

**VICENTE**

COLECÇÃO DIRIGIDA POR OSÓRIO MATEUS

---

Osório Mateus  
VISITAÇÃO

---

**Quimera**

LISBOA 1990 | e-book 2005



*ũa visitação que o autor fez ao parto da muito esclarecida rainha dona Maria e nascimento do muito alto e excelente príncipe dom João o terceiro em Portugal deste nome*

*Copilaçam de totalas obras de Gil Vicente* (1562: 001- 002)

1502.06.06: nasce em Lisboa o príncipe herdeiro da coroa, futuro João III. Na *segunda noite do nascimento*, na câmara onde se encontra a rainha, Vicente e companheiros apresentam um auto.

O nascimento do filho de Manuel assegura a sucessão varonil da dinastia real e é fortuna histórica para a manutenção da independência de Portugal na península hispânica. O rei anterior, João II, tivera da rainha Lianor um filho de nome Afonso. Mas em 1491, num desastre de cavalo na ribeira de Santarém, o príncipe morrera. Tinha dezasseis anos e casara meses antes. João II, sem outro sucessor legítimo, tenta impor Jorge, filho bastardo. As circunstâncias não o permitem, e Manuel, irmão mais novo de Lianor, é educado, durante os anos de vida que restam a João II, para subir ao trono. Lianor, conta Damião de Góis, fora *causa única de ele ficar nomeado na sucessão dos reinos*. O príncipe Afonso deixara uma viúva, Isabel, filha dos reis católicos de Aragão e Castela. Manuel herda também a viúva do príncipe. Casam em 1497 e têm um filho que se chama Miguel, dito o da Paz. Nesse momento, o problema da sucessão parece resolvido. Mas Isabel morre em 1498 e Miguel em 1500. A coroa continua sem herdeiro e o rei sem esposa. Seguindo a política de alianças entre as casas reais da península ibérica, Manuel, no Natal de 1500, casa com Maria, irmã da primeira mulher. Ano e meio depois, em Junho de 1502, nasce João. O parto feliz resolve a questão da herança do trono e origina festas de regozijo, que incluem teatro. Pergunto-me se teria havido auto no caso de ter nascido uma rapariga, muito embora o trabalho já estivesse preparado.

No século seguinte, no princípio dos *Anais de D. João III*, frei Luís de Sousa escreve: *O Senhor piadoso foi servido de converter os medos em ãa nova e não cuidada alegria, dando ao reino um fermoso príncipe e à rainha forças e saúde; com que a cidade e o reino todo trocou a tristeza em alvoroços e contentamento, os receios em festas, que se afirmam foram as maiores e mais custosas que em muitos tempos se não tinham visto em nascimento de príncipe, competindo entre si todos os estados de gente a quem daria maiores sinais do que cada um estimava aquele bem*. Na palavra *festas*, pode haver referência a *Visitação*. Ouso ainda entender que frei Luís de Sousa compara o teatro às obras do demónio: *E passaram tanto adiante, que se pode crer fizeram enveja dentro no inferno ao inimigo do género humano*.

*a primeira cousa que o autor fez e que em Portugal se representou,*

Entre nós, *Visitação* é a mais antiga acção teatral que está recordada como substantiva e que tem recorte próprio. A *Copilaçam* de 1562 fixa-a como

novidade e Garcia de Resende, na estrofe 186 da *Miscelânea*, atribui também ao trabalho de Vicente a primazia na arte da representação em Portugal:

*e vimos singularmente  
fazer representações  
d'estilo mui eloquente  
de mui novas invenções  
e feitas por Gil Vicente  
ele foi o que inventou  
isto cá e o usou  
com mais graça e mais doutrina*

A ideia de novidade pertence à memória do auto, mas talvez não seja partilhada por toda a *companhia* que assiste, neste Junho de 1502. Estão documentadas acções teatrais na corte, anteriores e de modelo semelhante, com mensagens e meios afins. Pastores fingidos que entram, dançam e cantam, não são coisa nunca vista na corte. Nas festas do Natal de 1500, a apresentação de figuras, as sequências de entradas, versos e corpos que louvam, são gestos festivos da mesma ordem formal da *Visitação*. A ocorrência de fala artística também não está ausente de acções teatrais anteriores. Mas, de facto, na corte de Portugal, pode estar-se frente a um modelo novo. O gesto humano parece o mesmo, mas a divisão do trabalho de teatro já é outra. Há quem mande e há quem faça. Produz-se uma nova consciência da arte.

