

Auto dos Escrivães do Pelourinho: *Linhas de transmissão do teatro medieval*

Márcio Ricardo Coelho Muniz
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Resumo: Este texto analisa o *Auto dos Escrivães do Pelourinho*, texto anônimo do século XVI português, tendo como referência básica o teatro do dramaturgo português Gil Vicente e o gênero da farsa medieval.

Palavras-chave: *Auto dos Escrivães do Pelourinho*; Teatro Medieval; Teatro Português; Farsa; Gil Vicente.

Abstract: This paper analyzes the *Auto dos Escrivães do Pelourinho*, a Portuguese anonymous text from the sixteenth-century, with reference to the stage of basic Portuguese playwright Gil Vicente and gender in medieval farce.

Keywords: *Auto dos Escrivães do Pelourinho*; Medieval Theater; Portuguese Theater; Farce; Gil Vicente.

1. Gil Vicente e a *Escola Vicentina*

A produção teatral do dramaturgo português Gil Vicente data do período entre 1502 e 1536. Embora inserido cronologicamente no século do Renascimento, o XVI, a crítica é unânime em lhe credenciar como um autor medieval. Um dos maiores estudiosos da obra de Vicente, o professor português Antônio José Saraiva, afirma que com ele finda o teatro medieval europeu (SARAIVA, 1992). E assim é de fato. Os autos vicentinos constroem-se estruturalmente sobre base de gêneros teatrais medievais. Neles estão reencenadas modelos do teatro religioso medieval (mistérios, milagres, moralidades), formas de festas palacianas ou cortesãs (momos, justas, desfiles alegóricos, histórias romanescas, entre outras) e também estruturas populares assumidas pelo teatro na Idade Média (farsa, pranto, sermão burlesco, entremez etc.). Limitamo-nos apenas a referir as formas dos gêneros do teatro medieval porque nos ocuparemos mais detalhadamente de um deles mais à frente, mas poderíamos também tratar de temas, personagens, linguagem, ideologia, enfim de um imaginário medieval a povoar os autos vicentinos.

Detentor de obra que finaliza, resume e afirma, ao mesmo tempo, a criação e existência de um teatro nacional português medieval, Gil Vicente representa um momento de ápice, de afirmação de maioridade e certa universalidade que o teatro alcançou em Portugal. Por isso, não raro a crítica literária e teatral reconhece e aponta seguidores de suas obras.

São muitos os dramaturgos posteriores a Gil Vicente apontados como seguidores da tradição teatral estabelecida por sua obra. No século XIX, o escritor e historiador da literatura Teófilo Braga cunhou a expressão *Escola Vicentina*, referindo-se a dramaturgos e textos anônimos que, no entender do crítico oitocentista, seguiam e guardavam, do século XVI ao XIX, a tradição teatral vicentina (BRAGA, 1898). A perspectiva de Teófilo Braga era a da nascente disciplina de Literatura Comparada, centrada nos estudos de *fontes e influências*, para a qual os seguidores de um mestre eram *devedores* de sua fonte, dependentes e, via de regra, inferiores àquele que seguiam. Tal perspectiva, fortemente influenciada pelas teses evolucionistas de Darwin, orientava-se por noções de progresso e desenvolvimento, e, conseqüentemente, pela lógica da dependência entre as literaturas.¹ De onde, expressões como *influência*, *imitação*, *dependência* serem recorrentes no trabalho de Braga. Seu estudo, todavia, foi e ainda o é fonte básica para os pesquisadores do teatro português na identificação de textos e autores, em grande maioria, com uma única edição. Braga também arrola textos manuscritos, anônimos, ou assim considerados até bem pouco tempo, e ainda textos perdidos sobre os quais temos, por seu intermédio, referências a nomes, autoria, data da provável publicação ou encenação, resumo de enredos, estrutura, enfim, uma quantidade importante de informações possibilitada pela erudição filológica que marcou a crítica oitocentista.

¹ A título de exemplo, observe-se o que diz o crítico francês Joseph Texte, em texto de 1893, sobre a nascente disciplina de Literatura Comparada: “[...] as literaturas somente se desenvolvem e progredem por meio de empréstimos mútuos. É preciso, para fazer germinar obras originais, preparar-lhes uma espécie de húmus composto de resquícios vindos de fora. Como as espécies em história natural, as literaturas não possuem limites precisos, penetram-se mutuamente e transformam-se umas em outras, em virtude de leis misteriosas ou, pelo menos, mal definidas” (TEXTE, 1984, p. 37) Mais à frente, ainda no mesmo texto: “Não é mais possível pensar em escrever a história do gênio de nossa nação [a França], sem levar em conta os laços que nos ligam a nossos vizinhos do mesmo modo que aos antigos. O estudo das literaturas estrangeiras e da influência que elas exerceram sobre a nossa fornece-nos o segredo de nossos maiores erros; às vezes também nos explica a rapidez de nossos progressos. Ao mesmo tempo, a influência da literatura francesa sobre as literaturas estrangeiras, progressivamente fecunda, estéril, funesta, poderia restituir às vezes o sentimento de nossa força mostrando-nos a facilidade com que nossas idéias se projetam no mundo, às vezes a consciência de nossos defeitos, exagerados por uma imitação inábil” (TEXTE, 1984, p. 41).

Esta perspectiva comparatista marcada por noções qualitativas que valorizavam a fonte primária em detrimento daqueles que a seguiam – perspectiva já revisada pelos estudos de Literatura Comparada, particularmente a partir da segunda metade do séc. XX (COUTINHO; CARVALHAL, 1994; NITRINI, 1997) – limitou-se, no entanto, frequentemente, à identificação da fonte, não avançando em termos da interpretação dos sentidos dos textos, da renovação das estruturas que propunham ou ainda dos temas que abordavam. Na pesquisa que atualmente desenvolvemos, cujo título é *Para uma revisão da Escola Vicentina*, pretendemos atentar para aqueles autores e obras arrolados por Braga, mas buscando entendê-los em suas individualidade e contextos estético e histórico, embora não desconsiderando a possível filiação a uma tradição estabelecida pelo teatro de Gil Vicente.

