

ALMEIDA GARRETT

UM AUTO DE GIL VICENTE

Edição de Thomas F. Earle

Imprensa Nacional-Casa da Moeda
Lisboa
2017

PREFÁCIO

A Helder Macedo, mestre garrettiano

Um Auto de Gil Vicente é daqueles livros de que muitos ouviram falar, mas poucos leram. Muitos, até, terão um exemplar da peça em casa, já que foi reeditada inúmeras vezes, normalmente em conjunto com *Frei Luís de Sousa* — essa, sim, tragédia que todos conhecem e que é levada frequentemente à cena. *Um Auto de Gil Vicente*, porém, teve menos sorte. Na introdução agora levada a cabo, esboça-se uma tentativa para reabilitar o drama e expor as razões pelas quais este deve ser considerado uma obra-prima do romantismo português, juntamente com *Viagens na Minha Terra* ou *Frei Luís de Sousa*, duas obras com que partilha afinidades. Neste prefácio, como é costume, fala-se um pouco da fortuna crítica da peça desde a sua estreia em 15 de agosto de 1838, no Teatro da Rua dos Condes de Lisboa, antes de se proceder a uma breve apreciação global da obra.

Na verdade, a estreia foi um triunfo, uma autêntica viragem na história do teatro em Portugal. O público ficou encantado com a novidade de um espetáculo em que uma companhia de atores, bem ensaiados e bem vestidos, representava um episódio emocionante da história nacional, num palco decorado a rigor num estilo genuinamente manuelino.¹ Foi um momento insólito na vida cultural da capital portuguesa.

¹ V. Andrée Crabbé Rocha, *O Teatro de Garrett*, pp. 120-121, e Ana Isabel P. Teixeira de Vasconcelos, *O Teatro em Lisboa no Tempo de Almeida Garrett*, pp. 101-102.

Quando, em 1841, Garrett fez imprimir a peça, depois de um processo demorado de revisão e até de reescrita, juntou-lhe, à guisa de reclame, duas apreciações que tinham saído já na imprensa periódica da época. Estes modestos trabalhos, aos quais não falta certa bajulice, foram reimpressos em todas as edições subsequentes, incluindo na nossa, embora aqui surjam só em apêndice e não como anteriormente, isto é, colocados em lugar proeminente logo após a introdução do autor. O primeiro dos artigos, anónimo, mas elaborado claramente por um amigo político de Garrett, saiu no *Diário do Governo* em setembro de 1838, pouco depois da estreia, portanto, enquanto o outro, da responsabilidade de Anselmo Braamcamp Júnior, foi publicado dois anos mais tarde, em 1840, na *Crónica Literária da Nova Academia Dramática* de Coimbra. Garrett acertou na escolha porque as duas críticas, apesar de serem elogiosas, são bastante diferentes, sendo a do *Diário do Governo* mais analítica. Ao contrário, a de Coimbra atribui maior ênfase ao contexto histórico do teatro português. Ambas, porém, salientam a originalidade e a novidade do drama, juízo repetido por todos os que escrevem acerca de *Um Auto de Gil Vicente*.

O interesse do artigo de 1838 consiste no facto de este ter sido composto pouco depois da primeira representação do drama, mas antes de Garrett escrever a introdução que acompanha a primeira edição de 1841, edição muito revista em que o dramaturgo responde a algumas das observações feitas pelo crítico anónimo. Por exemplo, o crítico viu no palco personagens históricas, como André de Resende, depois eliminadas da versão impressa como resultado de um processo de reidealização em que Garrett pouco a pouco reduz o conteúdo histórico do drama para se concentrar na vida íntima das personagens principais. André de Resende, de qualquer forma, na versão levada a cena em 1838, havia apenas praticamente sido uma pessoa muda, mero elemento decorativo, facto de que o «elegante e urbano censor», como Garrett se refere ao crítico, se queixou, afirmando que «o autor de uma composição tão nacional, tão quinhentista... parece que devia pôr-nos ali na cena vivos, animados e falando, os *deputados* de todas as artes e ciências que se reuniram em torno do grande rei D. Manuel». Numa nota incluída na edição

