

**VICENTE**

COLECÇÃO DIRIGIDA POR OSÓRIO MATEUS

---

Osório Mateus  
MARTINHO

---

**Quimera**

LISBOA 1988 | e-book 2005



*O auto que adiante se segue foi representado à mui caridosa e devota senhora a rainha dona Lianor na igreja das Caldas, na procissão de Corpus Christi, sobre a caridade que o bem aventurado são Martinho fez ao pobre quando partiu a capa.  
Era de mil e quinhentos e quatro.*

1562, *Copilaçam de totalas obras de Gil Vicente*, 084-086

Vicente integra um auto na festa do corpo glorioso no hospital das Caldas. Em Portugal, é a primeira representação teatral de um milagre e de um santo que conheço. Entre nós, é também a primeira representação ligada à festa do *Corpus Christi* susceptível de restauro imaginário, porque é a mais antiga de que se conhecem palavras do programa. O privilégio desta memória pode elucidar outras acções da mesma circunstância, menos documentadas.

Na festa do *Corpus Christi* de 1504, a seguir ao ofício religioso do dia, Vicente executa dentro da igreja a parte do programa que tem falas compostas em dez estrofes de arte maior, mais *ũa prosa*. Um doente pobre encontra Martinho, pede-lhe caridade, e recebe metade da capa do futuro santo. No percurso da procissão, o auto continua e as figuras vão representando o milagre divino da história. As duas partes do auto têm forma e duração diferentes.

Vicente é quem está mais directamente implicado no processo de feitura do auto. Faz o programa da acção, a escolha e montagem de materiais, a escrita de versos novos. Tudo em pouco tempo – o teatro é-lhe ainda casual e esporádico: *acaba em breve porque nam houve espaço pera mais* (*Reis Magos*, 1503), ou *nam foi mais porque foi pedida muito tarde* (*Martinho*, 1504). É possível que execute também a parte do doente pobre, com todo o seu corpo de trinta e quatro anos: *auctor et actor*.

Há por certo outros corpos laborais implicados de modo determinante no processo.

Desde logo, parecem necessários mais quatro ou três actores para a execução das outras figuras que há no auto: Martinho e *pajês*, que podem ser feitos por pajens reais.

Dos espectadores sei que são interpelados e envolvidos no auto e que muitos estão de pé na igreja das Caldas.

O projecto supõe a presença da rainha Lianor, que em 1485 ali fundou aquele hospital. O quarto auto de Vicente, que este parece ser, é também o quarto em que a rainha Lianor se envolve. A participação não é apenas a de espectadora. No auto houve também a sua mão. Fosse outra a geografia económica, outra a história social e não seria impossível que Lianor executasse a figura de Martinho. Tudo seria coincidente e harmónico porque o santo é a sua imagem. João II, seu marido, representava nas festas da corte, mas em 1504 o teatro já se manda fazer a outros e é clara a separação entre compradores e artistas. Lianor não pode representar com Vicente porque têm estatutos económicos e sociais heterogêneos. Mas assiste e tudo é feito para ela.

Dos espaços onde Vicente instaurou acções teatrais, a igreja das Caldas é talvez o único que existe preservado. O actual revestimento de azulejos é posterior, mas a linha arquitectónica é a mesma. Aquele lugar específico, com entradas, saídas e mais formas, é material do auto. Vicente parte de uma arquitectura anterior à acção que imagina, aos versos que escreve. Há naquele espaço memória concreta de como foi trabalhado.

*Entra o pobre dizendo.*

085

É com luz de dia, mas não sei a que horas. Por entre a gente que está dentro da igreja, à espera que a procissão do *Corpus Christi* parta, irrompe uma figura que abre caminho e fala. Na ficção, é um doente pobre, jogo magnífico com a realidade do lugar e das pessoas: a igreja do hospital e Lianor nas Caldas. Não sei como está vestido, mas está diferente dos outros. Tem pouca roupa: vai pedir um saio e hão-de o cobrir com metade de uma capa.

A acção é surpreendente, mas não sei até que ponto. É hipótese que muitos espectadores não estejam prevenidos de que vai haver um auto. Há talvez um efeito de surpresa que distingue este modo teatral de todos os outros.

A figura pratica verbalmente o espaço e dá-se a ver em movimento: Vai por onde pode? Avança até ser visível por Lianor? *Dejadme pasar* é fala verosimilmente projectada para ajudar a abrir caminho entre as pessoas que ali estão de pé. O espaço é transformado e a fala faz com que ele seja uma *carrera*, um caminho por onde se pode passar.

