

G I L  
V I C E N T E  
C O M P Ê N D I O

---

COORDENAÇÃO DE  
JOSÉ AUGUSTO CARDOSO BERNARDES  
E JOSÉ CAMÕES

---

*Coimbra Companions*

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS  
IMPrensa NACIONAL

# II

---

## *Gil Vicente e o teatro português de Quinhentos*

José Camões

CENTRO DE ESTUDOS DE TEATRO

UNIVERSIDADE DE LISBOA

(Página deixada propositadamente em branco)

O século XVI desde cedo conquistou a atenção dos historiadores do teatro e da literatura dramática. Centrando-se quase exclusivamente em Gil Vicente, a produção ensaística deixa perceber uma perspetiva comum que se pode resumir a Gil Vicente e os outros: os que se lhe seguiram no tempo e os que se aproximaram do seu modo de escrever e fazer teatro. Seduzida pelos programas teatrais de Vicente, a história tem menorizado outros modos quinhentistas — os de Chiado, Afonso Álvares, António Prestes — e reiterado o anonimato que encobre ainda muitos autores.

À produção que tem afinidades com a de Vicente convencionou-se chamar-lhe «escola».

O nome «escola de Gil Vicente», cunhado por Teófilo Braga (1870) e retomado como «escola vicentina» por Carolina Michaëlis (1922), designa afinidades entre o teatro de Vicente e algum teatro feito na segunda metade do século XVI. Não podemos saber se os autores adotaram ou desejaram seguir o modelo vicentino. A primeira história do teatro, essa, sim, teve e desejou ter o modelo vicentino como fundador; e o dramaturgo como criador do teatro nacional e figura tutelar no século XVI e por tempo adiante. E esse desejo não terá sido inocente. Algum pensamento dos últimos anos de Oitocentos via o passado em função do desejo, no seu presente, de salvar uma *raça nacional* e recolher dela o *génio do lusitano* capaz de lhe devolver um exemplo e uma identidade para que se regenerasse a pátria. Assim o deixa adivinhar Teófilo Braga:

O teatro nacional do século XVI foi riquíssimo, mas os *Índices Expurgatórios* e os ataques dos Jesuítas aos Pátios das Comédias reduziram-no a menos de uma quinta parte, que é o que resta ainda hoje. Só se conservou o que ficou com a vitalidade da tradição. [...] Apesar de toda esta devastação, era preciso que o teatro de Gil Vicente, derivado da tradição nacional, tivesse penetrado profundamente nos costumes portugueses, para que fosse só esta ordem de escritos a que se serviu da língua portuguesa, quando era desprezada pelos que aceitaram o domínio castelhano. O teatro da escola de Gil Vicente foi um agente da revolução da nossa independência.<sup>1</sup>

A aproximação ao teatro vicentino não parece ter sido construída. Raro teria sido o autor que assistiu ao seu teatro, quase sempre apresentado na corte ou em espaço restrito; alguns, porém, terão conhecido os impressos avulsos das suas obras e a *Copilaçam*. Com Vicente desapareceu o pastoril, a moralidade, e a tragicomédia tal como ele a praticou. Aliás, não voltou a haver monarcas que tivessem autor e diretor de teatro ao seu serviço nos seus palácios.

Da tradição que conhecemos em Gil Vicente, persistem memórias de um modo teatral, sujeitas a uma reinvenção menor durante o resto do século. O que é mostrado ao longo dos cinquenta anos após a sua morte é sobretudo um teatro de costumes que põe em cena inquietações sociais conjugando habilmente o entretenimento e a intervenção denunciadora, feito para um público que vai adquirindo hábitos teatrais e que se sabe conhecedor da arte. Com este programa convivem outros, em verso e modo diferentes — os de António Ribeiro Chiado, Afonso Álvares, António Prestes, de quem se conhece apenas (ou primordialmente) teatro —, representando um mundo que já não é o de Vicente para um público heterogéneo, avulso. Os prosadores de comédias — Sá de Miranda, António Ferreira e Jorge Ferreira de Vasconcelos — escaparam a esta espécie de maldição de ser chamado vicentino.

Para além da esporádica incursão no teatro religioso, parece que se foi cimentando um gosto teatral expresso em verso português por tipos presentes na individualidade das figuras, e que tem a tonalidade da farsa.

---

1 Teófilo Braga, «Criação do teatro nacional por Gil Vicente», *Manual da história da literatura portuguesa desde as suas origens até ao presente*, Porto, 1875, p. 247.