de 1841², o dramaturgo justifica-se, explicando que não queria escrever uma peça demasiado extensa. A explicação era apenas uma parte da verdade e a crítica ficou sem o esclarecimento adequado. O próprio Garrett contribuiu para que permanecesse a impressão de que *Um Auto de Gil Vicente* seria um retrato pobre da época manuelina, manifestando na introdução que «o que tinha no coração e na cabeça» era «aquela grande época, aquela grande glória — de tudo isto se fez o drama». Desta forma, criou uma ideia falsa do seu trabalho, já que a peça está muito longe de ser um elogio ao reinado de D. Manuel. Em 1841, porém, acossado pelos seus inimigos políticos, sentiria a necessidade de proclamar o seu patriotismo, abrindo assim caminho a toda uma série de juízos parciais acerca de *Um Auto de Gil Vicente* que persistiram quase até ao nosso tempo.

O crítico anónimo de 1838 pode não ter visto a cena 1 do ato II, em que Paula Vicente se queixa da injustiça da sua situação social, pois esta fala foi acrescentada na fase final da revisão da peça, talvez mesmo em 1841. Os leitores do texto impresso, mesmo assim, não podem deixar de notar as palavras sentidas com que Paula fala de si própria: «Sente-me o coração, concebe-me o espírito quanto podia, quanto devia ser alta e sublime a minha missão na terra — e pobre, e sujeita, e humilde, e mulher sobretudo...» Aqui, há uma crítica pungente à vida na corte dos anos quinhentos, saída da boca da personagem para quem iam todas as simpatias do dramaturgo, mostrando que a época manuelina não era apenas a das grandezas e das glórias.

Contudo, durante muito tempo, talvez até aos anos 90 do século passado, os escritores que se debruçavam sobre *Um Auto de Gil Vicente* tomavam a introdução sempre à letra e, ou simplesmente não viam os protestos de Paula — bem como muitas outras indicações que apontam para uma peça pouco favorável ao regime absolutista — ou queixavam-se do que consideravam ser o fracasso de Garrett, isto é, a sua incapacidade de capturar

² V. a nota G do autor, na p. 214.

«a época esplendorosa do princípio do século XVI». Estas palavras, escritas originalmente em 1913, são de Fidelino de Figueiredo, para quem Garrett era um historiador incompetente.³ Do lado oposto, mas igualmente enganados, estão António Feliciano de Castilho, um dos primeiros críticos do drama, e Teófilo Braga, que fala da «sentida evocação de um passado glorioso, emoção que erguia as almas acima das intrigas dominantes».⁴ Juízos demasiado simplistas, como este, muitas vezes escondem o que há de valor em *Um Auto de Gil Vicente*. Os diálogos, por exemplo, são por vezes de uma enorme complexidade e subtilidade, mas nem sempre devidamente apreciados. Em 1954, Andrée Crabbé Rocha citou esta fala de Pero Safio, um dos atores da companhia de Gil Vicente: «El-rei de Portugal não é para tomar, senão para dar exemplos. E ainda nenhum príncipe lhe tomou a ele o de mandar descobrir mares e terras ao cabo do mundo.» Logo depois, exclama a autora: «Que português, este desafio e este orgulho!»⁵ O comentário sugere que o patriotismo algo ingénuo de Pero era a mensagem a extrair do diálogo, mas não leva em conta a continuação do mesmo, que ganha um tom mais sinistro quando Pero e o seu interlocutor começam a falar da implantação da Inquisição em Portugal (há uma análise deste diálogo no ponto 1). A mesma frase de Pero é ainda citada por Luciana Stegagno Picchio, outra crítica demasiado influenciada pela introdução de Garrett.⁶

Até António José Saraiva se deixou levar pela ortodoxia da crítica dominante, embora num sentido diferente. Em conformidade com a sua oposição aos ideais do Estado Novo, vendo na peça

³ Fidelino de Figueiredo, *História da Literatura Romântica (1825-1870)*. Citação retirada da segunda edição, pp. 58-59.

