

VICENTE

COLECÇÃO DIRIGIDA POR OSÓRIO MATEUS

---

Teresa Castro Nunes  
NAU

---

Quimera

LISBOA 1988 | e-book 2005



## 1. A tragicomédia seguinte

*... é chamada Nau d'amores. Representou-se ao muito poderoso rei dom João o terceiro, à entrada da esclarecida e mui católica rainha dona Caterina nossa senhora em a cidade de Lisboa. Era de 1527.*

No final do mês de Janeiro de 1527, representa-se no Paço da Ribeira a tragicomédia chamada *Nau d'amores*, celebrando o regresso a Lisboa dos reis portugueses, após uma ausência de quase dois anos, devido ao surto de peste. É um auto alegórico que se constrói através de uma sequência de cenas análogas de cuja evolução está ausente um enredo central.

O texto surge na *Copilaçam* com um título na altura já utilizado na literatura espanhola por Juan Dueñas.

Dos espectadores da representação desse dia de Janeiro de 1527 sabe-se da presença dos reis e, é de crer que, entre os demais, estivessem os nomeados nas falas dos dois fidalgos personagens e que seriam eternos namorados, mais ou menos felizes, naquela Corte:

- Manoel de Melo, *sem ventura nunca vê-lo*;
- Simão de Sousa do Sem, *a todas mostra dores / e nam lhas cura ninguém*, é poeta do Cancioneiro;
- Fernando de Lima, *se arma a rede aqui / saltam-lhe os peixes per cima*;
- Fernão Soares, *irmão do porteiro-mor* de D. João III e que era João de Calataud;
- D. Jorge, *fora ditoso*, era reposteiro-mor e caçador-mor do rei;
- Conde de Redondo, *senam fora tam casado / fora o mais santo alfaqui*.

Já na fala do Parvo, é nomeado outro cortesão, Francisco Lobo, *diz que a emperatriz / lhe levou pera Castela / nam sei será Breatiz*, era filho do Barão do Alvito. (Michaëlis, 1949).

Começa a representação.

Lisboa, personagem em figura de princesa, entra em cena, afirmando-se feliz por receber os soberanos. O seu discurso de boas-vindas é interrompido pelo príncipe da Normandia que lhe pede a nau da sua divisa pois nela quer partir em busca de fortuna. Lisboa recusa e o príncipe é obrigado a construir uma semelhante. Entra, então, na sala, a embarcação à volta da qual se passa a desenrolar a acção. O capitão é o deus do amor, que vai conduzir à ventura uma série de outras personagens díspares que têm em comum a desdita amorosa. Estas figuras, que se sucedem perante a assistência, vão, finalmente, embarcar rumo à felicidade, após um breve julgamento que a todos pretende agradar.

## 2. Figuras

*Primeiramente ãa princesa em figura da cidade de Lisboa*

A didascália informa-nos de que entra *com grande aparato de música*, dando

início ao ritual da saudação com um discurso encomiástico demasiado empolgado:

*ó alto e poderoso em grande grandeza* 145c  
*meu rei precioso per graça divina*

Empenhada em acreditar na vinda de melhores momentos, Lisboa-personagem estabelece um paralelo entre o regresso do soberano e alguns passos dos mistérios divinos:

*venhais em tal ponto, em tal dia em tal hora*  
*como aquela em que Deos incriado*  
*criou todo mundo também acabado*  
*como será e foi até agora*  
*venhais em tal hora como ele encarnou*  
*venhais em tal hora como ele naceu*  
*venhais em tal hora como esclareceu*  
*aquela manhã em que ressuscitou*

Cumprimenta a rainha, *flor da floresta dos emperadores*, igualando-a à Virgem Maria:

*preciosa rainha venhais em tal hora*  
*como aquela em que nossa Senhora*  
*achou o seu Filho antre os doutores*

Também para os Infantes e para a Corte é estabelecido um outro paralelo:

*senhores infantes venhais em tal hora*  
*como Deos veio remir Israel*  
*ó luzida corte fermosa leal*  
*dourada e ornada de manhas e galas*  
*espelho de todas as galas e falas*  
*perfeitos amantes do culto real*  
*venhais em tal hora ilustres senhores*  
*fermosas senhoras ó damas mui belas*  
*como aquela em que as estrelas*  
*foram criadas e também as flores*

