

José Augusto Cardoso Bernardes

SÁTIRA E LIRISMO NO TEATRO DE GIL VICENTE

I



temas portugueses

Título: Sátira e Lirismo no Teatro de Gil Vicente
Vol. I
2.^a edição

Autor: José Augusto Cardoso Bernardes

Edição: Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Concepção gráfica: Departamento Editorial da INCM

Tiragem: 1000 exemplares

Data de impressão: Junho de 2006

ISBN: 972-27-1213-6

Depósito legal: 234 894/05

PREFÁCIO À 2.^a EDIÇÃO

Quase dez anos depois de ter sido apresentado como dissertação de doutoramento em Literatura Portuguesa e volvidos oito sobre a sua 1.^a edição, na prestigiosa colecção dos «Acta Universitatis Conimbrigen-sis», surge agora, em 2.^a edição, dos prelos da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, o estudo de José Augusto Cardoso Bernardes anteriormente intitulado Sátira e Lirismo. Modelos de Síntese no Teatro de Gil Vicente.

Reiterando o juízo que acerca dele formulara no acto académico a que inicialmente se destinou, sublinhava eu, numa breve «nota de apresentação» escrita para aquela 1.^a edição, que o autor com ele alcançara um lugar definitivo na galeria dos grandes estudiosos do fundador do teatro português, tenha ele sido ou não o «mestre da balança» da Casa da Moeda de Lisboa, cargo para que foi nomeado um Gil Vicente, ourives da rainha D. Leonor de Lencastre, por carta régia de 4 de Fevereiro de 1513, registada a fl. 20 v.^o do Livro 42 da Chancelaria de D. Manuel, e na qual mão coeva escreveu, à guisa de sumário, «Gil Vicente trovador mestre da Balança».

Cardoso Bernardes tem manifestado reiteradas dúvidas a esta identificação, apesar de autorizada pelo labor arquivístico de Braamcamp Freire ¹, mas, mesmo assim, nada nos impede de, ao menos numa dimensão simbólica, nos congratularmos pelo regresso de Mestre Gil à Casa da Moeda de Lisboa, franqueando as portas da Imprensa Nacional que hoje lhe anda associada, pondo de novo ao alcance dos estudiosos a obra de síntese que

¹ Veja-se o seu copioso volume *Vida e Obras de Gil Vicente «Trovador, Mestre da Balança»*, 2.^a ed., Lisboa, ed. da Revista Ocidente, 1944.

representa um passo tão significativo no conhecimento dos fundamentos e da interpretação do texto dos autos que, na abundante bibliografia sobre tal matéria entretanto aparecida, sobretudo por ocasião da celebração do quinto centenário da representação do Monólogo do Vaqueiro, em 2002 e 2003, nada encontrámos que a desminta ou sequer ponha em causa.

Bem pelo contrário! O facto de tão depressa se ter esgotado, o abundante aproveitamento que se tem feito dos materiais nele reunidos, a exploração das pistas por ele abertas e a profícua acção pedagógica que a sua leitura tem exercido fazem do presente estudo um daqueles marcos milia-rios que ladeiam os caminhos do saber consagrados aos autores que, pela sua qualidade estética, cedo alcançam entrada franca no cânone das grandes literaturas.

E o próprio Cardoso Bernardes disso tem sido exemplo, pois, ao contrário do que tantas vezes sucede a quem, por obrigação académica, se dedica a um determinado objecto de estudo, e logo, saturado, o abandona, como se de um trabalho concluso se tratasse, tem continuado a lavourar o seu campo vicentino, com exemplar humildade e árdua tenacidade, precisando aspectos para os quais não cessa de carrear novos elementos, afinando perspectivas hermenêuticas, graças ao permanente exercício do seu arguto espírito de leitor sempre atento e vigilante, fundamentando ou completando pressupostos históricos que a sua insaciável sede de investigador continuamente procura e encontra, alargando o enquadramento histórico-cultural da criação do dramaturgo e até acompanhando a plena realização do texto na sua representação em cena.

