

## FIGURAS LITERÁRIAS DE MAGAS E IMAGENS DO SABAT NA OBRA DE GIL VICENTE<sup>(1)</sup>

MARIA JOSÉ PALLA\*

Propomo-nos analisar a feitiçaria em Portugal no século XVI a partir de um texto teatral. As personagens aqui estudadas são figuras literárias que se encontram um pouco por toda a Europa nessa época. Estamos, portanto, no domínio da literatura e é curioso constatar como, mais uma vez, ficção e realidade se confundem.

Analisaremos neste trabalho o mundo da feiticeira<sup>(2)</sup> e da alcovi-teira<sup>(3)</sup> assim como o sabat na obra de Gil Vicente, autor activo entre 1502 e 1536, ano da sua morte e da instauração da Inquisição em Portugal. A sua obra compõe-se de mais de quarenta peças de teatro (religiosas, farsas, comédias e tragicomédias), em língua portuguesa e castelhana. Este autor escreveu para a corte portuguesa durante o reinado de três reis: D. João II, D. Manuel e D. João III, que o protegeram e foram seus mecenas.

No ponto em que se encontram os nossos estudos, não encontramos vestígios da existência destas personagens na literatura portuguesa

---

\* Departamento de Românicas.

<sup>(1)</sup> Este trabalho é baseado num estudo por nós apresentado num colóquio sobre o sabat realizado em Paris: "Images du sabbat et figures de magiciennes dans l'oeuvre de Gil Vicente", *Le Sabats des sorciers, XV-XVIII siècles sous le direction de Nicole Jacques-Chaquin et Maxime Préaud, Actes du colloque à Ecole Normale supérieure Fontenay-Saint-Cloud, Novembre, 1992, Paris, Jérôme Millon, 1993, pp. 317-329.*

<sup>(2)</sup> Agradeço ao meu colega, Dr. Sequeira Torres, as conversas que tivemos sobre a feitiçaria em Portugal.

<sup>(3)</sup> O mundo das feiticeiras na obra de Gil Vicente também foi objecto de estudo de um outro trabalho nosso: "La Sorcière et l'Entremetteuse dans le Théâtre de Gil Vicente", *Actes du 115e Congrès International des Sociétés Savantes, Avignon, 9-15 avril 1990, publicado com o título Théâtre et spectacles. Hier et Aujourd'hui. Moyen Age et Renaissance, 1991, pp. 165-175.*

anteriores à do nosso autor<sup>(4)</sup>. São no entanto, figuras muito conhecidas na literatura e na pintura europeias dos séculos XV e XVI. Dado que a pintura portuguesa desta época é quase exclusivamente religiosa, é natural que tais personagens não figurem nela.

Gil Vicente certamente se inspirou, não apenas em *La Celestina* (1499), escrita pelo jurista castelhano Fernando Rojas, mas também em figuras literárias da antiguidade e em personagens reais contemporâneas<sup>(5)</sup>.

Autores antigos tinham já descrito cenas do domínio da adivinhação e da feitiçaria. A literatura grega, por exemplo, por volta do século II antes da nossa era, oferecia aos poetas latinos uma galeria de temas mágicos, já tratados em todas as épocas pelos autores mais diversos<sup>(6)</sup>.

Sófocles, sabemos-lo, conhecia em pormenor os artifícios das artes no âmbito do sobrenatural. Eurípedes, na *Medeia*, interessa-se por um tema muitas vezes retomado posteriormente, mas é com ele que este drama assume uma profundidade humana mais acentuada. Na *Hécuba* vai ainda mais longe e trata da evocação dos mortos por meio de libações e orações, acrescentando-lhe a imolação de um ser humano. A magia erótica remonta à Alta Antiguidade. De origem provavelmente oriental, expandiu-se por toda a bacia do Mediterrâneo, retomando ritos orais pagãos a que associará influências do cristianismo. O sincretismo de diversos ritos e religiões está na origem de sortilégios, litanias e esconjuros, dirigidos a santos, a Jesus e à Virgem. A imagem de Cristo ou de determinados santos é utilizada paralelamente ao sofrimento da vítima.

Gil Vicente estava certamente ao corrente desta literatura antiga, e acreditamos que por vezes lhe tenha servido de inspiração. No entanto, é impossível saber com exactidão por que vias lhes terá acedido.

---

<sup>(4)</sup> Francisco Bethencourt é o autor de um importante estudo sobre este assunto: *O imaginário da magia, feiticeiras, saluadores e nigromantes no século XVI*, Lisboa, Projecto Universidade Aberta, Centro de estudos de história e cultura portuguesa, 1987.

<sup>(5)</sup> Conhecem-se manuscritos dos séculos XVI, XVII e XVIII com testemunhos relativos a actos inquisitoriais sobre a bruxaria.

