justiça que o Juízo Final constituía um referencial idealizado para a justiça entre os homens. A justiça terrena teria que resignar-se à sua condição imperfeita, sem nunca poder substituir-se ou igualar-se à justiça celeste. O Juízo Final pressupõe, portanto, a crença numa justiça absoluta no fim dos tempos (praticada no Purgatório ou no Inferno como castigo, ou no Paraíso como recompensa), ao mesmo tempo que legitima a aplicação da justiça entre os homens, que deveria ser entendida como uma antecipação, algo imperfeita, da justiça celeste. Conforme referimos antes, a presença habitual do Juízo Final em espaços de justiça, como tímpanos de catedrais e salas de tribunal, era um aviso claro a juizes, réus e testemunhas da onisciência divina, garantindo que Deus tudo presenciava e registava. O modo como se produz uma maior aproximação ou um maior afastamento ao modelo da justiça celeste, representada pelo Juízo Final, no sentido de uma menor ou maior secularização da justiça, é um dos aspectos mais interessantes no estudo deste tipo de obras, nomeadamente em Monsaraz, onde se combina com manifesta habilidade a dimensão terrena e a dimensão celeste da justiça.

A pintura de Monsaraz apresenta um discurso estruturado em antíteses, particularmente adequado para fins didáticos devido à sua simplificação e clareza. Esse discurso baseia-se num jogo entre pares de oposições binárias de diversos géneros, nomeadamente oposições de tipo “topográfico”, compositivo, figurativo e ético. A nível topográfico os aspectos mais relevantes têm a ver com os seguintes aspectos: a relação entre a pintura e o acesso dos observadores à sala onde ela está representada; a relação entre as entradas de luz dominantes e a pintura; a relação entre o local de implantação da(s) cátedra(s) do juiz(es) do concelho e a pintura. A este respeito importa sublinhar que a parede norte, onde se encontra a pintura, ficava em face da porta de entrada existente a sul, precisamente a zona com maior número de janelas, tomando os juizes assento sob a pintura.

A nível compositivo destaca-se a separação do espaço plástico em dois planos distintos, um superior (Cristo), outro inferior (Juizes), marcados por tonalidades diferentes. Esta diferenciação é acrescida por uma

¹¹ “Rústico, simples, parvo, colocado absurdamente como juiz, Pêro Marques sentenciar utilizando o texto da lei, mas segundo a sua lógica própria, fundamentada em valores que se prendem exclusivamente com o quotidiano e com as necessidades primárias do homem, e que nunca se eleva a um nível superior de reflexão.” Maria G. Cruz, *Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa*, 31.



Fig. 6. *Cristo-Juíz*. Tribunal de Monsaraz (c.1500).

oposição, na metade inferior, entre a esquerda e a direita heráldicas, onde se encontram, respectivamente, o “Mau Juiz” e o “Bom Juiz”, aos quais correspondem características cromáticas distintas. Do mesmo modo, seguindo uma tradição iconográfica comum às pinturas de justiça,¹² à direita do juiz representa-se o litigante, ou acusador, e à sua esquerda representam-se os réus acusados.

A nível figurativo insiste-se na identidade ou diferenciação entre Cristo e os Juizes, jogando-se com a mimetização da figura de Cristo (Fig. 6) por parte do “Bom Juiz” (Fig. 7) e com a sua negação no caso do “Mau Juiz” (Fig. 8). O contraste deste último face a Cristo é evidente tendo em conta as duas caras que apresenta, bem como o facto de o seu principal atributo de magistrado, a vara vermelha,¹³ estar quebrado. Este magistrado é ainda aconselhado por um diabo, significativamente à esquerda do juiz, enquanto que o seu companheiro de ofício é coroadado por dois anjos e segura na mão a respectiva vara de magistrado inquebrada. Do mesmo modo, enquanto que o litigante apresenta as mãos cruzadas sobre o peito, os dois acusados servem-se das mãos para corromper o juiz, parecendo pouco preocupados com os escrivães.¹⁴ Assim, enquanto que o “Mau Juiz” se deixa corromper com perdizes e dinheiro pelo mau conselho do

¹² R. Jacob, *Images de la Justice*, 130-131.

¹³ As varas de cor vermelha eram atributo dos juizes ordinários, enquanto as varas de cor branca eram atributo dos juizes de fora. Cf. José P. Gonçalves, “O fresco dos Paços da Audiência de Monsaraz”, *Boletim da Junta Distrital de Évora*, n. 5, Évora, Junta Distrital de Évora, 1966, 13-14. Refira-se que só nos meados do século XVI é que foi pedida a presença deste segundo tipo de magistrados na vila monsarazense. Cf. Mafalda Cunha, *A Casa de Bragança, 1560-1640. Práticas senhoriais e redes clientelares*, Lisboa, Estampa, 2000, 230.

¹⁴ Uma categoria também acusada de corrupção. Por exemplo, Gil Vicente refere-se à prosperidade dos escrivães e à sua presença no Inferno: “(...) ireis ao lago dos cães // e vereis os escrivães // como estão prosperados.” (*Auto da Barca do Inferno*, v. 670-672).



Fig. 7. O «Bom Juiz». Tribunal de Monsaraz (c.1500).