Depois de Gil Vicente, autor de cerca de cinco dezenas de obras teatrais, os poetas dramáticos mais profícuos do século XVI foram António Prestes, António Ribeiro Chiado, Baltasar Dias e Afonso Álvares, sendo este último o mais produtivo autor do teatro hagiográfico quinhentista, com os seus autos de *Santo António*, *Santa Bárbara*, *Santiago* e *São Vicente*, que, no seu conjunto, conheceram até hoje mais de 60 edições, e são ainda levados à cena com regularidade no Norte de Portugal.

Os textos preservados encontram-se sobretudo em folhetos soltos e numa coletânea publicada em 1587<sup>2</sup>, que colige doze deles; a maioria dos seus autores, à exceção de Luís de Camões, representado com dois textos, ficou na obscuridade da história da literatura. Dos restantes — Jorge Pinto, Anrique Lopes e Jerónimo Ribeiro<sup>3</sup> —, foram ali impressos um de cada um.

Entre os autores de Quinhentos encontram-se nomes proeminentes da história da literatura — Sá de Miranda escreveu duas comédias, António Ferreira, duas comédias e uma tragédia e Luís de Camões, três autos ou comédias como também foram chamadas. Não surpreende que seja escassa a sua produção dramática; é possível que as suas incursões na escrita de teatro constituíssem uma digressão da poesia. Surpreendente, porém, é ter havido autores — hoje são apenas nomes de quem se não conhece qualquer dado biográfico — que supostamente terão escrito um único texto durante toda a vida; e mais: um texto para teatro. É o caso de Jorge Pinto, Anrique Lopes e Jerónimo Ribeiro. Também não deixa de ser surpreendente a escassez de textos que chegaram até nós (uma média de quatro peças) de autores que terão escrito quase exclusivamente para teatro: Afonso Álvares, Baltasar Dias e António Ribeiro Chiado. Da produção teatral quinhentista subsistem ainda vinte textos de autores anónimos.

As figuras são tipos teatrais já estabelecidos na tradição veiculada por Gil Vicente: pais, mães e filhas, tios, sobrinhos, escudeiros e fidalgos namorados, moços criados, pretos e brancos, moças criadas, castelhanos fanfarrões, a que se juntam algumas individualidades assalariadas e funcionários, não

---

<sup>2</sup> *Primeira Parte dos Autos e Comédias Portuguesas, feitas por António Prestes e por Luís de Camões*, [Lisboa], André Lobato, 1587.

<sup>3</sup> Um cancionero do século XVI, recentemente descoberto pelo Professor Telmo Verdelho, inclui uma composição poética sua. Ver pp. 547-584 deste volume.

faltando as figuras das mitologias clássica e cristã. No entanto, vai havendo espaço para pequenas inovações exóticas, como os anões, os sátiros, ou até a sábia. A inovação pode chegar a estender-se a figuras já conhecidas, como o escudeiro namorado da *Farsa Penada*, fazendo-o destoar dos outros do seu género pela sinceridade com que vive a sua pena, visível, igualmente, na relação que se cria entre amo e criado, isenta dos elementos cómicos que caracterizam estas dependências. Aliás, o excesso penal é tão grande que dá nome irónico à peça.

Todas estas figuras habitam um teatro inventado *polo natural*.

O *Auto da Natural Invenção*, de António Ribeiro Chiado, é crucial para se entender o princípio estético em que se baseia o espetáculo. Encontramos já em Gil Vicente a expressão de um teatro de tendência «naturalista» ou «realista». Na *Devisa da Cidade de Coimbra*<sup>4</sup>, Vicente declara:

ordena o autor de a representar	31
por que vejais	
que cousas passaram na serra onde estais	
feitas em comédia mui chã e moral	
e os mesmos da história polo natural	
e quanto falaram nem menos nem mais.	

Esta poética é reiterada no *Auto dos Sátiros*, quando um dos eruditos espectadores comenta «O natural é melhor / no representar das farsas» (vv. 1043-1044).

O gosto pela imitação do natural no teatro está na linha do que se espera da pintura, como aliás se expressa no *Auto de Guiomar do Porto*:

Vosso rosto por igual	401
que parte do mal lhe tira	
tirou tanto ao natural	
que Apeles não fez tal.	