⁴ António Feliciano de Castilho, «O Alfageme de Santarém ou a Espada do Condestável», em *Revista Universal Lisbonense*, 1 (1842), pp. 118-122 (p. 119). As palavras de Teófilo Braga, que cita também o artigo de Castilho, surgem no ensaio «Dois monumentos», incluído nas muitas edições da obra dramática garrettiana em que *Um Auto de Gil Vicente* aparece juntamente com *Frei Luís de Sousa*. Teófilo também escreveu acerca da peça em *Garrett e os Dramas Românticos*, pp. 180-207. Esta obra foi publicada pela primeira vez em 1871.

⁵ Andrée Crabbé Rocha, *O Teatro de Garrett*, p. 132.

⁶ Luciana Stegagno Picchio, *Storia del Teatro Portoghese*, p. 170.

apenas nacionalismo, sentia por ela uma profunda aversão: «É uma evocação histórica, em estilo passadista, das glórias do reinado de D. Manuel. Está inteiramente à margem de qualquer problema de atualidade, ou mesmo de qualquer problema humano válido. As personagens são manequins exibindo trajes históricos.»⁷ Além do desprezo pelo pretense nacionalismo de Garrett, há aqui sinais de um outro problema crítico que dificultou a apreciação de *Um Auto de Gil Vicente*: o de saber o género literário a que pertence.

O comentário de Saraiva surge no contexto de um longo capítulo sobre Garrett destinado sobretudo à análise de *Frei Luís de Sousa* enquanto obra trágica.⁸ O crítico não entra em considerações genéricas relativas a *Um Auto de Gil Vicente*, mas parece estar implícito que, se esta peça é considerada inferior, tal deve-se, pelo menos em parte, ao facto de pertencer a um género menos nobre do que o da tragédia. Na opinião de muitos, o género em questão é o da comédia. É uma ideia que nasceu com a primeira representação do drama, desde logo expressa no artigo de Anselmo Braamcamp Júnior, em 1840, o qual utiliza três vezes esse rótulo para se referir a *Um Auto de Gil Vicente*.

É verdade que a peça tem elementos cómicos, quer no sentido básico, ou seja, apresenta algumas cenas e ditos que fazem rir, quer a um nível mais sofisticado, pois a estrutura do drama segue, em grande parte, a da comédia clássica greco-romana (v. ponto 2). Acontece que a obra não se subintitula «comédia», nem «tragédia», mas «drama», sendo evidente, sobretudo no ato III, que possui uma faceta mais séria. *Um Auto de Gil Vicente* é assim um trabalho complexo, precisamente o aspeto que durante muito tempo a crítica se recusou a reconhecer.

Nas palavras de André Crabbé Rocha, a peça é «alta comédia», termo que, no entanto, parece excluir um conteúdo emocional

⁷ António José Saraiva, *Para a História da Cultura em Portugal*, 2 vols., II, p. 18.

⁸ *Ibid.*, pp. 26-27.

profundo. Com efeito, dos amores «romanescos» de Bernardim e D. Beatriz, afirma a autora que «longe estamos do patético dos amores adúlteros de Manuel de Sousa e D. Madalena!». ⁹ Ainda assim, o reconhecimento da comicidade no drama é um passo importante porque, sem qualquer noção genérica, *Um Auto de Gil Vicente* perde literalmente sentido. A confirmação desta vertente surge na cena 9 do ato III, momento culminante do enredo cômico, em que Paula, aqui desempenhando o papel do *servus callidus* (criado esperto) da comédia romana, consegue enganar Chatel, o secretário da embaixada de Saboia (há uma análise deste momento no ponto 3). Para Fidelino de Figueiredo, porém, obcecado com o lado histórico da peça, a intervenção de Paula não passa de «uma inoportuna e incompreensível lamentação». ¹⁰