2. *Auto dos Escrivães do Pelourinho*: circunstâncias de produção

No limite deste texto, analisaremos uma das obras consideradas como pertencente à *Escola Vicentina*, um texto anônimo do séc. XVI: o *Auto dos Escrivães do Pelourinho*. Teófilo Braga dedica-lhe pouquíssimas linhas em seu estudo de 1898, porque só tem notícias dele por um pequeno extrato do auto que encontrou no Glossário da edição de 1833 da *História do descobrimento e conquista da Índia pelos portugueses*, de 1551, de Fernão Lopes de Castanheda (1500?-1599), feita pela Tipografia Rollandiana. Por isso, Braga aceita a datação sugerida pelo editor da obra de Castanheda, que afirma, pelo estilo da linguagem e pelo contexto, tratar-se provavelmente de uma obra do séc. XVI. O editor de Castanheda indica ainda ter em mãos uma impressão do auto do séc. XVIII, feita na Oficina de Bernardo da Costa, de 1722 (CASTANHEDA, 1833, p. 25). Por fim, Teófilo Braga, em adendo ao final de seu extenso trabalho, informa ter notícias de um exemplar da obra adquirido pelo bibliófilo Rego, mas, ao que parece, não teve acesso a ele.²

² Não alcançamos obter notícias mais precisas sobre este “bibliófilo Rego”. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, em seu *Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vicentina*, refere-se a este bibliófilo como detentor de acervo fundamental para a história do teatro em Portugal: “As novidades que damos [sobre a Escola Vicentina], são portanto realmente dignas de consideração e de aplausos, comquanto ainda falte muito para chegarmos a possuir o Tesouro do antigo Teatro português, tão completo como pode ser, depois das perdas sofridas. Seria preciso um corpo inteiro de edições críticas, legíveis e comentadas, pelo menos, de todos os textos que até hoje não tiveram a vantagem de sair dos

A edição que utilizamos neste trabalho foi preparada pelo pesquisador do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, o professor José Camões, publicada em um único volume, em 2007, e que reúne cinco autos anônimos do séc. XVI: *Auto do Caseiro de Alvalade*, *Auto dos Escrivães do Pelourinho*, *Auto do Escudeiro Surdo*, *Auto de Florisbel* e *Auto de Guiomar do Porto*. Do *Auto dos Escrivães do Pelourinho*, José Camões edita um texto impresso em 1625, na oficina de António Álvares, que hoje se encontra na *British Library* (C. 63. b.24). O pesquisador dá, ainda, notícias daquela impressão preparada por Bernardo da Costa Carvalho, de que acima se falou, mas da qual não se conhece exemplar (CAMÕES, 2007, p. 278).

Em texto introdutório à edição, apoiado em referências feitas no texto a pessoas, a locais da cidade de Lisboa e a viagens feitas pelos reis portugueses D. Manuel I (1495-1521) e D. João III (1521-1554), o professor Camões data o auto de um período entre 1515 e 1526, indicando maior probabilidade para os anos de 1520, 1523 ou 1524 (CAMÕES, 2007, p. 23). Se essas datas estiverem corretas, como tudo indica, estamos trabalhando com um texto e um autor, em verdade, contemporâneo de Gil Vicente, que à altura está no auge de sua produção e prestígio junto à corte portuguesa.³

O *Auto dos Escrivães do Pelourinho* coloca em cena, ao que tudo indica, personagens do cotidiano da Lisboa quinhentista, ou seja, escrivães que desenvolvem seu ofício na Praça do Pelourinho Velho, região central da cidade, próxima à Ribeira. Em mesas postas ao longo da praça, esses homens ofereciam à população, via de regra analfabeta, seus préstimos de leitores e, principalmente, de redatores de cartas, de ofícios, de petições, de documentos de toda ordem.

prelos, bem grafados, pontuados, divididos nas partes estróficas constituintes. Para os reunir seria preciso recorrer não somente aos raros da Biblioteca Nacional de Lisboa mas também às coleções particulares de F. Palha, o conde de Sabugosa, conde de Tarouca, conde de Sucena, conselheiro Minhava, Dr. A. A. de Carvalho Monteiro, bibliófilo Rego, a que foi de Fernandes Thomas” (VASCONCELOS, 1922, p. 106).

³ Neste mesmo texto introdutório, o professor José Camões afirma que “do teatro quinhentista que [conhece], é do universo dos autos de António Ribeiro Chiado que estes *Escrivães do Pelourinho* mais se aproximam” (CAMÕES, 2007, p. 25). Arrola ainda outras semelhanças deste auto com as obras de Ribeiro Chiado: a presença da figura de negros, o “recurso a determinado fruto [os melões de Abrantes] na construção de comparações”, a referência à taberneira Biscainha etc. (CAMÕES, 2007, p. 26). Embora, ao final de seus comentários sobre o auto, a prudência do crítico leve-o a ressaltar que não deseja “cair na tentação de ver no que pode não passar de mera coincidência matéria para atribuição de autor a um determinado texto” (CAMÕES, 2007, p. 26), lembremo-nos que se a datação do auto proposta pelo professor José Camões estiver correta, como pensamos estar, uma possível autoria de António Ribeiro Chiado estaria completamente descartada, pois o autor de *Natural Invenção*, pelo que indicam seus biógrafos, nasceu em 1520, sendo criança à época da escrita do *Auto dos Escrivães do Pelourinho*.

Teófilo Braga, nos adendos finais de sua *Eschola de Gil Vicente*, já referidos, transcreve um interessante excerto para o entendimento do contexto dos espaços e ações deste auto, cuja fonte é uma descrição da Lisboa antiga, e que diz o seguinte:

Entrando na principal, que foi derribada por accasião da vinda de Phillipe III a Portugal, entestava-se com a praça do Pelourinho Velho, onde se viam sentados em suas mezas os doze Escrivães da cidade escrevendo cartas e petições em serviço do povo. Facto assaz característico! Ninguém quase sabia então ler. Menos ainda escrever. Cumpria que no interesse geral o fizessem alguns empregados officiaes. (*apud* BRAGA, 1898, p. 542)⁴

O excerto citado por Braga, a partir de um contemporâneo do autor do auto, é suficientemente eloquente para dizer da atualidade do ofício dos escrivães do Pelourinho e da utilidade de seu saber. José Camões, por sua vez, na Introdução aqui referida, traz também uma série de depoimentos de contemporâneos (Damião de Góis [1554], João Brandão de Buarcos [1552] e Cristóvão Rodrigues de Oliveira [1551]) que comprovam a prática e utilidade da atividade dos escrivães do Pelourinho (CAMÕES, 2007, p. 20-22).⁵

3. Do farsesco e da estrutura do auto

Embora a rubrica inicial denomine o texto por *Auto dos Escrivães do Pelourinho Velho*, não seria impróprio se a determinação do gênero textual fosse a de farsa.⁶ Estrutura,

⁴ Braga indica como fonte deste excerto a obra de Pedro da Costa de Sousa de Macedo (1821-1901), Conde de Vila Franca do Campo, *D. João I e a Aliança inglesa*, de 1884, publicada pela Livraria Ferreira, de Lisboa, p. 84, nota, em que este, por sua vez, cita Cristóvão Rodrigues Acenheiro (1474-1538), autor das *Crônicas dos Senhores Reis de Portugal* (1570?).