Fig. 8. O «Mau Juiz». Tribunal de Monsaraz (c.1500).

demo,¹⁵ o “Bom Juiz” parece escutar atentamente o litigante que tem diante de si, respeitando o disposto nos regimentos concelhios a respeito dos juizes, como o de Évora de 1392: “*It. faram suas audiencias bem ouvintes e asesegadas e ouvir as partes bem leixandolbe diser do seu direito o que quizerem nom lbes disendo maas palavras nem os doestando nem fasendo outro mal por refertar o seu direito*”.¹⁶

A corrupção do “Mau Juiz” e a referência à sua vara quebrada lembram a descrição que Gil Vicente faz na *Frágua de Amor* de uma personificação da Justiça, “*uma velba corcovada, torta, muito mal feita*”, e o pedido que a mesma apresentou a Cupido para a passar na sua frágua, à qual se atribuíam poderes para transformar e regenerar os homens, de modo a que a endireitasse e rejuvenescesse. São tais as dificuldades que os deuses têm em recauchutá-la na forja (a “*fráguai*”), com os seus martelos e tições, que são necessárias três passagens até se verem os resultados do

¹⁵ Não podemos deixar de notar nesta imagem a irónica inversão de um provérbio tardo-medieval: “*Dá-me tu a mim dinheiro, e dá ao demo conselho*”. Cf. José Mattoso, *O Essencial sobre os Provérbios Medievais Portugueses*, Lisboa, IN-CM, 1987, 25.

¹⁶ Apud Gabriel Pereira, *Documentos Históricos da Cidade de Évora*, 3 vols., Évora, Typographia da Casa Pia / Typographia Economica José d’Oliveira, 1885, 168.

rejuvenescimento da Justiça.¹⁷ Em cada passagem pela frágua, curiosamente, a Justiça vai-se vendo livre de determinados objectos, “*el mal que la fatiga*”, que a impediam de recuperar a sua boa forma: um par de galinhas; um par de perdizes; e, finalmente, duas grandes bolsas de dinheiro. A peça em causa estreou em Évora no ano dos esponsais de D. João III com D. Catarina (1525).¹⁸ A geografia da estreia e a forte proximidade entre a descrição desta Justiça, velha e corrompida, e os frescos de Monsaraz poderiam indiciar que o dramaturgo tinha em mente o contraste antitético existente nessa pintura, bem como os atributos da corruptibilidade do “Mau Juiz”. Com efeito, além da vara entortada, das perdizes,¹⁹ do dinheiro e dos ouvidos abertos aos corruptores e ao demo, só falta mesmo à pintura monsarense apresentar uma balança quebrada para corresponder na íntegra à personificação apresentada por Gil Vicente:

JUSTIÇA “*A Justiça sou chamada
ando muito corcovada
a vara tenbo torcida
e a balança quebrada.*”
(v. 496-499)

(...)

“*Que me mandês reformar
e de novo endereitar
que a rainha que esperais
nam pode muito tardar.*”
(v. 506-509)

(...)

“*Fazei-me estas mãos menores
que nam possam apanbar
e que nam possa escutar
esses rogos de senhores
que me fazem entortar.*”
(v. 515-519)

(...)

¹⁷ “*Señor nuestro martillar // no nos aprovecha nada // porque la Justicia dañada // los que más la ban de emendar // la bacen más corcovada. // Así que en vano gastamos // el carbón y berramienta // ninguna cosa emendamos // mas cuanto más martillamos // menos crece la emienda.*” (v. 525-534).

¹⁸ Embora o contrato nupcial tenha sido estabelecido um ano antes.

¹⁹ Já noutra peça, o *Auto da Barca do Inferno*, um diabo se dirige em termos pejorativos a um juiz e à sua preferência pelas perdizes – “*Ó amador de perdiz*” (v. 607) –, o que traduz bem a sua venalidade, já que a perdiz era um símbolo da tentação e da perdição. Sobre o simbolismo da perdiz veja-se Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994, 520.

COPIDO “*Qué escoria es ésa serranilla?*
 SERRANA II *Son perdices mi señor.*
 COPIDO *Pues aún queda otra peor*
que mucho más la mancilla.
 (...)
Esotra escoria qué és?
 SERRANA *Son dineros de las pechas.*
 COPIDO *Ora sacalda y veréis*
Maravillas que habéis hechas.”
 (v. 544-551)

Estas similitudes, porém, são mais fruto da cultura da época do que de uma hipotética ligação directa entre a pintura e o dramaturgo. Em primeiro lugar, é óbvio que os atributos da má justiça não são inventados por Gil Vicente nem pelo pintor de Monsaraz. Eles resultam, muito simplesmente, de uma inversão do simbolismo dos atributos da Justiça, cuja origem é bastante anterior a este período. Além disso, a composição é construída dentro de um modelo de estruturalismo iconográfico que extravasa a temática específica desta alegoria e a caracterização oferecida por Gil Vicente na peça. A organização triangular do fresco de Monsaraz, com Cristo mais elevado no centro da composição entre duas figuras situadas num nível mais baixo, à sua esquerda e à sua direita, resulta seguramente do modelo do Crucifixo acompanhado pelos Dois Ladrões.²⁰ De facto, a iconografia do Calvário, sobretudo no final da Idade Média, deu grande destaque ao contraste antitético entre o ladrão penitente, *S. Dimas*, e o ladrão ímpio, *Gestas*, respectivamente representados à direita e à esquerda de Cristo.²¹ Tal como acontecia com as personificações da Igreja e da Sinagoga, que por vezes acompanhavam a representação do Calvário, respectivamente à direita e à esquerda de Cristo crucificado,²² a dicotomia entre os Dois Ladrões também se acentuava através de diversos procedimentos como

²⁰ A propósito, refira-se que as imagens de Cristo Crucificado ou de Cristo Apocalíptico (desde que tenha as chagas bem visíveis, como sucede em Monsaraz) são também imagens que recordam um erro judicial, repetido com santos mártires.

²¹ Louis Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris, PUF, 1957. 493-494.