---

<sup>4</sup> Os textos são citados por Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI* — base de dados textual *on-line* (<http://www.cet-e-quinheiros.com/>).

e na *Comédia Aulegrafia*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos:

Por esta razão, portanto, me escolheu e manda por seu autor a Comédia Aulegrafia, que pretende mostrar-vos ao olho o rascunho da vida cortesã, em que vereis ãa pintura que fala e vos fará vente e palpável a vaidade de certa relé cuja compostura trasladada ao natural vos será representada per corrente e aprazível estilo de certos almogáveres que correm o campo fazendo ãa salsada de gente manceba... (f. 5)

Pode ter sido este gosto pelo natural que permitiu a popularidade da farsa em detrimento da tragédia, de que se conhecem dois títulos apenas.

A vida quotidiana, no entanto, reflete-se neste teatro em mais de um modo.

Como em Gil Vicente, os textos falam da atualidade do tempo em que foram compostos. Mesmo quando as narrativas parecem apontar para uma dimensão espaciotemporal fora da realidade, como no *Auto dos Sátiros* e na *Farsa Penada*, com a encenação de mundos fictícios, como o da novela de cavalaria e o dos milagres pagãos, ou a personificação de alegorias e figuras mitológicas, as referências são as da história contemporânea. O tempo presente da primeira representação encontra-se frequentemente referido no decurso das ações, ainda que só em pequenas alusões ao quotidiano de Quinhentos, como no *Auto dos Enanos*: «Pardeos, irei / per essas Índias de longo» (vv. 916-917), convocando pessoas reais como os alcaides de Lisboa no *Auto das Capelas*, ou o possível funcionário da rainha no *Auto dos Sátiros*, que, inclusivamente, se podem encontrar entre o público. O mesmo acontece com as menções espaciais em que se reconhecem lugares comuns dos espectadores.

Por seu lado, as figuras — entre as quais se contam cativos, quer mouros (*Auto do Duque de Florença*) quer cristãos (*Auto de dom Luís e dos Turcos*), espelhando realidades conhecidas do público em tempos de confrontos e resgates, — são importadas do mundo real. Mesmo as personagens alegóricas do *Auto das Padeiras* são figuradas nos tipos do dia-a-dia urbano, como as estações do ano no *Auto dos Quatro Tempos* são figuradas nos tipos do dia-a-dia pastoril.

Num procedimento muito comum no teatro do século XVI, que traz o espaço geográfico de representação para o discurso teatral, o mundo orga-

niza-se numa geografia familiar. As histórias contadas decorrem em espaços muito variados, que vão desde as ruas de Lisboa (a corografia e a toponímia constroem uma *deixis* inquestionável), quintas de recreio suburbanas e jardins privados, lugares (a vila do Torrão), até Espanha, Itália, o mar. O *Auto de Dom Luís e dos Turcos* e o *Auto do Duque de Florença* representam até mais do que um país, com uma parte da história começada em Espanha, ou Itália, que vem a concluir-se em Portugal; episódio representado neste último auto e somente prometido no primeiro. Aliás, a alusão a várias peripécias decorridas no estrangeiro que vêm encontrar um final feliz em Portugal é comum a variadíssimos autos quinhentistas, como o *Auto de Dom Florisbel*, o *Auto dos Enanos* e o *Auto dos Sátiros* (na peça encaixada), o *Auto da Donzela da Torre*, de Gil Vicente (da Torre) e até no *Filodemo* de Camões.

A par destas incursões na realidade, as marcas específicas de atualidade abundam no discurso das figuras que vêm apresentar o auto junto do público: o representador ou os representadores, muitas vezes em prólogos que não se relacionam diegeticamente com a matéria que apresentam e podem muito bem ser fruto de circunstâncias, ganhando autonomia (como será apanágio das suas sucessoras *loas* da comédia espanhola). O recurso a esta figura é familiar desde, pelo menos, o teatro de Gil Vicente, que o veste com roupagens variadas: licenciados (na *Lusitânia* e em *Comédia de Rubena*), o filósofo (*Floresta d'Enganos*), o peregrino (*Devisa da Cidade de Coimbra*), figuras alegóricas (*Inverno e Verão*).

Ao longo do século, as figuras podem ser um moço d'esporas (*Auto de Dom Fernando*), um triste pastor castelhano (*Farsa Penada*), a Ventura (*Auto dos Sátiros*) ou o Representador simplesmente (*Auto dos Enanos*) assim designado, sem outra figuração expressa nas letras do impresso. Com exceção deste último, e ponho a hipótese de não terem sido impressos todos os seus versos, os representadores, com maior ou menor acuidade, terminam a sua intervenção com a declaração do assunto do auto que vai seguir-se.