O doente pobre fala às partes do corpo coberto de chagas, às próprias dores:

*. Oh piernas llevadme un paso siquiera  
manos pegaos naqueste bordón  
descansad dolores de tanta pasión  
siquera un momento en alguna manera.  
dejadme pasar por esta carrera  
iré a buscar un pan que sostenga  
mi cuerpo doliente hasta que venga  
la muerte que quiero por mi compañera*

Em castelhano, e construído de uma maneira que é nova em Vicente: dez oitavas de rima quadrada e arte maior, metro que não tinha usado antes e que pode ter conhecido em Juan del Encina.

Depois de ter interpelado os cabos do corpo – pernas, mãos – dirige-se à assistência e implica-a na acção, fazendo-a representar partes várias de senhores cristãos:

*devotos cristianos dad al sin ventura  
limosna que pide por verse plagado  
mirad ora el triste que estoy lastimado  
de pies y de manos por mi desventura.  
mirad estas plagas que no sufren cura*

*ya son incurables por mi triste suerte  
ay que padezco dolores de muerte  
y aquesto que vivo es contra natura*

*mirad ora el triste con mucho dolor  
que ante de muerto me comen gusanos  
mirad el tollido de pies y de manos  
mirad la miseria de mí pecador.  
dadme limosna por aquel señor  
que guarde a vosotros de tantos dolores  
limosna bendita me dad mis señores  
que ya no la puede ganar mi sudor*

*habed compasión del pobre doliente  
que ya se vio sano mancebo y lucido*

O teatro interpela sempre a assistência, explicitamente ou não. Aqui a interpelação é explícita e tem forma de apelo persuasivo, mas vai passar a ser implícita.

*oh mundo:*

O doente pobre trata por tu entidades abstractas. Algumas hão-de ser representadas por corpos próprios no teatro de Vicente que está para vir: *Muerte* (1519), *Mundo* (1526):

*qué ruedas a que me has traído  
qué recio solía yo ser y valiente.  
cuán alabado de toda la gente  
de recio galán qué fue de mi bien  
oh muerte que tardas di quién te detiën  
que yo no me atrevo a ser más pasciente*

Prenuncia *Job* (1527) e *Maio* (1532):

*oh pasciencia que en Job reposó  
qué quieres que haga con tantos tormentos  
perdóname tú que mis sufrimientos  
no pueden callar la miseria en que so.  
criante rocío qué te hice yo  
que las hierbecitas floreces por mayo  
y sobre mis carnes no echas un sayo  
ni dejan dolores que lo gane yo*

085'

Regressa a *Muerte* e invoca *Alma/ánima* (1518):

*deje la muerte las niñas las dueñas  
y deje doncellas galanas vevir*

*deje las aves cantares decir  
y deje ganados andar por las peñas.  
llévame a mí por qué me desdeñas  
y matas sin tiempo quien merece vida  
sácame ya desta cárcel podrida  
mi ánima triste no quieras más señas*

E volta a pedir, prometendo recompensa e juro:

*dadme ora limosna por la pasión  
del hijo de Dios que pobre se vido  
daquel que por nos fue muerto y herido  
doliente y plagado por la redención.  
mirad ora ricos que tenéis razón  
dar de sus bienes pues sois tesoreros  
sed de los suyos buenos despenseros  
y vuestras riquezas se os doblarán*

Na figura do doente pobre, há duas ordens narrativas sobrepostas. O doente vai ser um certo pobre de uma história, o próximo a quem um santo ama e dá metade da capa. Mas está diferente e parece outro. Não se queixa de frio, queixa-se de chagas, dores e fome. É um doente pobre que fala em verso na actualidade de Junho de 1504, nas Caldas. É ainda outra figura e outra história – e os espectadores sabem quem está a representar.

*Vem são Martinho.*

Na festa da eucaristia o teatro não representa o corpo divino, mas o corpo de um santo. É Martinho de Tours, o da lenda de Amiens, o que reparte a capa – e pode haver memória diferida de teatro em França, conhecido ao menos por títulos transmitidos.