A vassalagem aos seus soberanos estava feita, faltava-lhe reafirmar o amor a Deus, apesar da peste:

*ainda que peste me dê muita guerra* 146b  
*Deos seja louvado nos céus e na terra*  
*conheço as causas porque sam ferida*  
*(...)*

*se peste nam fosse todos meus ereos  
nam conheceriam que i havia Deos  
que seria peste muito mais perigosa*

Análogo a esta felicidade expressa, é o brio que sente como cidade real, com todo o seu poderio económico. Subtilmente, diz-se *mui alta e esclarecida, viçosa, doce, linda, mui abundosa*.

É esta a fama que corre em todo o mundo e que a torna procurada. Exemplo disto é o pagem que vem interromper o seu discurso. Vê-se forçada a concluir, apesar de achar que os elogios para com os seus senhores são infundáveis:

*e como aqui acabar  
o que nunca acabarei*

Termina, para não fazer *descortesia*, o longo monólogo panegírico.

*entra um page de um príncipe de Normandia*

Esta personagem anuncia à princesa-cidade o propósito de seu senhor em lhe falar; tais haviam sido os louvores que o príncipe percorrera os mares para lhe prestar tributo:

*oyendo de vos loor* 146a  
*por essa mar adelante*  
*os viene a ser servidor*  
*y vino aqui ancorar*  
*en vuesso puerto y ribera*  
*dize que os quiere hablar*

Lisboa não o atende de imediato, falar-lhe-á mais tarde quando estiver disponível. Dá-lhe a escolher vários locais para o encontro:

*eu lhe irei logo falar* 146b  
*lá ò chafariz d'el-rei*  
*quanto ele quiser falar*  
*ou da torre da varanda*  
*ou lá no cais da madeira.*

São espaços sócio-económicos conhecidos dos espectadores e que conferem realismo ao discurso quinhentista.

E o pagem sai de cena com o recado. A didascália não nos dá notícia do seu regresso. Mais adiante, voltará a falar, após a entrada de *ũa nau da grandura de um batel*, fazendo o pregão, convite à entrada *nesta nave segura*.

*e depois entra o mesmo príncipe com quatro fidalgos seus*

Figurando em livros de cavalaria, os príncipes normandos eram heróis de ficção em voga. Este território era afamado pelo feito de Guilherme, o Conquistador.

É esta figura romanesca que vem requestar Lisboa, começando por especificar os obstáculos com que se havia deparado durante a viagem e termina confiando-lhe o objectivo dessa travessia a paixão pela *Lucida fama*, que sabe encontrar algures:

*la señora que desseo* 146c  
*que ella me tiene la vida*  
*puesta adonde no la veo*  
*y hago cuenta que es perdida*  
*(...)*

*que la ventura más cierta* 146d  
*en una ínsula mora*  
*solitaria muy desierta*  
*azia do sale el aurora*

*ado ay tantas corrientes*  
*en la mar de que es cercada*  
*tormentas inconvenientes*  
*y tan peligrosa la entrada*  
*que las hondas son serpientes*

Só Lisboa o poderá ajudar, emprestando-lhe *la nao de vuessa divisa*, que para o príncipe está mais ligada às descobertas (*nao que descubrió / tantas ínsulas ynotas*) que à lenda de S. Vicente, a que a cidade alude na recusa a tal cedência, já que é dos reis portugueses:

*mas essa nau não é minha*  
*porque foi de sam Vicente*  
*e é d'el-rei e da rainha*  
*cuja eu sam inteiramente.*

Vê-se o príncipe obrigado a fazer uma semelhante para que possa partir em busca da ventura:

*dadme licencia entera* 147b  
*que haga una nao d'amores*  
*aquí en vuessa ribera*  
*do se hazen las mejores.*  
*mis ojos serán maestros*  
*mis cuidados carpinteros*  
*y porque sean más destros*  
*yo serraré los maderos*

