



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

PROJETO DE PESQUISA

**História da Teatro em Língua Portuguesa: as fontes do
teatro de Gil Vicente e o teatro vicentino como fonte do
teatro em Língua Portuguesa**

COORDENADOR / AUTOR: Márcio Ricardo Coelho Muniz

UNIDADE / ÓRGÃO: Departamento Letras e Artes - UEFS

Fevereiro/ 2005

Resumo: O projeto propõe um estudo das fontes e dos elementos motivadores da criação do teatro de Gil Vicente, sejam eles de ordem estilística, histórica, literária, genológica, cultural etc., na particularidade de um auto ou em pequenos conjuntos de autos no interior de toda obra. No desdobramento previsto deste, serão investigadas as contribuições do teatro de Gil Vicente para a dramaturgia em Língua Portuguesa, buscando-se estender o conceito de “Escola Vicentina” até à contemporaneidade e também aos outros países e regiões pertencentes ao mundo da lusofonia (Brasil, Angola, Moçambique, Guiné Bissau, Cabo Verde, Galiza e São Tomé e Príncipe), ampliando desta forma o grupo de autores que se considera ter recebido influência da dramaturgia vicentina, tais como José de Anchieta, Antônio José da Silva, Qorpo-Santo, Martins Pena, Almeida Garrett, Alfonso Castelao, Sttau Monteiro, João Cabral de Melo Neto, Ariano Suassuna, Dias Gomes, Lourdes Ramalho, entre outros.

PROJETO

1. INTRODUÇÃO

1.

No Preâmbulo da *Tragicomédia de Dom Duardos* (provavelmente, 1523), ausente da edição de 1562 e somente presente na edição de 1586, Gil Vicente aponta linhas básicas para uma *poética* de sua obra. O trecho é longo, mas vale transcrevê-lo pelo sugestivo de seu conteúdo:

Como quiera (excelente Príncipe y Rey muy poderoso) que las Comedias, farsas, y moralidades que he compuesto en servicio de la Reina vuestra tía (cuando en caso de amores) fueron figuras baxas, en las cuales no había conveniente retórica, que pudiese satisfacer al delicado espíritu de V. A., conocí que me cumplía meter más velas a mi pobre fusta. Y así con deseo de ganar su contentamiento hallé lo que en extremo deseaba, que fue Don Duardos y Flérida, que son tan altas figuras como su historia recuenta, con tan dulce retórica y escogido estilo, cuanto se puede alcanzar en la humana inteligencia: lo que yo aquí hiciera si pudiera tanto como la mitad del deseo, que de servir a V. A. tengo. Pero yo me confié en la bondad de la historia, que cuenta como Don Duardos buscando por el mundo peligrosas aventuras para conseguir fama, se combatió con Primaleón, uno de los más esforzados caballeros que había en Europa, sobre la hermosura de Gridonia, la qual Primaleón tenía enojada [...]¹

O trecho revela que o dramaturgo trabalhava com uma taxionomia genológica que considerava a existência de “comédias, farsas e moralidades”. Segundo suas palavras, até aquela data, seus autos² circunscreviam-se a essa tríade de gêneros teatrais. Algo novo acontece – a subida ao poder de um novo e ilustrado rei, D. João III³ – e faz com que Vicente desperte para o inadequado de seu “velho teatro” aos novos tempos - tempo de domínio da estética renascentista?⁴ -, tendo como consequência o desejo e o propósito do autor em dar “más vela a [su] pobre fusta”. Traduzindo a metáfora: até então predominaram na composição dos autos “figuras baxas” (baixos clero e nobreza e o povo) e uma retórica pouco elevada – embora adequada aos gêneros usados -; a partir de agora entrarão em cena somente “altas figuras” (alta nobreza e heróicos cavaleiros), acompanhadas de “dulce retórica y escogido estilo”, mais pertinentes não apenas ao gosto do novo rei, de “delicado espírito”, mas também ao novo gênero a que se adere, embora não se nomeie⁵.

¹ Cito a partir de ALMEIDA, 1991, 5.

² Osório Mateus afirma que “auto é nome específico e temporal de teatro. É uma actualização história quinhentista, de larga memória, que em Vicente parece compreender o paradigma: comédias, farsas, moralidades” (MATEUS, 1987, 15). Entendo e tomo, assim, o termo “auto” por teatro, por peça de teatro. [Nas citações de textos de autores portugueses, respeitarei as regras do português europeu].

³ Como se sabe, D. João III recebeu uma esmerada educação humanística e possuía particular interesse pela temática cavaleiresca, tanto que chegou a ajudar na composição da *Crônica do Imperador Clarimundo*, de João de Barros (GOUVEIA, 1971, 15, 42).

⁴ Lembre-se que neste momento Sá de Miranda, considerado o introdutor definitivo de renascimento literário em Portugal, já era poeta respeitado, tendo participado do *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, de 1515, com poesias que anunciavam a nova estética. Além disso, há críticos que entendem esse Preâmbulo vicentino, assim como o desafio explícito na composição da *Farsa de Inês Pereira*, como frutos de disputas literárias entre Vicente e uma nova geração de poetas mais alinhados com os ideais renascentistas (GOLVEIA, 1971).

⁵ A classificação de “Tragicomédia” dada a *Dom Duardos* somente aparecerá na edição de 1562 que, como se sabe, foi parcialmente organizada pelo filho de Gil Vicente, Luís Vicente. Esclareça-se que o propósito estético anunciado

Esse não é o único momento em que Vicente demonstra preocupação e consciência com a ‘forma’ de seu teatro. Na *Comédia sobre a Divisa da cidade de Coimbra* (1527), mais uma vez a questão vem à baila, desta vez por meio das palavras do Peregrino que anuncia o argumento do auto: “já sabeis senhores/ que toda a comédia começa em dolores/ e inda que toque cousas lastimeiras,/ sabei que farsas todas chocarreiras/ nam são muito finas sem outros primores”⁶. As concisas palavras do dramaturgo apontam claramente para uma “poética das comédias” e, de certa forma, também “das farsas”, estabelecendo a regra básica que orientará as leituras e interpretações futuras de sua obra: para ser comédia é necessário que o auto comece em tristezas, em dor; já as farsas são “todas chocarreiras”, ou seja, estão no campo do gracejo, da chalaça, da pilhéria.

Essas pequenas orientações genológicas vicentinas, se assim podem ser denominadas, comprovam que a questão da forma que seu teatro assumia, segundo as circunstâncias, os meios, os propósitos etc., não lhe era alheia. Muito embora não se encontre uma poética clara e explicitamente delimitada nos textos e muito menos se tenha registro de escritos teóricos do autor, percebe-se que os problemas envolvidos na criação literária não eram indiferentes a Vicente.