Dir-se-ia, com efeito, que a sua compreensão integral do texto vicentino e de todos os problemas que ele, hoje como ontem, coloca ao historiador, ao crítico e ao intérprete da sua essência poética, só verdadeiramente se concebem, se formulam e se resolvem graças à multiplicidade das leituras que a representação em palco permite a encenadores e espectadores, de cujo número não está ausente o olhar atento do estudioso, sem que por isso abandone, por um momento sequer, a sua convicta certeza de que o seu objecto essencial de trabalho é o texto poético. E creio bem que neste fenómeno de osmose entre o professor de literatura e os profissionais do teatro, a vantagem dos segundos, no sentido inverso, é igualmente verdadeira e eficaz.

Estou certo de que, sem em nada diminuir o indiscutível valor da obra que agora se reedita, como expressão de um surto de modernidade na exegese do texto vicentino, este aspecto merece ser devidamente posto em relevo, aliás, na sequência do muito que se tem feito em Portugal para o repor nos palcos, com êxitos assinaláveis em plateias da mais variada ín-

dole cultural, mas com manifesta preferência pelas gerações mais jovens da população universitária.

É que a leitura (ou as leituras) proposta(s) por Cardoso Bernardes têm, pela sua segura fundamentação histórico-cultural e até histórico-biográfica, a força de convencer o leitor hodierno da intemporal actualidade do teatro vicentino, enquanto a sua sensibilidade ao significado poético dos textos, à «verdade» das personagens que o presentificam e à sua multimoda forma estilística têm o condão de o pôr ao alcance fácil e agradável da nossa contemporaneidade, através de duas das mais fortes constantes da alma humana, que são como que o averso e o reverso da medalha da vida — a empatia lírica e o riso da sátira, quase sempre posta ao serviço da crítica social. E essa realidade estética, nascida da vida e posta ao serviço dos homens, não tem vigência temporal marcada pelas épocas da História nem pelos períodos da Literatura, porque, parte intrínseca da natureza humana, e porventura em maior grau da do homem português, não conhece o tempo, ainda que sujeita às variações de mentalidade ou às reformulações que os caminhos da vida determinam.

Essa foi a sedutora novidade da perspectiva através da qual Cardoso Bernardes leu e deu a ler aos portugueses de hoje o texto dos autos de Mestre Gil, passados cinco séculos sobre a sua produção e primeira apresentação. E com tal consciência o fez que, em momento de feliz inspiração, logo a estampou no próprio título do seu opus magnum.

Num tempo em que, como o presente, nas Universidades, nos mentores da res publica cultural e no rateio dos meios materiais concedidos para o seu cultivo e desenvolvimento, as Humanidades parecem ter entrado no sótão das velharias, como trastes obsoletos e inúteis, é de saudar com jubiloso louvor o aparecimento de obras como esta e de investigadores que não esmorecem perante os sacrifícios que lhes custam. Elas são a afirmação concreta e visível de como as criações estéticas na língua que nos serve de meio de comunicação, por muitos séculos que tenham passado sobre o momento em que foram escritas, continuam a ter um poder invencível para modelar o espírito do homem moderno e para garantir, no tempo futuro, a sobrevivência da colectividade que formam. Talvez um dia os espinhos ou as pedras da parábola evangélica, que no presente impediram que sementes desta qualidade germinassem em toda a pujança, se transformem em terra fecunda onde possam frutificar de novo para bem de uma formação mais perfeita dos homens. E a abnegada dedicação que exigem representa, sobretudo quando, como no caso presente, nascem de uma e para uma experiência pedagógica intensamente vivida, a mais generosa doação para a construção do futuro da cultura portuguesa.

Estamos perante a obra de alguém que, conjugando, em harmoniosa síntese, com reconhecida qualidade e um ponderado sentido da desanimadora realidade que hoje configura todo o sistema do ensino português, as preocupações do investigador com a vocação do professor, representa um exemplo perfeito do universitário moderno.