A longa fala do príncipe (55 versos) sobre o projecto de construção dá lugar a

*um inventário muito minucioso que permite enumerar os compostos psicológicos e sentimentais do amor: (Teyssier, 1959).*

*ha de ser desta manera  
para navegar segura  
la voluntad la madera  
y la razón plegadura  
dorada toda de fuera*

*las estopas de recelos  
hincados de diez en diez  
y los castillos de celos  
y la tristeza la pez  
tanta que cubran los cielos  
el mastel da fe segura  
y la vela d'esperança  
la gavea de hermosura  
el traquete de nembrança  
la mezena de dulçura*

*las mesas de guarnición  
serán todas de lindeza  
plegadas con descreción  
y la enxarcea firmesa  
sacada del corazón  
cabrestante de profías  
todo de trabajos míos  
la bomba lágrimas mías  
los guardines de desvíos  
que tú fortuna desvías*

147c

*el aguja el dessear  
y los rumos pensamientos  
el áncora será el callar  
y los suspiros los vientos  
y carta de marear  
el calibre de temores  
trincado por mil lugares  
el payol lleno d'amores  
y el convés de pesares  
las bombardas disfavores*

*el farol será d'engaños  
el governalle sospechas  
y las banderas los daños  
pintadas todas a trechas  
de mis angustiados años*

*el estandarte real  
será largo muy complido  
todo tardança mortal  
sin tener cabo sabido  
sino el comienço tal*

*será capitán mayor  
piloto maestro y patrán  
aquel vivo Dios d'amor  
la mar será mi pasión  
y las hondas mi dolor  
mis ojos los marineros  
he aquí la nave acabada  
y puesta en sus estaleros  
falta ser calafetada  
calefetad mis obreros*

Esta longa fala é deixa para que entre em cena uma nau *aparelhada de todo o necessário pera navegar e os fidalgos do príncipe tiraram suas capas e gibões de borcado como carafates*. Esta tarefa é acompanhada de uma cantiga, *muy serena está la mar / a los remos remadores / esta es la nave d'amores*, de estrutura repetitiva (quatro estrofes e refrão) que permite a fácil transição para a segunda parte do auto, cujo tom em muito difere do da primeira, não só a nível de personagens como também pela estrutura linguística. A nau está construída. Falta o capitão.

*o Deos d'amor que há-d'ir por capitam da nau*

É a atestação da didascália inicial.

Até a esta fala não há qualquer registo da sua entrada. Virá ele dentro da nau quando esta *foi posta no serão?* Surgirá de dentro dela quando o príncipe o chama?

Figura activa, esta divindade greco-latina vai ajuizar sobre a entrada no batel dos candidatos a passageiros e com todos será benévola.

Apressa a partida – dá ordem para que comece o desfile de personagens:

*suso nombre de Dios sea  
comencemos el passage  
porque quien pierde marea  
dizen que pierde viage*

148a

*Por passageiros*

São sete.

Cada um deles confessará o mal que encarna: desgosto de amor. É o que

estes indivíduos, com marcas sociais bem diferentes, apresentam em comum. Com características tão diversas, eles patenteiam, no entanto, a nobreza (os dois fidalgos), o clero (o frade), o povo (o velho e o pastor) e, de certa forma, como marginais, o negro e o parvo.

A iniciar a procissão, vem o frade louco e a encerrá-la o parvo, o que denota uma articulação complementar, assim como o facto de as várias personagens falarem alternadamente português e castelhano.

São todas desconhecidas entre si, excepto o parvo que parece reconhecer o frade, *nam pregáveis vós em Pernez*. É, porém, um reconhecimento unilateral.

*um frade doudo*

Louco de amor, é a única personagem que se nomeia – frei Martinho. Será uma alusão a Martinho Lutero que se casara dois anos antes? Já em Shakespeare há uma personagem semelhante, poor tom's acoll. Logo à entrada, ao anunciá-lo, o pagem parece desculpá-lo:

*este fraile que aquí viene* 148a  
*d'amores enloqueció*  
*maldito el seso se tiene*  
*en Toledo se curó*  
*y ningún remedio tiene*

Toledo é mencionado em português com o significado de «tolice». Portanto, se o frade aí fora buscar remédio para os seus males, jamais se curaria. (Michaëlis, 1949).

