

# “O NATURAL É MELHOR / NO REPRESENTAR DAS FARSAS”: PRECEPTIVA DRAMÁTICA NO TEATRO PORTUGUÊS DO SÉCULO XVI

Márcio Ricardo Coelho Muniz\*

## RESUMO

*Considerando a inexistência formal de uma preceptiva dramática para o conjunto de autos quinhentistas ibéricos de tradição medieval, em contraposição a existência de uma poética que embasa o teatro humanístico-renascentista, o presente trabalho discute a possibilidade de construção de uma preceptiva/poética para a dramaturgia quinhentista portuguesa a partir da análise de marcas metateatrais identificáveis no corpo de textos e paratextos dramáticos. Toma-se como corpus desta discussão o anônimo Auto dos Sátiros (1530-1550?).*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Auto dos Sátiros. Dramaturgia Portuguesa. Preceptiva Dramática.*

Os dois versos que compõem o título deste texto – e também o título do projeto de pesquisa de que ele é fruto – são exemplo metonímico de como certa preceptiva dramática se revela em textos teatrais quinhentistas portugueses. Referindo aspectos de encenação e de atuação dos atores, os versos indicam a representação que busca maior “naturalismo” de ações como a mais apropriada ao gênero da farsa. De modo conciso, dão indicações sobre modos de representação teatral e criação dramática importantes para um período em que são poucos os tratados dedicados ao assunto. Conforme afirma José Camões, “em Portugal é escassa a preceptiva teatral quinhentista [...] e os

\* Professor da Universidade Federal da Bahia (Ufba). Doutor em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (USP), com pós-doutorado pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Email: marciomuniz@uol.com.br.

textos de teatro podem revelar-se fontes directas para o estudo de preceitos teatrais, sobretudo aqueles que explicitamente referem normas e modos de fazer”(CAMÕES, 2010a, p. 9).

No conjunto de mais de uma centena de textos teatrais quinhentistas que sobreviveram até nossos dias,<sup>1</sup> muitos são os que de modo mais ou menos explícito trazem marcas de uma poética teatral, que nos permite inferir “normas e modos de fazer” que orientavam a criação e a encenação teatral. Desde elementos paratextuais, como títulos, didascálias e rubricas, até elementos inseridos em monólogos, solilóquios e diálogos, ou seja, elementos textuais, há uma riqueza de dados a serem levantados e interpretados, que certamente nos permitirão aproximarmo-nos, ainda que de modo sempre inseguro, das convenções teatrais da época. No limite deste texto, centrar-me-ei na análise e comentário de um auto anônimo, o *Auto dos Sátiros*, em que mais fortemente enxergo estratégias e recursos metateatrais que nos possibilitam inferir uma preceptiva para os gêneros da farsa e da comédia no Quinhentos português.

Anônimo, com poucas marcas paratextuais ou intratextuais que nos possibilitem datá-lo com alguma segurança ou mesmo ter certeza de que foi algum dia encenado,<sup>2</sup> o *Auto dos Sátiros* é peça que se destaca no conjunto de textos de dramaturgia do século XVI português por guardar em alto grau marcas metateatrais, tradutoras de, como já disse José Camões, “normas e modos d[o] fazer [teatral]” quinhentista. O impresso mais antigo do auto encontra-se na Biblioteca Nacional de Espanha e foi descoberto e publicado por Eugenio Asensio, em 1950. É de Asensio também o primeiro estudo sobre o auto. Embora edite-o e publique-o no *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, a avaliação que o crítico espanhol faz do auto não é exatamente positiva, mas, ao mesmo tempo, já refere como elemento de valor de *Sátiros* o que denomina “arca de Noé de las tradiciones escénicas”, ou seja, em terminologia teatral mais nossa contemporânea, suas marcas metateatrais. Diz Asensio (1950, p. 187):

<sup>1</sup> O conjunto dessa mais de uma centena de textos, incluindo os de Gil Vicente, está publicado pelo Centro de Estudos do Teatro da Universidade de Lisboa, sob a coordenação científica do professor José Camões. Cf.: [www.fl.ul.pt/cet](http://www.fl.ul.pt/cet).

<sup>2</sup> Eugénio Asensio (1950), seu primeiro editor moderno, Maria Idalina R. Rodrigues (1987) e José Camões (2010a) referem possibilidades de indicações a localizações ao redor de Lisboa, citadas nos v. 319-320, 539-541 e 620-623, inseridas em contextos irônicos, revelarem reflexos da querela mantida por D. António de Ataíde, Conde da Castanheira, e a Rainha D. Catarina, referentes a posses de terras e privilégios. Se as inferências corresponderem à verdade, podemos tomar o período compreendido entre as décadas de 1530 e 1550 como datas prováveis da encenação do auto.

Destinado a un público cortesano, opone los aristocráticos amores de Flerisel y Ulinea a los toscos galanteos de los criados. Contraste de campo e corte, de sangre noble y villana, en que la nobleza se revela trasel toscos sayal. Su valor poético no es muy subido e no faltará algún severo lector que lo incluya entre los clásicos justamente olvidados. En cambio ofrece un vivo interés para la historia del teatro. Es un arca de Noé de las tradiciones escénicas, una suma de histrionismo que recoge las convenciones dominantes em las tablas al final del reinado de D. João III. La extensión de la obra há permitido al anónimo autor combinar temas y motivos sumamente variados.<sup>3</sup>

Como se infere das palavras de Asensio, embora de “valor poético” pouco “subido” e quase justamente um clássico “olvidado”, o *Auto dos Sátiros* “ofrece vivo interés”, por recolher convenções teatrais do período de D. João III (1521-1557) e por “combinar temas y motivos sumamente variados”. Décadas depois, o alto valor dos elementos metateatrais presentes em *Sátiros* foi sublinhado por Maria Idalina Resina Rodrigues, que estuda comparativamente a estratégia metateatral do “teatro dentro do teatro”, a que recorre nosso autor anônimo, também no *Auto d’El-Rei Seleuco*, de Camões, e no *Auto da Natural Invenção*, de Antônio Ribeiro Chiado (RODRIGUES, 1987, p. 115-ss.); e, da mesma forma, por José Camões no texto da “Introdução” do volume em que edita o *Auto dos Sátiros* (CAMÕES, 2010b, p. 33-ss). Ressalte-se que os dois críticos portugueses parecem avaliar positivamente nosso texto anônimo, diferentemente de Asensio, embora abordem em seus estudos aspectos semelhantes aos indicados no trabalho inaugural do crítico espanhol. Pretendo juntar-me a esta pequeníssima fortuna crítica, trilhando de alguma maneira os percursos já delineados por meus antecessores, demorando-me na discussão e interpretação dos elementos metateatrais presentes no *Auto dos Sátiros*, de modo a alinhar algumas “normas e modos de fazer” que apontem