²² Bernhard Blumenkranz, *Le Juif Médiévale au Miroir de l'Art Chrétien*, Paris, Études Augustiniennes, 1966, 53-66 e 105-111. Wolfgang Seiferth, *Synagogue and the Church in the Middle Ages: Two Symbols in Art and Literature*, Nova Iorque, 1970. Exemplo extremo deste tipo iconográfico é a chamada “Cruz Viva”, na qual quatro braços humanos saem das extremidades da Cruz para castigar (a Sinagoga) ou recompensar (a Igreja) de forma particularmente veemente. Aliás, neste tipo iconográfico o crânio da Sinagoga costuma ser trespassado por uma espada manejada por um desses braços. Sobre esta iconografia pouco comum veja-se Heinz Schreckenberg, *The Jews in Christian Art. An Illustrated History*, Nova Iorque, Continuum, 1996.

a fisionomia, a cor da pele e dos cabelos, a expressão facial e a indumentária.²³ Contudo, apesar de ambos mostrarem o corpo martirizado e contorcido nos madeiros onde estavam atados, a forma mais comum de sublinhar a diferença de atitudes e de destinos entre ambos passava pela direcção que era dada às suas cabeças. Por norma *S. Dimas* está virado para Cristo cuja cabeça pende para a direita, enquanto que Gestas, tal como a Sinagoga, dirige a cabeça na direcção oposta, não reconhecendo o Salvador. Por vezes também se encontra um anjo junto da cabeça de *S. Dimas* e um diabo junto de Gestas (tal como sucede em relação aos dois juizes), ambos esperando o momento em que a alma abandona o corpo do cadáver para a recolher e levá-la para o Paraíso ou para o Inferno.²⁴ Esta dicotomia servia também para explorar a encruzilhada espiritual da *hora mortis* e as consequências implicadas nas escolhas que cada um teria de tomar nesse momento.²⁵

À semelhança da personificação da Justiça apresentada por Gil Vicente, antes e depois de passar pela Frágua de Cupido, a pintura de Monsaraz acentua, portanto, uma diferenciação ética entre os valores do Bem e do Mal, do Puro e do Impuro, da Justiça e da Injustiça, situação que resulta da concatenação dos elementos formais, compositivos e topográficos referidos anteriormente e também das respectivas implicações simbólicas. Neste caso a ênfase colocada nas oposições binárias tem particular relevo pela necessidade óbvia de separar o Bem do Mal nos actos judiciais e na “administração concelhia”, sem ambiguidades, tal como sucedia com a mesma clareza na iconografia que opunha as Virtudes aos Vícios. Aliás, a designação pela qual a pintura de Monsaraz é mais conhecida, “O Bom e o Mau Juiz”, resulta da acentuada natureza dicotómica desta obra e alude ao confronto entre o Vício e a Virtude.

Na Antiguidade Clássica a Justiça era representada como uma figura ambígua, capaz de exprimir sentimentos contraditórios.²⁶ Esperava-se que este tipo de representações inspirasse temor nos criminosos e, ao mesmo tempo, coragem nos justos. Esta duplicidade de emoções atingia-se por uma composição assimétrica do rosto da Justiça (sobretudo ao nível dos olhos, testa e maçãs do rosto), que aparecia ligeiramente diferenciado nas suas duas metades. Numa delas inspirava-se hostilidade e temor, na

²³ Mitchell Merback, *The Thief, the Cross, and the Wheel. Pain and the spectacle of punishment in Medieval and Renaissance Europe*, Londres, Reaktion Books, 1999, 27.

²⁴ Idem, 218-265.

²⁵ Idem, 221.

²⁶ Henry Maguire, “Truth and convention in Byzantine descriptions of works of art”, *Dumbarton Oaks Papers*, n. 28, 1974, 132-134.

outra inspirava-se compreensão e esperança.²⁷ Curiosamente, este tipo de iconografia e de convenção literária viria a ser adoptada pelos panegiristas e artistas do mundo bizantino para as representações dos imperadores, construindo-se imagens que devido à sua ambiguidade criavam um efeito psicológico extremamente poderoso sobre os observadores.

Com o passar do tempo este modelo iconográfico, que jogava com a ambiguidade da representação e da respectiva percepção por parte dos observadores, dá lugar a um desdobramento da iconografia da Justiça, clarificando-se a diferenciação entre a Recompensa e o Castigo, acompanhada pela diferenciação entre a Justiça e a Injustiça.²⁸ A grande influência da iconografia dos Vícios e das Virtudes no mundo paleocristão e alto-medieval favoreceu a produção de imagens antitéticas e as figuras mais ambíguas foram sendo progressivamente abandonadas. É esta diferenciação, extremamente contrastada, que encontramos numa das obras que mais tem sido citada a propósito da pintura monsarazense, como já foi lembrado por José Pires Gonçalves²⁹ e por Dagoberto Markl.³⁰ Referimo-nos às pinturas que a equipa de Ambrogio Lorenzetti realizou entre 1340 e 1348 na Sala dos Nove, ou *Sala della Pace*, do *Palazzo Pubblico* de Siena, onde está representada a *Alegoria do Bom e do Mau Governo* da República, centrada na oposição entre a Tirania e o “Bem Comum”, por outro.³¹

²⁷ Idem, 133.

²⁸ Existem, contudo, alguns casos na Baixa Idade Média ocidental onde se manteve a assimetria anterior, como é o caso da iconografia da Fortuna. Esta personificação era normalmente representada com duas caras, uma bela a outra monstruosa, uma branca a outra negra, simbolizando a sua imprevisibilidade e antinomia. Há, no entanto, alguns casos onde esta personificação é representada ou descrita literariamente só com um rosto e onde se diferencia um olho que ri e outro que chora. Howard Patch, *The Goddess Fortuna in Medieval Literature*, s. l., Frank Cass, 1967, 44.

²⁹ José Pires Gonçalves, *Monsaraz e seu Termo. Ensaio monográfico*, 2 vols., Évora, 1962-63.

³⁰ Dagoberto Markl, “A justiça de Deus e a justiça dos homens. Uma pintura de justiça em Monsaraz”, *Cadernos*, n. 2, *O Fresco do Antigo Tribunal de Monsaraz. Conservação e Restauro*, Lisboa, IPPAR, 1999, 7-13.