Na verdade, o importante é saber não só que *Um Auto de Gil Vicente* é uma comédia, mas também que tipo de comédia. Logo em 1846, Edward Quillinan, inglês que nasceu no Porto e que fez, entre outros estudos e livros dedicados a temas portugueses, uma tradução dos primeiros cinco cantos de *Os Lusíadas*, publicou uma recensão crítica do drama na *Quarterly Review*. ¹¹ Nesta, aponta tratar-se de uma *comédie larmoyante* moderna, sugestão interessante que liga Garrett à comédia sentimental francesa do século XVIII. Contudo, a ideia não é aí desenvolvida.

Mais de um século depois, Luciana Stegagno Picchio produz uma observação muito justa acerca de Pero Safio, relacionando-o com a comédia espanhola do século XVII. Segundo ela, Pero continua «a tradição vicentina e castelhana do bobo, fazendo contraponto, como um gracioso seiscentista, ao sentimentalismo romântico dos

⁹ Andrée Crabbé Rocha, *O Teatro de Garrett*, pp. 129-130.

¹⁰ Fidelino de Figueiredo, *História da Literatura Romântica (1825-1870)*, p. 60.

¹¹ Edward Quillinan, Recensão de *Obras de Gil Vicente* e de *Um Auto de Gil Vicente*, *Quarterly Review*, 79 (1846), p. 200. Entre outros comentadores ingleses da peça podem contar-se Aubrey F. G. Bell, *Studies in Portuguese Literature*, pp. 173-174, e J. W. Barker, que, com algum otimismo, criou uma edição escolar para a juventude inglesa.

protagonistas». ¹² Não há dúvida de que Pero tem essa função, mas a sua eliminação, e a do seu amo, Gil Vicente, do último ato do drama é a prova de que, em *O Auto de Gil Vicente*, estamos perante um estilo de comédia mais alto, em que os amores dos protagonistas ultrapassam o mero sentimentalismo, embora assim o pareçam a Pero.

Na verdade, a chave para a compreensão da imensa riqueza teatral da peça garrettiana é a variedade de perspetivas que nos oferece sobre os mesmos acontecimentos e as mesmas personagens. A este respeito, há uma observação muito justa de Helder Macedo: «A capacidade de representar literariamente a coexistência e simultaneidade de opostos é precisamente uma das qualidades mais notáveis de Garrett.» ¹³ Ao falar assim, o crítico pensava em *Viagens na Minha Terra* e em *Frei Luís de Sousa*, mas as suas palavras aplicam-se igualmente a *Um Auto de Gil Vicente*, que é também uma peça multifacetada, em que as personagens, através do jogo de opostos, revelam toda a sua complexidade humana.

Uma técnica, já indicada por Stegagno Picchio, é a de contrastar as pretensões de uma pessoa da alta sociedade, neste caso Bernardim, com a opinião bem mais realista de um plebeu, isto é, de Pero, uma operação realizada frequentemente por meio de apartes, recurso a que Garrett lança mão um pouco por todo o drama. Segundo aponta Helena Barbas, e bem, é através de Pero que o público se apercebe da coexistência dos lados real e ideal das personalidades de Bernardim e de Gil Vicente. ¹⁴

Por outro lado, é ainda possível contrastar monólogo e diálogo, processo de que sai enaltecida a figura de Paula Vicente, pouco compreendida pelas pessoas que a rodeiam, mas que, aos olhos do público, é a verdadeira heroína da peça. Cabe a Helena Barbas,

¹² Luciana Stegagno Picchio, *Storia del Teatro Portoghese*, p. 170.

¹³ Helder Macedo, «Garrett no Romantismo Europeu», em *Trinta Leituras*, p. 31. O artigo foi publicado pela primeira vez em 1999.