<sup>3</sup> Há de se ter em conta que Asensio, observando no *Auto dos Sátiros* um “rehacio al teatro humanístico”, avalia o texto de nosso anônimo a partir de uma perspectiva teórico-dramática vinda do teatro humanístico que, como se sabe, compartilha espaço e gostos no Quinhentos português com a tradição do auto peninsular ibérico, que se orienta por outras “normas e modos de fazer” e a que nosso auto anônimo está afiliado. Não tendo levado isto em conta, Asensio cobra-lhe uma coerência humanística-renascentista que não lhe é possível: “[O *Auto dos Sátiros*] se muestra rehacio al teatro humanístico que venía de Coimbra [...]. Sin embargo mucho podía enseñarle la comedia renacentista. La división en actos permitió a las obras humanistas y a los que por este camino les seguieron, relegar al entreacto, fuera del cuerpo de lapieza, las bufonadas juglarescas, los intermedios de danza y canto, las paysadas de circo. Por el contrario el *auto* con movimiento continuo, al incorporar a la intriga romántica los cuadros de égloga rústica e de farsa urbana, no supo conquistar la unidad temática ni la coherencia emocional. Tal es el caso de nuestra pieza [*Auto dos Sátiros*]. Parece una revista en la que a capricho se pueden intercalar cuadros nuevos o suplir los que el público no aplaude. Los múltiples motivos novelescos y cómicos no han logrado integrarse y fundirse armoniosamente” (ASENSIO, 1950, p. 187-188).

para uma preceptiva teatral que tenha orientado a criação dramaturgicamente do auto peninsular ibérico.

Neste meu exercício de “arqueologia dos espetáculos” – como, de modo feliz, José Camões denomina este tipo de trabalho investigativo –, início por observar dois paratextos importantes na linguagem teatral: as didascálias e as rubricas. O auto peninsular, diferentemente da dramaturgia de base humanista, é frequentemente avaro no uso desses dois paratextos. Embora recorrentemente presentes, didascálias quase sempre se restringem a listas de personagens, nem sempre corretas, a um ou outro dado contextual e a pouco mais. Todavia, em alguns casos, ainda recorrendo às palavras de José Camões (2010a, p. 13): “As didascálias revelam-se fontes importantes para a arqueologia dos espetáculos ao fixarem memórias da representação nas instruções destinadas a actores ao mesmo tempo que cumprem a sua função indicadora de acção de personagens”.

A didascália do *Auto dos Sátiros* é quase uma grande lista de personagens, mas guarda algumas informações importantes para nossa discussão:

Auto novamente feito em que entram as figuras seguintes: um Mordomo com um seu moço Vicente, dous escudeiros, Pero d’Abreu e Luís de Sá, e a Ventura com três Sátiros que representa a obra, Flerisel, filho do Príncipe d’Áustria, com seu paje Melibeo, um Porteiro, Ulinea, dama, com um seu Amo, um Pomareiro por nome Brás Flores, Gil Ratinho, Belisa e Floriania, moças, Polinarado e Constantino, rascões, um bobo castelhano, o Príncipe d’Áustria, pai de Flerisel, e o Conde, pai de Ulinea. E entra logo o Mordomo com o Moço, e agastado de ver tanta gente, que é donde se há de fazer o auto, brada com ele e diz (*Sátiros*, Didascália, p. 239).<sup>4</sup>

A longa lista de personagens aí está, mas não está solitária nem é aleatória. A ordem de enumeração respeita e corresponde à estruturação em *mise en abîme* do *Auto dos Sátiros*, em que grupos distintos de atores/personagens constroem um pequeno público de algo que é representado por outros atores/personagens, que, por sua vez, é público de outro grupo de atores/personagens, o que na semântica teatral denomina-se “teatro-dentro-do-teatro”. A listagem de personagens não revela o propósito, mas agrupa as diversas narrativas dramáticas encenadas no auto.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Todas as citações do *Auto dos Sátiros* serão feitas a partir da edição preparada por José Camões (2010a). Deste ponto em diante, indicarei apenas o título do auto, seguido por numeração dos versos.

<sup>5</sup> Os primeiros quatro personagens referidos na didascália (“um Mordomo com um seu moço Vicente, dous escudeiros, Pero d’Abreu e Luís de Sá”) introduzem o *Auto dos Sátiros* e compõem “fingidamente” parte do

Mas, nem só de lista se constitui esta didascália. Temos ainda algumas importantes informações metateatrais presentes nela. Uma diz respeito ainda à estrutura de *mise en abîme*, referida acima, que é sugerida na frase final da didascália, quando se busca caracterizar as duas personagens que vão imediatamente iniciar a encenação do auto. Ao revelar o estado aborrecido do Mordomo com o que se passa em sua casa, “agastado”, somos de imediato jogados na estrutura do “teatro-dentro-do-teatro”, e ficamos sabendo que, no interior do auto em que o Mordomo é personagem central das ações, numa festa em sua casa – que seu Moço deixou encher-se de gente, por isso o aborrecimento de seu senhor – se prepara a encenação de outro auto, que o anfitrião oferecerá a seus convidados. Somos também inseridos no interior de um espaço ficcional que à altura tornava-se frutífero espaço teatral: os solares ou casas fidalgas, geralmente situadas nos arredores de Lisboa.<sup>6</sup>

De alguma forma parece que este espaço teatral, a casa de um nobre, inspira uma estratégia que possibilita a atores e ao público potencial combinarem e aceitarem os pactos ficcionais segundo o espaço que compartilham, com o qual a estrutura em *mise en abîme* da estratégia do “teatro-dentro-do-teatro” contribui significativamente. Índice disso são outras marcações espaciais presentes em algumas rubricas que buscam o ordenamento dos diversos públicos presentes e internos à representação.