A publicação, em 1562, da *Copilaçam de todalas [suas] obras*, todavia, estabelece uma problemática que ainda hoje não teve solução definitiva, embora já tenha feito correr rios de tintas analíticas e críticas. Sabe-se, tanto pelo Prólogo redigido por Gil Vicente, dedicado a D. João III, quanto pelo outro, escrito por seu filho, Luís Vicente, dedicado a D. Sebastião, que o dramaturgo não conseguiu organizar toda sua obra, pois a morte o surpreendeu no meio do trabalho. Mas, quanto ele teria deixado pronto? Quanto dos quase cinquenta autos e mais de uma dezena de “obras miúdas” teve de “as apurar” Luís Vicente? No “livro muito grande” em que “ajuntou (...) parte delas”, quanto na realidade “ajuntou” Gil Vicente? O que ficou sob sua responsabilidade? O que deixou para seu filho reunir e “apurar”? As “obras de devaçam”, citadas por ambos, já estavam todas reunidas? Apenas elas estavam organizadas?⁷ Todas essas perguntas e outras mais ainda estão por ser respondidas. Mas, o fundamental é que as dúvidas que elas levantam semearam incertezas quanto à classificação dos autos estabelecida na *Copilaçam* (por Luís Vicente ou pelo próprio Gil?) e também relativa à distribuição das obras entre a nomenclatura genológica⁸. A expressão “obras de devaçam” equivale à Moralidade apenas ou engloba os Mistérios, os Milagres e os Autos Pastoris? Teria trabalhado Gil Vicente com o conceito de Tragicomédia - termo de extração renascentista e que só aparece relativo às obras vicentinas com a publicação da *Copilaçam*, em 1562? Se sim, o que

naquele Preâmbulo não será “respeitado” pelo dramaturgo, pois após 1523 ele continuou produzindo farsas, comédias e mesmo moralidades, em grande maioria feitas sob encomenda e para representação para o ilustrado D. João III.

⁶ Cito o texto vicentino sempre a partir da reimpressão fac-similada, de 1928, da *Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente*, da edição de 1562 (VICENTE, 1562, 1528). Atualizo a ortografia segundo as convenções atuais. As exceções são devidamente apontadas.

⁷ Todas as expressões entre aspas foram tiradas dos dois Prólogos em questão.

⁸ A crítica vicentina mantém ainda hoje extremas reservas à classificação genológica presente na *Copilaçam* de 1562, assim como à distribuição dos autos entre a nomenclatura genológica adotada. Cf., entre outros, RÉVAH, 1951 e SARAIVA (1942), 1981. Para uma compreensão distinta das opções feita pelo filho de Vicente, em diálogo particular com o que disse Révah, interessa a leitura do texto de TAVANI, 2003, e também o de OSÓRIO, 1998.

entenderia por Tragicomédia? Como diferenciá-la das Comédias? Enfim, perguntas que exemplificam bem a complexidade da discussão sobre as ‘formas’ do teatro de Gil Vicente.

A discussão genológica tornou-se, assim, um dos muitos desafios que a obra do dramaturgo português impõe ao investigador. Não há obra de síntese sobre o teatro vicentino que se furte de esboçar uma classificação, seja esta de fundo estrutural, temático, funcional, histórico, evolutivo etc.⁹ Parece ser que desvendar os *mistérios* dos gêneros do teatro de Vicente implica em melhor conhecê-los, o autor e sua obra. Como afirma um dos mais destacados críticos da nova geração de vicentinistas: “Sem prejuízo do interesse e utilidade de algumas classificações, tem de reconhecer-se que a questão dos gêneros do teatro vicentino está por resolver e, em grande medida, pode mesmo dizer-se que tem estado desfocada”¹⁰.

Este projeto de pesquisa, frente ao problema exposto, pretende discutir a questão das ‘formas’ do teatro vicentino por duas vias distintas, mas complementares: levantar e estudar as fontes do teatro de Gil Vicente e investigar a contribuição da dramaturgia vicentina para a constituição de uma tradição ou de uma História do Teatro em Língua Portuguesa.

A primeira via buscará identificar os elementos motivadores da criação vicentina, sejam eles de ordem estilística, histórica, literária, genológica, cultural etc., com o intuito de traçar um panorama das fontes que influenciaram Vicente na escrita e representação de seus autos. Essas fontes certamente contribuirão em muito para entender as escolhas vicentinas no que diz respeito às ‘formas’ de seu teatro. Muito já foi feito nesse campo – particularmente em pequenos trabalhos, circunscritos a um ou outro auto -, mas há muito ainda que se fazer. Pouco estudado está ainda, por exemplo, as relações do teatro vicentino com o teatro medieval francês e o espanhol, muito embora seja pacífico que Vicente conhecia - por ver representadas ou por ouvir falar - essas manifestações teatrais. Da mesma forma, os elementos presentes nos autos vicentinos colhidos nas tradições de festas populares, profanas ou religiosas – por exemplo, os touros, as justas, os momos, as romarias, as entradas, as disputas verbais etc. -, são reconhecidamente vários, mas pouco estudados e nem todos identificados.

Por outro lado, a segunda via buscará rastrear as influências exercidas pelo teatro de Gil Vicente na tradição da dramaturgia em Língua Portuguesa - considerando ser ele a figura central do início desta tradição -, o que deverá revelar quais aspectos de seu teatro despertaram interesse nos criadores que lhe seguiram, que elementos formais foram valorizados, que temas permaneceram atraentes para autores e públicos de tempo e lugares distintos do dele, que tradições já retratadas em seus autos foram mantidas, recuperadas, renovadas etc. Esta perspectiva pretende ampliar o

⁹ Cf., entre outros, BRAGA, 1898; SARAIVA (1942), 1981; TEYSSIER, 1985; e KEATES, 1988.

¹⁰ BERNARDES, 1996, 67.

conceito de “Escola Vicentina”, estabelecida pelos teóricos do séc. XIX, em particular por Teófilo Braga¹¹, fazendo com que ele alcance autores e obras não considerados pelos críticos novecentistas, especialmente os autores cuja produção está centrada no séc. XX, habitando o espaço físico português ou pertencentes a regiões nas quais a cultura lusófona foi preponderante, como o Brasil, Angola, Moçambique, Guiné Bissau, Cabo Verde, Galiza e São Tomé e Príncipe.

2.

O trabalho com o teatro de Gil Vicente tem sido uma constante em minhas atividades acadêmicas. Foi sob a orientação de uma reconhecida especialista na obra vicentina, a Professora Maria Helena Ribeiro da Cunha, que iniciei os estudos da obra de Vicente e que ingressei, em 1992, no programa do Mestrado, na Universidade de São Paulo. O projeto de trabalho aprovado e desenvolvido propunha a análise de um dos elementos motivadores da criação no teatro de Vicente: a apropriação de temas ou obras de outros gêneros literários.

Na dissertação analisei a adaptação para teatro de uma novela de cavalaria, o *Amadis de Gaula*¹². Demonstrei que a apropriação de Gil Vicente da obra de Garci Rodriguez de Montalvo - publicada em Espanha, poucos anos antes de seu aproveitamento por parte do dramaturgo português - circunscreveu-se ao trecho da dissensão amorosa do par de amantes, Amadis e Oriana, e que essa escolha foi em grande parte orientada pela percepção por parte do autor do alto grau de dramaticidade de que se reveste o trecho, um dos poucos momentos de carga verdadeiramente dramática dentro da constante narrativa e fabulosa que caracteriza as novelas de cavalaria medieval e renascentista.

Para além disso, demonstrei ainda que, ciente de que seu teatro era representado para um público cortesão, Vicente se aproveitou do fato de que a fonte originária do auto - as novelas de cavalaria - retratava personagens e temas quase exclusivamente pertencentes ao mundo da corte para encaminhar o discurso romanescos da tragicomédia para a defesa de ideais que acreditava deveriam ser reforçados no conturbado reinado de D. João III. O dramaturgo não deixou de dar a seu teatro o cunho pedagógico que não raramente acompanhava a arte da época¹³. Ao *delectare* se

¹¹ Cf. BRAGA, Teófilo, História da Literatura Portuguesa: *Eschola de Gil Vicente*, Porto, Livraria Chardron, 1898.