⁵ Da mesma forma, Jaime Cortesão, retratando as várias faces da Lisboa dos anos de 1500, também apoiado na observação do quinhentista Damião de Góis, refere-se a esses profissionais e a seu lugar de trabalho como algo único na Europa da época: “Era a Lisboa ardente e sequiosa, de escassos chafarizes, à beira dos quais o povo e os escravos brigavam pela vez; dos açacais com seu asno e os quatro cântaros engradados, apregoando a água pelas calçadas íngremes; e das mocinhas negras, quase nuas, que a transportavam e serviam com as airosas quartas. Era a Lisboa honrada e mosteiosa dos mesteres esquecidos – atafoneiros, regatões, gibeteiros, esparaveleiros e desses escrivães do Pelourinho Velho, que, abancados às mesas, redigiam, ao sabor dos fregueses, cartas de amor, requerimentos, versos, discursos, epitáfios -, ‘coisa que em parte alguma das cidades da Europa eu vi jamais’, diria o viajado Damião de Góis” (CORTESÃO, 1922, p. 10).

⁶ Lembremo-nos, neste sentido, que o termo *auto*, na primeira metade dos Quinhentos, era denominação geral para textos teatrais, não implicando caracterização de gêneros. De difícil e imprecisa definição, a farsa é gênero teatral tipicamente medieval. Do latim *farciare*, pelo francês *farce*, farsa nomeava uma massa condimentada para rechear e preencher pedaços de carne, daí o sentido teatral de uma pequena encenação inserida no interior de uma peça séria (SPANG, 2000, p. 162 e ss.). Entendida e praticada, assim, como uma pequena representação cômica feita para intercalar e distender momentos sérios de uma

personagens, linguagem, ações e temas desenvolvidos afirmam o caráter farsesco da obra. *O Auto dos Escrivães do Pelourinho* é farsa de costumes, retratando pessoas e práticas do cotidiano de uma cidade marcada pela efervescência comercial, em que a comunicação por via da escrita começa ser um imperativo, daí muito provavelmente essas personagens do cotidiano da cidade ganharem os olhares atentos daqueles que a descrevem, estrangeiros ou nacionais, e também o espaço privilegiado das artes .

O auto, embora relativamente curto, divide-se em duas partes, em que interagem grupos distintos de personagens. A primeira parte, composta de 240 versos, ocupa próximo de um terço dos 774 versos totais. Divide-se, por sua vez, em três cenas de tamanho desproporcionais (45, 135 e 60 versos, respectivamente), em que o caráter farsesco do auto se impõe. Suas personagens são dois “patifes”, Duarte e Gonçalo, e dois Escrivães, denominados simplesmente primeiro e segundo, para os quais aqueles patifes trabalham. Na cena inicial, uma espécie de monólogo introdutório, Duarte reclama da vida que leva, amaldiçoando aquele que o convenceu a trabalhar a serviço dos escrivães:

O diabo me tomou
ir eu viver com ninguém
não sei quem me enganou
que vivia muito bem
o demo me cativou.
Vivia à minha vontade
tinha vida muito boa
que só por minha maldade
era dos velhacos coroa
da Ribeira desta cidade. (ANÔNIMO, 2007, p. 105)⁷

A cena serve para configurar o caráter pouco honesto do “patife”. Vivendo de pequenos roubos e enganar, Duarte havia sido contratado pelo escrivão para ajudar-lhe em seu

peça teatral, como uma espécie de entremez, a farsa ganhou independência e alcançou longa tradição nos últimos séculos da Idade Média, chegando até os dias de hoje. A farsa, via de regra, está associada a um teatro de cunho popular, feito para entreter, marcado pela brevidade e pela comicidade. Sua estrutura é basicamente narrativa e feita para representação. Não raro, recorre ao grotesco, à caricatura, ao baixo calão, ao obscuro. Suas personagens são em número reduzido e caracterizam-se por serem *tipos* representantes de classes ou grupos sociais, sobre os quais recaem o riso e a crítica. Seus temas são tirados da vida cotidiana, relacionados aos jogos e às desventuras amorosas; às relações de autoridade entre senhores e criados, marido e mulher, pais e filhos; às pequenas transgressões sociais, de modo geral, por práticas que dizem respeito ao ato sexual; enfim, busca-se sempre expor ao ridículo a miséria e a pequenez do dia-a-dia dos seres sociais (MOISÉS, 1997; BERNARDES, 1996; SPANG, 2000).

⁷ Todas as citações do *Auto dos Escrivães do Pelourinho* serão feitas a partir desta edição, cujos dados completos podem ser conferidos nas referências, ao final deste texto. A partir deste momento, somente indicaremos o número da página da citação, entre parênteses.

ofício. Todavia, logo se torna claro para que não nascera para o serviço, a que se soma o mau trato que afirma receber do patrão.

Na cena seguinte, Gonçalo junta-se a Duarte, também recém contratado por outro escrivão, e num diálogo um pouco mais extenso não desmentem o denominativo de patifes que o auto lhes dá. Embora empregados, não abandonam as pequenas contravenções, nem a busca de fórmulas para se safarem das mãos da justiça. O tema inicial do diálogo dos dois é justamente a transferência da já famosa Feira da Ladra da Ribeira para o Rossio. Duarte logo observa que a mudança lhes é favorável, pois no Rossio está a igreja do Hospital de Todos os Santos, onde sempre que necessário poderiam se refugiar das mãos de Francisco de Casal, “meirinho das cadeias de D. Manuel e de D. João III” (CAMÕES, 2007, p. 108, nota), já que as igrejas, à época, concediam imunidade àqueles que nelas se refugassem. Em seguida, Gonçalo confessa que vendeu a mesa que o patrão mandou-lhe levar até a Praça do Pelourinho e que perdeu no jogo o dinheiro da venda. Isto dá azo a que os dois patrões tornem-se tema do diálogo. Em realidade, os dois patifes começam a falar mal das esposas de seus amos, centrando-se num dado em comum as duas, o beber descomedido:

Gonçalo: Minha ama é desesperada
não tem nenhua razão
e mais mal-aventurada
pespegava-me punhada
que dava comigo no chão.