³¹ – Sobre estas pinturas vejam-se os seguintes estudos: Nicolai Rubinstein, “Political ideas in Sienese art: the frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXI, 1958, 179-207; Uta Feldges-Henning, “The pictorial programme of the Sala della Pace: a new interpretation”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXXV, 1972, 145-162; Quentin Skinner, “Ambrogio Lorenzetti: the artist as political philosopher”, in H. Belting e D. Blume (dir.), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, Munique, Hirmer Verlag, 1989, 85-103; Bram Kempers, “Gesetz und Kunst. Ambrogio Lorenzettis Fresken im Palazzo Pubblico in Siena”, in H. Belting e D. Blume (dir.), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, Munique, Hirmer Verlag, 1989, 71-84; Chiara Frugoni, *A Distant City. Images of urban*

Pondo de lado a distância cronológica que as separa, bem como as brutais diferenças contextuais, semânticas e plásticas, as pinturas de Siena atribuem um grande relevo ao papel central da Justiça para o correcto governo da comunidade.³² De facto, é a única Virtude representada por mais do que uma vez nestas pinturas, além de ser mencionada por sete vezes nas inscrições da Sala dos Nove.³³ Todo o discurso patente nestas pinturas acentua a ideia que o “Bom Governo” está associado à Justiça e a outras Virtudes, enquanto que o “Mau Governo” resulta da Injustiça e dos Vícios induzidos por influências demoníacas. O contraste entre o Bem e o Mal faz-se, em boa medida, pela oposição entre a personificação de Siena no meio das Virtudes e a figura de um tirano, autêntica epifania do Diabo, representado com chifres e caninos vampirescos, muito próximo da figura da Injustiça que Giotto pintou no soco da Capela dos Scrovegni. Tem sido sugerido que esta *Alegoria do Bom Governo* assume uma dimensão panegírica em honra das duas gerações de líderes sieneses que conseguiram manter a prosperidade desta cidade de cinquenta mil habitantes através de um sistema político republicano *sui generis*.³⁴

Este tipo de discurso antitético encontra-se também nas personificações da Justiça (Fig. 9) e da Injustiça (Fig. 10) pintadas por Giotto na Capela

experience in the medieval world, Princeton, Princeton University Press, 1991, 118-188; Randolph Starn e Loren Partridge, *Arts of Power. Three balls of state in Italy, 1300-1600*, Berkeley, University of California Press, 1992; E. Castelnuovo (ed.), *Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Governo*, Milão, Electa, 1995; C. J. Campbell, “The city’s new clothes: Ambrogio Lorenzetti and the poetics of peace”, *Art Bulletin*, vol. LXXXIII, n. 2, 2001, 240-258.

³² É apenas como resultado dessa harmonia que se podem desenvolver as diversas artes mecânicas, de âmbito burguês e agrícola, actividades amplamente ilustradas nestas pinturas como salientou Uta Feldges-Henning, “The pictorial programme”. Essas actividades são um sinal do orgulho cívico desta cidade-estado republicana governada por burgueses, cuja prosperidade assentava, precisamente, nesse tipo de ofícios mecânicos.

³³ R. Starn e L. Partridge, *Arts of Power*, 43.

³⁴ Rubinstein, “Political ideas in Sieneese art”, 189. R. Starn e L. Partridge sugerem que a antítese entre a Tirania e a República se destinava a tentar garantir a legitimidade deste último modelo político, numa época em que se considerava a monarquia como o sistema mais perfeito. Assim, se a Tirania representava o triunfo dos pecados humanos a República representava um estágio anterior onde ainda se mantinha a integridade da natureza humana, pelo que não era necessária a mudança de regime político para uma monarquia. Do mesmo modo, a *Alegoria do Mau Governo* também poderia representar os próprios impulsos interiores, e irracionais, dos Nove ou a má consciência de alguns deles. Com efeito, parece haver noção do perigo de um (ou vários) dos Nove se poder transformar facilmente num tirano, uma vez que as tensões internas mais perigosas para o governo republicano estão precisamente representadas junto da figura da Tirania, ou seja, a Soberba, a Discórdia e a Avareza. Cf. R. Starn e L. Partridge, *Arts of Power*, 21-24.



Justiça. Capela dos Scrovegni, Pádua
(Giotto, inícios séc. XIV).



Injustiça. Capela dos Scrovegni, Pádua
(Giotto, inícios séc. XIV).

dos Scrovegni em Pádua.³⁵ A primeira antítese é dada pelo género das personificações, sendo a Justiça representada por uma figura feminina e a Injustiça por uma figura masculina. A segunda antítese é dada pela posição das personificações, surgindo uma em posição frontal e outra em perfil. A primeira é uma figura bela, enquanto que a segunda é uma personificação monstruosa dotada de garras na mão direita. A Justiça segura uma balança com duas pequenas figuras que recompensam ou castigam outras personagens situadas nos braços do trono. Sob o trono da Justiça encontra-se um friso onde algumas figuras dançam em roda e passeiam a cavalo. No caso da Injustiça vemos uma figura sentada num trono rachado e invadido pela “selva”, com árvores e arbustos, num ambiente rochoso

³⁵ Sobre estas pinturas veja-se: Selma Pfeiffenberger, *The Iconology of Giotto's Virtues and Vices at Padua*, s. l., Dissertação de Doutoramento, 1966, Chiara Frugoni, *A Distant City*, 140-141; e Andrea Lerner, “Giotto's Virtues and Vices in the Arena Chapel: the iconography and the possible mastermind behind it”, in L. Afonso e V. Serrão, *Out of the Stream: studies in Medieval and Renaissance mural painting*, Newcastle, CSP, 2007, 291-317.

que contrasta com a arquitectura bem elaborada, artificial, da cena da Justiça. Nas mãos, em vez da balança, a Injustiça segura uma lança com um gancho na mão direita e uma espada na mão esquerda. No friso sob esta figura vemos um conjunto de cenas de violência que são gravadas directamente na rocha. Por outras palavras, estes elementos traçam uma oposição entre a “cultura/civilização” onde reina a Justiça e a “natureza/anarquia” onde reina a Injustiça.