<sup>(6)</sup> Cf. TUPET, Anne Marie, *La magie dans la poesie latine*, Paris, 1976, p. 163.

## Exposição e precisões lexicais

O mais antigo documento (em latim) atribuído a uma autoridade civil, que se conhece em Portugal sobre superstições populares, data de 1385<sup>(7)</sup>. Depois disso, temos conhecimento de um esboço de inquisição a partir do século XIV, que julgava e condenava hereges, a que se seguiram as Ordenações Manuelinas.

As feiticeiras foram punidas e perseguidas durante toda a Idade Média, mas é sobretudo a partir do século XVI que passam a ser queimadas em Autos de Fé<sup>(8)</sup>.

Em 1358, Nicolaus Eymeric escreveu um livro acerca da Inquisição, resumido pelo abade Morellet em 1762, no *Manuel des Inquisiteurs à l'usage des Inquisitions d'Espagne et du Portugal*<sup>(9)</sup>. Curiosamente, é dito mais à frente que, em certos casos, um pedido feito ao Diabo não é considerado heresia; aquele que dá ordens ao Diabo e menos culpado do que aquele que lhe faz pedidos.

---

<sup>(7)</sup> O manuscrito deste documento encontra-se no *Livro 2º de El-Rei D. João I*, fl. 16 et ss, Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa.

<sup>(8)</sup> Segundo BETHENCOURT, *op. cit.*, p. 23: “enquanto nos países do Centro e do Norte da Europa a repressão sobre a bruxaria e a feitiçaria conhece um impulso ao longo da segunda metade do século XVI e da primeira metade do século XVII, nos países meridionais, sobretudo em Portugal e em Espanha (à excepção do País Basco, durante um certo período), não se regista tal fenómeno, nem com as mesmas proporções, nem com a mesma periodização”.

<sup>(9)</sup> MORELLET, Abée, *Le manuel des inquisiteurs à l'usage des Inquisitions d'Espagne et du Portugal* ou o *Abregé du Directorium Inquisitorium* composto em 1385 por Nicolas Eymeric, Lisboa, 1762, pp. 158-160. No artigo 3º desta obra encontramos a passagem seguinte: “Ceux qui évoquent les démons & dont on peut faire trois classes. La première de ceux qui rendent au démon un culte de latrerie, en sacrifiant, en se prosternant, en chantant des prières, en gardant la continence ou en jeûnant en son honneur, en allumant des cierges, en brûlant de l'encens, &c. La seconde est de ceux qui se contentent de rendre au diable un culte de Dulie ou d'Hyperdulie, en mêlant les noms des diables aux nom des Saints dans les litanies, en les priant d'être leurs médiateurs auprès de Dieu, &c. La troisième classe comprend ceux qui invoquent les démons, en traçant des figures magiques, en plaçant un enfant au milieu d'un cercle, en se servant d'une épée, d'une couche, d'un miroir, &c. En général on peut reconnaître assez facilement ceux qui invoquent les démons, à leur air farouche, & à un air terrible que leurs donnent les entretiens fréquents qu'ils ont avec les diables.

Tous ceux qui invoquent les démons de l'une de ces trois manières, sont sujets à la Jurisdiction du Saint-Office comme hérétiques, & doivent être punis comme tels”.

A importância destes ritos mágicos era tal que o primeiro livro impresso em Portugal, o *Tratado de Confissom*<sup>(10)</sup>, condena severamente a feitiçaria. Nele se escreve que é perguntado a quem se confessa: “se fez feitiços”<sup>(11)</sup> e que “todo aquele que usa de adivinhações ou de agoiros ou sortes ou encantamentos ou feitiços ou consente ou vai a eles, saiba e seja certo que arrenegou a fé de Jesú”<sup>(12)</sup>.

No léxico português existem os termos “feitiçaria”<sup>(13)</sup> e “bruxaria”<sup>(14)</sup>. A língua espanhola também contém duas palavras equivalentes: *hechiceria* e *brujeria*. A língua francesa conhece apenas a palavra *sorcière*, mas na língua inglesa encontram-se os termos *witch* e *sorcer* e, na alemã, *Hexenei* e *Zauberei*<sup>(15)</sup>.

Na língua italiana, as palavras *stregoneria* e *fattucchiria* podem ser identificadas, respectivamente, com *witchcraft* e *sorcer*.

É difícil estabelecer uma distinção nítida entre estes dois termos portugueses, mas podemos talvez afirmar que a “bruxa” é uma mulher idosa, mantendo relações com o Diabo e possuindo os seus dons desde a nascença, enquanto a “feiticeira” é mais jovem e aprendem as artes da magia posteriormente<sup>(16)</sup>. Armand Marie relaciona os longos períodos de bruxaria com longos períodos de sofrimento físico<sup>(17)</sup>. Para Michelet e Malinowski, os actos mágicos são sinais de desespero e frustração.