Pondo de novo ao alcance de professores, investigadores, alunos, homens de cultura ou simples curiosos, a Imprensa Nacional-Casa da Moeda cumpre por isso um dever de liminar justiça e concretiza um acto do maior alcance, dentro dos objectivos que lhe são próprios.

Cernache, Setembro de 2005.

ANÍBAL PINTO DE CASTRO

NOTA DE APRESENTAÇÃO

O presente livro é o resultado mediato de uma dissertação de doutoramento em Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras de Coimbra, em Dezembro de 1995. No ano seguinte veio a público uma primeira versão impressa, sob a chancela da Biblioteca Geral da Universidade, já com algumas alterações de pormenor. Para a presente edição corrigiram-se gralhas, acrescentaram-se notas, retocaram-se alguns capítulos e actualizou-se a bibliografia. Encurtaram-se também algumas explicações de carácter metodológico, agora tidas por dispensáveis, pelo menos em toda a sua extensão. Não se alterou, nem isso seria talvez possível, a estrutura geral do trabalho e as linhas gerais que o enformam. Revelou-se mesmo inapagável a base académica que presidiu à sua concepção, traduzida em abundantes notas de rodapé e na ordenação demonstrativa do discurso. Reconhece-se que, sem esse tom, o livro se leria bem mais facilmente. Mas seria uma descharacterização inútil. Até porque ao leitor menos exigente ou mais apressado não faltarão alternativas mais compensadoras.

Retomam-se e actualizam-se alguns agradecimentos: à Eloísa Alvarez e ao António Apolinário Lourenço, que ajudaram preciosamente na revisão dos textos em castelhano; à Doutora Maria Idalina Resina Rodrigues, arguente criteriosa e construtiva de algumas posições que assumi no acto das provas académicas; aos leitores (em especial, aos colegas) que entretanto me fizeram chegar reparos e sugestões concretas de aclaramento.

Ao Doutor Aníbal Pinto de Castro reitero a minha gratidão, a vários títulos: por ter orientado a tese, com entusiasmo solidá-

rio e com sentido de exigência; por, na sua qualidade de director da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, ter promovido a primeira edição deste livro; e ainda por, em tempo de comemorações vicentinas, ter querido ser portador de uma proposta de republicação junto do Conselho Editorial da Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Coimbra, Setembro de 2002.

INTRODUÇÃO

Peut-on étudier le théâtre?

Ni plus ni moins que la réalité! En tant que modélisation et que miroir déformant du monde, il se prête à toutes les questions, à toutes les approches, à tous les désirs de connaissance, à tous les découpages du savoir. Ce n'est pas un de ses moindres paradoxes que le paradigme théâtral serve fréquemment de référence à des sciences humaines comme la sociologie, la psychologie, l'anthropologie ou la psychanalyse. Le modèle théâtral malgré ses contradictions et ses folies est devenu un outil indispensable pour interpréter le monde! Ainsi les études théâtrales, telles la diplomatie, mènent-elles à tout, à condition d'en sortir.

PATRICE PAVIS, «Études théâtrales»,
in *Théorie Littéraire* (Marc Angenot, dir.).

Tida desde sempre por grande e diversa na extensão e no génio, a obra de Gil Vicente tem conhecido o destino natural das coisas grandes e diversas: quando tentamos aproximar-nos delas, perdemos a perspectiva de conjunto, retendo apenas fragmentos mais ou menos dispersos. Talvez por isso, e apesar da sua reconhecida grandeza e complexidade cultural, Gil Vicente não tem inspirado, nos últimos anos, muitos livros de conjunto. Mesmo tendo em conta os contributos mais recentes, fica-se com a impressão de que, aparte um ou outro caso, o conhecimento da obra vicentina (nas múltiplas vertentes que a integram) continua enredado em questões desfocadas e não beneficiou ainda da profunda renovação que os Estudos Literários e Teatrais conheceram nos últimos trinta anos.