O exemplo das pinturas de Giotto mostra-nos que o tema dos Vícios e Virtudes, e as suas ilustrações, pode ter sido uma das fontes para a *Alegoria da Justiça* apresentada no registo inferior da pintura de Monsaraz. O mesmo poderá ter ocorrido em relação a Gil Vicente, ou em relação às fontes literárias em que o mesmo se terá inspirado, pois a pormenorização dos atributos da Justiça nas suas peças parece resultar de um referente iconográfico muito concreto. Havendo o recurso a imagens, o mais provável é que as mesmas consistissem em gravuras ou pinturas onde a personificação da Justiça se encontrava representada.³⁶ Em relação a este problema, saber qual a relação entre o dramaturgo e as artes plásticas da sua época, importa agora apresentar algumas ideias e discutir os argumentos de vários autores que se debruçaram sobre este assunto.

Gil Vicente e a arte manuelina

A coincidência onomástica, cronológica e “patronal” entre Gil Vicente, dramaturgo, e Gil Vicente, ourives, levou a maior parte dos investigadores, desde Braamcamp Freire³⁷ a Paulo Pereira,³⁸ a considerarem que o autor das peças de teatro seria também o autor de diversos trabalhos de ourivesaria manuelina, desde logo da famosa Custódia de Belém. O percurso de Gil Vicente enquanto ourives, aliás, encontra-se bem documentado. A Custódia foi uma encomenda directa de D. Manuel que manteve o ourives natural de Guimarães (ou da Beira) ocupado durante três anos (1503-06).³⁹ O

³⁶ Dagoberto Markl considera haver uma forte probabilidade de Gil Vicente também ter sido gravador, o que lhe daria acesso a muitas fontes visuais deste tipo. Cf. D. Markl, *O Renascimento*, vol. 6, *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Alfa, 1986, 151.

³⁷ Anselmo Braamcamp Freire, *Vida e Obras de Gil Vicente. Trovador, mestre da balança*, 2ª ed., Lisboa, Revista Ocidente Editora, 1944.

³⁸ Paulo Pereira, “Gil Vicente e a contaminação das artes”, in AAVV, *Temas Vicentinos. Actas do colóquio em torno da obra de Gil Vicente*, Lisboa, Icalp, 1992, 101-137.

³⁹ Conforme consta do testamento do rei D. Manuel. Cf. Braamcamp Freire, *Vida e Obras de Gil Vicente*, 67-70.

mesmo monarca nomeou-o em 1509 oficial e vedor das obras de ouro e prata do Mosteiro de Belém, do Convento de Cristo em Tomar e do Hospital de Todos os Santos em Lisboa.⁴⁰ Em 1513 é nomeado Mestre da Balança da Casa da Moeda da cidade de Lisboa,⁴¹ título que trespassa em 1517.⁴² Tudo isto ao mesmo tempo que mantém uma estreita proximidade à corte, designadamente junto da rainha viúva D. Leonor, de quem era ourives pessoal pelo menos desde 1509.⁴³

Os serviços prestados à corte alargavam-se também à produção teatral, primeiro ao serviço da rainha D. Leonor, depois ao serviço de D. Manuel e finalmente, após 1521, ao serviço de D. João III.⁴⁴ Durante esse período é bastante provável que Gil Vicente tenha concebido entradas régias e vários programas festivos para a corte, como sucedeu com a entrada régia de Janeiro de 1521.⁴⁵ Numa altura em que não existia a “profissão” de dramaturgo, Gil Vicente deve ter sido uma espécie de oficial do palácio, um “dramaturgo-artesão-funcionário”, conforme propõe Stephen Reckert.⁴⁶ Alguém “com responsabilidades e atribuições claramente definidas e até algum tanto rotineiras”.⁴⁷ O seu papel teria sido o de uma espécie de “Mestre de Cerimónias del-rei D. Manuel, encarregado de dar a necessária pompa às grandes festas profanas e religiosas do ano”.⁴⁸ Caso o ourives e o dramaturgo fossem duas figuras diferentes as folhas de pagamento da corte deveriam fazer a distinção entre dois oficiais igualmente dotados de elevado prestígio. Para evitar problemas de homonímia o mais correcto

⁴⁰ Braamcamp Freire, *Vida e Obras de Gil Vicente*, 517. Sobre o trabalho do ourives veja-se também Nuno V. Silva, “A ourivesaria no período manuelino”, in P. Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. II, s.l., Círculo de Leitores, 1995, 182-84.

⁴¹ Braamcamp Freire, *Vida e Obras de Gil Vicente*, 31 e 517-518.

⁴² Idem, 29 e 520-521.

⁴³ Idem, 29.

⁴⁴ Idem, 163.

⁴⁵ Um acontecimento cuidadosamente preparado por D. Manuel, pelo menos desde Novembro de 1520, altura em que o rei manda os vereadores de Lisboa coordenarem-se com Gil Vicente para que a dita entrada régia ocorresse da melhor forma, incluindo a realização de autos. No início de Dezembro, há uma referência a pinturas que Gil Vicente teria mostrado aos vereadores onde estariam parte dos seus planos para a entrada régia. Idem, 521-522.

⁴⁶ S. Reckert, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Lisboa, IN-CM, 1983, 52. No alvará de 1509, em que é nomeado vedor das obras de ouro e prata, D. Manuel refere-se a Gil Vicente como ourives de D. Leonor e como seu funcionário. Depreende-se que Gil Vicente é uma pessoa que “faz [bem] em todas as outras cousas [além da ourivesaria] em que o emcareguamos”, in Braamcamp Freire, *Vida e Obras de Gil Vicente*, 517.