---

(10) *Tratado de Confissom*, Chaves, 1489, edição de José V. de Pina Martins.

(11) *Ibidem*, p. 187, coluna 1, verso 26.

(12) *Ibidem.*, p. 187, coluna 2, versos 8-13.

(13) Palavra do século XV, do latim *facticius*, segundo o *Dicionário Etimológico* de António Geraldo Cunha, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982. Notar que a palavra francesa “fetiche” tem como origem a palavra portuguesa “feitiço”.

(14) Palavra de origem desconhecida, datando do século XVI, segundo o mesmo dicionário.

(15) BETHENCOURT, *op. cit.*, também estabelece a distinção entre estes diversos termos, pp. 25-26.

(16) Neste processo, a mulher acusada explica os diversos níveis de aprendizagem para se chegar a bruxa.

(17) *Mysticisme et Folie*, Paris, s.d., p. 343

## Imagens do Sabat

Em 1559, durante a regência de D. Catarina, cinco feiticeiras foram queimadas no Rossio de Lisboa. Conhecem-se vários testemunhos deste processo, nomeadamente a declaração de uma mulher condenada porque se dizia feiticeira<sup>(18)</sup>. De acordo com esta confissão, fica-se a saber que uma mulher começa por ser “feiticeira” e que só após um pacto com o Diabo se torna “bruxa”. O ritual inicia-se na presença do Diabo na figura de um bode, com um juramento sobre um livro negro, de folhas igualmente negras. É preciso renegar Deus e o baptismo, e é proibido invocar Deus ou Jesus.

Em seguida, o Diabo insere uma marca com a forma de um pequeno sapo<sup>(19)</sup> no corpo ou no dedo mindinho, assinalando *le pacte qui les engageait, matérialisé par une marque corporelle, symbolisant leur reniement volontaire de la collectivité politique et religieuse et leur responsabilité au plan juridique*<sup>(20)</sup>. Assim se tornavam bruxas. Faziam reuniões todas as quartas e sexta-feiras, às dez da noite, e untavam o corpo com um unguento feito a partir do sangue de crianças, que lhes permitia voar para se juntarem às assembleias de feiticeiras. Ao chegarem a Vale de Cavalinhos, local também mencionado por Gil Vicente, mantinham relações sexuais com o Diabo e comiam carne de bode, colocada em grandes mesas negras. À meia-noite, um galo negro (o demónio) cantava, e elas voltavam para casa.

Segundo um outro testemunho, o Demónio apresentava-se muito negro, de olhos redondos, barba e voz de burro. As mãos eram iguais às patas das aves de rapina e os pés eram semelhantes às patas de um palmípede. As feiticeiras beijavam-lhe o ânus e, em seguida, o demónio gravava-lhes um pequeno sapo no corpo em sinal de reconhecimento, tal como é descrito no primeiro testemunho. Num Auto de Fé de 1610, as

---

<sup>(18)</sup> REGO, Yvonne da Cunha, *Feiticeiros. Profetas e Visionários. textos antigos portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, p. 13 e ss.

<sup>(19)</sup> Faziam-se receitas a partir do líquido dos sapos que servia para untar o corpo das feiticeiras.

<sup>(20)</sup> JACQUES-CHAQUIN, Nicole, “Feux Sorciers, quelques réflexions sur l’imaginaire démonologique (XV-XVIIe siècles)”, Paris, *Terrain*, nº 19, oct., 1992, (pp. 6-16), p. 6.

feiticeiras usavam mitras e tinham cordas à volta do pescoço, simbolizando a flagelação<sup>(21)</sup>.

Depois desta breve introdução, passemos ao estudo dos diversos modelos de feiticeiras vicentinas<sup>(22)</sup>. A *Celestina* condensa os vários tipos literários da maga, a partir dos quais certamente Gil Vicente construiu toda uma galeria de personagens<sup>(23)</sup>.

Segundo Madeleine Lazard *la parenté de celle-ci (La Celestina) avec les autres entremetteuses italiennes et françaises est cependant si frappante, qu'elle permet une filiation directe* <sup>(24)</sup>. Segundo a mesma autora, *aucune entremetteuse dans la comédie française ne possède la grandeur farouche et la complexe richesse de la Célestine*<sup>(25)</sup>.

### As Noivas de Satanás

Neste leque de feiticeiras, magas ou bruxas, começaremos pela figura de Genebra Pereira, a protagonista da *Farsa das Fadas*, obra de data desconhecida, na qual Gil Vicente evoca, da maneira mais curiosa, o tema da feiticeira, da feitiçaria e do sabbat. Nesta peça, o papel preponderante é atribuído a uma mulher de poderes suspeitos e condenáveis.