Foram, primeiro, as investigações factualistas de Brito Rebelo, Teófilo Braga, Óscar de Pratt e, sobretudo, de Braamcamp Freire, a definirem — com maior ou menor aproximação e acerto — o quadro em que se moveu o dramaturgo, empenhando-se em fixar datas e coordenadas histórico-culturais. Foram, também, os esforços de D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos que, apesar de não ter podido levar a cabo a edição crítica que chegou a assumir como tarefa prioritária do seu labor científico, deixou nas *Notas vicentinas* do que de melhor se produziu em Portugal em termos de apuro contextual (notas I e II) e de exame filológico (nota III), no sentido mais útil e honesto da expressão.

Surgiram depois diversas precisões de carácter pontual, mas a verdade é que, até ao primeiro terço do século XX, pouco mais se acrescentou ao trabalho desenvolvido por esses estudiosos.

Até que, em 1942, António José Saraiva apresenta à Faculdade de Letras de Lisboa, como dissertação de doutoramento, o seu *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*. A novidade desse estudo residia não só no conteúdo mas também, e sobretudo, na perspectiva adoptada. O objectivo era, ainda, o de encontrar o rasto de Gil Vicente, mas, pela primeira vez, os antecedentes deixavam de estar confinados à Idade Média portuguesa. Os factores que favoreciam esse alargamento são conhecidos e foram em grande parte explicados pelo próprio autor no prólogo da 3.^a edição de um estudo, datado de 1965 e significativamente intitulado «Sobre a teoria do progresso em Arte». Em 1924, Joan Huizinga tinha publicado o seu *Declínio da Idade Média*, obra que contribuiu, de forma muito especial, para a renovação do conhecimento da cultura e da mentalidade dos séculos XIV e XV, levando a que aquele período deixasse de ser concebido como uma floresta cerrada e ignota, para se assumir como o tempo da plenitude luminosa e da expressão simbólica e moralizante ¹.

¹ A importância do livro de Huizinga, salientada por todos quantos se consagraram aos estudos da baixa Idade Média, não reside tanto na sua substância, positivamente considerada, mas na atitude de hermenêutica instaurativa em que se apoiou. Isto mesmo sublinha Jacques Le Goff — que tanto trabalhou, ele próprio, na senda dos caminhos abertos por Huizinga — ao prefaciar a edição francesa do citado livro: «Relisons donc Huizinga dans une perspective d'aujourd'hui. En nous rappelant que, hier, il déchira le voile d'une

Retomando uma pista que remonta a Aragão Morato e a que Teófilo Braga dera expressão mais consistente ², o então jovem professor de Lisboa procurou sobretudo demonstrar que o teatro de Gil Vicente deveria ser visto como uma espécie de síntese epigonal de todo o teatro da Idade Média, tal como ele se desenvolveu na região meridional da Europa (em certas zonas da Península Ibérica, em Itália e, sobretudo, em França). O método seguido era ainda o da história literária, no sentido mais prestigiado da expressão e o que interessava primordialmente era inserir Gil Vicente numa linearidade estética, explicando-o depois em função dela. Mas, a par da tentativa de inserção na história da dramaturgia europeia — circunstância que explica o zelo do autor em confrontar os autos vicentinos com a quase totalidade das matrizes genológicas conhecidas —, atribuía-se aos textos uma importância nova. Em lugar de uma apreciação meramente documental e extraliterária, as peças começavam a ser submetidas a um exame de análise intraliterária e de compreensão estética, numa via que, a partir daí, haveria de fazer escola.

Situado exactamente no período declinante da Idade Média, Gil Vicente pôde então beneficiar de uma atenção redobrada, em resultado, mais ou menos directo, da reavaliação global da época em que se integra e também por força das características do caso português que, entre outras coisas, compreendem um excepcional prolongamento dos códigos éticos e estéticos da cortesia medieval, ao longo das primeiras décadas do século XVI.