Por exemplo, logo ao cumprir seu papel de “Representadora” do auto que se encenará, ou seja, após anunciar o assunto do auto e o público a que se dirige, a personagem da Ventura, segundo a rubrica, ocupará um lugar específico na cena teatral, junto com seus Sátiros, conformando um pequeno público que assistirá de lugar privilegiado o que se encenará: “Vai-se assentar num assento que pera ela estará feito, cantando os Sátiros, e assentada falam os escudeiros” (*Sátiros*, rubrica entre os v. 164-165). O indicativo da rubrica

---

público que no Solar do primeiro, o Mordomo, assistirá ao elegante auto romanesco que se encenará. Os três seguintes (“ Ventura com três Sátiros”) entram em cena no “palco” construído no Solar e têm o papel, particularmente a Ventura, de apresentar a obra ao público reunido em casa do Mordomo para a assistir (“que representa a obra”). Os demais personagens referidos (“Flerisel, filho do Príncipe d’Áustria, com seu pajem Melibeo, um Porteiro, Ulinea, dama, com um seu Amo, um Pomareiro por nome Brás Flores, Gil Ratinho, Belisa e Floriana, moças, Polinarado e Constantino, rascões, um bobo castelhano, o Príncipe d’Áustria, pai de Flerisel, e o Conde, pai de Ulinea”) são todas figuras pertencentes ao auto romanesco sobre os amores de “Flerisel, filho do Príncipe d’Áustria” e Ulinea, filha do Conde português.

<sup>6</sup> O importante papel que parece ter desempenhado, à altura, este novo “espaço teatral” não escapou às leituras de Maria Idalina R. Rodrigues (1987) e de José Camões (2010a), que referem sua presença em dois outros autos contemporâneos de *Sátiros*: *Auto da Natural Invenção*, de Antônio Ribeiro Chiado, e *Auto d’El-Rei Seleuco*, de Camões.

é de termos espaciais, mas revela também a estratégia do “teatro-dentro-do-teatro” que começa a se configurar, constituindo a Ventura e os Sátiros um público à parte.

Da mesma forma, a rubrica que ao final do auto devolve essas personagens à cena confirma sua constituição como um público que a assistiu, de um local especial, todo o desenrolar da comédia representada: “Desce a Ventura de seu trono com os Sátiros cantando e chegam aos noivos acabando de cantar, e diz” (*Sátiros*, rubrica entre os v. 2155-2156). No intervalo entre os versos 165 e 2155 – versos posterior e anterior, respectivamente, às duas rubricas citadas acima – presume-se que os atores que terão encarnado a Ventura e os Sátiros seguiram como observadores da encenação, sem cumprir outro papel que o de público assistente. Inclusive, a referência ao “trono” ocupado pela Ventura corrobora a configuração tutelar que a personagem guardará no enredo maior do auto, de que tratarei com mais detalhes à frente. Além disso, essas duas rubricas ligam mais fortemente os momentos iniciais e finais do auto, assegurando a unidade que a estrutura em *mise en abîme* poderia ameaçar romper.

Além dessas relações entre espaço e estrutura/estratégia teatral, a didascália também contribui para a discussão sobre certa terminologia genológica da dramaturgia do século XVI português. Nela, o autor anônimo classifica sua obra de “auto”, recorrendo a um termo que, no primeiro quinhentismo português, segundo Osório Mateus (2002), equivaleria a sinônimo de “peça teatral”. Nas outras seis vezes em que o termo “auto” aparece (todas dentro dos primeiros 105 versos de *Sátiros*, que tem 2240 versos), guarda sempre o mesmo sentido, o de referir-se à peça teatral que será encenada.<sup>7</sup> Temos, assim, ainda que não explicitamente definido, um termo teatral bem demarcado pela repetição, pelos contextos de seus usos e, como veremos à frente, pelo contraste com outros termos genológicos que serão referidos em *Sátiros*.

Por sua vez, as rubricas, embora também fortemente avaras em indicações cênicas, quase sempre se limitando a indicar entrada ou saída de personagens, algumas vezes desvelam estratégias de cunho metateatrais e nos aproximam da medida de consciência e controle do autor sobre a obra. Acima, chamei atenção para sua relação com a construção de alguns espaços cênicos, configurando públicos distintos. Mas, há outros dados. Na rubrica que introduz a cena em que somos apresentados à Ventura e a seus companheiros Sátiros,

<sup>7</sup> O termo “auto” aparece em *Sátiros*: no título; duas vezes na didascália; nos v. 54, 63 e 102; na rubrica, logo após ao v. 104, que anuncia a entrada da Ventura, representadora do auto que se irá encenar.

indica-se que a personagem desdobra-se sobre si mesma, pois se traveste em outra personagem (“Entra a Ventura vestida a modo de ninfa [...]”) e indica-se também a função/o papel que desempenhará (“a representar o auto”).<sup>8</sup> O pacto ficcional que a Ventura vem anunciar, o do “teatro-dentro-do-teatro”, já está proposto no próprio se fantasiar da personagem da “Representadora”, pois o jogo de disfarce que o travestir-se pressupõe está vinculado, em termos de recepção, com o aceite do mesmo pacto ficcional por parte do leitor/espectador.

Outros termos de sentido metateatrais como “fingir” (“Entra Flerisel com Melibeo e finge chegar aos aposentos do Conde” [*Sátiros*, rubrica entre os v. 174-175]), e “mostrar” (“Entra o Amo com Flerisel a lhe mostrar o jardim já com o partido feito, e diz” [*Sátiros*, rubrica entre os v. 807-808]), ambos referidos à propósito do processo de tomada dos espaços da casa do Mordomo como cenário do auto encenado em seu interior, revelam não só as estratégias de apropriação espacial exercitadas por essas peças encenadas neste novo *locus* teatral, as casas fidalgas, mas também é oportunidade do autor, por meio da descrição elogiosa dos espaços e dos objetos neles presentes, tangencialmente lisonjear o “dono” real do solar, mecenas que certamente financia a festa e a encenação. “Palacio”, “majestad”, “trono”, “fausto” são alguns dos termos elogiosos com que Fleriselse refere os “aposentos do Conde”/solar do Mordomo:

Flerisel:	El fausto y recibimiento del palacio y el asiento todo es de mucho primor.
Melibeo:	No lo he visto mejor ni de mejor fundamento.
Flerisel:	Mirad qué lindo portal qué labrada pedrería es la obra toda igual.
Melibeo:	No hay en todo Portugal otro de más ofanía.
Flerisel:	Qué majestad, qué presencia tiene el trono del terrero ( <i>Sátiros</i> , v. 175-186).