A farsa está dividida em duas partes, a primeira constituída por uma sessão de feitiçaria e pelo discurso de um monge, glosando o tema de Virgílio — *Omnia Vincit amor*. Na segunda parte, a corte participa num jogo de enigmas e estabelecem-se comparações entre animais e cortesãos.

---

<sup>(21)</sup> REGO, *op. cit.*, p. 23.

<sup>(22)</sup> PALLA, Maria José, "Images et conditions de la femme chez Gil Vicente — Vieillesse et jeunesse", colloque *Images et conditions de la femme au XVIème siècle*, Le Puy en Velay 14-15 septembre 1992, Centre Culturel du Conseil Général de la Haute Loire, 1993, pp. 93-105.

<sup>(23)</sup> "Elle avait six métiers, à savoir: lavandière, parfumeuse, maître à jeter des sorts et à fabriquer des vierges, entremetteuse et un peu sorcière: son premier métier était la couverture des autres", *La Celestina*, Madrid, Espasa-Calpe S.A., Colección Austral, p. 15.

<sup>(24)</sup> LAZARD, Madeleine, *La Comédie humaniste au XVIe siècle et ses personnages*, Paris, P.U.F., 1978, p. 323.

<sup>(25)</sup> *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, Paris, P.U.F., p. 212.

Segundo João Nuno Alçada, estamos em presença de um serão mundano, de tipo carnavalesco<sup>(26)</sup>.

Genebra Pereira entra em cena muito agitada, e, com medo que a prendam, apressa-se a fazer uma demonstração dos seus dotes e das vantagens da sua arte perante o rei. Está envergonhada, ruboriza-se, está desesperada:

*O vergonhosa de mi  
como vou abrasiada  
amara, corrida e torvada!  
Mas pressa me traz aqui,  
onde não vejo lugar  
em que homem queira mijar  
nem ouço espirrar somente  
por alguém não se soltar  
antre a gente. (vv. 12-20)*

Identifica-se em seguida, tentando justificar o seu papel importante e indispensável na sociedade.

*Eu sou Genebra Pereira  
que moro ali à Pedreira, (vv. 33-34)*

Conhecemos o seu nome, a sua idade (quarenta anos, idade canónica), a sua origem nobre, e que, tal como muitas alcoviteiras do teatro humanista francês do século XVI, foi educada na corte; sabemos também da sua castidade, pois, segundo ela, o celibato confere-lhe mais poderes mágicos (cf. *Casta Diva*).

*Solteira, já velha amara  
sem marido e sem nobreza;  
fui criada em gentileza  
dentro nas tripas do Paço,  
e por feitiços qu'eu faço  
dizem que sou feiticeira. (vv. 36-41)*

---

<sup>(26)</sup> ALÇADA, João Nuno, "Charivari, rébus e heresia na fala do Diabo picardo do 'Auto das Fadas'", *Quaderni Portoghesi*, Pisa, Giardini Editori, 1982-88, 15-24, p. 15.

Genebra pode dizer, tal como a *Méduse de Fidèle, c'est ma principale profession que de subvenir aux pauvres affligés d'amour*<sup>(27)</sup>. Esta mulher, assim como a Celestina, leva a sua profissão muito a sério, pois acredita estar ao serviço da sociedade. Prestou auxílio a pessoas da corte e só deseja praticar o bem. Saliente-se que estes dotes de necromante são possíveis porque ela é ajudada por um enforcado que lhe fala ao ouvido.

### O Rei, um aprendiz das artes mágicas?

No *Auto das Fadas* estamos perante a teatralização de um acto social e a originalidade de Gil Vicente reside no facto de toda a corte assistir à dramatização de uma sessão de feitiçaria<sup>(28)</sup>. O rei e os seus seguidores assistem a esta sessão de magia na qualidade de público e, ao mesmo tempo, de iniciados. Será que Genebra Pereira vem fazer uma demonstração das suas artes mágicas para que o rei a perdoe? Com efeito, parece que era possível fazer-se inocentar se se demonstrasse que não se estava a fazer nada contra as leis de Deus.

Esta sessão, durante a qual faz a demonstração dos seus talentos para chamar o demónio, é literalmente um golpe de teatro dentro do próprio teatro, a representação dentro da representação, uma “mise-en-abyme”.

Durante esta “lição” de magia, Genebra recorre a todo um arsenal de sortilégios típicos destas cerimónias: o alguidar, que corresponde ao forno dos alquimistas, local onde se fazem as misturas e poções, a candeia, para chamar o sobrenatural e o saco negro onde se guardam os sortilégios.