*na segunda noite do nascimento do dito senhor.*

João nasce às duas horas da manhã, na noite de domingo 5 para segunda 6. Conforme se fizerem as contas, a noite de *Visitação* pode ser a de 6, a de 7, ou mesmo a de 8.

O auto faz-se na câmara da rainha, no paço velho da Alcáçova, e tem a luz artificial da noite quinhentista. Não se conhece a articulação nem a medida do castelo, mas os compartimentos serão pequenos, de poucas portas, de pouca luz. A câmara tem importância definidora. Vicente conhece-lhe a forma e integra-a no programa. Por um tempo há-de jogar dentro dela, e o auto não terá sido ensaiado nesse espaço. É possível que os espectadores sejam apenas os membros mais chegados da família real e alguém da corte, e já é uma câmara grande para comportar tanta gente. Há presenças pressupostas pelo texto dos versos: o *padre* e a *madre* – Manuel e Maria –, e ainda a *agüela* e as *tias* do menino, que são três viúvas, a mãe e as duas irmãs do rei – Breitiz, Lianor e Isabel. Breitiz, neta de João I e viúva de um irmão de Afonso V, é a velha avó que veio do Alentejo para conhecer o neto. Foi mãe de três filhos, todos presentes: Lianor de 44 anos, Isabel de 43, Manuel de 33. Isabel, duquesa de Bragança, é uma senhora a quem João II mandou degolar o marido, mas que está ali porque a família se reconciliou e aquele

rei já morreu, sem deixar filho no trono. Entre quem assiste, conta-se ou não o príncipe recém-nascido? Aparece nos versos um deíctico de proximidade (*este príncipe*), mas isso não implica que o recém-nascido esteja na câmara. A rubrica recorda alguns dos presentes:

*estando o mui poderoso rei dom Manuel e a rainha dona Breitiz sua mãe e a senhora duquesa de Bragança sua filha*

A falta de pontuação favorece equívocos e parecem estar referidas apenas três figuras: Manuel, Breitiz e Isabel. Carolina Michaëlis de Vasconcelos (*Notas Vicentinas* 1918, 1949: 88-89) propõe a hipótese de omissão involuntária do nome de Lianor e salto de uma primeira para uma segunda ocorrência de *dona*:

*estando o mui poderoso rei dom Manuel e a rainha dona [Lianor e dona] Breitiz sua mãe e a senhora duquesa de Bragança sua filha*

Mas pode também faltar apenas uma vírgula, e estarem referidos Manuel, Maria, Breitiz e Isabel.

*estando o mui poderoso rei dom Manuel e a rainha, dona Breitiz sua mãe e a senhora duquesa de Bragança sua filha*

A enumeração é a lista dos familiares de Lianor que estão a ver o auto com ela: a mãe, os irmãos e a cunhada. A sua presença está pressuposta e manifesta-se na rubrica final: *gostou tanto a rainha velha*. No momento, este nome sujeito só a ela é atribuível. Lianor pode ter sido quem encomendou o auto, ou quem acolheu a proposta de Vicente.

*E estando esta companhia assi junta, entrou um vaqueiro dizendo:*

A abertura do auto é a irrupção violenta de um homem, ainda exaltado pela luta que teve de travar para abrir caminho, que diz ter sido enviado pela sua comunidade rural, a saber se é verdade a notícia do nascimento do príncipe.

Na ficção, a entrada é surpresa e violência, mas no real da arte custa a crer que seja surpresa para todos ou violência para alguns. Alguém há-de saber e estar prevenido, muito embora possa haver efeito de surpresa para muitos dos presentes.