É no seu discurso que normalmente o espaço de representação se define nos versos, uma vez que o público é diretamente interpelado pela personagem num apelo de cumplicidade que, por vezes, conforma uma *captatio benevolentiae*, chegando mesmo a ultrapassá-la ao pedir solidariedade com o autor contra os previsíveis ataques de críticos maldizentes,

de que são eco o Representador do *Auto dos Enanos* e a Ventura do *Auto dos Sátiros*. O mesmo tema é lançado no prólogo do *Auto del Rei Seleuco*, de Camões, na cantiga final do *Auto do Nascimento de São João e Visitação de Santa Isabel*, de Fernão Mendes, na fala do Cidadão do *Auto de São Vicente*, de Afonso Álvares, e na Representação do *Auto dos Dous Irmãos*, de António Prestes.

A maior parte das ações desenvolvidas nestes autos parece ser retomada de um património teatral sólido, valendo pelo modo novo. Por exemplo, é comum a vários textos de teatro do século XVI o despique entre português e castelhano na competência da arte de amar, sobretudo ridicularizando a figura do castelhano ao atribuir-lhe traços de fanfarronice, patentes nos afins do Castelhano do *Auto dos Enanos* (Juan de Zamora do *Auto da Índia*, de Gil Vicente, o Castelhano do *Auto da Donzela da Torre*, de Gil Vicente da Torre, Juan de Ávila do *Auto de Dom Fernando*)<sup>5</sup>. Nalguns autos, esta inimizade adquire contornos nacionalistas e transfere-se para essa dimensão, abandonando a estrita concorrência amorosa. No *Auto dos Sátiros*, começa-se por enfatizar a inferioridade castelhana em termos arquitetónicos e artísticos, assumida por um seu natural — «No es Castilla capaz / de aposientos desta suerte» (vv. 215-216) —, para terminar numa declaração de incompatibilidade, pois «castelão co português / nam fazem bom cerapez / falam-se por antredentes / com os corações ao revés» (vv. 1911-1915). A tradição vingou e a representação teatral da superioridade portuguesa no confronto adquiriu dimensão proverbial. Em janeiro de 1665, emoldurada pelas escaramuças finais da Guerra da Independência, o *Mercúrio Português* escrevia sobre o caráter naturalmente invencível dos portugueses: «Estilo tão próprio nos portugueses que os poetas, obrigados pela regra de Aristóteles a imitarem o natural, sempre que em comédias introduziram portugueses e castelhanos representaram os primeiros menosprezando a estes.» (F. 157 v.º).

---

<sup>5</sup> A afirmação da inferioridade de Castela em relação a Portugal, feita em tom depreciativo, encontra-se em *Donzela da Torre* — «prometo-vos desde agora / que eu vos leve daqui fora / a outra terra melhor», «Isso é já castelhana / mais é o roído que as nozes», «Respondiome esas porfias: / que vuestras castellanias / no estimaba en su zapato». Gil Vicente diz no *Auto da Festa*: «É a mais ruim relé / esta gente de Castela»; e no *Triunfo do Inverno*: «porque quem quiser fingir / na castelhana linguagem / achará quanto pedir». D. Fernando chama marrano ao castelhano, como Jorge Ferreira de Vasconcelos.

Vicente parece escolher a língua em função da adequação do teatro à matéria tratada como constituinte de uma nova retórica, sobretudo nas tragicomédias como *Dom Duardos* ou *Amadis de Gaula*, como o próprio explica no prólogo de *Dom Duardos* dirigido a D. João III. Mais pragmaticamente, pode apenas tratar-se da nacionalidade dos atores.

Mas o uso das línguas em breve começa a servir outros propósitos. Encontramos casos de bilinguismo já bem tipificado na primeira metade do século XVI, quer se trate do bilinguismo «realista» de D. Luís, no auto do mesmo nome, que se expressa com igual competência em português e em castelhano, quer se trate de bilinguismo inábil com produção de efeito de cómico, como o de Afonso Gonçalo do *Auto de Vicente Anes Joeira*, e casos de bilinguismo verosimilmente aprendido, como o de Lop'Eanes no *Auto de Dom Luís e dos Turcos*, que acentua o cómico das desavenças entre portugueses e espanhóis, ou da tentativa desajeitada de portugueses rústicos tentarem falar uma língua estrangeira, quer seja no castelhano do *Auto dos Sátiros* quer seja no italiano do *Auto dos Enanos*, com recurso a uma sintaxe simplificada, atitude extensível à fala de negro imitada por personagem branca, a despropósito, no *Auto das Capelas*.

