

**Dossiê: Cruzamentos Ítalo-Luso-Afro-Brasileiros: por uma urgente restituição ética do Humanismo (línguas e literaturas hoje)**

## **A procura do gênero auto em Portugal e o processo de consolidação da Nação**

**The search for the auto genre in Portugal and the process of consolidating the Nation**

**La búsqueda del género auto en Portugal y el proceso de consolidación de la Nación**



**Elizangela Pinheiro**

Universidade do Porto (U.Porto), Porto, Portugal

eliangelus1@gmail.com

**Resumo:** A herança ibérica dos autos demonstra um ato de humanismo na literatura portuguesa. A teoria do teatro já classificou os autos como peças de um ato só, e é neste sentido que se encontra meu contributo. O objetivo é mostrar como os autos atravessaram séculos e foram para as ex-colônias como instrumentos de conquista, para humanizar as pessoas dos novos continentes. A revisão bibliográfica abrange definições em dicionários, passando para autores como Carolina Michaelis, Pimpão, Teófilo Braga, Augusto Cardoso Bernardes e José Camões.

**Palavras-chave:** auto; gênero; conquista; Nação portuguesa.

**Abstract:** The Iberian heritage of the records demonstrates an act of humanism in Portuguese literature. Theater theory has classified the plays as “one-act” plays already, and it is in this sense that my contribution lies. The aim is to show how the records have crossed centuries and have gone to the former colonies as instruments of conquest, to humanize the people of the new continents. The bibliographic review covers definitions in dictionaries, awning authors such as Carolina Michaelis, Pimpão, Teófilo Braga, Augusto Cardoso Bernardes and José Camões.

**Keywords:** auto; gender; conquest; Portuguese nation.

**Resumen:** La herencia ibérica de los registros demuestra un acto de humanismo en la literatura portuguesa. La teoría del teatro ya ha clasificado las obras como obras de un acto, y es en este sentido donde radica mi aportación. El objetivo es mostrar cómo los registros atravesaron siglos y llegaron a las antiguas colonias como instrumentos de conquista, para humanizar a los pueblos de los nuevos continentes. La revisión bibliográfica abarca definiciones en diccionarios, abarcando autores como Carolina Michaelis, Pimpão, Teófilo Braga, Augusto Cardoso Bernardes y José Camões.

**Palabras clave:** auto; género; conquista; Nación portuguesa.

Submetido em: 17 de setembro de 2023

Aceito em: 16 de janeiro de 2024

Publicado em: 12 de setembro de 2024

## 1 Breve história dos autos entre os séculos XVI – XVIII

Tanto em Espanha quanto em Portugal, os autos são suscitados e representados de acordo com diferentes épocas, e seguindo o estilo de cada autor. Desde os primeiros laivos, o gênero é usado como instrumento de educação formal, no intuito de transformar a sociedade. Produzido na e para a corte do séc. XVI, os autos tiveram, como principal autor, Gil Vicente, cujos manuscritos foram editados pelos filhos após a sua morte. Na primeira *Compilação*, houve perdas de textos, pois, devido às condições da época, não foi possível salvaguardar alguns documentos escritos. Tais inverificações se devem ao precário ambiente de criação e de manutenção dos primeiros escritos na corte e fora dela. Estudos de Teófilo Braga (1870) e da professora Stegagno Picchio (1969) indicam algumas das inúmeras questões problemáticas acerca das manifestações nos primeiros séculos de produção. Segundo eles, muitas peças refletem uma produção paradigmática que acompanhou as mudanças históricas, dentro e fora dos muros católicos. Sabendo disso, pesquisamos a origem do significado de peça, em si, para iniciar nosso escopo.

O gênero *auto* nos remete ao nascimento e à historiografia do teatro português. Parte da bibliografia existente atesta o estado da questão, sugerindo combinação de gêneros da tipologia teatral. Na estrutura e composição desse novo teatro, houve influência da comédia, trazendo, à historiografia dos autos, ares modernos e transformadores. Foram mudanças importantes de paradigmas que contribuíram para a atualização do gênero durante os cinco séculos. Ao longo desse período, muitas vezes os autores preferiram manter a tradição do legado vicentino, visto que o charme da tradição continha muita eficiência em educar e divertir e, por isso, continuaram com a mistura das peças cantadas e das danças folclóricas do legado Quinhentista. Nas definições de Didier (1994), aquilo que se refere à polimetria, à aprendizagem e à assimilação das peças retomava a memória da literatura oral, já que compu-

nha um conjunto de redondilhas, quintilhas, romances, oitavas, sonetos e outras variações da herança popular<sup>1</sup>.

Nas definições contidas em dicionários literários, Didier (1994, p. 272-273) afirma que “o nascimento do auto reitera o argumento extraído da história da Bíblia, a vida dos santos, dos eventos contemporâneos, das lendas míticas e da mitologia”, pois contém uma narrativa explicativa com fundo educacional, estruturada dentro dos preceitos bíblicos, ou se aproxima das comédias com temas profanos, conceitos bem aceitos por seu caráter de divertimento. A comédia, na verdade, é um disfarce do divino, servindo como base para a alegoria em torno da qual a peça eucarística é organizada.

De acordo com Michaelis, (1922, p. 12), a origem do auto alegórico não está vinculada somente ao tema do Corpo de Cristo, encontrado em o *Auto da Paixão*, de Lucas Fernandez, sobretudo no que tange às inovações dos procedimentos dramáticos de Encina. Mais tarde, essas relações alegóricas foram aproveitadas por Gil Vicente em seu *Auto pastoril* castelhano e em *Auto da Sibila Cassandra*, obra em que o autor abandona os limites e as submissões cronológicas<sup>2</sup>.

Ainda no dicionário de Béatrice Didier, no drama religioso, há várias inferências míticas, modificando o sentido literal do argumento. Nos efeitos dramáticos desse tipo de auto, encontramos um significado espiritual e místico, de fato. E, como a presença de personagens figurativas não é uma qualidade suficiente para um auto ser emblemático, personagens históricas, bíblicas ou lendárias tornam-se alegóricas no desenrolar da ação, que se desenvolve fora dos limites da realidade. Logo no romanceiro popular, *O Imperador e os Doze Pares*, encontramos Cristo e seus discípulos em peças profanas, como elemento humanizador a caracterizar os companheiros de Carlos Magno, cabendo ao público descobrir tais diferenças. No mesmo espírito, Psique e Cupido representam, res-

1 Ce genre dramatique très particulier suit de fort près l'évolution de la Comedia aussi bien dans sa structure (introduction de parties chantées et de danses populaires) que dans sa polymétrie (utilisation conjointe de redondillas, quintillas, romances, octaves, sonnets...).