Talvez seja Vicente, com o seu corpo de trinta e dois anos, quem entra disfarçado de pastor. A parte de solista na *Visitação* é violenta e tem múltiplas acções e movimentos. O único aparato é o corpo disfarçado e, depois, alguns companheiros que vêm trazer presentes. Os versos terão sido aprendidos de cor e são mais de cem.

As palavras são em saiguês, língua do estilo pastoril. Mais do que variedade do leonês, realidade linguística de Sayago, é invenção de artistas dos séculos XV e XVI, usada por autores contemporâneos de Vicente, como Juan del Encina ou Lucas Fernández, vizinhos de Salamanca.

É do código pastoril um léxico rústico, de que são exemplos neste auto: *abrigado*, *cabaña*, designações impróprias da câmara da rainha; nomes como *arrepelones*, *rascones*, *laceria*, ou *greñas*; formas verbais: *retoza*, *mesar*; locuções: *Dios mantenga*, *mía fe*, *juri a*, *aosadas*, ou o *Pardiez*, logo a abrir. É do mesmo código a palatalização de consoantes líquidas, sobretudo iniciais, grafadas *ll* e *ñ*. A *Copilaçam* oscila na transcrição desta particularidade.

A fala abrange doze estrofes que podem ter sido todas regulares. O modelo rítmico mais frequente é o de conjuntos de 10 versos de redondilha, articulados em subconjuntos de 4 (ABBA) mais 6 (CcDDcC). A estrofe é unidade significativa do texto. Comanda também a articulação do auto, durante a sequência de fala.

. *Pardiez*

A primeira palavra proferida no teatro de Vicente invoca o nome de Deus, mas é, antes de tudo, anúncio de um estilo e interjeição sem mais sentido. A fala passa a referir a luta anterior com os guardas e arma-se uma ficção de resistências mal vencidas.

A primeira estrofe constrói repetições em cadeia e alternâncias paralelas.

*siete arrepelones*  
*me pegaron a la entrada*  
*mas yo di una pun-ada*  
*a uno de los rascones.*  
*empero si yo tal supiera*  
*no viniera*  
*y si viniera no entrara*  
*y si entrara yo mirara*  
*de manera*  
*que ninguno no me diera*

001c

O pastor diz quanto prazer sente, mas desconfia de coisas tão grandes que o ultrapassam. Não dá acordo de que está na câmara da rainha, perante a família real, e enuncia aquele sítio à medida do seu mundo. A diferença de saberes do pastor e da *companhia* que assiste é o material cómico de base.

*mas andar lo hecho es hecho*  
*pero todo bien mirado*  
*ya que entré neste abrigado*  
*todo me sale en provecho.*

*rehuélgame en ver estas cosas  
tan hermosas  
que está hombre bobo en vellas  
véolas yo pero ellas  
de llustrosas  
a ñosotros son dañosas*

As duas primeiras estrofes constituem um andamento de introdução que agora acabou. Na terceira e na quarta, o pastor diz que não reconhece tal lugar e imagina um milagre de visão celeste. Antes da terceira estrofe, a *Copilaçam* anota que estes versos se dirigem à rainha, mas o *Dios mantenga* não tem como objecto a mãe do príncipe e, por enquanto, o discurso parece interjectivo e mais geral. Pode haver erro na colocação da rubrica.

*Fala à rainha:*

*si es aquí a donde vo  
Dios mantenga si es aquí  
que yo ño sé parte de mí  
ñi desllindo dónde está.  
nunca vi cabaña tal  
en especial  
tan ñotable de memoria  
ésta debe ser la gloria  
principal  
del paraíso terrenal*

001d

Na quarta estrofe, o verbo *parir* é dito, e – agora sim – dirigido à rainha. A dúvida retórica sobre se o parto já ocorreu resolve-se à vista de um *señal*, que pode existir apenas nos versos.

*o que sea o que no sea  
quiero decir a qué vengo  
ño diga que me detengo  
ñuestro consejo y aldea  
envíame a saber acá  
si es verdad  
que parió vuestra ñobleza  
mía fe sí que vuestra alteza  
tal está  
que señal dello me da*

Na quinta estrofe, o discurso rejubila e, pelo fim, o pastor pula e desdobra-se de contente.