---

<sup>(27)</sup> LARIVEY, Pierre, *Fidelle*, p. 29; “Méduse la magicienne, est la seule entremetteuse de la comédie humaniste dont on mentionne les pratiques religieuses”, LAZARD, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, p. 26.

<sup>(28)</sup> Teócrito, no *Idílio*, poema dramático de 166 versos, descreve nos primeiros 63 versos uma cerimónia de magia amorosa. A maga Simaitha, abandonada pelo seu amante Delphis, tenta atraí-lo de novo através dos segredos da sua arte. No início do poema descreve os preparativos para a sessão de feitiçaria. Tal como no *Auto das Fadas*, a obra começa com Simaitha reclamando os acessórios necessários: louro, filtros, ligaduras ou faixas, lã vermelha, etc.. Teócrito faz uma espécie de inventário das práticas de magia amorosa da época. A diferença entre as duas magas reside no facto de Genebra Pereira trabalhar para bem dos outros, enquanto que Samaitha trabalha em seu próprio proveito.

Evoca, entre outras coisas, almas do outro mundo, o luar, o número sete e a cor negra, associada aos objectos e aos pássaros — o corvo e a pega — pássaros negros associados muitas vezes à magia, que lançam um grito rouco — ligado à palavra e ao discurso — e apreciados pelas suas virtudes proféticas. Serve-se também de substâncias de animais ou de seres humanos já mortos. As feiticeiras são muitas vezes canibais, o que não sucede com Genebra Pereira. Verificam-se apenas traços de canibalismo ao nível das vísceras, “fel de morta excomungada”.

Esta feiticeira tem orgulho em afirmar que tudo aquilo em que toca vem de si própria, o pão que amassou e até os ratos vêm de sua casa. Tudo o que manipula é doméstico, para condensar a sua força mágica. Apresenta-se como semelhante ao demiurgo, pois ela é fonte de todas as coisas.

### O sabat de Genebra Pereira

Genebra Pereira invoca muitas vezes o demónio e refere frequentemente as suas deslocações ao sabat, mas sem nunca pronunciar esta palavra. Conta que viaja e voa sobre os adros das igrejas, completamente nua, para ir em socorro das pessoas que sofrem de amor. A sua única companhia é um talismã muito antigo que usa ao pescoço, o “sino saimão”, o Selo-de-Salomão, composto por dois triângulos entrelaçados, objecto profiláctico contra o mau olhado. Colocara este amuleto no interior de um coração de gato negro, função simbólica redundante, pois estamos em presença de duas figuras simbólicas sobrepostas.

Tal como no resto da Europa, encontramos uma geografia do sabat em Portugal: uma feiticeira do século XVII<sup>(29)</sup> viaja em direcção ao Vale dos Cavalinhos, lugar mítico dos sabats lusitanos<sup>(30)</sup> e é também para aí que Genebra Pereira voa, rasando as oliveiras<sup>(31)</sup>:

---

<sup>(29)</sup> REGO, *op. cit.*, p. 16.

<sup>(30)</sup> Sabe-se que este local se situa em plena Lisboa, perto da Fonte Luminosa, onde actualmente se realizam “meetings” políticos. (Esta informação foi-me transmitida por Francisco Bethencourt).

<sup>(31)</sup> Ver um refrão de um conto popular português: “vamos por cima da silva/ e por baixo da oliva” (Cf. VASCONCELOS, José Leite, *Contos populares e lendas*, Coimbra, por Ordem da Universidade, 1964, p. 405).

*Cavalgo no meu cabrão  
e vou-me a Val de Cavalinhos  
e ando quebrando os focinhos  
por aquelas oliveiras. (vv. 76-79 )*

Se bem que Genebra Pereira obedeça a todas as características da “bruxa”, pois voa no seu “cabrão” para se deslocar ao sabat, invoca o Diabo e utiliza cadáveres humanos, não encontramos a palavra “bruxa” em Gil Vicente. Esta figura situa-se no topo da hierarquia das bruxas visto que comunica directamente com Satanás e é sua serva na terra.

Num determinado momento da peça, surge um Diabo picardo, certamente proveniente do teatro medieval francês. Este Diabo necromante fará entrar em cena dois frades infernais. Em seguida, os dons sobrenaturais de Genebra Pereira enfraquecem e, a partir daí, o diabo deixa de lhe obedecer, ela torna-se vítima do seu próprio poder, das suas mentiras e enganos e os sortilégios deixam de funcionar<sup>(32)</sup>.