2 El origen del auto alegórico, aún no concretado al tema del Corpus Christi, puede encontrarse, aunque con limitaciones, en el Auto de la Pasión de Lucas Fernandez (compuesto hacia 1500). Alguna innovación que Fernández introduce con relación a los procedimientos dramáticos de Encina, es aprovechada por Gil Vicente en su Auto pastoril castellano (1502). Otro paso más lo da el autor portugués en el Auto da Sibilla Cassandra, en el que abandona la sumisión a límites cronológicos.

pectivamente, a Alma e o Cristo, simbolizando o amor. A conclusão é de que a mudança se dá no argumento do romanceiro, enquanto o objeto da representação, chamado de assunto, permanece o mesmo<sup>3</sup>.

As mudanças consideradas iniciam-se com os dois autores espanhóis do século XVII, Lope de Vega e Calderón de la Barca, que prenunciam as primeiras variações dos autos, do ponto de vista de uma definição organizada em torno de uma ação, diferenciando-se dos Autos de natividade dos Autos marianos (que retratavam a vida da Virgem) e dos Auto dos Santos (hagiográficos). Essas diferenças contidas no próprio auto Sacramental estão intimamente ligadas a aspetos da écloga e também à herança dos entremeses<sup>4</sup>, todos sem origem certa, sabe-se, apenas, que aparecem no século XVI e foram representados por atores profissionais.<sup>5</sup>

De acordo com Bernardes (2006), em relação aos autos portugueses, Gil Vicente incorporou, nas farsas nas comédias, os momos e os milagres<sup>6</sup>, além de elementos do carnaval francês, citamos as *sotties*. Para entendermos melhor essa transformação no gênero, buscamos a definição de *sotties*. No dicionário de Didier (1994, p. 272) significa: “sot da tradição carnavalesca, desenraizado de qualquer contexto particular e apenas moldado pela tradição cénico-dramática que lhe serve de matriz e de referência”.

3 L'auto sacramental allégorique fait flèche de tout bois. Son argument peut être tiré de l'histoire d'Espagne, de la Bible\*, de la vie des saints, des événements contemporains, des légendes chés triennes ou mythologiques. On a également des exemples de comedias dont le thème profane, travesti a lo divino, sert de base à allégorie autour de laquelle s'agence la pièce eucharistique. Dans le drame religieux sous le sens littéral que manifeste l'argument, découvrir un sens spirituel et mystique in facto. La présence de personnages allégorique comme Foi, Esperance ou Miséricorde n'est pas une qualité suffisante ni même nécessaire pour que un auto soit allégorique en soi. Des personnages historiques, bibliques ou légendaires deviennent allégorique dès le moment où, dans son déroulement l'action se développe tout entière hors des limites du réel. C'est ainsi que l'Empereur et le Douze Pairs du romanceiro deviennent le Christ et le Douze Apôtres. Dans la pièce, les disciples portent effectivement les noms des compagnons de charlemagne, et c'est aux spectateurs de découvrir les correspondances. Dans le même esprit, Psyché et Cupidon représentent respectivement l'Ame et le Christ qui est tout amour. Ce qui varie dans l'auto, c'est l'argument (argumento), alors que l'objet de la représentation (assunto) reste le même. (Idem)

4 Essa palavra aparece, ao longo do texto, com tripla grafia: *entremes/ entremez/ entremês*, de acordo com cada autor inserido em tempos históricos diferentes. (DIDIER, 1994).

5 Du point de vue de sa définition, il s'agit d'une pièce, em un acte, d'environ mille à mille deux cent cinquante vers, qui ne mérite son qualificatif que si ele est allégorique et eucharistique; en ce sens l'auto sacramental se différencie des autos navideños (autos de la nativité) des autos mariales (du cycle de la Vierge) ou des auto de Santos (autos hagiographique). L'auto sacramental, qui se rattache par certains traits à l'églogue et aussi au passé, ancêtre de l'entremés n'en a pas moins des origines obscures et n'apparaît vraiment que vers le milieu du XVe S., avec l'établissement de troupes d'acteur professionnels". (DIDIER, 1994).

6 Todas as definições de auto nos dicionários tendem a iniciar etimologicamente com o Auto sacramental (Espanha/XVIe-XVIIe-XVIIIe S.). Numa categorização para fundamentar o acto, a acção teatral com exaltação no século do ouro espanhol, sempre como homenagem à festa de Deus. “L'auto sacramental représente un des aspects les plus originaux du théâtre espagnol du Siècle d'or. Il est né des solennités du Corpus Christi, c'est-à-dire de la Fête-Dieu. Le concilie de Trente, qui avait fait de la célébration liturgique de cette fête une arme contre l'hérésie (protestante, en particulier), a ainsi donné à l'auto sacramental une impulsion décisive, encore qu'indirecte.” (BERNARDES, 2006)

José Augusto Cardoso Bernardes expande essa definição:

Para além de géneros como o milagre, o pranto, o sermão ou mesmo o mistério, cuja presença vem a revelar-se episódica, existem no teatro vicentino géneros subordinantes, entendendo pela palavra, aqueles cujos traços constitutivos se situam no plano temático, estilístico e estrutural, denunciando uma estrutura geral perante a vida e recobrando, por isso, uma maneira de ser e de estar (Bernardes, 2006, p. 225).

No processo de melhor compreender-se acerca da doutrina católica, o homem medieval busca formas de ensinar de maneira mais acessível à palavra sagrada, difundida pelo latim vulgar durante a romanização. Desde os trovadores e cavaleiros medievais, era usual a mescla de conceitos e temas para estilizar as peças teatrais portuguesas.

A tradição religiosa medieval apresentava muito mais formas espetaculares do que outros elementos de dramaticidade em si. Bernardes (2006) discute a própria dramaticidade da *Missa*, considerando o sacrifício como potencial desenvolvimento advindo dos testemunhos de Tertuliano, Santo Agostinho ou S. Gregório Magno. Nessa perspectiva, as narrativas eram, frequentemente, introduzidas pela mudança de voz, a fim de indicar cada falante e caracterizar os personagens, com atenção especial às vestimentas, à música e à decoração, que variava de acordo com a época, o público e os gestos.