*muy alegre y placentera  
muy ufana esclarecida  
muy prehecha y muy lucida  
más mucho que dantes era.  
oh qué bien tan principal  
universal  
ñunca tal placer se vio  
mi fe saltar quiero yo  
eh zagal  
digo dizi: salté mal?*

A sexta estrofe abre a tónica do *placer*. O curso da natureza está suspenso, como quando do nascimento de Cristo.

*quién quieres que ño reviente  
de placer y gasajado?  
de todos tan deseado  
este príncipe excelente  
oh qué rey tiene de ser.  
a mi ver  
debíamos pegar gritos  
digo que ñuestros cabritos  
dend'ayer  
ya ño curan de pascer*

002a

Na sétima estrofe, o modelo rítmico torna previsível que o penúltimo verso seja de pé quebrado, mas a *Copilaçam* regista *en esta misma cabaña*. Melhor hipótese seria *en cabaña*, porque *en esta misma* pode ser outro gesto.

*todo el ganado retoza  
toda laceria se quita  
con esta nueva bendita  
todo el mundo se alborozza.  
oh qué alegría tamaña  
la montaña  
y los prados florecieron  
porque ahora se complieron  
en esta misma cabaña  
todas las glorias d'España*

A oitava estrofe refere ausentes reais, e, em primeiro lugar, Isabel de Castela, a Católica, mãe de Maria e avó do menino.

*qué gran placer sentirá  
la gran corte castellana*

*cuán alegre y cuán ufana  
que vuestra madre estará  
y todo el reino a montón.  
con razón  
que de tal rey procedió  
el más ñoble que ñació  
su pendón  
no tiene comparación*

A nona estrofe refere a família próxima e presente e os *agüelos* ausentes: morto, o infante Fernando, pai de Manuel; vivo, o rei Fernando, pai de Maria. Na estrofe parecem faltar os dois versos de pé quebrado. Para os lugares de sexto e de penúltimo, pode experimentar-se a proposta de Óscar de Pratt: *de ver tanto e Dios loado* (Gil Vicente 1931: 147-148).

*qué padre qué hijo y qué madre  
oh qué agüela y qué agüelos  
bendito Dios de los cielos  
que le dio tal madre y padre  
qué tías que yo m'espanto.  
viva el príncipe llogrado  
qu'él es bien aparentado  
juri a san Junco santo*

002b

Na décima estrofe, a antecedência de uma noite permite dizer: *será rey don Juan tercero*. Os versos já sabem que nasceu um rapaz e que tal nome lhe puseram.

O esquema de rima da segunda metade da estrofe não é muito previsível, porque há um verso de sete sílabas onde se esperaria o segundo de pé quebrado. Pode tratar-se de acrescentamento posterior. Pratt advoga a reposição do seguinte final: *en el tiempo que reinaron \ el primero \ y aún el otro postrero* (1931: 148-149).

*si me ahora vagara espacio  
y de prisa no viniera  
jure a ños que yo os diera  
cuenta de su generacio.  
será rey don Juan tercero  
y heredero  
de la fama que dejaron  
en el tiempo que reinaron  
el segundo y el primero  
y aún los otros que pasaron*

A décima primeira estrofe é antecipação verbal da próxima sequência do

auto: a entrada dos companheiros, *porquerizos y vaqueros*, com presentes rústicos. O número de trinta e a indicação da quantidade das ofertas podem ser ditos a brincar, modo de desculpas pelo pouco.

*quedáronme allí detrás  
unos treinta compañeros  
porquerizos y vaqueros  
y aún creo que son más.  
y traen para al ñacido  
esclarecido  
mil huevos y leche aosadas  
y un ciento de quesadas  
y han traído  
quesos miel lo que han podido*

A décima segunda estrofe parece ter só primeira parte. Pode ter havido perda de texto, mas pode também ser esta a forma do cabo.