<sup>8</sup> Este “travestir-se” se repetirá na comédia a ser futuramente encenada, quando Flerisel disfarça-se em vilão para provar o amor de sua amada Ulinea por ele.

Por fim, ainda no campo das rubricas, a música, presença comum no auto peninsular, é referida cinco vezes por meio do verbo “cantar” (rubricas entre os v. 104-105; 164-165; 505-506; 1479-1480; 2155-2156), cumprindo papéis que a tradição lhe legou. Um deles, conectar a encenação teatral com a festa em que está inserida, em rito de passagem inicial (festa-teatro) e final (teatro-novamente festa). Os três Sátiros entram, saem e retornam à cena cantando, lembrando a todos que aquele teatro é também festa, algumas vezes parte central desta. Em outros momentos, a música traz a distensão que o drama encenado por vezes exige, ou seja, personagens farsescos trazem o frescor do riso para a cena, quase sempre se fazendo acompanhar de música, caso do Ratinho Gil e do Bobo Gusmão, serviçais da dama Ulinea que encenam episódios farsescos e que adentram a cena cantando.

Se didascálias e rubricas, costumeiramente avaras, nos fornecem importantes índices metateatrais no *Auto dos Sátiros*, como visto acima, o próprio texto dramático, bem como a estrutura de ordenamento das narrativas, são reveladores de algumas “normas e modos do fazer” teatral da época. Voltemos primeiramente aos aspectos genológicos. Se no título e na didascália a obra de nosso anônimo é referida como “auto”, outros dois termos de cunho genológico compartilham a cena com ele: “comédia”, no v. 103; e “farsas”, no plural, no v. 1044. O primeiro termo é dito pelo Mordomo que, respondendo a um dos seus convidados sobre o autor da obra a ser representada, afirma ser o “auto” que se irá encenar uma comédia de Terêncio:

Pero d’Abreu:	Quem é deste auto autor?
Mordomo:	É Comédia de Terêncio cousa de muito primor. ( <i>Sátiros</i> , v. 102-104).

Como se observa, ao referir-se a Terêncio, o Mordomo, e de certa forma o próprio autor anônimo, busca a *autoritas* que a obra e o nome do comediógrafo latino detinham no século XVI europeu. A estratégia não é exclusiva de nosso autor anônimo no conjunto de textos dramáticos quinhentistas portugueses. Sá de Miranda (1481-1558), na carta que dirige ao Cardeal D. Henrique oferecendo-lhe sua *Comédia dos Estrangeiros* e buscando o privilégio do mecenato – impressa na edição da *Comédia dos Estrangeiros*, de 1561 –, toma Terêncio como modelo seguido e sugere à “Comédia”, interlocutora do autor na carta a D. Henrique,

que não tenha vergonha da emulação, lembrando que o gênero da comédia, em outros tempos, foi muito apreciado (MIRANDA, 2013, p. 48-49). Da mesma forma, Jorge Ferreira de Vasconcelos (1515-1585) cita Terêncio como modelo de comediógrafo no Prólogo de sua *Comédia Ulissipo* (1618).<sup>9</sup>

Nosso anônimo, por sua vez, insere a referência ao comediógrafo latino num contexto diferente de seus contemporâneos, pois enquanto naqueles Terêncio é referido no interior de paratextos (carta dedicatória/privilégio e prólogo) e dentro de um registro sério (ou seja, sua obra é declaradamente modelo clássico a seguir), no *Auto dos Sátiros*, ainda que referido positivamente, a situação é de graça ou, pelo menos, de fingimento, pois sabemos – e provavelmente saberiam os espectadores reais do Quinhentos português que assistiram ao auto anônimo – que o comediógrafo latino não é autor do auto que o Mordomo oferecerá a seus convidados. Todavia, temos um importante dado sobre certa consciência genológica do autor, que contava, é claro, com a boa recepção ao gênero da comédia e ao nome do dramaturgo latino, pelo menos por parte dos espectadores.

O sentido que nosso anônimo parece ter de comédia, todavia, pouco tem a ver com a tradição clássica romana, a de Terêncio, filiando-se mais ao sentido e à forma que o termo guarda na tradição do auto peninsular medieval. É exatamente na observação da estrutura e do argumento da comédia que o Mordomo oferece a seus convidados que se podem inferir alguns traços do gênero como o entendia o autor anônimo.

Maria João Pais do Amaral, num estudo em que busca as marcas do gênero “comédia” em obras vicentinas, ressalta que Gil Vicente criava a partir de um “conceito medieval de Comédia”, cujo traço característico era a “contraposição, *num enredo amoroso*, ente o *doloroso início* e o *feliz desenlace*” (AMARAL, 2003, p. 229, *italico da autora*), ou, nas palavras de Peregrino/“Representador” na *Comédia sobre a Devisa da Cidade de Coimbra*:

Já sabeis senhores  
que toda a comédia começa em dolores  
e inda que toque cousas lastimeiras  
sabei que as farsas todas chocarreiras  
nam sam muito finas sem outros primores.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Também Lope de Vega, em sua *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de 1609, ao poeticamente teorizar sobre a arte de fazer comédias, toma Terêncio, assim como Plauto, como *autoritates* (cf. ROZAS, 2002).

<sup>10</sup> Gil Vicente, *Devisa de Coimbra* (VICENTE, 2002, vol. 1, v. 59-64).

Ao início doloroso e ao final feliz, Maria João P. Amaral adenda mais duas características da comédia na tradição medieval: a presença de um argumento e a extensão do auto.<sup>11</sup> Esses quatro traços característicos do gênero podem ser identificados no *Auto dos Sátiros*, melhor dizendo, na comédia inserida no interior do auto anônimo.

Como se afirma na didascália, o enredo do *Auto dos sátiros* constrói-se a propósito e no interior de uma festa realizada num solar nobre, nos arredores de Lisboa, cujo proprietário o auto parece querer representar na personagem do Mordomo. As duas primeiras cenas<sup>12</sup> têm forte teor farsesco: na primeira, na companhia de seu Moço, o Mordomo discute os arranjos para a recepção de seus convidados e para representação do elegante auto que irá oferecer durante a festa; na segunda, recebe dois convidados especiais, fidalgos que vieram de Lisboa para a festa, Pero d'Abreu e Luís de Sá.