Os topónimos que se seguem na fala do frade – Coruche, Pombeiro – surgem em Vicente normalmente ligados a ditos cómicos.

Escolhido para começar o desfile, os seus dizeres são desconexos, há todo um jogo de sons, de associações, desprovidos de sentido com que o autor procura produzir efeito de cómico.

*doudo me chamam a mi* 148b  
*mas nam já muito porém*  
*nunca tam má vida vi*  
*como os cães de noite têm*  
*sempre ladrando per i*  
*meao meao meao*  
*parecem porcos de ventre*  
*s'eu tivesse um pau de pau*  
*ou um pedaço de pão*  
*logo eu iri'a Alcoentre*  
*por capitão desta nau*

Este efeito de cómico verifica-se também ao longo do texto quando interfere no discurso das demais personagens, aconselhando-as:

*dá ò demo essa cachopa* 149a

*assenta-te na portela  
e vai correndo trás ela  
com ùa rocada d'estopa* 149b  
*então cajadadas nela  
e nam lh'assovies mais*

A *este padre gran doctor* está reservado o papel que, noutros autos vicentinos, cabe ao parvo.

*e um pastor castelhano*

Ele é o mensageiro da sua comunidade que está a par da fama da nau:

*grande fama va en Castilla* 148c  
*por las sierras y collados  
entre hatos de ganados  
y en las plaças de Sevilla  
y por todos los poblados  
que en esta noble ciudad  
hizieron ciertos señores  
una nao toda d'amores*

Queixa-se de *nuestras zagalas*, todas elas *son tan activas sus galas* que não pode encontrar felicidade a seu lado. Embarcar na nau, parece-lhe a única solução possível.

*e um negro de Beni*

Personagem de real na vida lisboeta do século XVI, também o negro fala da sua paixão e faz um apelo, quer ser tão galanteador como os brancos da Corte. É a segunda vez que surge um negro numa peça vicentina. A primeira fora na *Frágoa d'amores*.

O cómico é conseguido através da adulteração do português com que conta os seus desaires:

*quere boso que mi bae* 149b  
*buscaro poco de venturo  
que a mi namoraro sae  
de moça casa sua pae  
que tem saia verde escuro  
firalga masa de gavião*

*tem boquinho tão sentira  
eu chamar ele minho vira  
e ele chama-mo cão*

É jocoso o contraste entre as suas súplicas humildes, apesar de filho do rei de Beni, e as respostas soberbas que lhe dá a amada:

*a mi disse a ele, Maria  
que quebranta foi a meu  
e na mão minha barete  
mi risse a ela, minha rosa  
minho oio de saramonete  
más aturo mundo faramosa  
falai-me por o bida bosso  
ela disse, quesso cabrão  
a riabo que te ro cão*

E tal como os anteriores, busca felicidade através da nau:

*benturo quero buscai  
esse sancto caravela  
se bosso seoro mandai*

*e um velho*

Esta figura tem uma curta intervenção, mescla de dúvidas e indignações perante a vida:

*oh años tan bien gastados  
servicios bien ofrecidos  
trabajos bien empleados  
si fueron tan bien mirados  
como fueron entendidos* 149d

Apesar de indiferente quanto ao destino da nau, talvez devido à sua idade, está resolutivo em embarcar:

*oh señores que allá estáis  
llevadme esta alma estrangera  
para do quiera que vais*

*e dous fidalgos portugueses*

Em didascália denominados *Primeiro* e *Segundo*, dialogam sobre a falta de êxito em todos os seus pequenos casos amorosos:

*eu senhor vos digo eu* 150b

*que vou sempre por espinhos  
se o bem tem mil caminhos  
sempre acerto o que nam é meu  
e vou cair de focinhos*

*inda a chuva está no ar  
quando eu cá escorrego  
somos mais mofino par  
que arado trouxe em rego  
isto haveis vós d'assentar*

Intrometem-se com alguns elementos do público, insinuando os seus casos amorosos. Citam nomes (como atrás referi), a intervenção deixa de ser ficção e a maledicência tem como objectivo provocar o riso.