¹² Para além da *Tragicomédia de Amadis de Gaula*, diretamente adaptada da novela homônima, de Garci Rodriguez de Montalvo, os temas cavaleirescos deram azo a pelo menos oito autos vicentinos, alguns de forma bastante direta, como a já referida e também a *Tragicomédia de Dom Duardos*, adaptado do *Primaleón*; outras de modo mais indireto, mas nem por isso menos notável: as *Comédias de Rubena, do Viúvo, da Devisa da Cidade de Coimbra* e a *Floresta de Enganos*, além da *Tragicomédia da Nau d'Amores* e o *Auto da Lusitânia*.

¹³ A arte e, por meio dela, o belo estavam, para o homem medieval e humanista, profundamente imbricados com suas finalidades: aproximar o homem do bem e do bom, ou seja, do Divino. Como ensina Umberto Eco, “se o belo era um valor, devia coincidir com o bom, com o verdadeiro e com todos os outros atributos do ser e da divindade” (ECO, 2000, 26). Portanto, a arte não era entendida como desvinculada de seus fins didáticos, o de ser um caminho de aproximação ou divulgação dos valores do Bem e da Bondade. O *docere* e o *delectare* eram, neste momento, indissociáveis e complementares. Ensinar, corrigindo, e deleitar compõem o fundo moral sobre o qual está assentada toda a literatura medieval e humanista, independentemente de quão imaginativa (ficcional) ou doutrinária seja a *inventio*.

seguiu o *docere*, fazendo com que a sofrida experiência amorosa de Amadis e Oriana reforçassem em ambos os valores da *verdade* e da *sinceridade*, servindo a representação teatral de espelho em que se via refletido valores éticos de cunho cristão defendidos pelo dramaturgo e pelos monarcas católicos a que serviu. Tal posicionamento, em realidade, revelou o alinhamento do teatro vicentino com uma outra tradição literária altamente desenvolvida na Baixa Idade Média e no Renascimento, a dos escritos políticos dos *Espelhos de príncipes*. Ao longo da análise, demonstrei de que modo esta tradição literária-política alimentou o teatro vicentino e, ao mesmo tempo, foi renovada por sua arte.

Na continuidade desse estudo desenvolvi, entre os anos de 1998 e 1999, uma investigação na qual estudei a *repetição* – de um tema, de uma situação, de uma personagem, de uma idéia de cena etc. - como técnica de criação do teatro vicentino¹⁴. Se a pesquisa do Mestrado já me havia possibilitado relativa intimidade com a escrita e com o processo de criação de Gil Vicente, o trabalho realizado nessa investigação permitiu-me entrar em contato com a totalidade da obra do dramaturgo, já que o *corpus* da pesquisa alcançava todas as peças vicentinas, e, mais, observar as inter-relações estabelecidas entre os autos. Ao fim da investigação, pude constatar serem muitas as linhas de conexão entre os diversos textos do dramaturgo e levantar procedimentos não apenas de *repetição*, mas também de *inovação* dentro da repetição.

Embora o período dedicado ao doutoramento – no qual realizei estudos sobre a literatura moralista e política da Corte portuguesa de Avis, especificamente sobre a obra do rei D. Duarte – tenha inibido um trabalho de maior fôlego com o teatro de Gil Vicente, tem sido constante meu envolvimento com a obra do dramaturgo português, seja nas atividades docentes, dentro das quais sempre dediquei largo espaço a sua obra; seja em palestras de caráter divulgativo, em comunicações em congressos especializados ou em estudos publicados em revistas acadêmicas¹⁵.

A intimidade com o teatro de Vicente conseguida ao longo desses anos de trabalho e, conseqüência deste, o conhecimento de boa parte da fortuna crítica do autor, obtido com os estudos do Mestrado e com os que lhe seguiram, certamente facilitarão o desenvolvimento da investigação que se propõe. Da mesma forma, esses anos de estudo me possibilitaram entrar em contato com significativa parte da crítica sobre teoria teatral, bem como com os trabalhos de caráter histórico dedicados aos séculos XV e XVI português, dentro dos quais contextualmente o teatro de Gil Vicente surge e se desenvolve. Todos esses elementos me animam a propor o presente projeto, com a certeza de que os resultados serão significativos.

¹⁴ A pesquisa, cujo título era “A repetição como técnica de criação: o teatro de Gil Vicente a serviço das Cortes absolutistas portuguesas do séc. XVI”, contou com financiamento proveniente do Centro de Pesquisa e Extensão da Universidade Ibirapuera, de São Paulo, e também com o apoio do Instituto Camões, que, por meio de uma bolsa de investigação ligada à Cátedra Jorge de Sena, da USP, me possibilitou dois meses de estadia em Portugal, a fim de proceder levantamento bibliográfico junto aos arquivos e bibliotecas portuguesas.

¹⁵ Frutos de meu trabalho com o teatro de Gil Vicente podem ser observados na bibliografia ao final de Projeto.

2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

1.

A problemática das ‘formas’ e das fontes do teatro de Gil Vicente vem instigando estudiosos de sua obra desde há muito. Todavia, poucos trabalhos tomaram, nesta perspectiva, a totalidade da obra vicentina para análise. Excetuando a já clássica tese de doutorado de Antônio José Saraiva, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, de 1942, só na metade da década de 1990, outro trabalho de doutoramento, posteriormente publicado em livro, retomou a questão, porém numa perspectiva algo distinta, pois o pesquisador buscou, em realidade, definir as matrizes do teatro de Vicente: refiro-me à *Sátira e lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*, de José Augusto Cardoso Bernardes, tese de 1995, publicado em 1996. Para além disso, apenas pequenos trabalhos, de modo geral, centrados em um auto específico, abordam a questão, e não raramente de forma lateral¹⁶.

Uma nova perspectiva para a questão, no entanto, foi proposta por um arguto ensaio de Margarida Vieira Mendes, especialista na obra vicentina. Em “Gil Vicente: o gênio e os gêneros”, Mendes, a propósito de discutir os gêneros vicentinos e recuperando o estudo de Antônio José Saraiva, acima citado, tece uma série de considerações que iluminam de modo muito instigante a discussão sobre as ‘formas’ e as fontes do teatro de Vicente. Sintetizando suas reflexões, percebe-se que a estudiosa parte de uma compreensão de gênero literário que não o considera como “camisa-de-força” obstrutora da criação literária. Antes de condicionar a criação, segundo Mendes, os gêneros são “princípios virtuais” e estão à disposição do criador, que os manipulará, combinará e transformará de acordo com seu “gênio”. Nesse sentido, gênero é, antes de tudo, instrumento de criação aberto, disponibilizado pela tradição e disponível a atualizações. Enquanto repertórios, catálogos, funções e códigos dados ao criador, podem servi-lo, mas não regular sua produção, a não ser que este assim o queira ou permita. O princípio que rege a relação gênero-obra-artista é, assim, o das potencialidades¹⁷.

¹⁶ Na bibliografia, ao final deste projeto, busquei selecionar, dentro das quase dois mil títulos de que se compõe a fortuna crítica vicentina, os principais trabalhos que de alguma forma abordam as questões que motivam este projeto de pesquisa.