Para ordenar e apresentar a comédia – nesse ponto, já sabemos o gênero do texto que será encenado na casa do Mordomo –, adentra em nova cena a figura alegórica da deusa Ventura, travestida de ninfa, acompanhada por três Sátiros, “presos com três cadeas”, para anunciar aos presentes o assunto da comédia. A cena é curta, são apenas 60 versos, mas sua encenação – aceitando-se a hipótese dela ter acontecido – teve impacto suficiente sobre o público assistente para nomear o auto, pois é somente nela que os três Sátiros que estão no título do auto têm voz. Eles entram cantando uma décima em versos de redondilha maior, na qual reclamam de sua condição de presos da Ventura:

*Entra a Ventura vestida a modo de ninfa a representar o auto com três Sátiros presos em cadeas, e vem cantando o que se segue:*

Sátiros: Quem com tão baixa Ventura  
vem preso de sua estrela  
que bem pode esperar dela?  
Este tormento crescido  
nunca o tal teve ninguém,  
nam estima pouco o bem

<sup>11</sup> Sobre as questões relativas aos gêneros em Gil Vicente, em particular à comédia, vejam-se os trabalhos de Saraiva (1981 [1942]), Garay (1988) e Mendes (1990).

<sup>12</sup> Embora estejamos aqui a referir-nos a “cenas”, há que se observar que o texto de *Sátiros*, como é comum ao auto peninsular, não apresenta nenhuma divisão, seja em atos, partes ou cenas. Para uma apresentação mais didática de meus comentários ao auto anônimo, proponho uma divisão em cenas apoiada principalmente nas entradas e saídas de personagens, em sua grande maioria marcada por rubricas, mas com algumas exceções, caso das primeira e segunda cenas em que não há rubrica indicando a entrada dos dois escudeiros convidados do Mordomo, Pero d'Abreu e Luís de Sá, mas cuja entradas entendo como nova cena.

quem o mal tem conhecido.  
Já que esta nos tem vencido  
e presos de sua estrela  
que bem nos pode vir dela?  
(*Sátiros*, v. 105-114)

Em seguida a este canto lastimoso, mas que certamente mereceu uma encenação irônico-farsesca, a Ventura repreende o canto queixoso, o mal comportamento e a “vontade danosa”. E, para “lima[r] os entendimentos” de seus “agrestes” companheiros, a deusa convida-os a assistir “a obra que [...] / pera os discretos se fez”.

Em sua apresentação/“representação”, Ventura não usa os termos genológicos já referidos, “auto” ou “comédia”, tratando-a apenas por “obra” ou “obra que se representa”. Todavia, cumpre a função de revelar o argumento da comédia, desempenhando corretamente o papel de Representador, a quem cabe apresentar a obra:

*Fala a Ventura:*

Cessai Sátiros que cantais  
queixosos do mal que dura.  
Dizei, por que vos queixais  
vindo presos da Ventura  
por que mais mal não façais?  
Pagais o merecimento  
dessa vontade danosa  
com mui piqueno tormento  
agrestes no entendimento  
da condição virtuosa.

Mas por que hajais por segura  
esta comprida prisão  
eu sam a vossa Ventura,  
se vos for ingrata e dura  
sabei que tenho rezão.  
Se vos fizer isto dano  
a vosso brutal engenho  
sois tão cobertos d’engano  
que é forçado desengano  
dizer-vos eu a que venho.

Mas pois não há de praguentos  
 quem seguro se defenda  
 limais os entendimentos  
 ouvi esta obra atentos.  
 Pregueje quem não entenda  
 que a vós, que sois roazes  
 do bem que está conhecido,  
 todo o danar é devido,  
 porém nos que são capazes  
 o saber é ser sofrido.

Sois exemplo de maldade  
 Do bem perdeis a memória.  
 Mas em quem busco eu bondade?  
 Praguentos falar verdade  
 não o diz nenhũa história.  
 E só isto me contenta  
 como já disse outra vez  
 se eu a nécios for isenta  
 a obra que se representa  
 pera os discretos se fez.

Mas em os casos d'amor  
 só a Ventura é terceira  
 quero arredar o temor  
 neste em cujo favor  
 eu hei de ser a primeira.  
 Sátiros, daquele lugar potente  
 a quem eu fizer contente  
 veremos sem que nos veja.  
 (*Sátiros*, v. 105-164)

Como se pode ver, em sua fala, Ventura revela o estilo (feito para “atentos” e “discretos”, e não para os de “agreste entendimento”, “nécios” e “praguentos”) e o argumento (tratar-se-á de “casos d’amor”) da comédia e convida a todos a assistirem-na. Penso que se pode perfeitamente entender esta cena, a terceira do auto, em que desfilam a Ventura e os Sátiros, como o “argumento” da comédia que se encenará em seguida.

Após apresentação do argumento, a Ventura e os Sátiros dirigem-se a um “lugar potente [alto]” do palco, de onde assistirão à obra que ordenaram. Tal qual nas comédias estudadas por Maria João Pais do Amaral, no *Auto dos Sátiros* a personagem que apresenta o argumento também não participa da ação. Todavia,

observo que a não-participação é aqui relativa, pois a Ventura, na companhia dos Sátiros, estará a todo momento presente à encenação, sentada num “trono”, ocupando um lugar e uma função tutelar dos heróis amantes, de favorecimento dos amores vividos na comédia: “neste [caso d’amor que será encenado] em cujo favor/ eu hei de ser a primeira. Achar-me quero presente/ pera o que mais deseja” (*Sátiros*, v. 158-161). Este favorecimento será reexplicitado ao final da comédia, quando Ventura volta à cena para confirmá-lo:

Ventura: Em passo tam venturoso  
me quero mostrar segura  
viva tal amor de esposo  
viva a esposa do amoroso  
que por vós está a Ventura.  
[...]  
E o que comigo ordenei  
por pagar amor tam grande  
qual nunca tal ver cuidei  
sabei que um prego preguei  
nela por que não desande.  
(*Sátiros*, v. 2156-2160; 2166-2170).