É a esta luz que deve ser apreciado o contributo trazido para os estudos vicentistas por toda uma geração de estudiosos como A. E. Beau, I. S. Révah, Eugenio Asensio, Mário Martins, Costa Pimpão e Paulo Quintela ³. Ao contrário de Saraiva, que se situou

histoire orgueilleusement impassible et que, pour nous, s'il peut être par ses à-peu-près, son esthétisme, son dilétantisme, un maître d'erreur, il est encore un ouvrier de portes qui mènent à l'histoire à faire» (*Le déclin du Moyen-Âge*, Paris, Payot, 1977, p. xvi).

² Cf. F. M. Trigo de Aragão Morato, «Memoria sobre o theatro portuguez», in *Memorias da Academia das Sciencias de Lisboa*, vol. v, parte II, pp. 46-58, e Teófilo Braga, *História do Theatro Portuguez. Vida de Gil Vicente e sua Eschola*, Porto, Imprensa Editora, 1870, pp. 388-391.

³ Para além de Saraiva, a influência de Huizinga é também evidente em Paulo Quintela. Em Maio de 1942, em conferência lida no âmbito de um curso

num plano global de interpretação estética, estes críticos optaram, contudo, por fazer incidir o seu trabalho sobre questões e âmbitos mais localizados. Tal procedimento pode ter conduzido a uma relativa desfiguração do perfil global da obra vicentina, mas, em contrapartida, contribuiu bastante para a fase de aprofundamento e precisão que se lhe seguiu. Foi com esses investigadores que mais se avançou, por exemplo, no domínio da «crítica das fontes», com a agudeza do juízo crítico e o sentido histórico da interpretação a equilibrarem-se, em síntese que, no que respeita a alguns autos, ainda hoje constitui um excelente ponto de partida para outras etapas de investigação.

Mas se há domínio onde os estudos vicentinos se situam num plano bastante razoável, outros existem onde o panorama é francamente pior. Refiro-me, naturalmente, à fixação de textos, âmbito em que, apesar de alguns esforços pontuais e isolados, se está muito longe de poder considerar satisfatório o trabalho produzido até aqui ⁴.

de extensão universitária promovido pela Faculdade de Letras de Lisboa e publicada depois no t. IX da 2.^a série da revista da mesma Faculdade, aquele professor e talentoso encenador dos autos vicentinos coincidia com Saraiva, quando identificava a «actividade dramática de Gil Vicente [...] como resumo e conclusão de cinco vagarosos séculos de história do drama medieval europeu» (cf. *As Barcas de Gil Vicente*, p. 5).

⁴ O elenco das edições críticas vicentinas até hoje vindas a público integra a bibliografia final e basta atentarmos no seu reduzido número para nos convenceremos da insuficiente atenção que este tipo de trabalhos tem suscitado. Mesmo tendo em conta os resultados obtidos, fica-se com a sensação de uma grande divergência não só quanto aos critérios de fixação, como ao próprio entendimento da natureza e dos objectivos que este tipo de tarefas pode cumprir, quer em termos de investigação, quer em termos da própria prática pedagógica. Um sinal inequívoco disso mesmo foi a nomeação de uma comissão nacional para o efeito, em 1965, por ocasião do 5.^o centenário do suposto nascimento do autor. Para além de poder eventualmente dever-se à falta de apoios institucionais, a ausência de resultados públicos parece confirmar a pouca vocação dos investigadores portugueses para se consagrarem, em grupo, a tarefas de persistência. Muito recentemente, veio a público uma edição das *Obras* de Gil Vicente, sob coordenação científica de José Camões (Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, 5 vols.), que, embora não sendo crítica, constitui um inegável progresso em relação a todas as que a antecederam. Justifica-se, por isso, que a tome como base de todas as citações. Lugar de destaque merece