### Dos autos «vicentinos» às formas teatrais

Gil Vicente deu entrada na corte como funcionário na casa da Balança e também como dramaturgo, que criava representações da vida e produzia entretenimento para a classe aristocrática dos reis e rainhas. O *status quo* da corte, em boa parte, resultava desses contratos sociais de representação. Eram escritores de peças, poetas, cronistas que abordavam liricamente episódios da

vida cortesã, desde o nascimento até a morte, e eram motes educativos para que o público aprendesse virtudes. O gênero auto foi mais direcionado para questões políticas, religiosas e morais. Essa forma de aprendizagem teve importância tão central que compôs boa parte da catequização durante o período de colonização dos gentios.

O efeito humanizado a civilização europeia compunha as relações vantajosas do pacote higienizador em relação às pessoas consideradas primitivas nos países conquistados. E o ato de transformar os povos colonizados em *mais humanos* partia de pressupostos da educação cristã eurocêntrica, um pensamento de civilidade disseminado nas conquistas de terras e de pessoas. Um bom exemplo desse efeito humanizador é a paródia da *Missã* na *Festa dos Loucos*. Segundo Bernardes (2006, p. 225), o centro da inversão está nas relações entre o “poder político e religioso”. A *inversão* da simbologia cristã, ali, seria o exemplo da famosa entrada de Cristo em Jerusalém, no Domingo de Ramos. Na obra de Dário Fo (1999), Cristo aparece montado num burro ao contrário, a segurar a cauda, enquanto dirige-se ao coro da igreja. Esse fenômeno de inversão é muito comum na França, porém, pode-se encontrar também no “Nordeste da Espanha”, como ocorre com a “procissão do Santíssimo Sacramento”, transformada em “desfile de personagens grotescas” e “licenciosas”, acompanhadas de danças sensuais, remetendo o espectador às “saturnálias romanas” (Bernardes, 2006, p. 51). A desconstrução, em si, da história bíblica, já demonstra uma tentativa de refazer a personagem de Cristo como algo pícaro, uma perspectiva de comédia profana que depois as colônias viriam a incorporar. Um exemplo dessas personagens seriam os judeus, visto que, como na história, a literatura também representou a caça aos judeus, sob o pretexto de limpeza nos países europeus, o que já indiciava o terror da inquisição e a força da Igreja Católica.

Na ótica de Bernardes, o desenvolvimento das formas de organização dramática “despontaram na baixa Idade Média”, sendo que ainda há uma distância considerável entre elas. Tal distância

ficou estreita com o ritual eucarístico, havendo uma influência direta sublinhada pelo elemento dramático inerente à Eucaristia, como entrevemos na performance da alegoria da vida de Cristo. O teatro religioso expandiu-se nos séculos XV e XVI pela “Europa do Centro e do Norte”. Essa modalidade “declarava visivelmente o ciclo litúrgico” como forma primordial das representações do Nascimento e da Ressurreição de Cristo, advinda de uma consciência religiosa, moral e cívica. Conforme Bernardes (2006), os autos vicentinos apresentam diferenças marcantes, sendo a primeira o fato de nascer para um “público circunscrito”; a segunda, com maior vertente artística; a terceira, com notável “decréscimo da dimensão doutrinal”. Um exemplo disso são os autos: *Auto da História de Deus*, *Auto da Cananeia*, *Auto da Ressurreição*, ou *Auto da Alma*. O quarto auto, para o crítico, vem com uma derivação morfológica maior do que as glossas ampliadoras dos “*topoi* sagrados”, inspirados nos mistérios e na paixão, aquilo que Gil Vicente fez para o teatro catequético.

Desses quatro, o *Auto da Alma* destaca-se pela diversidade temática de que se reveste, uma associação “retabular entre o campo do sagrado e do profano”, em que aparece, como núcleo, a “cena do Presépio”, de natureza distintiva, resultante dos “grandes mistérios”. As referidas Cenas trazem esquemas subordinados à representação do Natal, “reveladora no teatro vicentino”, com intenção artística e não mais meramente “doutrinal”. Nesse esquema, Bernardes (2006, p. 62) chama a atenção do leitor para os modelos de “expressão lírica” a ocupar um eixo central.

Além do retábulo simbolizado pelo Presépio, há outros elementos com a mesma importância na diferenciação entre os autos e os rituais religiosos. Todos inserem a forma auto já como gênero teatral, distanciando-se dos acontecimentos religiosos e sagrados. Para Bernardes (2006, p. 63), o outro elemento seria “o problema da dimensão morfológica”, que o teatro medieval ainda precisava resolver. Como “o tropo no desenvolvimento interno da Missa”, este elemento era constitutivo de uma dimensão performativa da Fé e da Verdade, traduzida na simples evolução *tristitia/gladium*.



Tais pressupostos morfológicos eram a base estrutural e constitutiva de toda a celebração<sup>7</sup>.

Na mesma época, coexistindo com esta tradição do Sagrado, havia também a tradição do profano, o que necessitava da busca de outros gêneros que estabelecessem rastros de uma teatralidade mais definida, justificando as outras formas retomadas por Gil Vicente: os Arremedilhos, os Momos e as Entremeses.

O primeiro já era conhecido como gênero primitivo do teatro peninsular. Bernardes (2006, p. 64-65) considera que “a única pista conhecida é o documento de doação de D. Sancho I e sua mulher, datado de Agosto de 1193, feito por Bonamis e Acompaniado, de 1220, a favor do primeiro e dos herdeiros do segundo”. Conferia-se, assim, uma interpretação da existência de uma tradição teatral apreciada pela corte e pelo rei. A crítica aponta para alterações não somente no âmbito musical, mas de um suporte escrito também, enquanto Pratt (1979, p. 75) certifica-se de que a origem popular do arremedilho traz grande importância na mudança da leitura para “apresentação de episódios da novelística medieval”.

Os Momos são representações plásticas, com trajes maravilhosamente coloridos. Eram vestimentas ricas, máscaras aristocráticas que surgem desde Castiella, dos idos de D. Juan II, documentadas em Portugal desde Afonso V. Essa forma significa tanto um “espetáculo da corte como os intervenientes que nele participam e integra-se num vasto conjunto de diversões praticadas nos palácios: desde bailes com letras cantadas a jogos de sortes, invenções, charadas figurativas, etc.” (Pratt, 1970, p. 75).