Para além da convenção pragmática que atribui ao castelhano o estatuto de representante de qualquer língua estrangeira, adivinha-se a tentativa de deixar claro o estabelecimento de um código que permita reconhecer a fala de mouro, sobretudo de matriz castelhana — que remonta, pelo menos, à moura Tais das *Cortes de Júpiter* de Gil Vicente —, no cativo Mahometo do *Auto do Duque de Florença* e da fala de negro do médico do *Auto de Vicente Anes Joeira*, essa de matriz portuguesa, conforme à sua nacionalização, ou no *Auto dos Escrivães do Pelourinho*. Fenómeno idêntico pode ter estado na origem da matriz portuguesa na fala do mouro Ale do *Auto de Santiago*, de Afonso Álvares. A ficção de desentendimento entre personagens que falam línguas diferentes, no *Auto de Florisbel*, confirma ser recorrente o efeito cómico das personagens portuguesas tentando fazer-se entender numa imitação de língua estrangeira.

Também o português se encontra convencionalizado em diferentes níveis de língua, padronizando fórmulas de pragas e de maldições, especialmente nas personagens femininas, que recuperam formas verbais arcaicas (com

terminação em *-ade*) para determinado grupo social, sobretudo o das comadres e regateiras, e formas lexicais (*decho, nego, sicais, samicas*) e morfológicas (*fago, figi, sé, sejo, trager*) desusadas, para personagens rústicas. Para além destas particularidades, este teatro contribui igualmente para o estudo quer da tradição paremiológica portuguesa, ao fornecer exemplos abundantes de provérbios, adágios, ditos e sentenças, quer das formas paraliterárias da oralidade como pragas, pulhas e apodos. No entanto, o abandono a que a maioria dos investigadores da língua tem votado os textos quinhentistas para teatro leva a que neles se encontre um grande número de vocábulos ainda não dicionarizados, a par de estruturas linguísticas próprias da língua falada também ainda por inventariar.

Este modo de teatro recorre à língua castelhana em modos paradigmáticos do bilinguismo, que vão desde a utilização esporádica no *Auto das Capelas* — em citação de texto originalmente composto naquela língua, romances velhos e cantigas — até ao emprego realista da língua, com efeito de coerência dramática, por personagens daquela nacionalidade, como no *Auto dos Sátiros*, no *Auto de Dom Fernando* e no *Auto dos Enanos*, se bem que neste último em nenhum momento se diga que os anões são espanhóis, ao contrário do que acontece com o fidalgo aragonês que rapta a donzela, designado simplesmente como Castelhana. Na *Farsa Penada*, é a língua do Pastor representador, não havendo nenhuma razão diegética para o seu uso, sendo possível que a escolha linguística tenha tido origem no modelo (Juan del Encina?) que aparentemente terá sido seguido.

Um dos aspetos linguísticos do teatro pode ser relevante para determinar de que atualidade se trata: a utilização das formas pronominais *ele/ela* como forma de tratamento de segunda pessoa, que é testemunho de uma fase de evolução da língua na qual as formas de tratamento de terceira pessoa seriam extensíveis à segunda pessoa, com a necessidade de explicitação de pronome, o que não acontece hoje<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> No teatro conhecido de Gil Vicente pode ter existido esta particularidade. Na *Farsa da Índia*, a fala da Ama «Cantando vem ela e leda» (v. 46) é habitualmente lida como descrição da Moça anunciando a sua entrada em cena com notícia do embarque do Marido; numa outra leitura, a Ama dirige-se à Moça que entra. Em *Festa*, a mudança de «vós/vos» para «ela/lhe» nos versos do Parvo — «O que vos saberei fazer? / Esquece-me. Que vos farei? / Dizei que lhe farei eu, dizei / quando com ela jouver» (vv. 336-339) — é habitualmente lido como