⁴⁷ S. Reckert, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, 51.

⁴⁸ Ibidem.

teria sido acrescentar outro apelido, uma alcunha ou a função de cada um. Porém, a verdade é que não existe nenhuma diferenciação conhecida. Gil Vicente é referido como “ourives da rainha”, “mestre da balança”, “procurador dos mesteres” ou muito simplesmente apenas como Gil Vicente, solução ocasional até 1517 e permanente a partir desse ano, altura em que trespassou o título de mestre da balança.⁴⁹

Por estes motivos, reveste-se da maior importância o único elemento documental que permite associar à mesma pessoa os ofícios de ourives e dramaturgo, um dado amplamente escrutinado por Braamcamp Freire. Trata-se da informação que se encontra no verso da folha 20 do Livro 42 da Chancelaria de D. Manuel, onde está registada a carta régia, datada de 4 de Fevereiro de 1513, que nomeia Gil Vicente para o cargo de mestre da balança da moeda de Lisboa. No alto da folha, numa zona destinada a anotações encontra-se a seguinte frase: “Gil Vicente Trovador Mestre da Balança”.⁵⁰ Segundo Braamcamp Freire, este tipo de notas era frequente nos livros em questão e destinava-se a facilitar o acesso ao conteúdo dos diferentes diplomas régios por parte dos funcionários da chancelaria, funcionando quase como um índice. Deste modo, existe pelo menos uma informação escrita, datável do século XVI, onde o dramaturgo e o ourives são identificados como um só indivíduo. Importa sublinhar, neste ponto, que desde os inícios do século XV que os artistas de corte eram cada vez mais polivalentes, organizando festas, espectáculos e obras efémeras.⁵¹

Apesar de todos os factos e argumentos esgrimidos por Braamcamp Freire, a verdade é que ainda subsiste algum cepticismo em relação à ideia de Gil Vicente ter exercido as suas actividades em simultâneo. De facto, excluindo a referida anotação marginal, não existe nenhum outro dado documental que demonstre esta associação de forma indiscutível. Mais estranho do que isso, porém, é verificar que na extensa produção do dramaturgo não existe qualquer referência que permita perceber estarmos diante o trabalho de um autor que também era ourives.⁵² Autores

⁴⁹ Braamcamp Freire, *Vida e Obras de Gil Vicente*, 29.

⁵⁰ Braamcamp Freire, *Vida e Obras de Gil Vicente*, 35.

⁵¹ Martin Warnke, *L'Artiste et la Cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1989. No caso de Gil Vicente, esta polivalência é sublinhada por Maria José Palla, referindo que tal como os autos de Gil Vicente estreiam em datas chave da vida da corte portuguesa, como nascimentos, casamentos e óbitos, também deveria ter cabido ao dramaturgo a organização de entradas régias e de actividades festivas de corte. Cf. M. J. Palla, *A Palavra e a Imagem. Ensaio sobre Gil Vicente e a pintura quincentista*, Lisboa, Estampa, 1996, 16.

⁵² Nem referências directas nem indirectas. Estranhamente, verificamos que as referências a peças de ourivesaria sacra e de joalharia nos autos de Gil Vicente são perfeitamente

como Paul Teyssier,⁵³ Fernando de Mello Moser,⁵⁴ Stephen Reckert,⁵⁵ João Nuno Machado⁵⁶ e Paulo Pereira⁵⁷ procuraram afinidades entre a obra do dramaturgo e a arte manuelina *at large*. Alguns destes investigadores procuraram aí apenas pistas para compreender melhor uma ou outra passagem das peças de Gil Vicente, como sucedeu com Mário Martins⁵⁸ ao analisar a iconografia da Árvore de Jessé ou com Fernando Moser⁵⁹ ao analisar a iconografia da Missa de S. Gregório e a liturgia da Semana Santa, mas outros procuram pistas que provassem a participação de Gil Vicente nas artes plásticas manuelinas. Em nossa opinião, porém, este segundo tipo de abordagem apenas pode provar que as afinidades encontradas resultam da pertença à mesma cultura e época. Por isso, apesar de estarmos convencidos pelos argumentos de Braamcamp Freire em como Gil Vicente foi, simultaneamente, dramaturgo e ourives (talvez diminuindo o peso da segunda actividade para se centrar na primeira, à medida que o tempo passava), parece-nos demasiado forçado atribuir a Gil Vicente a autoria

banais e genéricas, não parecendo resultar de nenhum conhecimento técnico associado a este ofício, pelo que discordamos da opinião expressa por Stephen Reckert a respeito deste assunto em concreto. Cf. S. Reckert, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, 17. De acordo com o levantamento de Maria J. Palla, apenas são referidos anéis, pulseiras, colares e firmas, além de um ou outro crucifixo. No caso das jóias, importa referir que nas peças de Gil Vicente elas estão associadas ao pecado e à sedução e podem corromper a alma. Por isso, M. J. Palla não só considera que “quer Gil Vicente fosse ourives ou não, poucas vezes se refere a objectos de ourivesaria”, como “nada, na sua obra teatral, nos permite confirmar ou infirmar a tese segundo a qual Gil Vicente teria sido ourives”. Cf. M. J. Palla, *Do Essencial e do Supérfluo. Estudo lexical do traje e adornos em Gil Vicente*, Lisboa, Estampa, 1992, 188 e 192.

⁵³ Paul Teyssier, *Gil Vicente. O autor e a obra*, Lisboa, Icalp, 1985 (1ª ed. 1982), 12.

⁵⁴ Fernando Mello Moser, “Liturgia e iconografia na interpretação do Auto da Alma”, sep. *Revista da Faculdade de Letras*, III série, n. 6, 1966, 3-29.