Duarte: A minha é arzeoada
ũa cara d'estorninho
seu beber é biscainho
a cada comer ãa canada
há de beber de bom vinho.

Gonçalo: Olhai com que me acude
tudo isso não é nada.
Falas-me ãa canada?
Pois a minha um almude
Bebe de cada assentada.

Duarte: O mundo vai-se perdendo
porque já não há molher
moça, velha e qualquer
já todas o vão bebendo
e o chupam no pichel.

Entam se lho vem beber
dizem qu' é por amor da madre
sabem já tanta maldade
que não se podem escrever
cousas desta qualidade.

Doutra cousa me espanto
e é para espantar
velhas mortas por casar
que não podem com o manto
e querem-se desposar. (p. 110)

Impossível ouvir a fala despropositadamente moralista desses dois patifes a acusar suas amas de velhas e amantes do vinho e não se lembrar de outra figura com essas características e contemporânea delas, a Maria Parda, do *Pranto de Maria Parda*, de Gil Vicente. A datação proposta pelo professor José Camões para o *Auto dos Escrivães do Pelourinho* (entre 1515 e 1526, com maior probabilidade para 1520, 1523 e 1524) torna os dois textos contemporâneos, pois a crítica vicentina aponta o ano de 1522 como data mais provável da criação do *Pranto de Maria Parda* (MENDES, 1988). Assim como as amas de nossos patifes (“ũa cara d’estorninho”), Maria Parda é descrita como uma velha feia, amante do vinho:

Triste desdentada escura
quem me trouxe a tais mazelas?
Ó gengibas e arnelas
deitai babas de secura
[...]
Ó velhas amarguradas
que antre três sete canadas
saíamos de beber
agora tristes remoer
sete raivas apertadas. (VICENTE, 2002, vol. 2, p. 491 e 494)

Semelhante à ama de Duarte, cujo beber “é biscaíno”, a taberneira Biscainha, famosa na Lisboa da época, é a primeira pessoa a que Maria Parda recorre em busca do tão desejado vinho. Ouçamos mais uma vez Maria Parda:

Pede fiada à Biscainha:

Ó senhora Biscainha
fiái-me canada e mea
ou me daí ãa candeia
que se vai esta alma minha.
Acodi-me dolorida
que trago a madre caída
e çarra-se-m’o gorgomilo.
Enquanto posso engoli-lo
Socorrei-me minha vida. (VICENTE, 2002, vol. 2, p. 495)

Além de utilizarem medidas de vinho semelhantes, bebem em “canadas”, atente-se que tanto a ama de Duarte como Maria Prada também recorrem ao mesmo argumento para justificar o consumo do vinho, a saúde do útero (“dizem qu’ é por amor da madre”; “que trago a madre caída”).

Segunda a crítica vicentina, pode-se entender o *Pranto de Maria Parda* como uma denúncia das agruras sofridas por Lisboa com as conseqüências das grandes secas de 1521 e da conseqüente fome que atingiu o reino no ano seguinte, 1522 (MENDES, 1988, p. 14 e ss.). As dificuldades produzidas pela seca e pela fome não estão no centro do discurso dos patifes ao tratar de suas amas amantes do vinho, mas as ameaças de perda do amor e a própria carência amorosa, que serão temas de quase todas as cenas da segunda parte do auto, podem, sim, estar metaforizando aquela crise de escassez que no *Pranto de Maria Parda* está no centro do texto e que motiva o pranto.

Por outro lado, há certa recriminação ao hábito da embriaguez desenvolvido por mulheres implícita nos dois autos. Não encontramos justificativa nos textos para a particularidade feminina de um hábito, via de regra, masculino. Talvez, estejamos frente a uma nova e original expressão da tópica do “mundo às avessas”, recorrente na tradição literária satírica do outono medieval, como nos ensinou Bakhtin (1993). Pelo menos, é sobre um mundo em transformação, de cabeça para baixo, para que aponta o trecho citado da fala de Duarte: “O mundo vai-se perdendo/ porque já não há mulher/ moça, velha e qualquer/ já todas o vão bebendo/ e o chupam no pichel” (p. 110).

Na continuação da cena, enquanto os amos não chegam, os dois patifes começam a jogar a dinheiro. A matemática enviesada e farsesca de ambos...

Gonçalo: Jogo pois que assi quereis
eis ali tenho catorze
e sete são vinte e três
eis ali tenho mais doze
e fazem trinta e seis.

Duarte: Eis ali tenho eu dez
dez e quatro são catorze
e onze são trinta e três. (p. 111)

faz com que entrem numa disputa que parece ir às vias de fato. Ainda brigando, os dois saem de cena. Em seguida, entram os dois escrivães, amos dos patifes. Constatando a ausência desses e a perda de uma das mesas, dialogam sobre a pouca confiança que podem depositar em seus ajudantes. Um deles, então, parte em busca dos criados e do bem perdido. O outro fica e monta sua mesa de trabalho, o que dará início à segunda parte do auto.

Esta primeira parte, portanto, acaba por funcionar como introdução ao auto e apresentação do ofício de escrivão do Pelourinho e do contexto em que agiam. Diferentemente do profissional que compõe a administração burocrática do reino, às vezes diretamente ligada ao rei, acompanhando-o em suas viagens, outras vezes associados a outros cargos administrativos do corpo burocrático real, os escrivães personagens de nosso auto anônimo transitam por um mundo paralelo ao oficial, servindo a outro tipo de público e desempenhando funções menos nobres. De onde, para ciência do público, serem apresentados por meio desta introdução, que revela o rebaixamento social do mundo que freqüentam, acompanhados por ajudantes “patifes”, casados com mulheres de hábitos pouco ortodoxos, anunciando assim o caráter farsesco, de mundo fora do lugar, do que será encenado em seguida. Da mesma forma, a independência das cenas, a pouca exigência com a linearidade narrativa, os saltos, as brechas, as aparições e saídas repentinas de personagens, tudo isso, de alguma forma, compõe a agilidade e a graça deste teatro de estrutura medieval.

4. Os Escrivães do Pelourinho a serviço da retórica amorosa

A segunda parte do auto se constrói de modo bem distinto da primeira, a marcar pela forma a mudança do assunto de que irá tratar. Ela é composta por sete pequenas cenas, nas quais, em estrutura processional, desfilam sete personagens que dialogam e contracenam com o escrivão que ficou na Praça do Pelourinho. Cada uma das cenas do *Auto dos Escrivães do Pelourinho* repete uma mesma sintaxe cênica: a personagem entra em cena a dizer das questões que a aflige, todas de alguma forma relacionadas ao tema amoroso. A fala permite que sejam apresentadas ao público e que se revelem os motivos que as levam a necessitar dos préstimos de um escritor ou leitor de cartas. No

lugar de textos burocráticos, ofícios, petições, demandas etc., nosso escrivão será um redator de cartas de amor.