### **A parteira *bendicidera***

A parteira-*bendicidera* é um outro tipo de personagem de outra peça, a *Comédia de Rubena*. Esta auxilia Rubena a dar à luz, mas quando se dá conta que não consegue continuar a ajudá-la porque o parto se complica (note-se que o recém-nascido é filho de um frade, portanto filho da transgressão), manda chamar uma feiticeira, a qual convocará quatro diabos<sup>(33)</sup>, cada um com características especiais. Esta parteira não trabalha com o demónio. Não encontramos neste personagem vestígios do que se pode ler no *Marteau des Sorciers (1486)*, onde é dito, a propósito das parteiras, que são bruxas. Esta é benéfica<sup>(34)</sup>, cita a Bíblia, conhece as virtudes das poções e das plantas. Segundo Claude Gaignebet, a parteira está intimamente ligada ao feto e ao sangue menstrual do parto. No Sul de

<sup>(32)</sup> Ver o notável artigo de João Nuno ALÇADA, acima citado, pp. 15-24.

<sup>(33)</sup> Plutão, Draguiño, Caroto e Legião. Sobre o diabo vicentino, ver o artigo de Luciana Stegagno Picchio, “Le Diable et l’ Enfer dans l’oeuvre théâtrale de Gil Vicente”, *La méthode philologique*, Paris, Centro Cultural Português, 1982, vol. II, pp. 137-164.

<sup>(34)</sup> JACQUES-CHAQUIN, *op. cit.*, p. 6.

França, Santa Agata é a padroeira das parteiras e das feiticeiras — Santa Agata, que foneticamente nos faz lembrar “a gata”. Diz-se que, cobrindo de urina as relíquias desta santa, evitam-se os malefícios. Será por isso que a parteira vicentina urina antes de chamar a feiticeira?

*Dizei-lhe uma Ave Maria  
em quanto eu vou mijar. (vv. 309-310)*

A feiticeira desta peça, convocada pela parteira, é uma fada-feiticeira da qual não se sabe o nome, é a boa fada, a madrinha de Cismena, cujo destino abençoa através de três fadas verdadeiras, chamadas para esta ocasião. Ela mantém o fogo característico<sup>(35)</sup>, o lume-de-cera, e confecciona poções mágicas no seu alguidar, objecto que também aparece noutras peças, como se viu, e sempre ligado à feitiçaria. Tal como as outras, já foi castigada com açoites.

### As Alcoviteiras

Podemos associar à feiticeira uma outra personagem, a alcoviteira. Ambas desempenham papéis de intermediárias e de mediadoras a vários níveis: entre o céu e a terra, o real e o sobrenatural, os homens e as mulheres. Há uma hierarquia muito marcada entre estas mulheres que praticam actos do domínio do sobrenatural, sobretudo no domínio do amor. A feiticeira vai mais longe nas suas relações com o sobrenatural, ocupa-se de diversos assuntos. A alcoviteira é especialista em questões amorosas.

Em princípio estas mulheres não agem por dinheiro, mas recebem recompensas. A alcoviteira desempenha uma função um pouco mais moderada que a feiticeira, embora ambas pratiquem o ofício de unir casais. Dominam a arte de bem mentir, queixam-se muitas vezes da sua sorte, da sua miséria e das dificuldades da profissão.

Estas mulheres não têm vida própria nem família, são celibatárias e tentam ajudar os outros nos domínios em que elas mesmas fracassaram. Têm o dom da palavra, persuadindo com evocações e ladaínhas.

---

<sup>(35)</sup> Recordo o interessante artigo de Nicole Jacques-Chaquin, já citado, sobre os “fogos mágicos”.

Brízida Vaz é a alcoviteira-feiticeira do *Auto da Barca do Inferno* (1517), peça religiosa influenciada pela *Nave dos Loucos*, de Sebastian Brandt, e pelas danças macabras. Na *Barca do Inferno*, várias pessoas mortas aguardam a viagem para o Céu ou para o Inferno. Entre elas encontra-se Brízida Vaz, condenada. Tem de entrar ou na barca do Diabo ou na barca do Anjo. Está acompanhada por outros pecadores: um frade, um fidalgo, um judeu usurário, um sapateiro, etc. Traz consigo a mala dos sortilégios, arranjou amantes a eclesiásticos e praticou abortos como a Medusa do teatro francês. Brízida queixa-se muito de ter os sapatos gastos, aludindo frequentemente ao “vai-e-vem” da sua profissão. Encontra-se de preferência nas encruzilhadas e consegue fazer com que as mulheres voltem a ser virgens (“virgos postiços”). Foi flagelada e tem de ir para o Inferno como todas as outras. Nesta obra, só o Parvo vai para o Céu<sup>(36)</sup>. Notemos a originalidade desta cena, na qual Brízida, já morta, aguarda o Julgamento Final.