No teatro dos contemporâneos de Gil Vicente, este uso é raro; encontra-se uma única vez num auto de Afonso Álvares (*Santo António*). António Ribeiro Chiado faz dela uso na *Prática dos Compadres* e na de *Oito Feguras*, Camões no *Filodemo* e em *El Rei Seleuco*, António de Lisboa no seu *Dous Ladrões*, Jorge Pinto no *Rodrigo e Mendo*, Jerónimo Ribeiro no *Auto do Físico*, Anrique Lopes na *Cena Políciana* e mais abundantemente António Prestes, que a utiliza em todos os seus autos. Nos de autor desconhecido, surge no *Auto das Capelas*, *Dom André*, *Dom Fernando*, *Dom Luís e os Turcos*, *Enanos*, *Escrivães do Pelourinho*, *Florença*, *Florisbel* e *Guiomar do Porto*. No século XVII, quando esse uso parece já ter desaparecido, Francisco Manuel de Melo, na *Carta de Guia de Casados* (1651), adverte sobre as formas de tratamento.

O «Tu» he castelhano; e por mais que elles o achem carinhoso, como lá dize, he palavra muito de praça, e que ao mais não deve de quebrar a menagem da camara para fóra. O «Vós» he francez, que com hum «Vũ» receberão a mesma Rainha de Sabá se cá tornára. Tenho-o por demasiado vulgar. O «Elle» e «Ella», hum «Ouve senhor», «Que diz senhora», he termo bem portugues, assáz honesto e bem soante.<sup>7</sup>

Estes autos revelam uma cultura instalada na sociedade portuguesa de Quinhentos, herdeira da acumulação de práticas teatrais desenvolvidas a partir de Gil Vicente, reflexo de leituras e vivências individuais que encontram eco no coletivo, evidenciadas nas referências que propõem. Os quase 50 títulos da sua produção teatral criaram uma familiaridade do público com as convenções do teatro, gerando, assim, uma tradição que se vai desenvolver no século XVI. Só uma cumplicidade desse teor iria permitir a existência de cinco textos que recorrem ao mecanismo de teatro no teatro. Embora nenhum deles atinja a estrutura formal da peça dentro da peça, todos encenam a encenação, ou seja, mostram o teatro a ser preparado e representando, recriando os ambientes do seu acolhimento: *Auto da Geração*

---

uma interrupção no diálogo com a Verdade, a quem está pedindo em casamento, para se dirigir à assistência; numa outra hipótese de leitura o Parvo continua o diálogo com a Verdade escolhendo a forma de tratamento de intimidade «ela» para acentuar o pedido.

<sup>7</sup> *Carta de Guia de Casados*, com um estudo crítico, notas e glossário por Edgar Prestage, Lisboa, Ocidente, 1954, p. 118.

*Humana* e *Auto dos Sátiros*, de autores anónimos, *Auto da Natural Invenção*, de António Ribeiro Chiado, e *Auto del Rei Seleuco*, de Luís de Camões. Todos encenam um público que assiste a uma representação e à preparação dessa representação. Em *Geração Humana*, os dois planos não se interseccionam e no final não se regressa ao englobante. Em *Seleuco*, é guardada a distância entre os dois níveis de representação, e no final regressa-se à narrativa encaixante. Nos outros dois textos, *Sátiros* e *Natural Invenção*, os dois planos interseccionam-se constantemente, mas de modos completamente distintos, o primeiro em paralelo e o segundo em convergência.

Este uso metateatral de mostrar o teatro a ser feito começara também com Gil Vicente. No *Auto da Lusitânia*, Gil Vicente apresenta, a modo de introito, uma breve farsa sobre uma família judaica de Lisboa, cujo pai se verá envolvido nos festejos que a sua comunidade prepara para a entrada real na cidade. Decidiram fazê-lo com teatro, mas, ignorando os preceitos da arte, decidem aprender com quem sabe, indo assistir à representação que Gil Vicente faz deste mesmo *Auto da Lusitânia* uma inventada mitologia para a origem de Portugal (mais em modo de tragicomédia que de farsa).

PAI	Pera que compridamente aito novo enventemos vejamos um excelente que presenta Gil Vicente e per i nos regeremos.	379
-----	--	-----

[...]

*Entra o Lecenciado argumentador da obra que adiante se segue e diz:*

Oh que douda presunção cuidar ninguém na pousada que traz discreta invenção aqui onde a descrição tem sua própria morada.	390
---	-----

[...]