O seu percurso em cena difere do das demais personagens.

Presentes no espaço de representação, ou não, há já algum tempo, a sua exibição, no texto, inicia-se pelo apelo de um ao outro, *Senhor, senhor acordai*, o que pressupõe haver um momento em que estão deitados a dormir.

Dialogam, dando a conhecer as suas infelicidades. Não há necessidade da interferência dos habituais «juízes» para que se conheçam os seus casos, já que são dois os corpos-falantes presentes, logo há também pretexto para conversa.

Vão-se, talvez, dirigindo para a nau quando são abordados pelo frade que a um chama *Simão Galego* em fala que se assemelha mais a um trava-línguas:

*olhai cá Simão Galego  
amassai o rei d'espadas  
c'o çabam e c'o murcego  
e ponde-o nas queixadas  
que isso é com qu'eu arrenego  
porque o papa e o pavão  
o pandeiro e o pinheiro  
o piloto e o pinhão  
e o pardal e o paceiro  
e peneireiro e o pateiro  
e o palheiro e o porteiro  
e pandeiro e pasteleiro  
e a panela  
todos vão na caravela*

150c

E quando os fidalgos chegam à nau, o seu julgamento é breve. No texto, constam, apenas, nove versos.

*e um parvo*

Fica-se sem se perceber muito bem a razão do seu embarque já que este

potencial passageiro não se refere a qualquer caso amoroso que tenha protagonizado. Vem como portador de um recado.

*dom Francisco Lobo diz* 150d  
*nam sei, esta seri'ela*  
*já sei, diz que a Emperatriz*  
*lhe levou pera Castela*  
*nam sei, será Breatiz*  
*nome de molher er'ela*

Alheado, parece não ter qualquer objectivo.

*Todos a vozes. Boa viagem.*

A uma ordem do capitão, Amor, a nau prepara-se para abandonar o porto:

*desferid la vela grande* 151a  
*dezid todos, buen viage.*

Fazem-se as despedidas entre o príncipe e Lisboa. Esta pede-lhe *torne-me outra vez a ver*, aquele responde-lhe:

*si yo la ventura topar* 151b  
*yo quedo de os la traer*  
*aunque vos la podéis dar*  
*y está en vuessos poder*

E porque o *viento es a pedir*, a nau parte mas não sem que o mesmo ordene a tripulantes e passageiros:

*y luego todos digamos*  
*la salve antes del dormir*  
*y porque al viejo honremos*  
*y el ñiegro se enseñar*  
*canten ellos dos a par*  
*y todos responderemos*

A didascália que se segue dá notícia de que *começaram a prosa que comumente cantam nas naus à salve (...)*. O velho cantava *coma velho*, o negro após ele *coma negro e respondiam-lhe os passageiros a quatro vozes de canto d'orgão e com isto se vão com a nau*. Parece, pois, ser uma canção usada aquando das partidas marítimas e que seria do conhecimento de todos os presentes. Surge, apenas, o registo das primeiras palavras como se de um apontamento se tratasse: *bom Jesu nosso Senhor, tem por bem de nos salvar etc.*

Desta maneira, *fenece esta tragicomédia*.

### 3. e diz fazendo sua fala

Pertence esta tragicomédia ao rol de textos bilingues escritos por Vicente. São seis as personagens que falam português – Lisboa, que é a figura alegórica nacional, o frade, o parvo, o negro e os dois fidalgos. Dizem suas falas em castelhano – o príncipe e o pagem que vêm da Normandia, tal como o Deus d'Amor, o pastor e o velho.

No conjunto há uma partição equilibrada dos dois idiomas que transparece, sobretudo, no desfile de passageiros que alternadamente utilizam ora uma, ora outra língua.

O uso do castelhano é, ainda, prática corrente na Lisboa de quinhentos, empregue com frequência na Corte. Vicente escolhe-o quase sempre como língua principal para as suas histórias de índole romanésca.

Para além de ser uma personagem vinda de outro país, o Príncipe da Normandia, herói de ficção nos romances cavaleirescos então em voga, exprime-se nessa língua. Parece-me justificada a atribuição.