Branca Gil, outra alcoviteira, aparece no *Velho da Horta*, farsa sobre o amor de um velho por uma rapariga (tema recorrente nos quadros de Dürer, Lucas Cranach e Hans Baldung Grien). A peça decorre num jardim, local onde o par se encontra (Cf. os jardins de amor). Branca Gil que já foi punida pela lei, serve de intermediária entre eles. Simula a respeitabilidade, faz o elogio do velho e tranquiliza-o acerca da sua capacidade de sedução. Traz consigo uma “cestinha”, o equivalente do saco ou caldeirão. Os sapatos que usa estão gastos, “sapatas rompidas”, sinal da sua profissão, como vimos. Desejando mudar de estatuto, pede dinheiro ao velho para comprar roupas novas, ou seja para ter uma “nova pele”: uma combinação de seda, uma saia, uma touca, uma jóia com um rubi, sapatos novos<sup>(37)</sup>. Assim, acaba por arruinar o velho. No fim da peça, Branca Gil será condenada, levará a mitra, será flagelada e talvez queimada.

---

<sup>(36)</sup> Cf. PALLA, Maria José, “O Parvo e o mundo às avessas — algumas reflexões”, *Temas Vicentinos*, Actas do colóquio em torno de Gil Vicente, ICALPE, 1992, pp. 87-101.

<sup>(37)</sup> Sobre o vestuário das personagens vicentinas ver PALLA, Maria José, *Do Essencial e do Supérfluo*, Lisboa, Editorial Estampa, 1992.

## A Beata

A peça *Comédia de Rubena* apresenta outras personagens que mantêm ligações com o sobrenatural. Uma delas, a Beata, irmã da Raffaella de Piccolomini, apresenta-se disfarçada com um hábito de religiosa — “o hábito m’o dá” (v. 907). Deseja que Cismena tenha um amante e tenta persuadi-la de uma forma muito subtil e erudita — “pois falei-lhe tão sutil...”, aludindo a romances de cavalaria muito em moda na época: “Ler-vos-hei *Carcel d’Amor / e Peregrino Amador*” (vv. 961-2).

Esta beata dissimulada também prepara filtros de amor e poções estranhas, “como vende mesturadas”, tais como a *mezzana* e a *pinzochera* do teatro italiano.

## Um caso singular

Cezília, da peça *Clérigo da Beira* (1529-30?), constitui ainda outro tipo de personagem ligada ao sobrenatural, encarnando o espírito de um morto chamado Pedranes (palavra que corresponde a Pedro João). Está “demoninhada”, ou seja, possuída pelo demónio, tem os poderes de um *medium*, o dom da adivinhação e a capacidade de encontrar objectos perdidos. Chamam-lhe o demónio: “esta é o demónio”.

Sabe-se da existência, em Lisboa, na época de Gil Vicente, de uma mulher com o mesmo nome e os mesmos dons. A certo momento da peça, Cezília advinha o futuro de um jovem: casar-se-à com uma mulher que tem a perna esquerda torcida, uma verruga e uma meia-lua de pelos no seio direito, três características das feiticeiras.

## A importância do discurso

O discurso é primordial nestas mulheres que têm que dominar a arte da retórica para persuadir. A palavra desempenha um papel crucial nas artes mágicas. Segundo Francisco Bethencourt “a palavra... adquire uma capacidade autónoma de provocar, por si própria, os efeitos desejados”<sup>(38)</sup>. A Beata é a personagem que mais se serve da retórica e da erudição; aliás, um dos requisitos da sua “profissão” é persuadir...

---

<sup>(38)</sup> *Magie et littérature*, Actes du colloque tenu à Bordeaux, Cahiers de l’Hermetisme, Paris, Albin Michel, pp. 56-65.

Estas magas fazem parte de um conjunto de mulheres a que Paul Teyssier chama as *commères* (comadres), personagens que têm uma língua específica<sup>(39)</sup>, empregam um **d** intervocálico na segunda pessoa do plural (“olhade” em vez de “olhai” e “fazedo” em vez de “fazei”), forma verbal que desapareceu do português literário na primeira metade do século XV. Falam portanto uma língua arcaica; será porque pertencem a um mundo do passado e a um saber mais antigo? Curiosamente, a Beata, a alcoviteira clandestina, não emprega nenhuma destas formas, para não se traír...

### **Filtros e demónios vicentinos**

Gil Vicente refere em várias obras diversas receitas para confeccionar filtros de amor e de morte. Brásia da *Farsa dos Físicos*, por exemplo, conhece bem as plantas e as drogas com efeitos curativos. O fel aparece muitas vezes, assim com a fressura de sapo.

As feiticeiras invocam o demónio e a cada demónio corresponde um nome. Encontramos “Satanás” no Antigo Testamento: é o chefe supremo; vem depois Leviathan, citado por Isaías e Belial. O Novo Testamento acrescentará Belzebu ou Belzebuth, referido pelo próprio Cristo.