Para além da continuada produção ensaística de estudiosos como Stegagno Picchio e o próprio António José Saraiva, que chegou a reformular a sua tese em várias direcções, a década de 60 assiste ao aparecimento de novos vicentistas: L. Keates, por exemplo, publica em 1960 um volume que pode considerar-se «de tese», na medida em que nele se pretende demonstrar uma «teoria» (desta vez a de que a obra de Gil Vicente foi indelevelmente condicionada, quer sob o ponto de vista artístico, quer sob o ponto de vista sociológico, pelo facto de ele ter sido um «poeta de corte»⁵); Stephen Reckert, por sua vez, para além de importantes incursões no domínio da crítica textual (retomando as orientações de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, de Révah e de Stegagno Picchio) procede a um percuciente trabalho de exegese estética, de que são particular exemplo os estudos que dedica às *Barcas* ou ao *Auto da Alma*⁶.

À margem desta orientação, merece destaque um investigador como Paul Teyssier que, situando-se numa zona metodológica de intersecção entre a investigação linguística e a análise literária, e confessadamente inspirado pelo estruturalismo de Martinet e pela teoria dos «campos lexicais» de Coseriu⁷, logra aplicar a Gil Vicente uma metodologia de levantamento e análise estilístico-lexical, abrindo caminhos seguros à análise comparatista com autores precedentes — com destaque para os castelhanos que recorreram ao saiaaguês — e com dramaturgos subsequentes, como

ainda o empreendimento que sob a direcção de Paul Teyssier (entretanto falecido) levou já ao aparecimento de vários volumes, contendo edições críticas e bilingues (português/francês) com a chancela das Éditions Chandeigne.

⁵ Pese embora a clareza e o ênfase textual postos pelo estudioso inglês na defesa desta tese, não pode esquecer-se que ela vinha já sendo defendida, numa base sociológica ou contextualista, desde finais do século passado, por estudiosos como A. B. Freire, Brito Rebelo e Óscar de Pratt.

⁶ Os citados estudos, embora dotados de autonomia, encontram-se reunidos no volume *Gil Vicente. Espíritu y Letra* (Madrid, Gredos, 1977), com tradução portuguesa na Imprensa Nacional-Casa da Moeda, datada de 1983 (encontra-se no prelo uma versão ampliada).

⁷ As fontes de inspiração metodológica do estudo de Teyssier são referidas por ele mesmo no interessante depoimento prestado a Luciana Stegagno Picchio, aquando da organização do número monográfico dos *Quaderni Portoghesi* dedicado a Gil Vicente (n.ºs 9-10, Primavera-Autunno, 1981, pp. 301-308).

António Prestes, Baltasar Dias, Afonso Álvares, Camões ou os anónimos que se agrupam normalmente sob a muito discutível designação de *escola vicentina* — apontando, ao mesmo tempo, critérios de história linguística indispensáveis à fixação do texto e à própria delimitação do *corpus*. De entre os muitos motivos de interesse de que o estudo de Teyssier ainda hoje se reveste, destaca-se a delimitação sociolectal da *langue* que corresponde aos principais grupos do teatro vicentino (judeus, negros, rústicos, alcoviteiras, etc.) e a individualização de alguns dos processos estilísticos mais impressionantes, no que constitui um precioso contributo (ainda pouco aproveitado) para o estudo semiológico da interação dramática e para a definição morfológica de alguns dos grandes géneros do teatro vicentino.