¹⁷ Nas palavras da estudiosa: “os gêneros existem dentro e fora das obras: são princípios virtuais, repertórios de conteúdos, catálogos de soluções formais e de funções arquetípicas, possibilidades de actuação, códigos de comportamentos – depositados, disponíveis e combináveis numa série de tradições móveis, que só se conhecem e realizam em cada uma das obras. Um autor apropria-se deles e eles apropriam-se do autor, mas os modos de actualização nunca se repetem e são antes modos de transformação. Os constrangimentos e convenções de cada gênero tornam-se potencialidades e sugestões para a invenção singular; a criação não lhes é alheia e muito menos prejudicada por eles” (MENDES, 1990, 328). Discutindo, da mesma forma, o papel que cabe ao gênero na obra de Gil Vicente, José Augusto Cardoso Bernardes afirma que “mais que um inventário fixo de categorias, importa estabelecer uma rede de combinações possíveis, já que o gênero, longe de ser categoria fixa, se assume como uma base orientadora da criação e da recepção literária de carácter flexível e não predeterminado” (BERNARDES, 2001, 67).

Para além desta compreensão de gênero como elemento potencializador da criação artística, Mendes conclui o referido texto apontando doze “factores genológicos” ou “formativos” que, de proveniência diversa, intervêm na gênese dos autos vicentinos. Ainda que não disserte sobre de que modo, com que constância e com que intensidade cada um desses fatores interfere na concepção dos autos, apenas indicando quais são eles, percebemos que estamos frente a uma exposição de elementos verdadeiramente significativos para a discussão e encaminhamento das pesquisas futuras sobre as ‘formas’ e as fontes do teatro vicentino, pela amplitude e largo alcance do que sugestiona. Reproduzo as doze “forças criadoras de forma” do teatro vicentino, segundo Margarida Vieira Mendes:

- a- “arquétipos teatrais (os de “devaçam” – moralidades, mistérios, milagres -, e os profanos – farsas, pregações burlescas, comédias, tragicomédias);
- b- práticas parateatrais (ofícios litúrgicos e orações de horas, espectáculos e ritos de sociabilidade aristocrática e cortesã – momos, jogos de sortes em papelinhos, horóscopos, sinais, visitasões, eventualmente bailes e banquetes);
- c- técnicas dramáticas (monólogo, diálogo – altercações, conflitos, contrastes, debates, ecos);
- d- formas poéticas (cantigas, vilancetes, glosas, hinos, paráfrases trobadas, romances, ensaladas, vilancicos, cantigas de amigo, prantos, disparates);
- e- formas discursivas (pragas, provérbios, rifões, contra-provérbios, gírias, ensalmos, prognósticos, esconjuros, testamentos, sermões, panegíricos, mandamentos);
- f- géneros e modos literários (novelas de cavalaria, novela sentimental, estilo pastoril);
- g- formas próprias de outras artes (opereta, danças, música instrumental e coral, recitação de poemas, iconografia);
- h- funções enunciativas de ocasião (elogio da família real, arte de morrer, adoração, paródia de discursos, triunfos);
- i- local de representação e materiais cénicos (capela, presépio, câmaras régias, máquinas);
- j- momento de representação (festas ou celebrações régias, calendário);
- k- estrutura ou sintaxe (quadros, cenas, passos, prólogo, intróito, peça preliminar ou loa, argumento, canção final);
- l- acções, personagens e registro ou estilo (elevado, rústico, chocarreiro, com alegorias, com ou sem desenlace feliz)” (MENDES, 1990, 334).

Como se vê, os pontos indicados pela estudiosa como possíveis fontes de inspiração da criação vicentina ou, nas palavras da crítica, as “forças criadoras de forma” de seu teatro, abarcam uma ampla gama de elementos que possibilitam ao pesquisador pensar a obra de Vicente em

perspectivas bastante diversas. A leitura dos autos vicentinos comprovam que todos e cada um desses elementos se presentificam no ato criativo do dramaturgo, variando conforme o tema, o contexto histórico e situacional, as funções da representação, o espaço da cena etc. Da mesma forma, muitos desses elementos sugerem direta ou indiretamente as fontes que lhe inspiraram, permitindo ao leitor perceber o diálogo que se estabelece com a tradição de que se serviu Gil Vicente. Exatamente por isso, trabalhos esparsos têm comprovado ser a tese de Mendes não só inovadora, mas também a mais adequada para os estudos sobre os processos de criação do teatro vicentino, bem como sobre as possíveis fontes inspiradoras de seus autos.

Como exemplo, pode-se tomar toda a larga produção de Vicente para se comemorar nascimentos de Cristo ou de figuras reais. No total, conhecemos 14 autos vicentinos dedicados a celebrações natalinas, repartidos entre quatro dos cinco livros de que se compõe a *Copilaçam*: nove estão entre as “obras de devaçam”; três são “tragicomédias”; há uma “farsa”; e, também, há uma classificada entre as “obras miúdas”. O período em que elas se inserem alcança todo o largo tempo de produção do dramaturgo. Ou seja, se inicia exatamente com o primeiro auto representado, o *Auto da Visitação* ou o *Monólogo do Vaqueiro*, de 1502, para festejar o nascimento do príncipe e futuro rei D. João III; e termina com uma das últimas obras representadas por Vicente, a *Tragicomédia da Romagem d’Agravados*, de 1533, representada para comemorar o nascimento do infante D. Felipe, filho de D. João III e D. Catarina - isto se não considerarmos que há quem defenda que o último auto vicentino, a comédia *Floresta d’Enganos*, foi representado para celebrar o nascimento do infante D. Manuel, filho dos mesmos monarcas, em 1536.

Todos os autos têm em comum o “momento de representação”, qual seja, comemorar uma data natalina. Este fato contextual aproxima-os, condicionando o tom predominante neles: o júbilo, a comemoração, a festa. Índice claro disto é a conclusão de quase todos: “e cantando assi todos juntamente, oferecem os Reis seus presentes; e assi muito alegremente cantando se vão” (*Auto dos Reis Magos*); ou “Alevantam-se todas, e ordenadas em folia cantaram a cantiga seguinte, com que se despediram (*Auto da Feira*); ou, ainda, “Os Sintrões em folia com o Príncipe se vão, que é o fim da suso dita tragicomédia” (*Tragicomédia do Triunfo do Inverno*). O ritmo é de festa, de baile.

Por outro lado, o teatro vicentino nasce motivado por festas natalinas (primeiro o nascimento do príncipe e futuro rei D. João III, com o *Auto da Visitação*; depois, o nascimento de Cristo, com o *Auto do Pastoril Castelhana*) e influenciado pelo teatro pastoril do dramaturgo castelhano Juan del Encina. Esses dois fatores deixarão marcas nesse “teatro natalino”: primeiro, o predomínio de personagens rústicas, pastoris, conforme o modelo da tradição cristã que se segue, o nascimento de Cristo num ambiente pastoril; depois, as “formas poéticas” tomadas e, posteriormente transformadas, de Juan del Encina, como as cantigas, os vilancetes, os vilancicos etc. Se se quiser avançar um pouco mais, esse teatro de fundo pastoril acabará por delinear uma determinada “técnica dramática” mais apropriada a sua representação, técnica esta construída, de

modo geral, sobre o estabelecimento do “conflito” entre os mundos rústico/pastoril e civilizado/cortesão/cidadino, condicionando, por sua vez, o “registro” rústico ou elevado das personagens (CARNEIRO, 1992 e 1993).

Osório Mateus aponta ainda outro possível elemento convergente como fonte de inspiração desses autos: “Visitação é nome feudal dum tributo em gêneros que os vassallos pagavam aos senhores entregando-lhes o melhor das colheitas, quando ele vinha à terra, uma vez no ano” (MATEUS, 1990, 11). Ora, presentes são o que os Reis Magos bíblicos trazem à criança nascida, presentes/tributos são o que carregam os pastores que, na maioria dos autos, vêm visitar a criança divina/nobre que acaba de nascer. Como se vê, as “forças criadoras de forma” do “teatro natalino” de Gil Vicente são as mais variadas possíveis.