Os momos figuram entre as proibições do bispo D. Luís Pires e as constituições sinodais, de 1477. Conforme Bernardes (2006, p. 62), a partir do século XVI, “o momo designava uma gama muito variada de actividades históricas”. Pratt (1970, p. 75) nomeava

<sup>7</sup> Sendo a música o elemento prioritário de todo o ritual, capaz de aproximar ou de distanciar os conceitos de ilusão e de fundamento fronteiriço dos aspetos da realidade ou do teatro, tal como o concebemos. Assim, os tropos integram o memorial no seu todo e exigem a participação de fiéis enquanto o teatro constitui-se por um público definido por aspectos económicos e sociais. Um público capaz de olhar para o teatro com maior ou menor identificação, a estabelecer atitudes mínimas de demarcação. Logo, Missa e Drama não fazem parte do mesmo plano, já que para o crente, a Missa é um memorial que remete não só para o sacrifício de Cristo e a Instituição da Eucaristia, porém, para acontecimentos que são presentes e reais, à luz de um tempo sagrado, que para Bernardes é um “tempo que é uma forma de abolição do tempo profano” (BERNARDES, 2006, p. 62-63).

o gênero como algo de carácter profano, oriundo da “região da Borgonha e em Itália, onde acompanharam a renovação da comédia clássica, depois difundiram-se entre as camadas populares de toda a Europa do século XIV e XV”. Tudo aconteceu numa época em que o palco tinha lugar para as mais diversas manifestações de teatralidade, e nelas, encontravam-se comemorações fixas e anuais, tais como o Natal, o Carnaval e a Páscoa, ou ainda, comemorações fixas como as vitórias de guerra, nos nascimentos, casamentos, em passeios régios, ou em serões de banquetes comuns em audiências reais.

Os momos descritos em crônicas vicentinas, na perspectiva de Bernardes (2006, p. 97), eram “estritamente técnicos teatral”, com presença ainda mais “nítida quando imaginamos a sua concretização estritamente cénica”. Bernardes (2006, p. 97) aduz que, por trás da índole alegórica e fantasiosa, emergem de lá uma “forma estruturante arquimodal, com princípios configurados na Sátira e no Lirismo”.

Em meados do século XVI, a *entremes* era utilizada para denominar uma breve cena cômica de uma comédia. Historicamente, representa uma forma de teatro que cumpre uma função similar ao drama satírico, originário do teatro grego, da trilogia das tragédias gregas, relacionado a um tipo de literatura carnavalesca. Para Asensio (1965 *apud* Calderón, 1996, p. 330), “en la atmosfera del carnaval tiene su origen el alma del *entremés* originário”. A *entremes*<sup>8</sup>, à primeira vista, poderia ser concebida como representação teatral burlesca ou jocosa, de curta duração, a servir de entre ato da peça principal, tomada, na sua maioria das vezes, como farsa, uma espécie de coisa ridícula.

Enquanto o momo é a figura disfarçada, a *entremes* engloba “fórmulas narrativas elementares como peleja do cavaleiro contra os selvagens e a consequente libertação dos momos e das aves” (Bernardes, 2006, p. 105). No texto vicentino, essa palavra “surge

<sup>8</sup> Termo que designa uma breve peça teatral concebida como uma passagem com personagens populares e de tom preferencialmente humorístico que aparecem ao princípio, ou ao meio de uma obra de carácter sério sem nexos argumentativo entre elas. Relação desse termo com o francês *entremets* (do latim *entremissus*: posto no meio), derivado do catalão *entremès*. Desde meados do século XV passa a significar “qualquer intermédio festivo intercalado em celebrações, pompas e alegorias públicas; quadro vivo, divertimento musical, dança, torneio, momos (tradução da autora). (CALDERÓN, 1996. p. 330).

apenas uma vez” no *Auto Pastoril* Português logo na “fala introdutória” (Bernardes, 2006, p. 105), ainda que essa peça apareça como entremes e como “aito” como forma mais breve. Ainda segundo Bernardes (2006, p.105), entremes, para “Gil Vicente, significa, necessariamente, auto de menos fôlego”. A concepção de gênero de Sánches Escribano levou María Luisa Tobar (1990) a defender a existência do “gênero entremes em vários autos vicentinos” sob a justificativa de que há:

- a) Episódios que formam um corpo único com a acção principal, da qual se distinguem somente pelo grau de autonomia sintática, como ocorre na Comédia do Viúvo, o exemplo do diálogo entre o viúvo e o compadre;
- b) Episódios que trazem certa independência de uma acção principal, mesmo incluindo personagens comuns como a feiticeira, os diabos e os pastores de Rubena, ou Camilote e Maimonda na parte em que os hortelãos tentam persuadir o príncipe disfarçado a casar com Grimanesa em Dom Duardos;
- c) Episódios totalmente independente intercalados que se relacionam de forma perfeitamente arbitrária, visto em cenas dos judeus e de Todo-o-Mundo e Ninguém na Lusitânia. Outro exemplo seria o episódio da Mofina que viria a designar a totalidade do auto em que se insere na primeira forma: Mistérios da Virgem, e nas cenas da viúva fingida e da padeira negra na Floresta de Enganos (Bernardes, 2006, 106-107).

Ao analisar essa perspectiva de María Luisa Tobar e de José Augusto Cardoso Bernardes (2006, p. 107), concluímos que os dois primeiros “formam un cuerpo único en la acción principal” e o que particulariza os aspectos da entremes que, para ele, seria somente a “alteração de tom em relação às marcas genealógicas predominantes”. Nesse conceito, há a pura emergência do burlesco e do cômico em moralidades, constituindo um suporte suficiente para a individualização da entremes. Tais definições fazem aumentar a possibilidade de ocorrências no teatro vicentino. Essa composição de ordem técnico-dramática faz o efeito do contraste atingir para além do impacto semântico nos resultados.

Para Bernardes (2006, p. 107), a “independência dos episódios é o principal traço distintivo da entremez”, não havendo problemas de as personagens serem as mesmas da “acção principal” e nem “factor contraditório”. Nessa senda, o autor se lembra das personagens que Gil Vicente emigra de obra para obra, “Joane e Pêro Marques”, um registo de pura tipificação (pastores, clérigos, escudeiros, alcoviteiros etc.). Segundo Bernardes (2006, p. 107), a questão fundamental é saber se as supostas entremeses “afectam a unidade estrutural dos autos”, ou se no interior são “formas minimamente autónomas”.