⁵⁵ Este autor sublinha, por exemplo, o recurso a “conhecimentos especializados de iconografia religiosas” por parte de Gil Vicente e compara a composição da peça Sibiliana Cassandra – com a convocação das personagens que simbolizam as quatro estações, os rios e montanhas, os reinos animal e vegetal, e toda a hierarquia angélica em torno de Cristo – à “rosácea de uma catedral”. S. Reckert, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, 54, 72-73 e 22. Considera ainda que as peças “*A Sibila Cassandra* e a *Obra da Geração Humana* têm motivos sugeridos pelas fachadas de Tomar e da Batalha, respectivamente (...) parecendo evocar as séries de santos, profetas, anjos e monarcas que desfilam pelas paredes de incontáveis igrejas medievais”, idem, 73.

⁵⁶ João N. Machado, *A Imagem do Teatro: iconografia do teatro de Gil Vicente*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2005.

⁵⁷ Paulo Pereira, “Gil Vicente e a contaminação das artes”, 101-137.

⁵⁸ M. Martins, “A Árvore de Jessé e a canção final do *Auto da Feira*”, in AAVV, *Temas Vicentinos. Actas do colóquio em torno da obra de Gil Vicente*, Lisboa, Icalp, 1992, 81-86.

⁵⁹ F. M. Moser, “Liturgia e iconografia”.

dos programas dos portais de algumas das principais obras manuelinas, como foi proposto por João Barreira⁶⁰ e Paulo Pereira.⁶¹ Com efeito, estes historiadores atribuíram ao ourives-dramaturgo a autoria dos programas dos portais sul de Belém e de Tomar baseando-se nas afinidades entre esses portais e os conteúdos de alguns autos de Gil Vicente, bem como no facto de Gil Vicente ser por essa mesma altura o vedor dos trabalhos de ourivesaria dos dois cenóbios.

Esta estratégia destinada a apurar a dupla personalidade artística de Gil Vicente através da identificação de correspondências entre as obras do dramaturgo, o seu trabalho como ourives e o seu potencial envolvimento nos referidos estaleiros manuelinos tem-se revelado, em nossa opinião, pouco conclusiva. Um bom exemplo deste impasse é dado pela própria Custódia de Belém. Como se sabe, a iconografia da Custódia assenta na interacção entre o Antigo e o Novo Testamento, entre os Profetas e os Apóstolos. Esta solução foi encarada como um equivalente plástico dos textos de Gil Vicente onde estas mesmas figuras surgem como personagens, actuando lado a lado ou sequencialmente na mesma peça. A pergunta a fazer, porém, consiste em saber se os pontos de contacto identificados não serão antes o resultado, essencialmente, da participação na cultura artística e literária da época e do próprio ambiente vivido na corte manuelina. Paulo Pereira sublinha que existem ligações muito fortes entre Gil Vicente e a arte manuelina, em especial na partilha de um imaginário comum que recorre ao folclore, às tradições populares, à literatura oral e à arte profana.⁶² Segundo o autor, os exemplos desta partilha encontram-se sobretudo na referência a seres fabulosos (ex., sereias, homens silvestres, Cavaleiro do Cisne),⁶³ na mitografia imaginária das origens (ex., gigantes, antepassados

⁶⁰ J. Barreira, “O simbolismo icónico na arte manuelina”, in *Arte Portuguesa. Evolução estética*, Lisboa, Excelsior, s.d., 196

⁶¹ P. Pereira, “Gil Vicente e a contaminação das artes”, 116. P. Pereira, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei: Iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra, Instituto de História da Arte / FLUC, 1990, 168-169.

⁶² Paulo Pereira, “Gil Vicente e a contaminação das artes”, 101-102.

⁶³ Idem, 102-105. Presenças verificadas no *Auto das Fadas*, *Dom Duardos*, *Auto da Festa*, *Triunfo do Inverno*, *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, etc. Ao nível da arte manuelina, as sereias encontram-se no retábulo da Sé Velha de Coimbra, das “Casas Pintadas” de Évora, das iluminuras da *Leitura Nova*, enquanto os homens silvestres aparecem em gárgulas, no mesmo retábulo de Coimbra, nos painéis de estuques da Charola do Convento de Cristo, no Livro de Horas do Infante D. Fernando, entre outras obras realizadas no período manuelino. Sobre o homem silvestre e os gigantes veja-se também A. C. Leite e P. Pereira, “São João verde, o Selvagem e o Gigante em Gil Vicente – apontamento iconológico”, in AAVV, *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, 1991, 371-387.

bíblicos)⁶⁴ e nas moralidades satíricas (ex., personagens grosseiras, loucos, parvos).⁶⁵ Ou seja, existe um conjunto de temas e ideias que são comuns às obras de Gil Vicente e à cultura literária e artística do seu tempo.

Paulo Pereira destacou, e bem, que uma das características fundamentais da arte manuelina diz respeito a uma certa contaminação entre gêneros artísticos, usando-se na arquitectura elementos que provêm dos ofícios mecânicos, designadamente da passamanaria, da tecelagem, da cordoaria, da tipografia ou das artes dos metais.⁶⁶ O manuelino representa também uma contaminação entre elementos naturais e elementos humanos, como se fosse uma “Ordem Rústica”, como lhe chamou Paulo Pereira.⁶⁷ Na arquitectura manuelina as colunas dão lugar a troncos e corais, as molduras são substituídas por cordames e os tradicionais elementos micro-arquitectónicos como baldaquinos e mísulas são substituídos por elementos vegetalistas. Nos casos mais exuberantes onde as artes se cruzam e onde a fantasia da arquitectura é mais elaborada e cenográfica, parece haver a intenção, conforme referiu Paulo Pereira, de se “pôr em pedra algo que o teatro punha em cena”.⁶⁸ Porém, pelos motivos que iremos expor na conclusão deste trabalho, parece-nos demasiado redutor atribuir a um único indivíduo os créditos de toda a criatividade plástica e toda a exuberância cenográfica da arquitectura manuelina, como por vezes é sugerido de forma explícita ou velada em certos trabalhos dos autores que temos vindo a tratar.