Em seguida, cada personagem dirige-se ao escrivão solicitando seus serviços. Explicitadas suas necessidades e tendo o escrivão redigido o que lhe foi solicitado, lê-se a carta, para que o público assim conheça seu conteúdo, e a personagem, após pagar o vintém devido e agradecer o serviço prestado, sai de cena. Registre-se, antes de avançarmos, que este esquema de cenas justapostas e independentes é característica desse teatro medieval, particularmente recorrente em estruturas farsescas. Sua unidade compõe-se pela repetição e pelo acúmulo, não pela disposição linear ou cronológica de ações e personagens. Há, em realidade, um imperativo da justaposição em detrimento da subordinação de acontecimentos e pessoas (RECKERT, 1983; MUNIZ, 2003).

As personagens são todas *tipos*, ou seja, representam, particularmente pela linguagem que utilizam e também pelo conteúdo do que dizem, tipos sociais facilmente reconhecíveis pelos espectadores. São elas: um negro, um moço d'escudeiro, um vilão, uma velha, um atafoneiro, um ratinho e um parvo. Com exceção do moço d'escudeiro e do parvo, todas as personagens sofrem de um mesmo mal: a falta, a distância ou ausência da pessoa amada. Isto motiva o desvelar de uma retórica amorosa calcada na tradição do amor cortês, vazada em falas repletas de fórmulas lírico-amorosas, e eivadas de graça farsesca porque ditas por personagens postas socialmente abaixo da altura exigida pelo tom elevado do discurso amoroso. O riso, portanto, constrói-se pelo contraste da personagem com o discurso que utiliza, ou melhor, pelo rebaixamento a que o discurso lírico-amoroso é submetido (BERGSON, 1987, p. 53 e ss.).

O primeiro a entrar em cena é Fronando (ou Fernão Capado, como ao final da cena irá se nomear), negro apaixonado, cuja mulher foi-se com o rei para Évora, deixando-o saudoso e temeroso que ela encontre novo “negro amor”. Já de início, Fronando revela não só seu estado de amante saudoso, mas também sua condição de “negro da guiné”, pelas marcas de seu português estropiado:

Ah cotado malo-banturado
cotado mi coração
como *vioer* tam penado
sempre doente nunca são
sempre mai martorizado.
Ai cotado que barei

nunca ter em mi prazer
por isso nunca bom ter
mujer que anda com rei
porque nunca poder ber. (p. 114)

A coita amorosa produzida pela ausência de sua mulher resulta em lamento do amante, vazado em tradicionais marcas da sintomatologia do sofrimento amoroso (a doença, o martírio, a falta de prazer). Todavia, a aparente sinceridade do discurso não resiste à inadequação da linguagem “da guiné” que o negro utiliza, resultando no riso dos espectadores e, conseqüentemente, no rebaixamento do próprio discurso amoroso.

Na Lisboa do XVI, o negro africano, junto com judeus, mouros, genoveses, venezianos, entre outros, confirmam a internacionalização da metrópole marítima. A presença desse primeiro amante revela, assim, um presente histórico da Lisboa quinhentista das navegações, no qual a figura do negro já é plenamente absorvido pelo corpo social. Ao mesmo tempo, registra linguisticamente o estranhamento produzido pelo falar desse novo habitante da capital do reino. Da junção desses dois elementos surge essa figura ímpar do negro com “fala da guiné”.

Salvato Trigo, em estudo dedicado à figura do negro em Gil Vicente, no aspecto lingüístico, afirma que não se pode falar nem em “crioulo” nem em “pidgim” na língua com que se retrata esta personagem no teatro vicentino. O que há, diz o estudioso, é um “estropiamento estrangeiro não marcado do português”, já que “as alterações fonéticas e morfossintáticas, registadas como inerentes à ‘língua de preto’ ou à ‘fala da guiné’, poderem ser imputadas a um qualquer falante estrangeiro de nossa língua” (TRIGO, 1981, p. 16). O mesmo se pode dizer da língua de Fronando. Sua ‘língua da guiné’ é estratégica cênica para melhor caracterizar a personagem, recurso cômico para provocar o riso da platéia, e, ainda, uso estilístico da língua como forma de rebaixamento do estatuto amoroso de que se revestem as lamentações da personagem. Para tudo isso contribui também a particularidade, única no auto, de sua carta para Caterina Rabular, a amante ausente, embora escrita pelo escrivão do Pelourinho, ser redigida na ‘fala da guiné’ da personagem, reafirmando os propósitos autorais de rebaixamento cômico de discurso amoroso de Fronando, dito para uma platéia que certamente achava muita graça nesta “fala literária” dos negros. Veja-se o que diz a carta:

Carta do Negro:

Siora
se bós querer matai, matai
porquê já? Porquê? Falai
por que nunca mio agora?
Quer mi lebar
à coba a enterrar?

Nunca querê sacreber
não querê mandar recado
parece que há de morrer
e assi desoporado
para nunca más a ber.
Não querê malo falar
senão que mandar dezer
qu'outro negro tomar
para coso deender
senão mi há de raivar.
Pôr: de boso sobridor
e amigo Fernão Capado
muito grão boso morado
ora ser, ora sior. (p. 116)

Recorrendo a marcas estilísticas e a temas tradicionais da expressão cortesã do amor – a amada em posição superior, “Siora”, a seu vassalo, “de boso sobridor/ e amigo”, e na posição ativa de *dame sans merci*, “se bos querer matai, matai [...] quer me lebar/ à coba enterrar?” –, a carta repete em suas lamentações algumas das causas e dos sintomas tradicionais dessa “coita amorosa”, o não ver a amada, o morrer, o desesperar-se, o dizer mal, o enraivecer, e o medo de ser trocado por outro amante – “qu’outro negro não tomar”. A bela retórica, todavia, está de antemão desconstruída por sua “fala da guiné”. O contraste, sabe-o bem nosso Anônimo, intensifica o caráter cômico da personagem.