Ao analisar alguns procedimentos técnico-formais, Bernardes parte de três autos: Lusitânia, Mofina Mendes e Floresta de Enganos. No que tange à “unidade e a diversidade”, segue os procedimentos de Crawford e retoma os procedimentos das personagens alegóricas. Conforme Bernardes (2006), em *Todo-o-Mundo e Ninguém*, as personagens têm verdadeira relação com o resto da peça, tanto que poderiam ser duas peças diferentes, “a entremes ou a farsa dos judeus, e o auto propriamente dito”, sendo que a primeira peça serviria à segunda (Bernardes, 2006, p. 107-108).

Giuseppe Di Stefano também crê que há duas peças em Lusitânia, totalmente diferentes e independentes entre si, sendo que uma “versa a própria farsa [...] e l’autocheé una alegoria e che a sua volta acoglie una moralità” (Stefano *apud* Bernardes, 2006, p. 107). Por outro lado, a entremes parodia temas e personagens da comédia, podendo chegar a duas versões, uma voltada mais para a estilística e para a pedagogia. Por outro lado, outra versão é mais próxima da ironia, símile do bufão.

O teatro mostra-nos alguns estratos sociais de dimensões da vida. De acordo com o tempo, ele faz uma imitação representativa muito particular e, tal como aconteceu com os autos, o teatro foi capaz de retomar outros gêneros e se reconfigurar em parceria com a música e a dança, de acordo com as possibilidades performativas.

## 2 A forma auto na escola vicentina

A partir do século XVI, os autos foram influenciados por vários outros gêneros dramáticos. Para Teófilo Braga (1870, p. 388), Gil

Vicente condensa boa parte de todo esse legado, incorporando o passado Ibérico e os controles corretivos de maneira artística.

Os vários tipos de autos existentes acabaram por influenciar no gênero que, aos poucos, evoluíram e se tornaram composições híbridas. No âmbito de cada categorização do gênero, encontramos possibilidades literárias que podem aproximá-lo mais da comédia, da farsa, da música, do *entremesso*, da pantomima, da ópera, não somente dos textos das catedrais, predizendo um movimento de evolução, de transformação necessária para caracterizar melhor a vida social e os ambientes aristocráticos.

Tabela 01 – Classificação sintética dos diferentes gêneros dramáticos no século XVI

<b>Moralidades</b>	<b>Milagres</b>	<b>Farsas</b>	<b>Momos</b>
Peças mais curtas cujas personagens eram abstrações personificadas de vícios ou virtudes.	Apresentavam dramatizações da vida dos santos ou situações em que esses interviam miraculosamente.	Peças satíricas e muito populares. Aproximavam-se da nossa "comédia".	São pantominas alegóricas bastante espetaculares razão do desfile vistoso de personagens de novelas cavaleirescas ou de símbolos régios. É de notar a ausência de diálogo.
<b>Sotties</b>	<b>Autos</b>	<b>Entremeses</b>	<b>Cordéis</b>
Espécie de farsa em que intervinham "parvos", a fim de permitir a crítica mais livre e mordaz.	Palavra medieval que significa «acto», sentido ampliado depois, para representação. Na modernidade, encontrou multiplicidade de elementos como temas religiosos, farsas, moralidades, celebração de nascimentos, conquistas de cidades. Na forma também há variedades, desde poemas, prosas ou diálogos. Herança do interlúdio italiano, em música, é símbolo musical entre dois atos, em óperas, por exemplo, em números de atos pares, ou entre duas cenas de um mesmo ato.	Breve composição dramática de um ato só, do gênero burlesco. É, geralmente, apresentada no intervalo ou no fim de uma peça longa.	Refere-se à produção de narrativa popular em verso e é transmitida oralmente, sendo, muitas vezes, o próprio cordelista que canta e toca os poemas. Os folhetos são vendidos em feiras, expostos e pendurados em cordões.

Fonte: Elaborada pela autora (2023).

Cada gênero guarda em si um significado formal que se estende para além do tema. Os cordéis, por exemplo, com suas narrativas em verso com muita presença do desafio e do ritmo longo, são manifestações populares impressas em tipologia de baixo custo, expostas em cordões para divulgação e venda. Enfim, cada um dos gêneros tem a sua importância dentro da evolução dos autos.

No que tange às alterações dos autos portugueses em relação aos sacramentais, Gil Vicente é uma espécie de síntese epigonal de todo teatro da Idade Média, embora ele direcione o auto para a representação, em exercícios essencialmente espectaculares. De acordo com Bernardes (2006, p. 33), as obras vicentinas são de “carácter simultaneamente dramático e literário da mesma época”, sem a “adopção de um textualismo ingénuo, que ignore a especialidade do objecto de estudo”. Isso inclui uma “metodologia centrada na globalidade material dos signos verbais: dos signos destinados à representação espetacular – através do discurso direto – e dos signos destinados a caracterizar o envolvimento cénico”.

O teatro vicentino delinea uma vertente estética constituída de “códigos que se revelam” com “contornos morfológicos” e “implicações estéticos-ideológicos no contexto português e Europeu no período de Quinhentos”. No teatro vicentino, as confluências de textos são capazes de captar uma “diversidade retórica, estilística e estrutural” (Bernardes, 2006, p. 23-24).

Para Cardoso Bernardes (2006, p. 21), no teatro castelhano-leonesa Del Encina e no de Fernandez, o “teatro italianizante de Torres Naharro ou a grande tradição do teatro” do sul da Europa, encontra-se no “pano de fundo da dramaturgia vicentina”. Nele, há técnicas de “composição accional e enunciativa da dramaturgia de Naharro”, com “base em interpretação poética entre a farsa e a comédia. No quesito morfológico, se encontra enraizado nos gostos e nas expectativas do público tardo medieval”, com traços idioletais a serem confirmados<sup>9</sup>.

No intuito de demonstrar a evolução do gênero e sua contribuição para a consolidação da Nação, saímos dos fins da Idade

<sup>9</sup> Numa perspectiva de historiador da literatura e a do semiólogo do texto dramático.

Média e entramos na Idade Moderna já com o reino de Portugal solidificado. Nesta transformação, o legado medieval influenciou por séculos as outras escolas. A presença de elementos medievais enriqueceu a literatura portuguesa. Segundo Cardoso Bernardes (2006, p. 22), é nos “temas opositivos”, tais como “campo/corte, fixação/partida, mar/terra” que encontramos categorias da lusitanidade vicentina. Esse espírito lusitano se encontra na “dimensão estruturante da Sátira e do Lirismo enquanto coordenadas estéticas”, componentes basilares das “Literaturas de Expressão Portuguesa elaborada segundo leis de estruturas intrínsecas e independentes do meio histórico”. Para o autor, essas atitudes são “antropologicamente constitutivas do homem português”.