De então para cá, os estudos vicentinos não têm parado. Pode até dizer-se que, nos últimos vinte anos, se tem vindo a assistir a um crescendo no seu ritmo de crescimento. A perspectiva globalizante foi sendo entretanto substituída pela análise pontual, numa acentuada deriva de carácter metodológico: R. Garay e María Luisa Tobar, por exemplo, privilegiam o domínio genológico, M. I. Resina Rodrigues tem explorado a área da intertextualidade (sobretudo na aproximação a autores de expressão castelhana), Stanislav Zimic os aspectos temáticos e João Nuno Alçada, Paulo Pereira, Maria José Palla e Eneida Bomfim têm desbravado caminhos no domínio intercultural e intersemiótico, Armando López Castro e Manuel Calderón Calderón têm dedicado particular atenção às raízes e à formulação do discurso lírico. Um sintoma inequívoco desta parcelarização é o não aparecimento de um livro de análise literária ou teatral sobre o conjunto da obra vicentina vai quase para vinte anos⁸.

Tem-se portanto a sensação de que Gil Vicente voltou a ser lido de forma predominantemente rarefeita. Como se se tratasse de uma necessidade cíclica!... Depois de visões globais como a de Saraiva e, numa perspectiva de súpula pedagógica, a de Pim-

⁸ O último, da autoria de Paul Teyssier (*Gil Vicente. O Autor e a Obra*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982), insere-se numa colecção destinada a um público essencialmente escolar (série «Biblioteca Breve») e, embora faça menção de alguns aspectos hermenêuticos, constitui sobretudo uma síntese histórico-literária.

ÍNDICE GERAL

Prefácio, de ANÍBAL PINTO DE CASTRO	7
<i>Nota de apresentação</i>	11
INTRODUÇÃO	13

PRIMEIRA PARTE

A SÁTIRA E O LIRISMO NA GÉNESE DO TEATRO VICENTINO

1. O problema das origens	41
2. O espaço português	49
2.1. A tradição religiosa	49
2.2. A tradição profana	64
2.2.1. Os arremedilhos e o problema do jogralismo	64
2.2.2. Os momos e as festividades cívicas	73
2.2.3. Os entremezes e a unidade de acção	100
3. O espaço castelhano-leonês: Juan del Encina e Lucas Fernández	119
4. Torres Naharro e as conexões italianas	133
5. O teatro francês e catalão	141
6. A poesia cortesanesca: o lirismo amatório e o diálogo retórico	157
Conclusão	173

SEGUNDA PARTE

A SÁTIRA

1. A forma e a substância da sátira	181
2. A sátira e os códigos técnico-dramáticos	189
2.1. O monólogo	190
2.2. O diálogo	207
3. A sátira e os géneros dramáticos	225
3.1. A farsa	226
3.2. A <i>sottie</i>	264
4. Gil Vicente e os quadros da sátira medieval e renascentista ...	303
4.1. O cómico	319
4.2. O burlesco	332
4.3. O grotesco	347
4.4. A cultura popular e o problema do «carnaval»	368
5. A sátira e o espelho do mundo: variantes do realismo vicentino	389
Conclusão	401

*

<i>Índice das obras citadas</i>	413
<i>Índice onomástico</i>	417

Vol. II

TERCEIRA PARTE

O LIRISMO

1. O lirismo e a sua integração no discurso dramático	9
2. As formas do lirismo tradicional	19
2.1. O lirismo conotativo e os horizontes do Ideal	22
2.2. O lirismo celebrativo e a regulação da memória	26
2.3. O lirismo e a retórica do sentimento amoroso	44
3. A substância modelar do lirismo vicentino	79
Conclusão	117

QUARTA PARTE

SÁTIRA E LIRISMO: MODELOS DE SÍNTESE

1. A figura da síntese	129
1.1. O <i>Auto da Alma</i>	132
1.2. As <i>Barcas</i>	115
2. O alcance exemplar	169
2.1. Os autos em si e entre si	169
2.2. A moralidade e o ideário vicentino	185
CONCLUSÕES	203
<i>Bibliografia</i>	209

*

<i>Índice das obras citadas</i>	245
<i>Índice onomástico</i>	247

Acabou de imprimir-se
em Junho de dois mil e seis.

Edição n.º 1007161

www.incm.pt
E-mail: dco@incm.pt
E-mail Brasil: livraria.camoes@incm.com.br