Considere-se ainda que, tendo em vista a data provável de sua criação (entre 1515 e 1526), o *Auto dos Escrivães do Pelourinho* é prova cabal da entrada e popularização dessa personagem e de sua “língua literária” no sistema cultural do Portugal do quinhentos. Junto com a *Negra d’A lamentação do clérigo*, de Anrique da Mota, publicada no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, em 1516, e com o *Negro de Frágua de amor*, de Gil Vicente, de 1525, Fronando é mais uma testemunha da percepção dos homens de teatro da popularidade dessa personagem tipo, confirmando a importância do papel social que desempenha nesse Portugal imerso no mundo por via das Navegações e Descobertas.

Observemos um último dado relativo à presença de Fronando no *Auto dos Escrivães do Pelourinho*, agora em diálogo com o negro de *Frágua de Amor*, de Gil Vicente. Para além da similitude dos nomes, Fronando e Furunando, atente-se para o lugar privilegiado que os dois autores, o Anônimo e Vicente, concedem aos negros. No desfile de personagens que vão em busca dos serviços do escrivão e dos préstimos possibilitados pela frágua de amor, estrutura que também aproxima os dois autos, vemos os negros assumirem a posição de frente no desfile, a revelar sua intimidade com o público que facilmente os reconhece (em cena, pela provável pintura da pele de um ator branco ou pela não completamente descartada possibilidade da presença de um ator negro; no texto, pelo recurso à “língua da guiné”) e a consciência autoral de que o contraste social e linguístico possibilitado pela personagem é caminho certamente mais rápido para a construção do riso farsesco.

Retomando o *Auto dos Escrivães do Pelourinho*, nas cenas a seguir à de Fronando, três personagens tipos, habitantes costumeiros da farsa quinhentista, vão também buscar os préstimos de nosso escrivão. Primeiro, um moço de escudeiro que reclama da pobreza de seu amo e da miséria em que vive:

Não pode maior mal ser
que ser moço d'escudeiro
que nunca tendes dinheiro
nem menos bem de comer.
Enfim qu' é vida de marteiro. (p. 117)

Na linha de Apariço, moço de Aires Rosado, escudeiro de *Quem tem farelos?*, e Fernando, moço do Escudeiro que vai ao Juiz da Beira, na farsa homônima, reclamar que o serviçal já não lhe quer mais servir, para ficarmos apenas com exemplos vicentinos e contemporâneos a nosso auto anônimo, este Moço d'escudeiro diz da atualidade no século XVI português desta personagem tipo, o escudeiro pobre, que já as cantigas trovadorescas galego-portuguesas satirizavam. Na economia do *Auto dos Escrivães do Pelourinho*, o escudeiro é personagem ausente do palco, mas é para e contra ele a sátira que se encena. O percurso da sátira é original, possibilidade pela singularidade temática do auto. Desejoso de conseguir “um muito fino vestido” que lhe

prometera seu senhor⁸, que “anda d’amores/ c’uma filha da sardinheira/ que agora é tripeira” (repare-se no rebaixamento das figuras dos amantes), o Moço vai ao escrivão e solicita-lhe que redija uma falsa carta da filha da sardinheira para seu senhor. Ao custo do um vintém cobrado pelo escrivão, garante o ganho do vestido e mantém satisfeito seu amo, inclusive para novos enganos.

Em seguida, com a saída do Moço d’escudeiro, entra em cena um Vilão, João Lourenço. Tendo vindo à corte para resolver uma querela com um cunhado sobre suas terras, estranha que sua mulher, que “tem mui bom rosto” (p. 121), não lhe tenha escrito uma só linha nos três meses em que está longe de sua vila. Embora na carta que dita ao escrivão considere a hipótese de a mulher sofrer das mesmas dificuldades que o levam a recorrer aos serviços de um profissional da escrita – “quiçais não tereis papel/ ou o não sabereis fazer” (p. 122) –, o que o motiva a escrever é temor semelhante ao do negro Fronando, ou seja, que sua bela mulher tenha encontrado um amor novo: “Não me parece a mim/ isso bem, a bem falar/ ela carta não mandar/ amorio novo anda por i/ não posso menos cuidar” (p. 120). Se alguma dúvida paira sobre as motivações do Vilão para escrever à mulher, o final de sua carta é eloqüente: “não quero mais escrever/ senão que Deos vos dê bem/ e vos livre de bem querer” (p. 122).

Em contraste com essas vozes masculinas, temerosas da fidelidade de suas amadas, e na antípoda da beleza que faz sofrer Fronando e João Lourenço, entra em cena uma Velha, Ana Afonso. Ocupando lugar central no desfile daqueles que vão em busca dos serviços dos escrivães do Pelourinho – quarta personagem entre sete, ainda que com a menor cena dentre todas cujo tema é o amor⁹ –, única voz de mulher no meio do vozerio masculino, a fala de Ana Afonso impõe-se pela diferença entre diferentes. Seus propósitos, todavia, estão alinhados aos das outras personagens. Ela também busca seu par amoroso:

⁸ No *Juiz da Beira*, o primeiro elemento de queixa que o Escudeiro faz ao representante da lei contra seu serviçal envolve também o vestir. Diz o Escudeiro ao Juiz: “Ora pois que se quer ir [o moço]/ sem pancada nem arroído/ muito farto e conhecido/ dei-lhe agora de vestir./ Torne-me cá o meu vestido/ e mais lançou-me a perder/ ua cama em que jazia/ ele mesmo até o meo dia/ boa e de receber”(VICENTE, 2002, vol. 2, p. 307-308).

⁹ As sete cenas da segunda parte do *Auto*, cada uma ocupada por personagem que contracenava com o escrivão do Pelourinho, têm os seguintes tamanhos, em ordem de entrada em cena: a do Negro, 78 versos; a do Moço d’escudeiro, 102; a do Vilão, 82; a da Velha, 56; a do Atafoneiro, 63; a do Ratinho, 106; a do Parvo, 47. Como dissemos no início desses comentários, a cena final, do Parvo, tem propósitos diferentes das que lhe antecedem, e funciona mais para realçar a circularidade e unidade do *Auto*, como se verá.

Eu tenho bom parecer
e tenho boas feições
me desejam todos ver
e não posso tam velha ser
como foram as paixões.
[...]