Outro breve exemplo de “força criadora de forma” agindo na criação e constituição dos autos vicentinos diz respeito à sintaxe de estruturação cênica de alguns dos autos. A estrutura processional, um dos modelos de sintaxe teatral, caracteriza-se pela justaposição de cenas, o que empresta uma aparente simplicidade às peças que se socorrem dela. Embora recurso desprovido de complexidade, a estrutura processional assegura a dramaticidade dos autos, pois sua constituição liga-se essencialmente à ação. Como se sabe, a palavra ‘drama’ deriva do termo grego que significa ‘ação’ (SOURIAU, 1993, 32). Teatro é, dessa forma, essencialmente personagens em ação, em movimento.

Em trabalho recentemente publicado, demonstrei que a estrutura processional é recurso cênico utilizado em pelo menos duas dezenas de autos, em graus distintos e alcançando, da mesma forma que o “teatro natalino”, todo o longo período produtivo de Gil Vicente (MUNIZ, 2003). Ora, aproveitando-se da simplicidade daquele recurso cênico, Vicente faz uso dele em contextos variados, adequando-o ao enredo que se lhe apresenta e assegurando a necessária dramaticidade de seu teatro.

A ação, dentro da estrutura processional, é estabelecida pela entrada e/ou saída de uma personagem. É a movimentação de figuras em cena que provoca a ação, que possibilita, por sua vez, o estabelecimento do dramático. Para Pierre-Aimé Touchard, é exatamente essa deslocação das personagens que determina uma nova cena, diferentemente do romance ou do cinema, nos quais é a mudança de lugar que propicia um outro capítulo ou um novo plano (TOUCHARD 1978: 124.). Nesse sentido, a relativa simplicidade da estrutura processional em nada impede que o “verdadeiro teatro” se estabeleça. Ao contrário, a cada entrada de nova personagem, ainda que repetindo os movimentos da anterior, articula-se uma nova ação, estabelece-se uma nova cena. Não obstante a possível ausência de uma intriga linear, comum nos autos em que predominam a estrutura de que tratamos, vive-se, no encontro de duas ou mais personagens em cena, o teatro em plenitude. Nas palavras de Touchard:

Uma peça de teatro é a representação pelos atores, num palco, de uma ação que opõe, a partir de uma situação dada, duas ou diversas personagens dadas, as quais evoluem segundo as leis de sua própria lógica. O movimento dramático caracteriza-se por uma sucessão de cenas das quais cada uma traz um elemento novo, de natureza a levar a uma situação única tão tensa que só se pode conceber o desfecho pelo desaparecimento ou abdicação de um dos protagonistas ou por uma intervenção de caráter providencial (TOUCHARD, 1978, 129).

Ora, presente em duas dezenas de autos, tão distintos quanto o *Auto da Barca do Inferno* ou a *Tragicomédia da Exortação da Guerra* ou ainda o *Romance à Aclamação de D. João III*, essa “sintaxe teatral” condiciona um modo de representação e obriga-nos a considerar, para cada auto em que é recurso utilizado, os porquês de seu uso. Ligado a formas próprias de outras artes, como a “Dança da Morte” – uma das fontes prováveis de inspiração do primeiro dos autos das Barcas – ou bailes de extração tanto popular quanto cortesã, a estrutura processional é/foi sem dúvida uma “força criadora de forma” do teatro vicentino.

Os dois exemplos citados confirmam a importância das sugestões que o arguto ensaio de Margarida Vieira Mendes encerra. Do mesma forma, comprovam a pertinência em se aprofundar os estudos dessas “forças criadoras de forma” ou dos elementos fontes do teatro vicentino. Quando realizado, este estudo terá a relevância de situar em outros termos a discussão genológica do teatro de Gil Vicente, partindo de outros pressupostos que não sejam as classificações existentes – embora, é claro, não as descarte -, ou seja, buscando entender os motivadores do ato criativo dos autos em toda a sua complexidade. Tal perspectiva deverá resultar numa melhor compreensão tanto da criação teatral vicentina em sua globalidade, como na inteligência individual de cada auto dentro do conjunto da obra.

2.

Por outro lado, a determinação, identificação e compreensão das fontes do teatro vicentino permitirá à crítica melhor vislumbrar o que Vicente transmitiu às gerações que lhe seguiram - seja à denominada “Escola Vicentina”, seja aos outros dramaturgos em língua portuguesa que em Portugal, no Brasil ou nos outros países de língua oficial portuguesa, de alguma forma, guardaram resquícios, conscientes ou não, de influência do teatro de Vicente. Como se sabe, Gil Vicente é sempre referido como o “pai” do teatro em língua portuguesa. Se esta expressão, tempos atrás, indicava a crença de que Vicente teria criado o teatro em língua portuguesa, atualmente ela tem outra conotação. Hoje, sabe-se que houve manifestações teatrais, em espaço português, antes de 1502, data da primeira representação vicentina. “Esboço”, “parateatro”, “experimentação”, seja qual for a classificação ou adjetivo dado às representações dramáticas anteriores a Gil Vicente, o que não se pode negar é que, sim, houve manifestações teatrais antes dele. As notícias da existência de “arremedilhos”, comuns nas feiras e festas populares, dos “momos”, sempre presente nas festas mais espetaculares da corte, e das representações litúrgicas dos pequenos mistérios e milagres são prova mais do que convincente de que Gil Vicente tem atrás de si uma tradição de representação

teatral, da qual, inclusive, vai largamente se servir na constituição de seu próprio teatro.

Todavia, a existência de manifestações teatrais anteriores a Vicente não tira dele o título de “pai” ou de “criador” do teatro em língua portuguesa, pois, sabe-se, é dele a primeira notícia de um teatro plenamente constituído, em que texto e encenação nascem juntos, interdependentes, umbilicalmente ligados na constituição da representação, e dele também os documentos mais importantes, quantitativa e qualitativamente, que possuímos. É, da mesma forma, da responsabilidade de Vicente ter constituído e solidificado uma tradição teatral em Língua Portuguesa, não só porque produziu e representou durante longas três décadas, quase ininterruptamente, próximo de cinco dezenas de textos, como também estabeleceu uma tradição de continuidade para além de si próprio, ou seja, possibilitou o surgimento do que ficou conhecido como a “Escola Vicentina”.

Teófilo Braga estudou e, de certa forma, cunhou a expressão “Escola Vicentina” (BRAGA, 1898. Cf. também MICHAËLIS, 1949 e 1960). Identificada, primeiramente, com as obras de autores da geração imediatamente a seguir a Vicente, ou seja, com o teatro produzido por Antônio Ribeiro Chiado, Afonso Álvares, Baltazar Dias, Camões, entre outros, Braga não deixou de considerar uma gama maior de dramaturgos, para um período que vai além do séc. XVI, chegando até ao séc. XIX, e também estendendo as fronteiras para muito além do território português, no Brasil, África e Ásia, embora sempre limitado a autores de nacionalidade portuguesa que produziram nestes espaços. Equivale dizer, na perspectiva de Teófilo Braga, que o teatro de Gil Vicente plantou raízes e influenciou a produção de outros dramaturgos portugueses, de épocas e de regiões distintas.