E pois o primor inteiro                   400  
 nace aqui em tais lugares  
 e todo o al é grosseiro  
 nam presuma o soveiro  
 de dar tâmaras doçares.  
 Gil Vicente o autor  
 me fez seu embaixador  
 mas eu tenho na memória  
 que pera tam alta história  
 naceu mui baixo doutor.

Como se pode verificar, Gil Vicente leva o jogo da duplicidade um pouco mais longe, imiscuindo o seu nome em ambos os níveis, pondo na boca do apresentador comentários sobre si próprio, a que se segue uma autobiografia humorística.

Em Portugal é escassa a preceitativa teatral quinhentista (está ainda por reunir numa coletânea a parca produção dessa matéria), e os textos de teatro podem revelar-se fontes diretas para o estudo de preceitos teatrais, sobretudo aqueles que explicitamente referem normas e modos de fazer.

As didascálias revelam-se fontes importantes para a arqueologia dos espetáculos ao fixarem memórias da representação nas instruções destinadas a atores, ao mesmo tempo que cumprem a sua função indicadora de ação de personagens, numa simbiose entre ator e personagem que se instala como sujeito. Paradigmático é o caso do verbo «fingir», que se refere sempre ao ator e nunca à personagem que «na verdade» realiza a ação «fingida».

À falta de documentação que ateste as práticas teatrais, apenas adivinhadas, todos estes textos, para além da maior ou menor qualidade intrínseca de cada um, contribuem de modo produtivo para uma releitura das poucas histórias do teatro em Portugal.

#### Teatro português de Quinhentos

Anónimo, *Auto das Capelas*

Anónimo, *Auto das Padeiras*

Anónimo, *Auto de Deos Padre*

Anónimo, *Auto de Dom André*  
Anónimo, *Auto de Dom Fernando*  
Anónimo, *Auto de Dom Luís e os Turcos*  
Anónimo, *Auto de Florisbel*  
Anónimo, *Auto de Guiomar do Porto*  
Anónimo, *Auto de Vicente Anes Joeira*  
Anónimo, *Auto do Caseiro de Alvalade*  
Anónimo, *Auto do Dia do Juízo*  
Anónimo, *Auto do Duque de Florença*  
Anónimo, *Auto do Escudeiro Surdo*  
Anónimo, *Auto dos Enanos*  
Anónimo, *Auto dos Escrivães do Pelourinho*  
Anónimo, *Auto dos Sátiros*  
Anónimo, *Farsa Penada*  
Anónimo, *Obra da Geração Humana*  
Anónimo, *Prática de Três Pastores*  
Anónimo, *Prática Que Tiveram Brás e Tomé*

Afonso Álvares, *Auto de Santa Bárbara*  
Afonso Álvares, *Auto de Santiago*  
Afonso Álvares, *Auto de Santo António*  
Afonso Álvares, *Auto de São Vicente*

Anrique Aires Vitória, *Tragédia da Vingança de Agamenom*

Anrique da Mota, *Alfaiate*  
Anrique da Mota, *Clérigo*  
Anrique da Mota, *Hortelão*  
Anrique da Mota, *Mula*  
Anrique da Mota, *Processo de Vasco Abul*

Anrique Lopes, *Cena Policiano/Auto de Estudante*

António de Lisboa, *Auto dos Dous Ladrões*

António de Portalegre, *Pranto da Senhora Caminho do Monte Calvário*  
(Cast. e Port)