A comédia que se encenará aos convidados do Mordomo, de certa forma, atende também ao segundo traço característico do gênero da comédia medieval: tratando-se de um “caso d’amor”, teremos um início que em certa perspectiva se configurará doloroso e um final que se resolverá de modo feliz. Veja-se como isto se dá.

Podemos tentar resumir o enredo da comédia assim: Flerisel, filho do Príncipe d’Áustria, acompanhado de seu pajem Melibeo, “passeiam” por Portugal a ver seus famosos palácios, como “turistas” da época. Chegando ao palácio do Conde, solicita permissão para visitá-lo, louvando sua beleza e magnificência. Tendo seu pedido aceito, conhece nos jardins do palácio a Ulinea, filha do Conde. O amor nasce imediatamente entre os dois. Mas, em lugar de revelar seus sentimentos a sua amada, Flerisel decide se fazer vilão para alcançar a “verdade do amor”:<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Estratégias do disfarçar-se são comuns ao teatro desde sempre. O nobre disfarçar-se em vilão é recorrente no teatro do século XVI português, e tem como maior modelo a *Tragicomédia de Dom Duardos* (1522), um dos autos de Gil Vicente que gozou de grande fama entre o público e também entre os autores contemporâneos e posteriores ao dramaturgo.

Flerisel [*para Melibeo, seu pajem*]:

Hacerme quiero villano  
y con la azada en la mano  
cavar la raíz d'amor.  
Iré asentar partido  
aunque es bueno para mí  
con aquel su Amo<sup>14</sup> querido  
y si fuera recebido  
trabajaré en el jardín.  
(*Sátiros*, v. 569-576)

Flerisel envia seu pajem de volta a Castela e o orienta a convencer o Príncipe d'Áustria, seu pai, de que se havia perdido de Flerisel e de que havia voltado pensando encontrá-lo em casa. Em seguida, já disfarçado de vilão a serviço na casa do Conde, esforça-se por se aproximar e falar com sua amada. Por sua vez, Ulinea começa a sentir reflexos do amor que, ainda sem saber, já nutre por Flerisel. Passeando pelo jardim na companhia de seus serviçais, a donzela inquirirá o Pomareiro sobre “que cousa é o amor?” (*Sátiros*, v. 400). A pergunta desencadeia uma série de episódios de configuração farsesca, cujos temas são os amores vividos pelos serviçais que estão ao redor de Ulinea: o Amo, governante da casa; o Pomareiro; o ratinho Gil Descanço; duas moças, Floriana e Belisa; os pretendentes dessas, Polinardo e Constantino; e o bobo Gusmão. Tais episódios traduzem uma estratégia também recorrente no teatro de tema amoroso na dramaturgia quinhentista do auto peninsular: episódios farsescos nos quais personagens dos estamentos baixos da sociedade, os *laboratores* (DUBY, 1994) vivenciam de modo às avessas, como espelho invertido e cômico, os altos amores sentidos por seus senhores. A seguir, presenciamos o convívio doloroso de Ulinea e Flerisel com o sentimento de um amor que não pode nem ser expresso, pelo teste a que está sendo exposto, nem vivido, pela distância social entre a nobre e o vilão, disfarce assumido por Flerisel. O desenlace final e a solução para o impasse da comédia serão possibilitados pela chegada do Príncipe d'Áustria ao palácio do Conde português, que, por sua vez, o havia encontrado em Portugal a buscar o filho que havia se perdido do pajem. Realizados os mútuos reconhecimentos entre pai e filho e, portanto, terem se desfeitas as barreiras sociais que impediam o amor de Flerisel e Ulinea, a Ventura volta a cena para selar o amor dos jovens, com o qual havia

<sup>14</sup> Um dos serviçais da donzela Ulinea.

se comprometido a favorecer, concluindo assim a comédia, mas não ainda o *Auto dos Sátiros*.

Por esta breve síntese do enredo dos amores de Flerisel e Ulinea, pode-se observar que o auto anônimo traz dentro de si uma comédia, cujo enredo amoroso se inicia sobre o signo do impedimento e do sofrimento para concluir em um feliz desenlace.

Quanto à extensão, quarta característica identificada por Maria João Pais do Amaral para a comédia medieval, penso que basta indicar dois dados: primeiro, dentre os quinze autos anônimos editados por José Camões, nos três tomos do *Teatro Português do Século XVI* (CAMÕES, 2007; 2010a; 2010b), o *Auto dos Sátiros* é o maior deles, com 2240 versos. A média dos outros textos anônimos está na metade disto. Segundo dado, a *Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente, referência para autos de temática amorosa vivida por personagens de alta estirpe e que certamente foi fonte para a estratégia do príncipe disfarçado de vilão, como indicamos acima, possui 2055 versos. O fato é que o enredo complexo e, por vezes, algo mirabolante, dessas tramas narrativas amorosas exige maior extensão para se resolver.

Como se pode constatar, o termo teatral a que o Mordomo de nosso *Auto dos Sátiros* recorre para definir a peça que oferece a seus convidados corresponde com relativa precisão ao sentido de comédia com que trabalhavam os dramaturgos da primeira metade do século XVI português, anteriores ou contemporâneos do autor anônimo. Todavia, a precisão é relativa exatamente porque a linearidade de tempo e ação que de certa forma caracteriza a narrativa amorosa da comédia inserida no *Auto dos Sátiros* é constantemente interrompida ou quebrada pela estrutura do teatro-dentro-do-teatro, pois ao longo do desenvolvimento da comédia recorrentemente um trio de espectadores críticos, formado pelo Mordomo e por seus dois convidados lisboetas, os fidalgos Pero d’Abreu e Luís de Sá, entre uma cena e outra da comédia, retorna ao centro do palco do *Auto dos Sátiros* para comentar a cena que acabaram de ver, constituindo-se noutra público à parte, com função de crítica dramática. Essas pequenas cenas intercaladas entre as cenas maiores da comédia dos amores de Flerisel e Ulinea são essencialmente metateatrais, pois aspectos da adequação da linguagem, da constituição das personagens, do estilo da representação, da atuação dos atores, entre outros, são o foco central do diálogo entre nosso trio de personagens críticas, reforçando ainda mais o caráter preceptivo do *Auto dos Sátiros*.