Sabe-se, por outro lado, que dramaturgos brasileiros e galegos tiveram suas obras influenciados pela do Mestre Gil – ignoro, até o presente momento, se também nos países africanos de língua oficial portuguesa não se deu o mesmo. Para além da longa lista de dramaturgos estudados por Teófilo Braga, nomes como os dos brasileiros Antônio José da Silva, o Judeu, Qorpo Santo, Martins Pena, João Cabral de Melo Neto, Ariano Suassuna, Dias Gomes, Lourdes Ramalho, do galego de Alfonso Castelao e do português Luís Sttau Monteiro, entre tantos outros, podem, creio, ser perfeitamente incluídos no rol dos dramaturgos que, direta ou indiretamente – caso provável de Qorpo Santo, como demonstrei em uma recente comunicação (cf. MUNIZ, 2004) –, revelam em sua obras influências do teatro vicentino

Frente a este fato, a presente pesquisa promoverá também o levantamento, a sistematização e a interpretação das relações entre o teatro de Gil Vicente e de outros dramaturgos da Língua Portuguesa. Tal desdobramento se orientará, claro está, pela identificação e análise das matrizes vicentinas na constituição da obra daqueles autores, ou seja, se discutirá em que medida e de que modo estruturas, temas, sintaxes de representação, tradições culturais, entre outros elementos, terão criado raízes, tendo sido transmitidos para as gerações que se deixaram influenciar por sua obra.

3. OBJETIVOS

- 3.1. Proceder ao levantamento e à análise das fontes e dos elementos motivadores da criação do teatro de Gil Vicente, conforme exposto na Introdução deste Projeto, apropriando-se do conceito de *forças criadoras de forma*, proposto por Margarida Vieira Mendes;
- 3.2. Interpretar o papel desempenhado pelas fontes e pelos elementos motivadores da criação vicentina em cada um dos autos de Gil Vicente, individualmente, e no conjunto da obra;
- 3.3. Discutir e ampliar a definição temporal e espacial da “Escola Vicentina”, proposta por Teófilo Braga, estendendo-a aos outros países e regiões sob influência da Língua e Cultura Portuguesas, assim como a outros escritores dos séc. XIX e XX, não considerados por Braga;
- 3.4. Estabelecer critérios formais e temáticos que permitam identificar a influência exercida pela obra de Gil Vicente sobre os dramaturgos considerados como pertencentes a “Escola Vicentina”;
- 3.5. Proceder estudo dos autores da “Escola Vicentina”, de forma a interpretar de que modo se deu a influência do teatro vicentino em suas obras: que elementos formais foram valorizados e aproveitados, que temas permaneceram atraentes para autores e públicos, que tradições retratadas por Vicente foram mantidas, recuperadas, renovadas etc.

4. METODOLOGIA

Na medida em que abarca diversas áreas de conhecimento, como literatura, filologia românica, literatura comparada, teoria da literatura, teoria teatral e história, uma investigação desse nível analítico-interpretativo implica a interdisciplinaridade. Da mesma forma, o perfil traçado para o projeto de fazer dialogar os autos vicentinos com obras que o antecederam e que o sucederam, o propósito de levantamento de referências e influências externas e internas aos textos e o fato amplamente reconhecido de o teatro de Gil Vicente manter relações profundas com a corte que o financiava e para quem criava, obriga a se levar em conta as contribuições dos denominados estudos culturais, assim como a perspectiva comparatista na literatura. Ambos igualmente servirão de apoio às reflexões desencadeadas pela pesquisa. Assim, parcelas pertinentes do saber e da prática de cada uma daquelas áreas delinearão e fundamentarão o método a aplicar na investigação, que se orientará, fundamentalmente, pela interpretação e comparação de dados e textos.

5. CRONOGRAMA DE ATIVIDADES:

- 1° Trimestre: - Re-leitura e estudo de cada um dos autos de Gil Vicente, tendo em vista a identificação e levantamento de suas fontes e dos elementos motivadores de sua criação;
- 2° Trimestre: - Investigação, simultaneamente à leitura do *corpus* vicentino, da fortuna crítica individual de cada auto, com os mesmos propósitos de encontrar, nas palavras dos críticos, pistas sobre as matrizes e motivações da escrita dos autos em questão;
- Aquisição de bibliografias literária e crítica necessárias para o desenvolvimento da pesquisa;
- 3° Trimestre: - Sistematização e análise dos dados levantados e estabelecimento das linhas de conexões possíveis: internas, entre os próprios autos, e externa, entre os autos e suas matrizes exteriores;
- Aquisição de material informático (computador e impressora) necessários para o desenvolvimento da pesquisa
- 4° Trimestre - Estudo das obras dos principais autores pertencentes à “Escola Vicentina”, já referidos pelos críticos novecentistas, em buscas das marcas formais e temáticas que permitiram a inclusão de cada um dentro daquele conceito;
- Apresentação de Relatório Parcial.
- 5° Trimestre: - Estudo de algumas obras de autores, brasileiros e de outras regiões englobados pela lusofonia, que possam ser somados ao conceito da “Escola Vicentina”;
- Preparação de cursos regular ou de extensão e redação de textos que busquem a divulgação dos resultados parciais da pesquisa.
- 6° Trimestre - Continuação do estudo de algumas obras de autores, brasileiros e de outras regiões englobados pela lusofonia, que possam ser somados ao conceito da “Escola Vicentina”;
- Atualização da literatura crítica sobre os temas tratados na pesquisa;

- 7º Trimestre: - Sistematização teórica dos critérios formais e temáticos que permitam a inclusão de obras e autores dentro do conceito de “Escola Vicentina”.
- 8º Trimestre - Preparação de estratégias de divulgação das conclusões, por meio de redação de artigos e comunicações em congressos
- Redação de Relatório Final.

6. RESULTADOS ESPERADOS

O resultado fundamental que se espera deste Projeto é o estabelecimento de uma linha de pesquisa relacionada ao Teatro em Língua Portuguesa, no interior do Departamento de Letras e Artes, particularmente dentro do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural (PPGLDC), que poderá formar no futuro novos pesquisadores, no âmbito da Graduação e da Pós Graduação, e possibilitar, da mesma forma, outras linhas de pesquisas afins, não só com o Departamento referido, mas também com aqueles cujo diálogo interdisciplinar seja conveniente.

7. BENEFICIÁRIOS E BENEFÍCIOS SOCIAIS PREVISTOS

Muito embora este projeto seja apresentado por um pesquisador, tendo inclusive sua fundamentação embasada no histórico acadêmico deste, sua realização deverá contar com a participação de outros pesquisadores interessados no tema. Principalmente, seu desenvolvimento poderá contar perfeitamente com a colaboração de pesquisadores iniciantes, seja no nível da Graduação como no da Pós-Graduação, os quais, por meio das leituras e discussões que o projeto implica, teriam uma boa oportunidade de serem introduzidos no universo da criação de Gil Vicente, no de sua crítica, bem como no amplo campo dos estudos do Teatro em Língua Portuguesa.