Conclusão

Neste estudo tentámos mostrar como a semelhança entre a descrição e caracterização da Justiça que surge em certas peças de Gil Vicente e a representação alegórica da mesma na pintura mural de Monsaraz não implicou uma intervenção directa do dramaturgo. Generalizando a partir

⁶⁴ P. Pereira, “Gil Vicente e a contaminação das artes”, 106-110. Presenças verificadas no *Auto da Lusitânia*, *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, etc. Um aspecto claramente em linha com a política de refundação cultural e simbólica do reino realizada por D. Manuel, desde logo na restauração dos túmulos dos dois primeiros reis portugueses, no mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, passando pela recuperação da memória e do passado português através das novas cópias das crónicas da primeira dinastia e por todo o levantamento documental associado ao espírito da Leitura Nova.

⁶⁵ Idem, 111. cuja presença na arte manuelina se verifica na marginália, nomeadamente nas misericórdias de cadeirais e na iluminura.

⁶⁶ Idem, 119. E do mesmo autor *A Obra Silvestre*, 26-28.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ P. Pereira, “Gil Vicente e a contaminação das artes”, 119.

deste caso, podemos afirmar que não é necessária a participação do mesmo autor para que surjam obras de arte com fortes pontos de contacto com os textos de Gil Vicente. Há afinidades que são ditadas pela vivência na mesma época e no mesmo ambiente cultural. Além disso, o manuelino caracterizou-se por uma certa “contaminação das artes”, conforme destacou o próprio Paulo Pereira, pelo que se tornaram mais abertas as fronteiras entre as diferentes artes, incluindo o teatro, a literatura e as artes industriais.

Por estas razões, merece-nos alguma desconfiança a possibilidade de Gil Vicente ter sido uma espécie de programador iconográfico activo nos mosteiros de Tomar e Belém. É verdade que o discurso dos portais meridionais das igrejas dos dois monumentos e da célebre janela da fachada poente assenta em concordâncias tipológicas que envolvem Profetas, Sibilas, Apóstolos, Doutores da Igreja, além da Virgem e de Cristo, o que recorda a activa participação destas personagens em várias peças do dramaturgo. É verdade que Gil Vicente era o administrador das despesas referentes à ourivesaria desses dois conjuntos religiosos desde 1509. E é verdade também que a célebre janela de Tomar pode ser vista como uma monumental peça de ourivesaria.⁶⁹ Não menos importante, do ponto de vista intelectual trata-se de uma teoria muito estimulante e sedutora. No entanto, parece-nos que em vez de vermos Gil Vicente como o único autor único, isolado, destes e de outros programas congéneres, devemos antes imaginá-lo, em contrapartida, como um interlocutor privilegiado dos responsáveis dos maiores estaleiros manuelinos e com os quais tanto pode ter aprendido⁷⁰ como pode ter ensinado. Seria um artista e dramaturgo disponível para colaborar com os seus pares,⁷¹ tendo a vantagem de também ter sido ourives e de ter a capacidade de conceber programas semelhantes aos discursos da escultura arquitectónica. De facto, entre outros óbices, seria simplista atribuir todo o trabalho criativo a um só indivíduo, desvalorizando por completo a capacidade inventiva de mestres como os irmãos Arruda ou João de Castilho, cuja obra foi bem mais extensa do que a realizada nestes dois locais. Por isso, parece-nos inconsequente

⁶⁹ Idem, 115 e 119.

⁷⁰ A aprendizagem poderia ter-se dado também em obras anteriores ao período manuelino. Por exemplo, o discurso iconográfico da fachada axial do mosteiro da Batalha foi considerado por Stephen Reckert como uma obra onde o dramaturgo poderia ter encontrado potencial matéria de inspiração. Cf. S. Reckert, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, 73.

⁷¹ Podemos tomar como exemplo a rede de relações sociais do seu próprio filho, Belchior Vicente, surgindo como testemunha de apoio num requerimento apresentado em 1540 ao rei pelo pintor Garcia Fernandes, tendo como outras testemunhas os pintores Cristóvão de Figueiredo e Jorge Afonso. Cf. Braamcamp Freire, *Vida e Obras de Gil Vicente*, 525-530.

identificar o pensamento artístico de Gil Vicente em obras que recorrem ao discurso tipológico, isto é à concordância e complementaridade entre o Antigo e o Novo Testamento, ou em elementos figurativos que pertencem ao imaginário da época. Este tipo de discurso e de imaginário resultou da cultura do tempo e não foi um exclusivo de qualquer autor em particular. Mesmo num local tão afastado como Bragança, por exemplo, é possível encontrar obras realizadas na mesma época que possuem uma estrutura assente em concordâncias tipológicas sem que isso implique a presença de Gil Vicente. Referimo-nos, em concreto, aos frescos da igreja de S. Francisco de Bragança, onde os Profetas do Antigo Testamento servem de sustentação ao discurso dos registos superiores relacionados com o Novo Testamento e com a representação de Virtudes cristãs defendendo uma fortaleza.⁷² Em suma, parece-nos claro que as afinidades entre o trabalho de Gil Vicente, seja como ourives seja como dramaturgo, e a arte manuelina resultam, essencialmente, da partilha dos mesmos valores, das mesmas referências e, sobretudo, dos mesmos públicos, mais receptivos a determinados tipos de discurso do que a outros.

⁷² Sobre estas pinturas veja-se Luís U. Afonso, *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*, dissertação de doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa, vol. 2, 2006, 140-151.