Na primeira parte do livro *Sátira e Lirismo*, de José Augusto Cardoso Bernardes, há a defesa do Lirismo nos autos vicentinos, a aproximação prospectiva enfatizando a lírica com o *Cancioneiro Geral*<sup>10</sup>. Na segunda parte, Bernardes aborda o estudo da Sátira tal como aparece nos autos de Gil Vicente. A Sátira advém de uma “estética construída” pela base de “textos reveladores”<sup>11</sup> (Bernardes, 2006, p. 23).

A terceira parte traz as principais manifestações líricas, “com a presença da Sátira e do Lirismo” a configurar a “manifestação profunda do significado operativo”. Primeiro, segundo Bernardes (2006, p. 25), “extração convencional e popular” bem definida, a diferenciar o “demonstrativo e o celebrativo”, o outro de base amaratória dentro da “semiologia dramática”, e não apenas no “substrato temático-estilístico”; nele vê-se a imagem do “pastor”, adicionando-se “coordenadas estético-ideológicas”. As conclusões de Bernardes (2006, p. 25) são de que a “ideia de Sátira e Lirismo constituem os dois suportes modais do teatro vicentino”. Logo, a

10 Contempla o plano do conteúdo e o plano da forma em consonância com o exercício de hermenêutica com instrumentos de retórica da História das Mentalidades. Já no ponto da racionalidade, torna-se visível o recurso sincrético dos domínios do Político, do Ideológico e do Artístico (BERNARDES, 2006, p. 22-23).

11 Em forma de compósitos coerentes apoiados em quadros de tipologias verbal e enunciativa, para depois trazer os suportes estéticos ideológicos no contexto português e europeu quinhentista, a partir da coordenada resultante de uma tensão entre retórica estilística e estrutural. A Sátira é a base conflitiva dos laços entre a realidade e o discurso em que a existência mimética ou realista varia por meio de enquadramento de muitos factores. Os problemas das representações, a identificar os contornos e o alcance dos elementos de deformação: estranhos ou fantásticos, resultando no cómico e no *burlesco* e no *grotesco*. Essa parte também traz a intenção de saber em que medida a Sátira absorve e modela os princípios essenciais da retórica, a considerar um *ethos* satírico pressupondo um claro desígnio perlocutivo para apurar os modelos condicionantes não só da «própria semântica do discurso satírico», porém os resultados extraídos dela (BERNARDES, 2006, p. 23-24).

moralidade está presente tanto nos “textos satíricos quanto nos líricos e nos autos”. Soma-se a isto, a versão mais abstrata seria a “Alma” (1562) e a mais realista e documental, as “Barcas” (1517).

Tanto a literatura quanto o lirismo são constitutivos da alma do povo português. A composição dos autos condensa a ética do humanismo, num sentido antropológico sobre o espírito de portugalidade. Nesse mesmo sentido, Gil Vicente, um humanista-mor, modela a retórica dos autos no século XVI. Na senda de Maria Idalina Rodrigues (2006, p. 11-12), na atualidade, o percurso das peças transita pela antropologia, de acordo com os estudos literários. Ela aduz que há “gente da Literatura, da Filologia e da Etnologia capaz de manifestar a sua sábia e boa vontade em alargar os conhecimentos vicentinos”<sup>12</sup>, referindo-se à comissão nacional, que seria uma espécie de um “catálogo, publicado no V Centenário de Gil Vicente”<sup>13</sup>.

Sob a ótica de Albin Beau (1977, p. 15), a estrutura dos autos vicentinos apresenta incoerências, tais como “sequências irregulares de episódios e motivos, figuras e situações apenas superficiais, mescladas por elementos heterogêneos, de figuras típicas românicas e alegóricas, de monólogos e diálogos com efusões líricas”. Para ele, há fraca composição dramática e acentuado caráter lírico, e, embora, seus autos sejam metrificadas e estróficos, o elemento lírico acaba por ser secundário. Assim, “em vez de se cingirem à organização estrófica, a rompem”.

12 Além dos já consagrados críticos, a autora acrescenta ainda: H. Lopes de Mendonça, J. Leite de Vasconcelos, Sousa Viterbo, estão entre os mais otimistas, e no entanto, já em 1898, Afonso Lopes Vieira fizera representar, no Teatro de D. Maria II, O Pastoril Português, uma espécie de previsão daquilo que seria a campanha vicentina com larga extensão desde 1910 a 1937. No que tange à Filologia Românica, desde Hernani Cidade, Esther de Lemos a David Mourão Ferreira encontramos publicações com qualidades. Para Rodrigues, na verdade, há gradações desde muito bons, bons e de outras naturezas. Vale ressaltar que houve trabalhos variados desde “projectos a objectos expostos em montras das livrarias”, a citar a Porto Lello e Irmão, 1965, e Lisboa, Minerva (1966-1968). (RODRIGUES, 2006, p. 11-12).

13 Numa coligação de Lisboa e o Ministério da Educação Nacional em 1965 é possível chegar a outras atividades das quais a própria autora participou. Para tal urdidura foi necessário assistir a várias peças e recolher notícias e registos dos trabalhos da Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro e, no Porto, o TUP, com a encenação de António Pedro e ilustração musical de António Victorino d’ Almeida e o TEUC, com direcção e encenação de Paulo Quintela, os resultados foram excelentes. Esta última companhia organizou um ciclo de exposições e debates na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Biblioteca Municipal do Porto, Biblioteca Pública de Évora, Biblioteca Municipal de Santarém, contando ainda, dentre outras iniciativas, com as palestras pela rádio, colóquios nas escolas, emissão de selos e de uma medalha, etc. No prólogo da professora, há uma análise na tentativa de recordar os dois volumes publicados em comemoração ao Centenário de (1537-1937), uma tentativa de trazer a lume a hipotética data da morte do autor, seria 1536? 1537?. Os exemplares contêm a Récitas Vicentinas, de Gala, escolares e Populares, realizadas em Lisboa e Província, publicado pelo Ministério da Educação Nacional, Lisboa, Imprensa Nacional. Há muitas comemorações e edições, porém, de 2002 para cá, acentuou-se sua ocorrência nas cidades de Lisboa, Coimbra e Porto, Conferências, reedições e até obra em cd-rom. Em 1965, na Faculdade de Letras de Lisboa com a participação de Vitorino Nimésio Pina Martins apresentaram numa espécie de reunião familiar dos vicentistas europeus, pena que não houve publicação, embora algumas intervenções apareceriam em revistas nos anos seguintes (GASSNER, 1977, p. 10-12).