É numa dessas pequenas cenas críticas intercaladas entre as cenas da comédia que aparece o terceiro termo genológico referido no *Auto dos Sátiros*, a farsa. O contexto é o do contraste entre o mundo nobre, aqui representado por Flerisel e Ulinea, e o mundo dos vilões, constituído pelos serviçais da donzela. Em uma longa cena da comédia, com 230 versos, de alto teor farsesco, encena-se que Flerisel, já disfarçado de vilão, é apresentado a seu espaço de trabalho, o jardim, e a seus companheiros, enfrentando desde logo grande resistência de alguns deles, em particular do Pomareiro e do ratinho Gil Descanso. A argumentação destes para a resistência em aceitar o novo companheiro é o fato dele ser castelhano e eles não entenderem o que diz, possibilitando a encenação de discussões muito graciosas sobre as confusões linguísticas que a situação provoca, a revelarem nas entrelinhas, contudo, preconceitos que avançam bem além da questão linguística (TEYSSIER, 2005 [1959]; PINTO, 1979; FERNÁNDEZ GARCÍA, 2004).

A cena contrasta dois mundos, dois códigos comportamentais, o da nobreza e o dos vilões, conseqüentemente, dois registros linguísticos, cujo confronto é fórmula recorrente para a construção do riso na dramaturgia quinhentista. A revelar e a interpretar metateatralmente este confronto, nosso trio de críticos tece uma série de comentários, avaliando-lhe aspectos propriamente teatrais, contribuindo significativamente para a delineação de uma preceptiva teatral centrada em aspectos genológicos e construída a partir dos próprios textos. Veja-se o que dizem:

*Vão-se e falam os escudeiros:*

- Pero D'Abreu: Mataram-me aqueles vilões  
no declarar do partido  
do trabalhador fingido.
- Luís de Sá: São naturais as rezões  
de vilão mal entendido.
- Mordomo: O natural é melhor  
no representar das farsas.
- Pero D'Abreu: Achei-lhe muito primor  
no não entender senhor  
o castelhano com graças.
- Luís de Sá: Todos os passos galantes  
achei com entendimento.  
É discreto o fundamento.

Mordomo: Traz bons representantes  
que é todo o merecimento.  
Pero D’Abreu: Senhor Mordomo até ‘gora  
isso nam disse ninguém.  
Não entendeis isso bem.  
Mordomo: Torna a entrar a senhora  
queiramos ver ao que vem.  
(*Sátiros*, v. 1038-1057)

Caracterizados como “mal entendido[s]” seja na convenção social que rege as relações das personagens nobres, seja na incapacidade de compreensão do castelhano que esses falam, os vilões são configurados – e estamos no campo da representação – como “naturais”, embora esta configuração seja em realidade fruto de uma convenção ou tradição teatral. O “natural”, duas vezes referido no discurso dos “espectadores críticos”, serve assim não só para caracterizar a personagem tipo de que se fala, o vilão, mas também a linguagem e o gênero teatral que lhe é próprio, a farsa, do que resulta uma definição clara, objetiva e também já convencionalizada na representação do gênero: “O natural é melhor /no representar das farsas”.

A cena de nossos críticos, composta por duas estrofes em décima, aprofunda a distinção genológica entre farsa e comédia – inclusive formalmente concedendo a cada um uma décima –, pois se aquela apresenta “naturais rezões”, por sua vez a comédia é “discreta” no “fundamento”, no assunto de que trata, constroi-se por meio de “passos galantes” e tem “entendimento”. Como vimos, essas qualidades correspondem àquelas conferidas pela Ventura à comédia, na terceira cena do *Auto dos Sátiros*, quando apresenta/representa o argumento da peça que se encenará na casa do Mordomo. Nas palavras da Ventura, ela servirá para “limar os entendimentos”, pois “pera os discretos se fez” (*Sátiros*, v. 137 e 154). Assim, temos aqui o delineamento dos dois gêneros dramáticos por meio da indicação de seus estilos, linguagens, personagens e público ideal: natural, mal entendido, vilão e néscio para a farsa; galante, com entendimento, nobre e discreto para a comédia.

Essas observações de ordem metateatrais se espriam ao longo do *Auto dos Sátiros* por 11 pequenas cenas – dum total de aproximadamente 28 cenas delimitadas – nas quais nosso trio crítico tece comentários sobre aspectos da representação, envolvendo cenas e atores (“entrada e representar galante”, “prática tam delicada, tam nova, desusada e elegante”, “bem representar”,

“passos galantes”, “bons representantes”, “que é todo o merecimento”), o estilo da linguagem (“divino, discreto e polido”, “trovas com primores”, “perguntas e respostas de sutis entendimentos”), qualidade do auto (“nam pode ser melhor”, “dão desenfadamento”, “auto de grande feição”, “obra excelente”), merecimentos do autor (“será lido e muito bom latino”, “tem altos merecimentos”, “tem costa com gentil letra”), e público a que se dirige (de “entendimentos discretos”, “fundado em primores”).

Estilo, adequação de linguagem, cultura do autor, elegância da encenação, talento dos atores e adequação dos gêneros são portanto alguns dos elementos que vão sendo gradativamente comentados por aquelas personagens crítico-espectadores da comédia que se representa. Reflexões sobre a prática propriamente dita do teatro – já que também as atuações dos atores e do encenador são avaliadas –, assim como sobre a própria criação teatral, que experimenta com feliz realização a conjugação de gêneros dramáticos e públicos distintos.

Todo esse aparato metacrítico é realçado e possibilitado pela estrutura do “teatro-dentro-do-teatro” que organiza o *Auto dos Sátiros*. O conjunto das 28 cenas distribuem-se entre a “farsa meta teatral inicial,<sup>15</sup> a comédia dos amores de Flerisel e Ulinea, e as 11 cenas nas quais nosso trio de personagens críticas tecem suas considerações sobre a comédia que se encena. Ao longo de todo o auto, conformam-se assim nessa trama em *mise en abîme* quatro plateias/públicos distintos e, pelo menos, três gêneros teatrais em ação: 1. os espectadores reais do século XVI (ou os leitores do século XXI) assistem à *farsa* esboçada na primeira cena; 2. na cena seguinte, a segunda, constituem-se dois grupos distintos de espectadores ou público, um, formado por todos os convidados do senhor do solar, outro, constituído por três espectadores privilegiados, o Mordomo e seus dois convidados lisboetas, todos juntos assistem na cena seguinte, a terceira do auto e em que se representa seu argumento, uma espécie de *fantasia mitológica*, composta pelas personagens da Ventura e dos três Sátiros; 3. estes últimos, por sua vez, formam um quarto público, que ao fim da cena ocupam espaço exclusivo e subido no palco e permanecem ali até o fim da narrativa dos amores de Flerisel e Ulinea, quando retornam à cena para fechar