¹⁴ Helena Barbas, *Almeida Garrett, o Trovador Moderno*, pp. 108-109.

também, a honra de ter reconhecido o processo da maturação de Paula, sobretudo através dos seus solilóquios nos atos II e III, que revelam a sua crescente autoridade em relação às personagens masculinas.¹⁵

Não deixa de ser verdade que o significado, ou os significados, de uma peça de teatro vão muito para além das palavras do texto impresso. Há, por exemplo, o contraste entre o que uma personagem diz e a ação cénica, elemento decisivo na caracterização do rei D. Manuel, rei que se julga onnipotente, mas que nunca consegue controlar os eventos do drama. É sobretudo desta maneira que Garrett dá profundidade à sua conceção histórica do Portugal da época dos descobrimentos, cuja pretensa glória sai bastante ofuscada. Além disso, as peripécias do drama, a série de acontecimentos que constituem a ação, têm em si próprias um significado a que não se dá expressão verbal, mas que não deixa de existir. Refiro-me ao facto de o enredo pertencer à tradição cômica, de raízes greco-romanas, aspeto que tem consequências para quase todas as personagens, possuindo estas um lado ridículo, embora esta seja só mais uma faceta entre várias outras.

O autor possui ainda outro recurso para conferir a desejada complexidade às personagens e ao enredo da peça, que também implica mais do que a mera palavra falada. Com efeito, a tonalidade do drama, que varia muito entre os três atos, é certamente dada pelas palavras ditas no palco, mas também pela decoração, pelos gestos e pelo modo como os atores representam. É verdade que há aqui um certo impressionismo e é ainda inegável que os efeitos produzidos no espírito do público deverão muito às decisões do encenador. Além disso, nenhum dos três atos é uniforme.

No entanto, e com todas estas ressalvas, podemos dizer que o ato I estabelece o fundo histórico necessário para a compreensão da peça. É um ato público, que decorre num espaço aberto — os jar-

¹⁵ *Ibidem.*

dins do paço real de Sintra, em que Pero Safio, personagem que não faz parte do círculo íntimo constituído pelo triângulo amoroso Beatriz-Bernardim-Paula, tem um papel preponderante. No ato II é a comicidade que vem à tona no ensaio caótico de *Cortes de Júpiter*, seguido pela encenação desastrosa do auto na presença do rei D. Manuel. Pelo contrário, o ato III tem uma tonalidade muito mais sombria e também mais íntima, porque quase todo ele se passa no espaço fechado da câmara de D. Beatriz a bordo da *Santa Catarina do Monte Sinai*, a nau que a vai levar para Saboia. Destas cenas estão excluídas as personagens cómicas de Gil Vicente e de Pero.

Segundo nos explica Ofélia Paiva Monteiro, Garrett pensava, já em 1821, na forma híbrida do drama, que reuniria elementos cómicos e trágicos. Em *Um Auto de Gil Vicente* põe em prática a teoria, derivada das suas leituras de Diderot.¹⁶ Com efeito, é sobretudo no último ato que o lado psicológico, psicanalítico, até, da peça surge à vista, porque nele o público se apercebe de que o anelo de Bernardim e de D. Beatriz por um amor livre das considerações sociais não é mais do que o desejo da morte. No entanto, mesmo nas cenas finais do drama persiste a ambiguidade, porque não se sabe se o famoso salto do herói para o mar leva, ou não, à catástrofe. O certo é que, variando habilmente o tom entre os três atos, Garrett sugere que a história representada no palco pode ser contemplada sob várias luzes.

Finalmente, há a metateatralidade de *Um Auto de Gil Vicente*, o aspeto da peça que mais nos leva a pensar na capacidade garrettiana de «representar literariamente a coexistência e simultaneidade de opostos», para repetir as palavras de Helder Macedo. Como já foi indicado, a peça constitui uma verdadeira revolução na história do teatro português e por isso toda ela respira teatro. Muitas das personagens são atores profissionais e os que não o são não deixam de representar um papel cada vez que surgem em cena.