Beau (1977, p. 16) distingue os autos vicentinos de acordo com categorizações e tendências simétricas, a iniciar pelos “Pastoris como agrupamento de fácil acesso” e “distribuição cénica”, geralmente constituídos pelos “Pastores, Ermitão e o Cavaleiro”, cumprindo o exercício da religião e de questões metafísicas. Em *Auto da Alma* operam as forças do “Bem e do Mal, da Perdição, do Bem e da Salvação, representadas pela figura dos padres”, e, marcadamente, em *Breve Sumário da História de Deus*, a figura do anjo anuncia a criação do Mundo.

Outro exemplo desse exercício religioso, na perspectiva de Rodrigues (2006, p.15-23), é “*Os Mistérios da Virgem*, composto por duas partes heráldicas: mistério da Anunciação e do Nascimento – separados pelo pastoril da Mofina Mendes”, em que, a “música traz no início o termo auto, e mostra como vínculo entre o mundo do mistério mariano e o dos pastores, exortados à adoração da Virgem”. Há outras simetrias que remetem a conceitos abertos ou indeterminados, como, por exemplo, a “Verdade” e a “Velha”, em *Auto da Festa*. Já *Romagem de Agravados* representa outro conceito e, por meio de possibilidades, a discussão problematiza-se no confronto até entre o masculino e o feminino, cada um a expor “seus queixumes e as suas pretensões” (Rodrigues, 2006, p. 23).

Tais simetrias e proporções numéricas se relacionam principalmente com “o sentido que o poeta teve do valor e das possibilidades do seu aspeto e efeito cénico” (Rodrigues, 2006, p. 24). Na perspectiva de Beau, isso ocorre nos “quadros finais dos autos que terminam pela adoração do presépio ou por representações alegóricas, sublinhados por hinos, rematados por romances ou animados por cantigas e danças alegres” (Rodrigues, 2006, p. 24). A exemplo disso, ele cita a “entrada em cena de mãos dadas dos quatro planetas e das quatro Serranas em *Fraguras de Amor* e a cena final de *Nau de Amores*, com o Negro e o Velho a cantarem em par e os doze passageiros da nau a responderem lhes em quatro vozes de canto d’órgão” (Rodrigues, 2006, p. 25).

Além dessas cenas, Rodrigues (2006, p. 17-18) aponta que Gil Vicente introduz também “figuras que servem para acompanhar

nas canções, danças e cortejos”, cito o acréscimo dos “dois pastores no final do *Auto da Fé*”. Além dos que ali estavam, há a adição de Heitor e do Capitão, outra inovação vicentina, a trazer efeitos cênicos que caracterizam o espetáculo. Na perspectiva de Osório Mateus (2003, p. 178), a “*Copilaçam* de 1562 não pode continuar a ser lida por um aparelho normalizante que faz do teatro um gênero das práticas da escrita, sugerindo a necessidade de esquecer o tempo e o modo de textos”, incluindo os cortes da censura no período inquisitorial. Justificando-se que para cada época há uma linguagem tipográfica<sup>14</sup>.

Na perspectiva de Mateus (2003, p. 178), a representação realista dos autos continua sendo fulcral na composição do gênero. Para ele, houve três exercícios de encenação na cidade de Coimbra, no período em que a corte foi transferida para lá, no reinado de D. João III, e que são merecedores de destaque, referindo-se às “festas de entrada: uma oração, uma porta, e um auto”. Uma “oração de discurso”, foram “falas preparadas, alegres e irrepetíveis”, a tratar dos limites do escrito, mesclado ao desejo de boas-vindas, datado de 1527. Nessa “oração Francisco de Sá fala sobre a presença recente de João e Caterina”. A “porta representada seria sempre a mesma, Jerusalém”. Ela tanto pode ser “a entrada do rei”, como pode ser “a entrada para o templo”. Seria “a travessia de uma porta em arco” e a “acção seria o gesto próprio da majestade ou do triunfo”. Coimbra, metaforicamente, representaria a cidade e, como tal, um espaço marcado por seus limites definidos, com protocolos nas entradas, sendo as portas físicas e as abstratas a comporem um significado simbólico. Tanto que, a “entrada da corte em 1527” pelo lado “norte da Sé Velha foi transformada” (Mateus, 2003, p. 174).

<sup>14</sup> O constante movimento e reflexões de que a literatura não é “necessariamente uma linguagem totalitária que coleciona diferentes impressos de várias séries e memórias”, capaz de confundir palavras, coisas e de absorver tudo o que “parece assemelhar-se-lhe por escrito”. Gil Vicente, é “com certeza o autor português quinhentista mais editado”, porém, “não existe uma publicação que seja mais acessível e realista que não venha comprometer o trabalho”. Sendo “a melhor publicação de 1928, uma reprodução fac-similada da *Copilaçam* mandada fazer pela Biblioteca Nacional de Lisboa”, esgotada há tempos. A maior dificuldade em manter-se viva obras desse gênero é em relação ao “acerto da imagem e atender realisticamente ao progresso técnico e à ética da leitura”, enquanto isso não seja possível a indicação continua sendo “trabalhar com as páginas amarelas, engelhadas e transparentes da edição de 1982”, (MATEUS, 2003, p. 154). A publicação mais recente e indicada é a de 5 volumes, de 2002a, sob coordenação científica de José Camões, publicada pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Osório Mateus (2003, p. 179) apresenta os primeiros traços da forma “espectáculo” nos autos. Segundo ele, o gênero vem com a “definição clara dos trabalhos”, a “separação de produtores, consumidores como nunca”. Nesse momento, o “teatro tenta equilibrar a oferta da procura de arte”. O auto foi encenado numa sala do palácio junto a Igreja de Santa Clara. Nele, há o resgate das formas teatrais naquilo que ele representa de universal e histórico. Assim, a existência de “acção textual de corpos vivos, e só quem o fez e quem o viu ficou a saber como foi e a poder lembrar-se”. E hoje sabemos que o leitor moderno tem acesso à escola vicentina pela imagem digital, logo, com distanciamentos e limitações, o resgate das falas, da montagem, ficou no lugar da memória (Mateus, 2003, p. 178-180).