*quíérolos ir a llamar  
mas según yo vi las señas  
hanle de mesar las greñas  
los rascones al entrar.*

A acção prevista nos versos não se cumpre. A entrada há-de ser cerimonial de porta aberta.

*Entraram certas figuras de pastores e ofereceram ao príncipe os ditos presentes.*

Até aqui, o auto foi como um prólogo. A sequência a que agora chegou tem forma diferente. É a entrada dos companheiros e a sua acção de homenagem à família do rei. Os executantes – que, na realidade do auto, serão talvez três ou quatro – representam pastores que trazem produtos animais – ovos, leite, queijos, mel – e os oferecem ao recém-nascido, que pode não estar presente. Trata-se da *Visitação* propriamente dita e talvez seja uma acção musical, embora isso, e muito mais, não tenha ficado escrito. A nova sequência deixa, aliás, pouca margem de memória num impresso do tipo da *Copilaçam*, que, em detrimento de tudo o resto, privilegia os momentos em que o teatro usa linguagem articulada. A quase exclusiva impressão dos versos altera as medidas, deforma a imagem e pode fazer crer que o auto todo foi a fala de uma figura só.

Neste momento, a companhia da *Visitação* é um presépio animado, e a semelhança seria mais visível na câmara do que é legível na letra impressa. O Natal é matriz simbólica frequente nas artes cristãs ocidentais, desde Francisco de Assis. Representou-se por pintura, por gravura, por escultura.

Vem agora pelo teatro, como loa. A cena bíblica da adoração pelos pastores e da oferta de presentes é adaptada ao nascimento do príncipe e a *Visitação* aparece como natividade áulica. Trata-se ainda de celebrar uma festa do sangue, não do filho de Deus, mas do herdeiro da coroa. O texto tem palavras e frases que poderiam ser de auto para comemoração do Natal de Cristo e os pastores fazem visitação e oferendas como na festa litúrgica do sangue. Há também a coincidência implícita de ambas as mães se chamarem Maria.

É ainda de notar que *Visitação* é nome feudal dum tributo em géneros, que os vassallos pagavam ao senhor entregando-lhe o melhor das colheitas, quando ele vinha à terra, uma vez no ano. A *Visitação* de 1502 faz-se em sentido inverso. São os pastores que vêm *ex partibus* e deixam o gado à solta.

Neste primeiro auto parece haver também memórias de formas teatrais que se praticam noutras cortes do seu tempo. A celebração pública em honra do nascimento do filho do rei, em que o teatro aparece como encomenda de circunstância, é uma tradição conhecida em toda a Europa. Ao dispor de Vicente, e à escolha, há já impressos vários em castelhano.

*E por ser cousa nova em Portugal, gostou tanto a rainha velha desta representação que pediu ao autor que isto mesmo lhe representasse às matinas do Natal, enderençado ao nascimento do Redentor.*

O teatro de Vicente é feito com protecção e agrado reais, mas não parece ter sido o teor dos versos o que mais interessou Lianor e a fez pedir repetição para o Natal.

*Porquanto a obra de devação seguinte [Pastoril Castelhana] procedeu de ãa visitação (...) se põe aqui primeiramente a dita visitação*

Na *Copilaçam*, o texto de *Visitação*, enquanto *primeira cousa que o autor fez*, é tratado de forma diferente da utilizada para todos os outros autos, antepondo-se uma organização cronológica a uma arrumação genérica. Aparece como pretexto de *Pastoril Castelhana* e abertura do *livro primeiro*. O documento é produzido sessenta anos depois do auto e quem prepara a edição não terá sido espectador.

Desde o século XIX, e com persistência tenaz, vai chamar-se ao texto deste auto *O Monólogo do Vaqueiro*. O título parece atribuível a Teófilo Braga (1870). Foi depois adoptado nas celebrações do Quarto Centenário (1902) e consagrado por Afonso Lopes Vieira (1910) e Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1918). A designação de *monólogo* corresponde a um modo romântico e tagarela de considerar as artes. Valoriza os versos conservados de uma sequência do auto e não compreende que há outros materiais a recordar. Não dá conta do teatro e censura corpo, espaço e tempo.