¹⁶ Ofélia Paiva Monteiro, «A renovação garrettiana do português literário», em *Garrett às Portas do Milénio*, pp. 26-28.

Como diz Paula: «Tudo é representar e fingir nesta vida de corte» (Ato II, cena 1.) A arte cénica constitui um elemento importante na temática da peça, aspeto patente na atuação de atores incompetentes, como é o caso de Bernardim, imediatamente reconhecido pelas outras personagens não obstante o seu disfarce de cavaleiro «embuçado na capa, o chapéu sobre os olhos» (ato I, cena 2). Por outro lado, dá-se grande valor à capacidade de «representar e fingir» bem, de enganar os outros até, por uma boa causa, como se vê na magnífica cena entre Paula e Chatel do ato III. Nesse momento, em que se questiona a tradicional oposição entre a verdade e a mentira, sobressai a personalidade de Paula Vicente, decerto a personalidade feminina mais forte criada por Garrett e possivelmente por qualquer escritor português do século XIX.

Durante todo o longo processo da elaboração deste livro, que durou vários anos, tive o apoio sempre pronto da Prof.^a Ofélia Paiva Monteiro, coordenadora do projeto da edição completa das obras de Garrett, e da Prof.^a Maria Helena Santana, a quem queria agradecer muito particularmente a ajuda, sobremaneira valiosa, na fase final da revisão do livro. A ambas devo também a ajuda prestada na decifração de passos de difícil leitura e na obtenção de documentos, bem como a hospitalidade generosa e afável. A camaradagem de outros professores da Universidade de Coimbra, sobretudo José Augusto Cardoso Bernardes e Sebastião Tavares de Pinho, animou-me em muitos momentos árduos. Não quero deixar de mencionar, também, a boa vontade e a prontidão do pessoal da Biblioteca Geral da mesma Universidade em me receber e atender. Finalmente, uma palavra de agradecimento ao meu colega, Dr. Stephen Parkinson, e ao Doutor Bruno Silva Rodrigues, de Lisboa, pelas suas sugestões linguísticas e estilísticas.

THOMAS F. EARLE

UM AUTO DE GIL VICENTE

Drama

Representado pela primeira vez em Lisboa, no teatro da Rua dos Condes, em 15 de agosto de MDCCCXXXVIII.¹²⁰

Pessoas¹²¹

El-Rei Dom Manuel

Infanta Dona Beatriz

Bernardim Ribeiro

Gil Vicente

Paula Vicente

Pero Safio

Conde de Vila Nova

Garcia de Resende

Barão de Saint-Germain

Doutor Jofre Passerio

Chatel

Bispo de Targa

Mordomo-mor d'El-Rei

Um pajem d'El-Rei

Dona Inês de Melo

Joana do Taco

Quatro Atores e duas Atrizes de Gil Vicente

Damas, cavaleiros, escudeiros, falcoeiros, moços fidalgos, moços do monte, reis d'armas, arautos, passavantes¹²², menestréis, archeiros, remeiros, marinheiros, pajens, escravos índios, pretos e chins.¹²³

Lugar da Cena — Lisboa e Sintra

¹²⁰ em 15 de agosto] em □ de agosto [Ms. 1]

¹²¹ Pessoas] Pessoas <do drama> [Ms. 1]

¹²² reis de armas, arautos, passavantes] reis de armas, passavantes [Ms. 1]

¹²³ índios, pretos e chins] índios e chins [Ms. 1]

ATO PRIMEIRO

O pátio ou largo dos Paços de Sintra com a antiga escadaria descoberta e praticável, fontes e tanque. À esquerda o palácio real; à direita e no fundo montes¹²⁴ e arvoredos. Começa o crepúsculo da madrugada¹²⁵. Pelo meio da terceira¹²⁶ cena terá amanhecido.