Ua carta quero mandar
a um homem de prazer
hei-lha mui bem de notar
que se há de espantar
verei que me manda dizer. (p. 114)

A velha que não cede ao discurso da discrição exigida pela idade e que diz de seus desejos, reafirmados no auto-elogio e na vontade expressa de um novo amor, é personagem tipo tradicional, alvo da sátira literária desde há muito (CORRAL DÍAZ, 1993). Desejosa de casar (o verbo ‘casar’ e seus derivados repetem-se por três vezes ao longo dos 15 versos da carta), declarando-se prenhe do destinatário da carta que manda escrever, dizendo-se ‘esperdiçada’ (desperdiçada) pelo amante, Ana Afonso enquadra-se com perfeição no tipo que encena. A objetividade com que anuncia seus propósitos amorosos e a confiança que demonstra ter em suas qualidades físicas, de beleza e juventude – “agora não me chegaram/ mocezinhas de quinze anos” (p. 123) –, resulta, no entanto, ridículo e risível na fala da Velha. Mais uma vez, o discurso amoroso, que deveria sustentar as pretensões da amante, constrói-se num contexto farsesco, em que a inadequação às exigências do código amoroso daquele que o emite acaba por desconstruir o próprio discurso, tornando-o alvo do riso satírico.

Um Atafoneiro (moleiro) é o quinto cliente de nosso escrivão. Desconhecemos esta figura como personagem tipo no teatro português. A profissão liga-se a arte de moer grãos, por meio de uma atafona, pequeno engenho movido à força animal ou humana.¹⁰ Todavia, a presença de Afonso Gil, nome do atafoneiro, no auto não se liga em nada a sua profissão. Como o negro Fronando, Afonso Gil vê sua amada, uma padeira, ir-se para Évora, acompanhando a comitiva real:

¹⁰ A Lisboa do século XVI conheceu grande número de atafonas, sendo prova disto o fato de haver registro de um Regimento dos Atafoneiros na coleção de regimentos de Duarte Nunes de Leão, de 1572. Cf. verbete “Atafoneiro”, *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1945, vol. 3, p. 612.

Esta ida del rei para Évora
me deu mui grande canseira
porque se ele não fora
estivera aqui agora
minha senhora padeira.
Que agora vivo penado
penado com afeição
penado meu coração
pois o amor tam chegado
se foi por me dar paixão. (p. 124-125)

Se nada ficamos sabendo sobre a profissão do Atafoneiro, seu lamento amoroso diz-nos muito sobre as conseqüências para a capital do reino dos deslocamentos dos reis para outras localidades. As andanças dos monarcas pelas diversas cidades de seu reino, via de regra, são tratadas pela historiografia histórica e literária a partir da perspectiva da cidade que recebe a comitiva real, por meia das festas denominadas Entradas. Sabe-se que tais festas eram verdadeiros espetáculos públicos, partícipes da retórica do poder, por meio dos quais os governantes locais, as corporações de ofícios e o geral da população buscavam assegurar e ampliar os privilégios das cidades e vilas, e resolver todas as querelas jurídicas pendentes, aproveitando-se da presença física e burocrática da figura que corporificava a justiça, o monarca (CARDIM, 2001).

Em nosso *Auto dos Escrivães do Pelourinho*, é o reverso dessa moeda que parece importar. Dois de nossos sofridos amantes, o negro Fronando e o atafoneiro Afonso Gil, atribuem à viagem do monarca a Évora a causa de seus males, “esta ida del rei para Évora/me deu mui grande canseira”, diz o atafoneiro.¹¹ A repetição da causa, em cenas distintas, poderá ser entendida como expressão metonímica das dificuldades porque passava a capital com a ausência do monarca e de sua corte. Embora os prejuízos pudessem ser também da ordem do pessoal, provocando dissensões amorosas pelo afastamento obrigado de alguns casais, certamente estavam no campo do econômico e do político os maiores prejuízos para a cidade e seus habitantes. Nossos escrivães do pelourinho, em suas duplas funções de burocratas e mediadores das relações pessoais, são personagens privilegiadas na construção de uma possível denúncia dessa desconfortável situação da capital do reino.

¹¹ O editor do *Auto dos Escrivães do Pelourinho* informa em nota, na p. 124, os anos em que D. Manuel I e D. João III estiveram em Évora, saindo da capital do reino: 1509, 1513, 1520, 1523, 1524, 1525, 1533, 1535, 1537.

O último dos amantes a buscar os serviços de nossos escrivães é um ratinho (um criado beirão) de nome Gonçalo. Assim como os outros, ele também tem sua amada distante, o que lhe causa tristeza e sofrimento. Um dado novo, todavia, particulariza sua história. Gonçalo entra em cena em busca de leitor para uma carta recebida, que ele suspeita traga o anúncio de sua desgraça: “Quero-te ir dar a ler/ tu serás o meu perigo/ nisso não há o que fazer” (p. 128). A novidade atualiza a função de nossos escrivães, agora também necessários para a leitura da carta recebida. Paralelamente, a cena se renova, surpreendendo o espectador que esperava a repetição do modelo utilizado até o momento.

A expressão do amor do Ratinho, construído em “sospirar” e “penar”, dá-se em fórmulas da retórica amorosa comum aos poemas dos cancioneiros peninsulares. Amante discreto, ele assegura: “de ninguém é conhecido/ meu mal e minhas dores” (p. 128). O inusitado da carta recebida lhe desperta temor de seu conteúdo, por isso ele parece relutar em dá-la a ler. Vencida a resistência e lida a carta pelo escrivão, Gonçalo desespera-se ao ouvir de sua amiga Catalina um pedido para que a socorra, pois ela está sendo obrigada a casar-se. Sem saber bem ou sem ter o que fazer, resta a Gonçalo rogar à namorada, na carta que lhe redige o escrivão, que resista ao casamento que lhe impingem: “Eu vos mando encomendar/ que não caseis lá com ninguém/ e assi vo-lo mando rogar/ porque vós sois o meu bem” (p. 130). A ingenuidade do pedido certamente provoca o riso do espectador, que tem a oportunidade de confrontá-la com a retórica amorosa, algo inflamada, das primeiras falas do Ratinho. Mais uma vez, no descompasso entre o que se diz e a baixa estatura social daquele que diz o riso farsesco se instaura. Porém, a cena não deixa de surpreender, pela inovação da carta trazida para leitura, e emocionar, pela simplicidade com que reveste o amor de Gonçalo.

5. Unidade pela circularidade

A cena final, como já se disse, ainda que mantenha a estrutura do desfile que caracteriza a segunda parte do auto, com a entrada da personagem do Parvo e seu diálogo com o Escrivão do Pelourinho, não está ligada tematicamente às cenas anteriores. O Parvo não deseja nem busca um amor. Suas ambições são maiores e, por isso mesmo, mais

invocadora do riso. Canta ele ao entrar: “Ai damalo ai damalo/ quem me dera um condado” (p. 131).