### **Nomes de feiticeiras vicentinas e sua simbologia**

Podemos identificar diversas origens nos nomes destas magas: de origem celta, Genebra; de origem judaica, Pereira Dias<sup>(40)</sup>; o de Cezilia, foi buscá-lo à realidade. Os nomes de origem celta provêm certamente do **Ciclo do Rei Artur**.

Durante a Idade Média, no seio da corte portuguesa, os relatos de aventuras e cavalaria eram muito difundidos pelos trovadores durante os

---

<sup>(39)</sup> *La langue de Gil Vicente*, Paris, Librairie Klincksiek, 1959, pp. 182 ss. Esta língua é comum às velhas, alcoviteiras regateiras, matronas, feiticeiras e curandeiras.

<sup>(40)</sup> Há também dois alcoviteiros judeus: Vidal e Latão. Como se sabe, suspeitava-se que os judeus também praticassem feitiçaria.

serões no paço. Muitos desses relatos foram depois passados à prosa. Eram obras muito apreciadas, sobretudo por razões religiosas e morais.

O rei D. Dinis e outros poetas aludem muitas vezes a personagens literárias: Tristão e Isolda, Merlim, Brancaflor. No fim do século XIII, o ciclo da *Demanda do Santo Graal* (e certamente outras obras) são traduzidas do francês; foi a partir da versão portuguesa que se realizou a tradução castelhana. O *Ciclo do Graal* é um dos textos portugueses mais antigos, se bem que não original. Trata-se de uma prosa destinada a ser recitada e não lida. Do século XIII ao século XVI, esta obra continuou a ser difundida.

Genebra Pereira, a única feiticeira genuína, aquela que vai ao sabat, é uma descendente de Guenièvre, a mulher do rei Artur, a que engana Lancelot e que será queimada, mas finalmente salva por ele. Genebra Pereira tem um duplo nome diabólico: Genebra, de Guenièvre, “a mulher má”, e Pereira de “pêra”. A palavra “pêra” vem do latim popular *pira*, que deriva do latim clássico *pirum*, que, por consonância, evoca o pior. A sua forma também lembra as chamas do Inferno.

O nome Branca Gil remete para a gama dos brancos, de tom pálido, um tom menos feliz em comparação com *albus*, *alvo*, o branco da luz, o da Virgem (*luz-luminosidade*). O apelido Gil lembra-nos também Gillot, igualmente ligado ao branco. Será que podemos concluir que Branca Gil pratica a feitiçaria branca, dado que ela não evoca demónios? O branco é a cor da alma dos mortos e as fadas são denominadas Damas brancas. No imaginário popular português, diz-se que as feiticeiras se vestem de branco<sup>(41)</sup>. O branco contrasta com o negro, com o qual as feiticeiras praticam as artes mágicas (cor do saco, do gato, do sapato, do corvo).

O nome de Brásia Caiada, outra alcoviteira, é igualmente curioso. O primeiro nome vem de Brás, o patrão dos demónios, associado ao Diabo. Assim, Brásia está ligada ao fogo-brasa. O apelido Caiada significa branqueada com cal. Temos portanto uma oposição entre os dois nomes (Brasa Branco). Marta<sup>(42)</sup> do Rego e Branca Denisa são outras duas comadres-alcoviteiras.

---

<sup>(41)</sup> PEDROSO, Consiglieri, “As bruxas na tradição do nosso povo”, *Contribuições para um mitologia popular portuguesa*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988, p. 106.

<sup>(42)</sup> Ver o artigo de François Delpêche, “De Martha à Marta ou les mutations d’une identité transculturelle” *Culturas Populares*, Madrid, Univ. Complutense, 1986, pp. 55-92.

## Conclusão

Gil Vicente foi o primeiro autor português a introduzir feiticeiras na literatura. A imagem que ele nos dá corresponde à imagem literária que encontramos por toda a Europa e que está ligada ao Carnaval e a um mundo invertido.

Observe-se que o nome das feiticeiras funciona por antítese ou por associação com as suas práticas. Por exemplo, a brancura evocada pelos seus nomes é posta em oposição com as suas actividades tenebrosas.

Note-se também que, num caso, Gil Vicente se inspirou numa personagem que sabemos ter vivido realmente em Lisboa nessa época, o que nos pode sugerir que tenha seguido a mesma via em relação a outras personagens.

Na obra do nosso autor cruzam-se ritos e lendas, a influência de uma literatura de transmissão oral, bem como traços de uma literatura de origem erudita; estamos portanto no cruzamento de uma cultura popular com uma cultura de elite.

Talvez nos possamos interrogar se Gil Vicente, que encantava a corte com as suas personagens de feiticeiras, não seria ao mesmo tempo o bobo e o feiticeiro do rei...