A escolha de Martinho para a festa do *Corpus Christi* nas Caldas parece estranha e pouco previsível. Não há adequação geográfica entre Amiens ou Tours e as Caldas. Não há adequação climática entre o calor de Junho nas Caldas e o tempo de Martinho, santo cuja história está ligada ao frio e que tem festa litúrgica noutra época do ano: 11 de Novembro. É certo que pode haver adequações de sentido perdido, como qualquer tradição local anterior, por exemplo a que seria proveniente de algum quadro à vista na igreja, sendo então o auto o teatro dessa imagem. O São Martinho lombardo do políptico da Catedral de Treviglio é quase contemporâneo (1485), e terá havido em Portugal pinturas com o santo da capa, anteriores a 1504. Mas Martinho nas Caldas é sobretudo metonímia de Lianor. Na festa da eucaristia o teatro representa por um santo uma virtude – uma *filha de Deos* – a caridade. Da rainha, exemplo a propagar.

A imagem de Martinho tornou-se invisível e não podemos saber completamente como era. O futuro santo traz capa e espada e vem acompanhado de pajens. *Cavaleiro com três pajens* diz a rubrica, *caballero*

chama-o o doente pobre. Cavaleiro de que cavalo? Pode ser um cavalo vivo que atravessa a igreja: o nível térreo e a colocação das portas permitem-no. Pode ser um objecto de madeira, de tecido, de metal. Pode ser o terceiro pajem anunciado na rubrica: os versos dizem claramente *dos*. Há também a hipótese de, ali na igreja, Martinho só verbalmente ser *caballero*: o cavalo de que se apeou está à espera lá fora e vai depois na procissão. Sem saber os materiais que produzem o efeito do cavaleiro Martinho, não posso reconhecer o modo único de produção do auto.

Há ainda a saber se o doente se dirige logo a Martinho ou ainda a um *caballero* anónimo. Já sabe o espectador neste momento que se trata do futuro santo? O nome nunca é dito, mas há possivelmente elementos na imagem que identificam a figura, desde a entrada. A não ser que a identificação só se dê mais tarde quando a figura reparte a capa: acção emblemática do santo, imagem pertinente, motivo do auto. Mas seria um processo estranho de conduzir uma acção teatral.

Há outra hipótese que é preciso ainda escrever. No imaginário religioso de Lianor e Vicente há um santo que se representa na mesma acção e há modelo na pintura de Giotto, em Assis. Francisco – pilar oculto de devoções e invenções – está, anónimo, entre o texto de Martinho?

*E diz o pobre:*

O doente pobre interpela directamente o cavaleiro. Chama-o *devoto señor*, como no início tinha chamado à assistência *devotos cristianos*, vai dizer-lhe *volved vuestros ojos*, como tinha dito à assistência *mirad*, vai dizer-lhe – e então são exactamente as mesmas frases – *dadme limosna e habed compasión*.

*devoto señor real caballero  
volved vuestros ojos a tanta pobreza  
que Dios os prospere vuestra gentileza  
dadme limosna que de hambre me muero.*

Martinho responde:

*. Hermano ahora no traigo dinero*

e tem um breve intermédio com a sua escolta:

*vosotros traéis que demos por Dios?*

Respondem-lhe os pajens, por forma que me faz sorrir:

*. No ciertamente.*

Martinho de novo:

*. Entrambos a dos  
no traéis que demos a este romero?*

O doente pobre continua na mesma tónica:

*. No hay dolor que en mí no lo sienta  
habed de mis males señor compasión.*

e Martinho interroga-se:

*. Quién ahora tuviese daquesa pasión  
la parte que tienes que más t'atormenta.*

Adverte-o o doente pobre:

*. Guárdeos Dios de tan grande afrenta  
Dios lo prospere con mucha salud  
dadme limosna por vuestra virtud  
que mi gran pobreza no hay quien la sienta.* 086

Martinho vai dar esmola, coisa que os assistentes não souberam fazer. E tem, ao que parece, a sua última fala no auto:

*. No sé qué te dé de dolor de ti  
ni puedo a tus males ponerte remedio  
partamos aquesta mi capa por medio  
pues otra limosna no traigo aquí.  
ruégote hermano que ruegues por mí  
pues sufres dolores nesta triste vida  
tu ánima en gloria será recebida  
con dulces cantares diciendo así:*

*diciendo así.* É o anúncio de um gesto específico do espaço sonoro, uma acção musical: Martinho *com sua espada parte a capa* e canta-se *mui devotamente ùa prosa* que existe na liturgia e na memória de muitos que ali estão. Vicente integra no auto um texto musical anterior – talvez o *Lauda Sion Salvatorem*. O documento de 1562 transcreve, fora do sítio, o princípio da letra:

*. Laus et honor tibi sit rex Christe redemptor*

Continua assim:

*cui puerile decus prompsit hosanna pium.  
Gloria, laus et honor ...*

Pelas indicações de 1562, não é muito claro quem cantou a prosa em 1504, nas Caldas. É frequente o canto para quatro vozes no teatro de Vicente. Mas é difícil saber quais são os quatro cantores porque há cinco corpos em jogo: *três pajes*, Martinho, o doente pobre. Os pajens são cantores para a prosa final e é para isso que ali estão. Além deles, canta quem faz de doente pobre ou quem faz de Martinho. São dados a considerar quer a hipótese de o doente pobre ser

executado por Vicente (não-cantor?) quer a simultaneidade do canto e da acção de repartir a capa feita por Martinho (cantor?): *enquanto*, diz a rubrica. O canto pode ter-se alargado à assistência.

Por letras o teatro não passa todo. A memória da *Copilaçam* de 1562 é mutilada e só dá conta dos fragmentos que tiveram falas compostas. Mas o auto não acaba aqui nem assim.

Da história conhecida de Martinho falta a representação do milagre. A acção caridosa, efectuada em Novembro em Amiens, de repartir a capa com um pobre cheio de frio que lhe pede esmola é recompensada pela providência divina com um milagre climático: o desaparecimento do frio próprio da estação, a vinda de um verão do santo.

Mas a seguir ao que já se fez do auto, vem a procissão. A prosa litúrgica cantada no fragmento de acção musical tem utilizações atestadas como canto de início e saída de desfile religioso e parece-me que estabelece a transição para o que de teatro vai vir ainda – noutra gramática, por outros gestos. No exterior da igreja, com as figuras integradas na ordem processional, o auto continua, representando aquilo que falta à história: a parte do milagre. Martinho, já em plena glória, tem lugar a cavalo na procissão. O verão do milagre, em Novembro do século IV em Amiens, é representado por aquele tempo de Junho e luz de dia no século XVI nas Caldas.

Como mais vezes sucederá no teatro de Vicente, uma coincidência inesperada e magnífica de efeitos e materiais.



O texto que permaneceu tem uma dimensão minúscula que tornou sempre difíceis o conhecimento específico ou a edição solta.

Depois de representado, o auto esperou mais de cinquenta anos até a letra ser incluída no primeiro livro da *Copilaçam* de 1562, que é o de *todas as suas cousas de devaçam (e com ela fenecem)*.

A partir daí, reapareceu nas sucessivas edições de *obras completas* e de *obras en castellano* que se foram fazendo do século XVI ao XX.

Edição na idade clássica, só sei de um folheto de 1603 que publicava a *Cananea* e em que tinham ficado em branco três páginas finais, a preencher com texto curto. Os dois autos tinham em comum a representação de milagres, rara no teatro de Vicente.

A filologia romântica espanhola deu atenção ao auto por o texto ser o mais antigo de teatro para a procissão do *Corpus Christi*.

Em 1865 é o primeiro dos *Autos sacramentales*, editados por Eduardo González Pedroso, no número 58 da *Biblioteca de Autores Españoles*.

Em 1946, na *Biblioteca de Autores Cristianos*, mantém-se a inclusão no *Teatro Teológico Español*, na edição das *Piezas Maestras*, por González Ruiz.

As primeiras edições soltas só apareceram em 1985: a de Sebastião Pestana, editada pelo Instituto Português do Património Cultural, e a que fiz nas Caldas da Rainha, editada pela Casa da Cultura.

Recordo também a tradução inglesa da fala do doente pobre, feita por Aubrey Bell em 1914, as páginas do Conde de Sabugosa em 1921 (de onde acolho como data do auto o 6 de Junho) e o delírio neo-manuelino da conferência de Rui Forsado no centenário de 1937, em que se faz uma novela da ida da rainha às Caldas: o auto tem cortinado e representa-se em fim de festa, antes dos touros.

Em 1987, publiquei no número 95 de *Colóquio. Letras* um primeiro estudo do auto: «teatro ao corpo de deos».

O texto que apresento é lido por um exemplar da edição fac-similada de 1928 (Lisboa: Biblioteca Nacional), em que foram integradas emendas propostas por Stephen Reckert (1963).

A transcrição é feita com uma máquina que não trabalha com os materiais e as regras da tipografia quinhentista. Tem como projecto representar a mesma realidade linguística, praticando convenções ortográficas em vigor em 1988.

Uso a letra maiúscula para indicar topónimos, antropónimos, e princípio de fala. Uso o ponto para indicar princípio e fim de fala, e corte no interior de estrofe. Verso e estrofe também pontuam.