<sup>15</sup> Expressão que já utilizei para denominar as cenas iniciais, em autos que recorrem à estrutura do “teatro-dentro-do-teatro”, e que preparam e acordam com o público ouvinte e leitor os pactos ficcionais necessários à estrutura. A base farsesca desse início se apresenta, por exemplo, no *Auto da Lusitânia*, de Gil Vicente, no *Auto d’El-Rei Seleuco*, de Camões, de certo modo no *Auto da Natural Invenção*, de António Ribeiro Chiado, e de modo mais flagrante neste *Auto dos Sátiros*.

a narrativa; 4. todas as quatro plateias, simultaneamente, a partir da quinta cena, assistem à *comédia* propriamente dita. Esta estruturação imbricada e simultânea de gêneros revela a matriz medieval que embasa o autor anônimo. O carácter compósito da literatura medieval é neste auto levado a um limite abissal, desafiando o encenador que decidir levar ao palco esta simultaneidade de enredos e de públicos.

Como se pode verificar por esses elementos comentados do *Auto dos Sátiros*, há, em alguns dos autos que compõem o conjunto de textos de dramaturgia do quinhentismo português, uma candente discussão de ordem metacrítica. Seja pelas estruturas dramáticas a que recorrem os autores, seja pela predominância ou combinação de gêneros teatrais, seja pelo vocabulário teatral que vaza, ainda que timidamente, em didascálias, rubricas e também nos diversos solilóquios, monólogos e diálogos. Muito há ainda a se investigar nesses textos de modo a fazer brotar deles uma preceptiva dramática inserida em suas cenas e tramas narrativas. No conjunto desses autos quinhentistas, o *Auto dos Sátiros* é pequena obra prima dramática e metadramática, como procurei demonstrar ao longo deste texto.

## “O NATURAL É MILHOR / NO REPRESENTAR DAS FARSAS”: PRECEPTIVE DRAMATIC IN PORTUGUESE THEATRE OF SIXTEENTH CENTURY

### ABSTRACT

*Considering the formal absence of a dramatic preceptive to the Iberian medieval tradition, as opposed to the existence of a poetic that supports the humanistic-renaissance theater, this paper discusses the possibility of building a preceptive/poetic to Portuguese sixteenth-century drama based on the analysis of meta-theatrical marks inside of dramatic texts and paratexts. It is taken as corpus of this discussion anonymous Auto dos Sátiros (1530-1550?).*

**KEYWORDS:** *Auto dos Sátiros. Dramatic Preceptive. Portuguese Dramaturgy.*

### REFERÊNCIAS

AMARAL, M. J. P. do A. A comédia vicentina – marcas do gênero. In: BRILHANTE, M. J. et al (Org.). **Gil Vicente 500 anos depois**. v. 2. Lisboa: INCM, 2003. p. 225-239.

ASENSIO, E. Uma peça desconhecida del siglo XVI: El “Auto dos Sátiros”. **Bulletin d’Histoire du Théâtre Portugais**, t. 1-2, p. 186-194, 1950.

CAMÕES, J. Introdução. In: **TEATRO português do Século XVI**. v. 1. Lisboa: INCM, 2007. p. 7-32.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: **TEATRO português do Século XVI**. v. 2. Lisboa: INCM, 2010a. p. 7-37.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: **TEATRO português do Século XVI**. v. 3. Lisboa: INCM, 2010b. p. 7-34.

CAMÕES, L. de. **Teatro completo**. Ed. pref. e notas de V. Anastácio. Lisboa: Caixotim, 2005.

CHIADO, A. R. **Autos**. Ed. de C. Berardinelli e R. Menegaz. Rio de Janeiro: INL; MEC, 1968.

DUBY, G. *As três ordens ou o imaginário do feudalismo*. Lisboa: Estampa, 1994.

GARAY, R.-P. **Gil Vicente and the development of the comedia**. Chapel Hill: The University of North Caroline Press, 1988.

FERNÁNDEZ GARCÍA, M. J. Comunicación y bilinguismo en el teatro portugués del siglo XVI. In: FERNÁNDEZ GARCÍA, M. J.; POCINA LÓPEZ, A. J. **Gil Vicente: clássico luso-español**. Mérida: Ed. Regional de Extremadura, 2004. p. 233-265.

MATEUS, O. **De teatro e outras escritas**. Lisboa: Quimera, 2002.

MENDES, M. V. Gil Vicente: o gênio e os gêneros. In: **ESTUDOS portugueses: homenagem a António José Saraiva**. Lisboa: ICALP; FLUL, 1990. p. 327-334.

MIRANDA, F. S. de. **Comédias**. Ed. de J. Camões e T. F. Earle. Lisboa: INCM, 2013.

PINTO, E. P. O bilinguismo no teatro de Camões. **Revista Camoniana**, 2ª série, v. 2, p. 122-128, 1979.

RODRIGUES, M. I. R. O teatro no teatro: a propósito de “El-Rei Seleuco” e de outros autos quinhentistas. In: \_\_\_\_\_. **Estudos ibéricos da cultura à literatura: pontos de encontro séculos XII a XVII**. Lisboa: ICALP, 1987. p. 115-133.

ROZAS, J. M. **Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_2\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_2_)

SARAIVA, A. J. **Gil Vicente e o fim do teatro medieval**. Lisboa: Gradiva, 1981 [1942].

TEYSSIER, P. **A língua de Gil Vicente**. Lisboa: INCM, 2005 [1959].

VASCONCELOS, J. F. de. **Comedia Ulysippo**. Segunda impressão apurada e correcta de alguns erros da primeira. Lisboa: Oficina de Pedro Craesbeck, 1618. Disponível em: <http://www.bn.pt/purl.pt/12066/5/#/0>

VICENTE, G. **As obras de Gil Vicente**. Direção de J. Camões. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro; Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2002. 5 v. [Ed. virtual: Ophir – Biblioteca Virtual dos Descobrimentos Portugueses, 7, 2001, CD-ROM]