À nomeação *pastor* é junto o adjectivo que lhe indica a nacionalidade: castelhano. Mas por que não português? O tipo de lamentos e queixas que vai apresentando e o facto da sua vivência em plena natureza, assemelham esse excerto às poesias bucólicas, algumas delas compostas na língua do país vizinho. Justificar-se-á assim a sua opção?

O caso do velho, também falante castelhano, será denotativo de que algo estava a mudar a nível sócio-linguístico? Quero dizer, simbolizará esta personagem uma classe etário-linguística preste a desaparecer devido à imposição política de outras normas sócio-culturais?

É de salientar o facto de Vicente atribuir falas em português a dois fidalgos. O castelhano era, até então, tido como língua culta e muito usado na Corte devido à política de casamentos. Dois nobres luso-falantes – quererá significar esta escolha do Autor que algo estava a mudar?

Do velho (castelhano) ao novo (português), a mudança parece evidente.

Impõe-se que Lisboa fale português como figura nacional que é. O nível de língua empregue é idêntico ao dos dois fidalgos e aqui é de atentar na cuidada adjectivação. Distinguem-se, no entanto, pelo uso da arte maior que esta personagem utiliza para enaltecer os reis. Quando fala com o pagem ou com o Príncipe, há recorrência à redondilha maior. A polimetria do verso é marca social.

O uso do português, nestes dois últimos casos, parece traduzir a vontade do Autor em elevar a nossa língua à categoria de literária.

Está registado um outro nível de língua, o popular, patente nas falas do frade doudo e do parvo. Apesar do desconexo de ideias, estão atestados vocábulos e fraseados que possibilitam o conhecimento, senão sintáctico, pelo menos lexical da primeira metade do século XVI. Caso particular, é o momento em que o frade desfia um rol de nomes de origem árabe testemunho da sua integração no corpus linguístico nacional.

A fala do negro carece de atenção. Ela não traduz apenas o propósito de tornar

plausível a ficção, mas também de com esse jogo de sons, provocar uma situação jocosa. O negro não conjuga verbos nem faz concordâncias, desconhece géneros, troca «d» por «r» e «v» por «b», introduz vogais em grupos consonânticos e no final de palavras... Este português (?) deturpado é real na Lisboa de quinhentos. A primeira atestação escrita literária de que há notícia surge em Anrique da Mota, em Vicente aparecera já na *Frágoa d'amores*. Outros autores, como Chiado, fazem desta linguagem elemento cómico.

#### 4. **finis**

*Nau d'amores* é texto de teatro escrito para um momento de júbilo. Na recepção dos soberanos, a pompa devida: uma representação de encenação complicada. A nau é objecto presente no serão de 1527 e torna faustoso o espectáculo também rico em trechos musicais. Lisboa entra ao som de música, cantam os fidalgos calafetando a nau, também canta o frade, tal como o fazem todas as personagens no final.

Sem enredo central, é em torno da alegoria que as figuras, independentes umas em relação às outras, se sucedem, dando a conhecer os seus casos. O texto vive de uma sucessão de monólogos maiores ou menores.

Esta composição processional é comum a outros autos de Vicente, de que cito apenas a título de exemplo, *Barca do Inferno*, *Barca da Glória* e (*Barca do*) *Purgatório*, havendo, no entanto, casos anteriores. Ela faz reflectir sobre a existência de um género dramático frequente no final da Idade Média, denominado BARCA, tal como surge atestado por Aires Teles em 1490 (Reckert, 1983). Com este nome são ainda prática no nordeste do Brasil representações populares aquando das festas pela noite de S. João. A semelhança das composições processionais permite levantar a hipótese deste tipo de autos de Vicente pertencer a um género teatral mais ou menos em voga na época.

Não há notícia de publicação de *Nau* anterior à edição da *Copilaçam* de 1562. A Censura inquisitorial parece não alterar o texto. A mesma sorte não tem o que é publicado na edição de 1586, de onde são suprimidos alguns versos. Para além destas supressões, em 1624, desaparece o adjectivo *doudo* atribuído ao frade. A Censura de 1747 é a mais dura e proíbe toda a tragicomédia.