Na improbabilidade do “condado”, o Escrivão oferta-lhe o lugar de ajudante do antigo criado, o “patife” Duarte. O Parvo, antes de aceitar, assegura-se de que terá “[...] vinho a beber// e cama para dormir/ e lume para [se] aquestrar/ e pano para vestir” (p. 131). Tudo lhe é assegurado pelo Escrivão. Contudo, um pedido final do Parvo vira de ponta a cabeça este mundo que parece se acomodar definitivamente às letras escritas. Diz o Parvo: “Não me heis d’ ensinar a ler/ porque logo chorarei/ e se não não quero ser” (p. 131). Esta exigência chorosa do Parvo, é claro, faz estalar o riso, agora não tanto por quem o diz, mas, sim, pelo contexto em que se diz. No *Auto dos Escrivães do Pelourinho*, que registra e comprova o importante espaço que a cultura letrada começa a ocupar nas sociedades modernas e burocráticas, alcançando os estratos mais baixos da população, como o comprovam todas as personagens que desfilaram na cena teatral, é certamente motivo do riso franco a recusa birrenta do Parvo em aprender a ler.

Por outro lado, a exigência do Parvo deveria provocar a recusa por parte do Escrivão, mas não é isso que acontece. O Escrivão aceita o exigido e ainda afirma ser “disto muito contente” (p. 132). Num mundo de ponta a cabeça, a farsa encontra seu lugar de unidade. As experiências vividas pelos Escrivães com os dois patifes, que os leva a afirmações categóricas, como “Confiais lá em rapazes/ e vereis onde ireis ter” (p. 112) ou “Nunca mais me hei de fiar/ em moço que eu tiver” (p. 113), não se caracterizam na farsa necessariamente como elemento de aprendizagem cumulativa. Seu funcionamento é de ordem mais presente, mais realista, servem como desencadeadora do riso. De onde sua repetição sugerir a unidade circular com que se fecha, ou se volta a abrir, o *Auto dos Escrivães do Pelourinho*.

Por fim, saímos de sua leitura com a mesma sensação ou sentimento com que provavelmente deixavam as praças àqueles que a viram encenada, felizes com o riso que as diversas cenas e personagens provocaram, lembrando de uma ou outra fala e ação de que mais gostamos ou com que mais nos sensibilizamos, repetindo com um sorriso uma ou mais das fórmulas de confissão lírico-amorosa utilizadas pelas personagens.

A ausência de uma história linear, de uma narrativa cronologicamente arquitetada, de um princípio, meio e fim, em nada compromete o prazer da leitura e, imaginamos, menos ainda, o de ter assistido a representação. Nesse sentido, este teatro, distante cronologicamente daquilo que consideramos como Idade Média, confirma a inventividade do teatro medieval e a permanência da tradição criada por seus autores e textos. Ao mesmo tempo, a constância com que na leitura do *Auto dos Escrivães do Pelourinho* as personagens, estruturas, ações, linguagem e sintaxe teatral desenvolvida por Gil Vicente em suas obras vêm a nossa lembrança, não deixa dúvida que seu teatro pode não ter sido fonte necessária deste Anônimo, mas foi com certeza um excelente elemento de transmissão daquela tradição medieval.

Referências

ANÔNIMO. *Auto dos Escrivães do Pelourinho*. Em: *Teatro Português do Século XVI*. Introdução e Edição de José Camões. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007, p. 103-132.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. 2 ed. São Paulo/Brasília: Hucitec, 1993.

BARATA, José Oliveira. Das origens a Gil Vicente. Em: BARATA, José Oliveira. *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991, p. 56-36.

_____. *Invenções e cousas de folgar: Anrique da Mota e Gil Vicente*. Coimbra: Minerva, 1993.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987

BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Sátira e lirismo: modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1996.

BRAGA, Teófilo, *História da Literatura Portuguesa: Eschola de Gil Vicente*. Porto, Livraria Chardron, 1898.

CAMÕES, José. Introdução. Em: *Teatro Português do Século XVI*. Introdução e Edição de José Camões. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007, p. 07-32.

CARDIM, Pedro. Entradas solenes: rituais comunitários e festas políticas, Portugal e Brasil, séculos XVI e XVII. Em: JANCSÓ, I. & KANTOR, Íris (Orgs.) *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Impr. Oficial/ Hucitec/ EdUSP/ Fapesp, 2001, vol. 1, p. 97-124.

CASTANHEDA, Fernão Lopez de. *História do descobrimento e conquista da Índia pelos Portugueses*. Lisboa: Tipografia Rollandiana, 1833.

CORRAL DÍAZ, Esther. A figura da *velha* nos cancioneiros profanos galego-portugueses. Em BREA, Mercedes. *O cantar dos trovadores*. Santiago de Compostela: Xunta da Galicia, 1993, p. 403-414.

CORTESÃO, Jaime. *A expedição de Pedro Álvares Cabral e o Descobrimento do Brasil*. LISBOA: Livrarias Aillaud e Bertrand, 1922.

COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira. Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1945. vol. 3.

KEATES, Laurence. *O teatro de Gil Vicente na Corte*. Lisboa: Teorema, 1988.

MENDES, Margarida Vieira. *Maria Parda*. Lisboa: Quimera, 1988.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Helena Ortiz Assumpção. São Paulo: EdUNESP, 2003.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1997.

MUNIZ, Márcio R. C. A estrutura processional e o teatro de Gil Vicente. *Camoniana*, São Paulo, v. 13, 2003, p. 65-76.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EdUSP, 1997.

REBELLO, Luiz Francisco. *O primitivo teatro português*. Lisboa: ICALP, 1984.

RECKERT, Stephen. *Espírito e letra de Gil Vicente*. Lisboa: : Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

SARAIVA, António José. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. 4 ed. Lisboa: Gradiva, 1992 (1ª edição, 1942).

SPANG, Kurt. *Géneros Literários*. Madrid: Síntesis, 2000.

TEXTE, Joseph. Os estudos da Literatura Comparada no estrangeiro e na França. Em: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 26-43.

TRIGO, Salvato. *Reflexões sobre o Negro em Gil Vicente*. Dissertação [Dissertação complementar para Doutoramento em Literatura de Expressão Portuguesa]. Faculdade de Letras. Universidade do Porto, Porto, 1981, 55p.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Autos portugueses de Gil Vicente y La escuela vicentina*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1922.

VICENTE, Gil. *As obras de Gil Vicente*. Direção científica de José Camões. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, 5 vols.