CENA 1

Pero Safio, só

Traz um papel de solfa meio inrolado, na mão, e passeando lentamente como quem decora, canta por entre dentes:

Niña la casó su padre,
Muy hermosa a maravilla,
Con el Duque de Saboya
Que bien le pertenecía...^o

Pertenecia!... — Pertenecia diz cá o castelhano do romance: em português tem mais que se lhe diga... — Pschiu!¹²⁷ Que as paredes têm ouvidos, e paredes de palácio ouvidos e bocas. (*Deita os olhos à roda de si como quem se acautela; e torna a cantar.*)

Niña la casó su padre...

Ora onde foi este mal-aventurado de Gil Vicente buscar solfa tão incatarroada como esta para uma função de vodas — e vodas reais! — Pois as coplas? sensabores. Se letra e música as não animar cá a brilhante e donosa garganta de uma certa pessoa... (*afagando o pescoço*) desta feita perdes tua fama e nome, Gil Vicente, meu amigo e mestre, compositor-mor de momos e chacotas,

¹²⁴ fundo montes] fundo <os> montes [Ms. 1]

¹²⁵ Começa o crepúsculo da madrugada] <É de madrugada> [Ms. 1]

¹²⁶ terceira] <primeira> [Ms. 1]

^o pertenecia] [*v. a nota I do autor na p. 214*]

¹²⁷ Pschiu!] Psch! [Ms. 1]

comédias, tragicomédias e autos por el-rei meu senhor que Deus guarde. (*Canta.*)

Ya se parte la Ifanta
 La Ifanta se partía
 De la mui leal ciudad
 Que Lisboa se decía;
 La riqueza que llevaba
 Vale toda Alejandría...

CENA 2

Pero Safio, Bernardim Ribeiro, Paula Vicente

Enquanto Pero Safio canta os últimos versos, Bernardim Ribeiro imbuçado na capa, o chapéu sobre os olhos, aparece com Paula Vicente no patim da escadaria à esquerda. Paula faz sinal a Bernardim de que ali está Pero Safio.

Paula¹²⁸

Olhai quem ali está.

Bernardim

Pero Safio, vosso devoto. Receais que tenha ciúmes? — Não me conhecerá.

Paula

Receio que... Não quisera que ele soubesse tanto como sabe.

Bernardim

Antes ele que outro. — E deixai-o comigo. (*Desce as escadas pé ante pé, que o não sinta Pero Safio. Paula fica imóvel contemplando*

¹²⁸ Paula] Paula <Vicente> [Ms. 1]

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| A edição crítica da obra completa de Almeida Garrett, <i>por</i> Ofélia Paiva Monteiro | 9 |
| Prefácio, <i>por</i> Thomas F. Earle | 13 |
| Introdução, <i>por</i> Thomas F. Earle | 23 |
| 1. <i>Um Auto de Gil Vicente</i> e a História de Portugal | 25 |
| 2. <i>Um Auto de Gil Vicente</i> e a estética neoclássica | 43 |
| 3. <i>Um Auto de Gil Vicente</i> e a arte de representar | 61 |
| 4. Pais e filhas em <i>Um Auto de Gil Vicente</i> | 75 |
| 5. As revisões de <i>Um Auto de Gil Vicente</i> | 89 |
| 6. Critérios da edição | 94 |
| 7. Bibliografia | 96 |



| | |
|--|-----|
| Texto crítico | |
| Um Auto de Gil Vicente (versão definitiva de 1841) | 103 |
| Introdução | 105 |
| Ato primeiro | 120 |
| Ato segundo | 151 |
| Ato terceiro | 186 |
| Notas (do autor) | 209 |



Apêndices

| | |
|--|-----|
| Um Auto de Gil Vicente (primeiro borrão de 1838) | 219 |
| Ato I | 223 |
| Ato II | 246 |
| Ato III | 269 |
| | |
| Prefácio dos editores da 1. ^a edição (de 1841) | 287 |
| Artigo do <i>Diário do Governo</i> de 1838 | 289 |
| Artigo da <i>Crónica Literária da Nova Academia Dramática</i> de 1840 | 296 |