### 3 Conclusão

Sabemos que a evolução e a consolidação do humanismo para o povo português são compostas pela formação religiosa, sobretudo pelos mistérios e suas encenações dramáticas. Foi dessa mesma formação que os autos se utilizaram para propagar a fé católica; primeiro, na corte, depois, nas vilas e cidades, até chegarem aos países colonizados. Por mais de cinco séculos houve a contribuição dessa educação humanista através dos autos. Na verdade, desde a constituição até a consolidação da Nação portuguesa, houve o apoio da forma teatral auto, pela rubrica de um gênero que veiculava, também, linguagem coloquial.

Nesta educação, Gil Vicente foi fundamental, um dramaturgo de corte e um ourives definidor da forma e da linguagem do gênero auto. No ponto de vista de Paul Teyssier (2005, p. 15), “o teatro de Gil Vicente é o documento linguístico mais rico e mais variado de todos os que nos deixou o Portugal do século XVI” como fontes históricas da vida na corte, das “festas nos reinados de D. Manuel e de D. João III”, tanto na parte escrita quanto nas encenações. Algo “verdadeiramente universal por apresentar todos os tipos, todas as condições”.

De acordo com Zulmira Santos (1993, p. 2-3), a vida palaciana portuguesa era lugar da manutenção das castas sociais e da vida

sagrada, a igreja, os reis e as rainhas, conservando ali elementos canônicos para o comportamento de homens, mulheres e crianças. “A corte é sempre apresentada como lugar de todas as virtudes”, onde florescem “as virtudes mais heroicas” e de ser “o lugar das misérias humanas, da inveja dos cortesãos”. Um ambiente de austera devoção e de humana observação. Foi nesse período que o teatro demonstrou o encontro do homem com Deus que era, acima de tudo, protagonista em muitas peças<sup>15</sup>.

A Igreja Católica trazia discursos de filósofos cristãos, como Tertuliano, com intuito de aprofundar na estrutura dramática da vida de Cristo. Neste sentido, Gassner (2007, p. 158-159) acrescenta, “incluindo o espetáculo com a chegada do senhor... a glória dos santos a ascender... e o eterno dia do julgamento”. Para ele, os elementos dramáticos foram alimentados durante séculos a partir de “problemas práticos, com intenção de levar a religião a um povo iletrado, incapaz de entender a bíblia latina de São Jerônimo”.

Isso acabou por assegurar uma espécie de ordem e harmonia dentro da teoria literária. A “Religião detentora da verdade em todas as coisas”, foi não só um veículo de propagação do cristianismo como também, muitas vezes, também o palco das representações dentro das Igrejas, considerado, ali, como um ambiente de aprimoramento dos “Grandes Retóricos” da Europa. Isto acontecia desde as cortes francesa, italiana e portuguesa, num processo que ensinava e cativava ao mesmo tempo, além de expandir o legado da Igreja católica. Na senda de Teyssier (2005, p. 141-148), o agradecimento voltava-se para o “Senhor”, em um discurso veiculado como função social e de legitimação da ordem. Nas sátiras, “o rei, a rainha, a família real nunca era atingidos”. E nessa ordem, a harmonia do Monarca nunca era alterada, ao contrário, era fortalecida “com a ideia de que a ordem é um bem que não deve ser alterada”. Permanecia, assim, a tudo igual, “os camponeses na terra, os artesãos nos seus ofícios, os senhores ao serviço do rei”, sempre com distribuição dos papéis bem definidos, a garantir a manutenção das classes sociais, “de modo a casar-se sem sair de sua classe”.

<sup>15</sup> A Igreja, incapaz de destruir os vestígios dos ritos pagânistas, os associou aos festivais de Natal e de Páscoa, justificando as máscaras de Natal, das celebrações do Maypole» das danças e das peças de São Jorge que ainda sobrevivem até hoje.

Os ensinamentos da retórica patrística trazem também alegorias dos santos católicos. Ao longo da presente pesquisa, perceberemos que a hagiografia é temática nuclear para os autos, da mesma maneira que a virtude e o tema do bom samaritano são essenciais para os autos de Natal. De modo que as peças já trazem no argumento a adoração dos pastores e o temor ao inferno ou o desejo de entrar no Paraíso.

Desejo repassado para os autos utilizados no processo de colonização das colônias portuguesas, como os autos de Anchieta, no Brasil e o auto Tchiloli, representado em S. Tomé e Príncipe. Não menos importante, Baltazar Dias, do século XVI, escrevia autos na Ilha da Madeira, retomando a Tragédia do Marquês de Mantua e do Imperador Carlos Magno. Fez uma peça símile ao Auto de Floripes, que continua, igualmente, a ser apresentado numa aldeia do Norte de Portugal.

## Referências

BEAU, Albin Eduard. *Duas conferências inéditas sobre o teatro*. Coimbra: Faculdade de Letras, 1977.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Sátira e Lirismo*. Lisboa: Temas portugueses, 2006.

BRAGA, Theóphilo. *História do Theatro portuguez: a comédia clássica e as tragicomédias*, século XVI-XVII. Porto: Imprensa, 1870.

CALDERÓN, Demetrio Estébanez. *Diccionario de términos literários*: alianza Diccionarios. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

DIDIER, Béatrice. *Dictionnaire universel des littératures*. Paris: Universitaires de France, 1994.

FO, Dario. *Manual mínimo do autor*. São Paulo: Ed. SENAC, 1999.

GASSNER, Jhon. *Mestres do Teatro I*. Tradução de Alberto Guziki e J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Estudos Literários).

MATEUS, Osório. *De teatro e outras escritas*. Lisboa: Quimera, 2003.

MICHAELIS, Carolina. *Autos Portugueses de Gil Vicente y de la escuela vicentina*. Introdução de de Carolina Michäelis de Vasconcelos. Madrid: Facsímil, 1922. (Cartas de Carolina Michäelis à Sabugosa).

PICCHIO, Luciana-Stegagno. *História do Teatro Português*. Tradução de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália, 1969.

PRATT, Oscar de. *Gil Vicente: notas e comentários*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1979.

PRATT, Oscar de. *Gil Vicente: Notas e comentários*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1970.

RODRIGUES, Maria Idalina. *História do Teatro Português: de Gil Vicente ao Teatro de Setecentos*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2006.

SANTOS, Zulmira. *Da Corte Sancta à Corte Santíssima em Portugal*. Porto: Flup, repositório, 1993.

TEYSSIER, Paul. *Gil Vicente: o autor e a obra*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 2005.

TOBAR, Maria Luísa. *La estructura de la comédia vicentina*. Madrid: Messana, 1990.

## Publisher

Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Letras. Publicação no Portal de Periódicos UFG. As ideias expressa neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.