António Ferreira, *Castro*

António Ferreira, *Comédia de Bristo/Fanchono*

António Ferreira, *Comédia do Cioso*

António Pires, *Auto Feito na Vila de Santarém*

António Prestes, *Auto da Ave Maria*

António Prestes, *Auto da Ciosa*

António Prestes, *Auto do Desembargador*

António Prestes, *Auto do Mouro Encantado*

António Prestes, *Auto do Procurador*

António Prestes, *Auto dos Cantarinbos*

António Prestes, *Auto dos Dous irmãos*

António Ribeiro Chiado, *Auto da Natural Invenção*

António Ribeiro Chiado, *Auto das Regateiras*

António Ribeiro Chiado, *Prática de Oito feguras*

António Ribeiro Chiado, *Prática dos Compadres*

Baltasar Dias, *Auto de Santa Caterina*

Baltasar Dias, *Auto de Santo Aleixo*

Baltasar Dias, *Auto do Nascimento*

Baltasar Dias, *Marquês de Mântua*

Fernão Mendes, *Nascimento de São João e Visitação de Santa Isabel*

Francisco da Costa, *A Conceição de Nossa Senhora*

Francisco da Costa, *Ao Nascimento*

Francisco da Costa, *Auto da Ressurreição*

Francisco da Costa, *Conversão de Santo Agostinho*

Francisco da Costa, *Passo de Cristo com a Samaritana no Poço de Jacob*

Francisco da Costa, *Passo del Rei David com Berzabé*

Francisco da Costa, *Passo do Glorioso e Xeráfico São Francisco*

Francisco de Sá de Miranda, *Comédia dos Estrangeiros*

Francisco de Sá de Miranda, *Comédia dos Vilhalpandos*

Francisco Vaz, *Obra da Muito Dolorosa Morte e Paixão de Nosso Senhor Jesu Cristo*

- Gil Vicente, *Auto da Alma*  
Gil Vicente, *Auto da Cananea*  
Gil Vicente, *Auto da Fama*  
Gil Vicente, *Auto da Fé*  
Gil Vicente, *Auto da Feira*  
Gil Vicente, *Auto da Festa*  
Gil Vicente, *Auto da Mofina Mendes*  
Gil Vicente, *Auto da Sebila Cassandra*  
Gil Vicente, *Auto das Ciganas*  
Gil Vicente, *Auto das Fadas*  
Gil Vicente, *Auto de Sam Martinho*  
Gil Vicente, *Auto do Velbo da Horta*  
Gil Vicente, *Auto dos Físicos*  
Gil Vicente, *Auto dos Quatro Tempos*  
Gil Vicente, *Auto dos Reis Magos*  
Gil Vicente, *Auto Pastoril Castelbano*  
Gil Vicente, *Auto Pastoril Português*  
Gil Vicente, *Barca da Glória*  
Gil Vicente, *Barca do Inferno*  
Gil Vicente, *Barca do Inferno (1517)*  
Gil Vicente, *Breve Sumário da História de Deos*  
Gil Vicente, *Carta de Santarém sobre o Tremor de Terra de 1531*  
Gil Vicente, *Comédia de Rubena*  
Gil Vicente, *Comédia do Viúvo*  
Gil Vicente, *Comédia Floresta d'Enganos*  
Gil Vicente, *Comédia sobre a Devisa da Cidade de Coimbra*  
Gil Vicente, *Diálogo de Uns Judeus e Centúrios sobre a Ressurreição de Cristo*  
Gil Vicente, *Farsa da Índia*  
Gil Vicente, *Farsa da Lusitânia*  
Gil Vicente, *Farsa de Inês Pereira*  
Gil Vicente, *Farsa do Clérigo da Beira*  
Gil Vicente, *Farsa do Juiz da Beira*  
Gil Vicente, *Farsa dos Almocreves*

Gil Vicente, *Pranto de Maria Parda*  
Gil Vicente, *Pregação (Sermão de Abrantes)*  
Gil Vicente, *Purgatório (Barca Segunda)*  
Gil Vicente, *Quem Tem Farelos?*  
Gil Vicente, *Tragicomédia Cortes de Jupiter*  
Gil Vicente, *Tragicomédia da Exortação da Guerra*  
Gil Vicente, *Tragicomédia da Frágua d'Amor*  
Gil Vicente, *Tragicomédia da Nau d'Amores*  
Gil Vicente, *Tragicomédia da Serra da Estrela*  
Gil Vicente, *Tragicomédia de Amadis de Gaula*  
Gil Vicente, *Tragicomédia de Dom Duardos*  
Gil Vicente, *Tragicomédia do Inverno e Verão*  
Gil Vicente, *Tragicomédia Romagem dos Agravados*  
Gil Vicente, *Tragicomédia Templo d'Apolo*  
Gil Vicente, *Visitação*

Gil Vicente de Almeida/Gil Vicente da Torre, *Auto da Donzela da Torre*

Jerónimo Ribeiro, *Auto do Físico*

João Escovar, *Auto de Florença*

Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Comédia Aulegrafia*

Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Comédia Eufrosina*

Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Comédia Ulissipo*

Jorge Pinto, *Auto de Rodrigo e Mendo*

Luís de Camões, *Auto de Filodemo*

Luís de Camões, *Auto del Rei Seleuco*

Luís de Camões, *Auto dos Anfatriões*

Sebastião Pires, *Auto da Bela Menina*

Simão Machado, *Comédia da Pastora Alfea* (I e II Partes)

Simão Machado, *Comédia do Cerco de Diu* (I e II Partes)