Por sua vez, na medida que pressupõe a leitura analítico-interpretativa da obra e da fortuna crítica de Gil Vicente, o desenvolvimento do projeto contará com a realização de cursos regulares, na Graduação e na Pós-Graduação, de cursos de extensão, de seminários e de colóquios em torno de seu conteúdo, de forma a ampliar a discussão dos temas da pesquisa e de suas conclusões parciais e finais. Essas atividades exteriores deverão estimular e despertar a participação de pesquisadores no nível da Graduação, por intermédio dos projetos de Iniciação Científica, e no da Pós-Graduação, por meio de desenvolvimento de Dissertações com temas afins ao exposto neste Projeto.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

8.1. Obras de Gil Vicente

- As obras de Gil Vicente*, CAMÕES, José (Dir.), Lisboa, Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, 5 vol.
- Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, BUESCU, Maria Leonor Carvalhão (ed.), Lisboa Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, 2 vol.
- Gil Vicente. Todas as Obras*, CAMÕES, José (ed.), Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses (Ophir - Biblioteca Virtual dos Descobrimientos Portugueses, 7), 2001. CD-ROM.
- Obras completas de Gil Vicente. Reimpressão “fac-similada” da edição de 1562*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1928.
- Obras completas*, MARQUES BRAGA, (ed.), Lisboa, Sá da Costa, 1942-1944, 6 vol.
- Obras completas*, PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa (ed.), Porto, Livraria Civilização, 1962.
- Obras-primas do teatro vicentino*, SPINA, Segismundo (ed.), 4ª ed., São Paulo, DIFEL, 1983.
- Tragicomedia de Don Duardos, I. Texto, estudios y notas*, ALONSO, Dámaso (ed.), Madrid, CSIC (Biblioteca Hispano-Lusitana, I), 1942.

8.2. Edições Parciais das obras de Gil Vicente acompanhadas de estudos críticos¹⁸:

- Aclamação de João III*, CAMÕES, José, (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1990.
- Alma*, JORGE, Maria (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1993.
- Amadis*, AMADO, Teresa, (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1992.
- Almocreves*, CARRILHO, Ernestina (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1993.
- Cananea*, PIMENTA, Maria João (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1992.
- Cassandra*, MENDES, Margarida Vieira (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1992.
- Ciganas*, SALES, João Nuno (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1988.
- Clérigo*, CORREIA, Ângela, (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1989.
- Corpus Christi*, IGLÉSIAS, Fátima, (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1992.
- Cortes*, MATEUS, Osório (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1988.
- Custódia*, SALES, João Nuno, (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1993.
- Deos Padre*, MATEUS, Osório, (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1993.
- Devisa*, MATEUS, Osório (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1988.
- Duardos*, ALMEIDA, Isabel (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1991.

¹⁸ Dirigida pelo professor Osório Mateus - especialista em Gil Vicente e durante anos diretor do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa -, esta coleção, publicada ao longo dos anos de 1988 e 1993, congregou diversos pesquisadores da literatura que se dedicaram a um estudo pormenorizado dos autos sob sua responsabilidade. A coleção foi lançada em caixas anuais, que contêm em seu interior pequenos cadernos com os textos vicentinos – nem sempre integral –, acompanhados dos comentários analíticos dos estudiosos e seguidos por bibliografia específica dedicada à obra tratada no volume. Nos últimos anos, esta coleção de estudos críticos é o que de mais importante se publicou sobre a obra de Vicente, junto, é claro, com a edição feita por José de Camões de *Gil Vicente, Todas as obras* – em versão em CD-ROM, de 2001, e, posteriormente, em papel impresso, cinco volumes publicados em 2002, em torno das comemorações dos 500 anos do teatro de Vicente.

Entrada dos Reis, FONSECA, Antunes (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1992.

Exortação, MARTINS, Luís, (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1992.

Fadas, CAMÕES, José (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1989.

Fama, SERÓDIO, Cristina (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1989.

Farelos, CAMÕES, José (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1988.

Fé, GOUVEIA, Carlos(ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1989.

Feira, ALMEIDA, Maria João (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1989.

Festa, CAMÕES, José (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1992.

Físicos, JORGE, Maria (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1991.

Floresta, BRILHANTE, Maria João (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1992.

Frágua, SALES, João Nuno (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1991.

Geração, TAVARES, Alves, (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1992.

Glória, CARRILHO, Ernestina (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1993.

História de Deos, MOREIRA, José (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1990.

Índia, MATEUS, Osório (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1988.

Inês, RIBEIRO, Cristina Almeida (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1991.

Inferno, VILLALVA, Cardeira (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1993.

Inverno e Verão, CURADO NEVES, Leonor (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1991.

Jubileu, CARDEIRA, Esperança, (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1993.

Juíz, DIONÍSIO, João (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1989.

Livro das obras, MATEUS, Osório, (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1993.

Lusitânia, ABREU, Graça (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1988.

Maria Parda, MENDES, Margarida Vieira, (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1988.

Martinho, MATEUS, Osório (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1988.

Miserere, BORGES, Maria João, (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1991.

Mofina, BRILHANTE, Maria João (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1990.

Morte de Manuel I, CAMÕES, José, (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1990.

Nau, CASTRO NUNES, Teresa (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1988.

Pastoril Português, MARIANO, Alexandre, (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1990.

Pastoril castelhano, NAVAS S. E., M^a. Victoria (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1989.

Purgatório, CAMÕES, José (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1993.

Pregação, MATEUS, Osório, (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1989.

Reis, MATEUS, Osório (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1990.

Ressurreição, SILVA, Fátima, (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1990.

Romagem, CARRILHO, Ernestina (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1990.

Rubena, AMARAL, Maria João, (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1991.

Sepultura, FRAZÃO, João, (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1991.

Serra, CAMÕES, José (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1993.

Tempos, CAMÕES, José, (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1991.

Templo, FIRMINO, Cristina (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1989.

Trovas, GOMES, Cameira, (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1992.

Tormenta, MATEUS, Osório (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1988.

Vasco Abul, VILLALVA, alina, (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1989.

Velho, RIBEIRO, Cristina Almeida (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1991.

Visitação, MATEUS, Osório (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1990.

Viúvo, VILLALVA, Alina (ed.), Lisboa, Quimera (Vicente), 1990.

8.3. Estudos críticos selecionados sobre Gil Vicente:

ABREU, Graça, “Nascimento e fim: júbilo e reflexão”, *Gil Vicente, 500 anos depois* (Atas do Congresso Internacional), BRILHANTE, Maria João *et alli.*, centro de Estudos de Teatro/ Imprensa Nacional-Casa da Moeda, v. 1, 2003, p. 355-368.

AFONSO, Maria Stella, “Gil Vicente e a crítica”, VIANA, António Manuel Couto; *et al.*, *Gil Vicente*, Lisboa, Verbo (Gigantes da Literatura Universal), 1972, p. 121-33

AGUIAR, Fernando de, Gil Vicente. “*Hum que não tem nem ceitil / E faz os Aitos a El-rei*”, Guimarães, Tip. Minerva, 1968 (Separata da revista *Gil Vicente*).

ALÇADA, João Nuno, “As ‘sortes ventureiras’ no *Auto das fadas* de Gil Vicente e o *Libro delle sorti o delle venture* de Lorenzo Spirito”, *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, 38, 1999, p. 123-58.

ALMEIDA, A. Pinto, *Gil Vicente na tradição popular*, Porto, Domingos Barreira, 1943.

ALMEIDA, Justino, “*Obra da geração humana: uma bela ‘moralidade’ quinhentista*”, ALMEIDA, Justino Mendes de, *Estudos de História da Cultura Portuguesa*, Lisboa, Universidade Autónoma de Lisboa, 1966, p. 59-72.

ALONSO, Damaso, “La poesia dramática em la *Tragicomedia de Don Duardos*”, ALONSO, D., *Ensayos sobre poesía española*, Madrid, Occidente, 1944, p. 125-44.

_____, “Tres processos de dramatización”, ALONSO, Damaso, *Obras Completas, II. Estudios y ensayos sobre literatura. Primera parte: Desde los orígenes románicos hasta finales del siglo XVI*, Madrid, Gredos, 1973, p. 475-78.

ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, Xosé Maria, “Gil Vicente e Galicia. I: O conto das duas lousas”, *Grial*, 2, 1964, p. 235-39.

ASENSIO, Eugenio, “De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente”, ASENSIO, Eugenio, *Estudios Portugueses*, Paris, FCG-CCP, 1974, p. 25-36.

_____, “Las fuentes de las *Barcas* de Gil Vicente: lógica intelectual e imaginación dramática”, ASENSIO, E., *Estudios Portugueses*, Paris, FCG-CCP, 1974, p. 59-77.

AMARAL, Maria João Pais, “*Devisa* e outros autos: questões de género na teatro de Gil Vicente”, *Românica*, Lisboa, n. 7, 1998, p. 289-302.

ATKINSON, William C., “*Comédias Tragicomédias and Farças* in Gil Vicente”, VÁRIOS, *Miscelânea de Filologia, Literatura e História Cultural. A Memória de Francisco Adolfo Coelho (1847-1919). II, Boletim de Filologia*, 11, 1950, p. 268-80.

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

BEAU, Albin Eduard, “Sobre el bilingüismo em Gil Vicente”, VÁRIOS, “*Studia philologica*”. *Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos com ocasión de su 60º aniversario*, Madrid, Gredos, vol. I, 1960, p. 217-24.

_____, *Duas conferencias inéditas sobre teatro: a estrutura dos autos de Gil Vicente: teatro espetáculo: teatro lírico: teatro ideológico*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1977.

BELL, Aubrey, F. G., “Notes for a Edition of Gil Vicente”, *Revue Hispanique*, 77, 1929, p. 382-408.

BERARDINELLI, Cleonice, “O teatro pré-vicentino em Portugal”, BERARDINELLI, Cleonice, *Estudos de literatura portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional (Temas Portugueses), 1985, p. 27-51.

_____, “A romagem da Fé em alguns autos vicentinos”, VÁRIOS, *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, DIFEL, 1991, p. 311-23.

- BERNARDES, José Augusto Cardoso, *Sátira e lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1996. Tese de Doutoramento apresentada na Universidade de Coimbra em 1995.
- _____, “Gil Vicente”, *História da Literatura Portuguesa* (vários autores), Lisboa, Alfa, 2001. v. 2, p. 47-133.
- _____, “Danças da Vida e da Morte nas *Barcas* de Gil Vicente”, *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa (Especial Gil Vicente)*, s. 3, n. 2, 2002, p. 81-102.
- _____, “Matrizes e identidade do teatro de Gil Vicente”, *Gil Vicente, 500 anos depois* (Actas do Congresso Internacional), BRILHANTE, Maria João *et alli.*, centro de Estudos de Teatro/ Imprensa Nacional-Casa da Moeda, v. 1, 2003, p. 67-90.
- BERTINI, Giovanni Maria, *Teatro spagnolo del primo rinascimento: Juana Del Encina, Gil Vicente, Bartolomé de Torres Naharro*, Venezia, Già Zanetti, 1945.
- BISMUT, Roger, “Aspects positifs et négatifs des découvertes portugaises: *L’Auto da Índia* de Gil Vicente et *Os Lusíadas* de Camões”, LORENZO, Ramón; ÁLVAREZ Rosário (eds.), *Homenaxe á Profesora Pilar Vasquez Cuesta*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1996, p. 475-83.
- BOTELHO, Teixeira. “A influência estrangeira, especialmente a castelhana e a francesa, na obra de Gil Vicente”, VÁRIOS, *Gil Vicente. Vida e obra. Série de conferências realizadas na Academia das Ciências de Lisboa, de 8 de Abril a 21 de Junho de 1937, em comemoração do IV centenário da morte do fundador do teatro português*, Lisboa, Academia das Ciências, 1939, p. 159-203.
- BRAGA, Teófilo, *História da Literatura Portuguesa: Eschola de Gil Vicente*. Porto, Livraria Chardron, 1898.
- _____, *História da literatura portuguesa: Gil Vicente e as origens do teatro nacional*, Porto, Livraria Chardron, 1898.
- BRANCO, João de Freitas, “A música nos autos vicentinos”, BRANCO, João de Freitas, *História da música portuguesa*, Mem Martins (Lisboa), Europa-América (Coleção Saber), 1959, p. 57-59.
- _____, “O teatro vicentino e a ópera”, BRANCO, João de Freitas, *História da música portuguesa*, Mem Martins (Lisboa), Europa-América (Coleção Saber), 1959, p. 60-64.
- BRASIL, Reis, *Gil Vicente e o teatro moderno: tentativa de esquematização da obra vicentina*, Lisboa, Minerva, 1965.
- _____, *Gil Vicente. Mestre do teatro simbólico-alegórico*, Tomar, CNA, 1966. Separata da revista CNA (Órgão de Divulgação e Cultura dos Colégios de Nun’Alvares de Tomar).
- CALDERON, Manuel, *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares (Poetria Nova, 3), 1996.
- CAMÕES, José, “*Cananea* e outros domingos”, *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa (Especial Gil Vicente)*, s. 3, n. 2, 2002, p. 71-80.
- _____, “1502 – autos para nascimentos”, *Gil Vicente, 500 anos depois* (Atas do Congresso Internacional), BRILHANTE, Maria João *et alli.*, centro de Estudos de Teatro/ Imprensa Nacional-Casa da Moeda, v. 1, 2003, p. 511-518.
- CARNEIRO, Alexandre S. *Notas sobre as origens do teatro de Gil Vicente*, Campinas, 1992, Dissertação (Mestrado) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas.
- _____, “O Rústico na Corte: o auto pastoral vicentino no contexto das práticas culturais da corte portuguesa do início do século XVI”, *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 19, 1992, p. 05-30.
- _____, “Aspectos do auto pastoril vicentino: sua importância, seu significado político e seu lugar de corte de período”, *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 22, 1993, p. 63-87.
- CARVALHO, Joaquim de, “Os sermões de Gil Vicente e a arte de pregar”, CARVALHO, Joaquim de, *Obras Completas*, Lisboa, FCG, vol. IV, 1983, p. 45-134
- CARVALHO, Júlio, “Descrição da forma do gênero dramático: uma proposição à leitura do *Auto da alma*”, *Vozes*, 654, 1971, p. 149-52.
- CASTELO BRANCO, Maria dos Remédios, “Significado do cômico do *Auto da Índia*”, *Ocidente*, 70, 1966, p. 129-36.

- CERQUEIRA, Dorine Daisy Pedreira de, “Gil Vicente e o teatro do absurdo”, BERARDINELLI, Cleonice; SANTOS, Gilda; CERDEIRA Teresa Cristina (eds.), *Singularidade de uma cultura plural. XIII Encontro de professores universitários brasileiros de literatura portuguesa, Rio de Janeiro, 30 de Julho a 3 de Agosto de 1990*, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992, p. 475-79.
- CLEMENTE, Alice Rodrigues, *The Allegories of Gil Vicente*, 1967. Tese de Doutorado apresentada em Brown University.
- _____, “Comedia sobre a divisa da cidade de Coimbra: fantasia caballescica”, KOSSOF, David; AMOR Y VÁZQUEZ, José (eds.), *Homenaje a William L. Fichter: Estudio sobre el teatro antiguo hispánico y outros ensayos*, Madrid, Castalia, 1971, p. 161-74.
- CONDE JÚNIOR, B. Guerra, “Gil Vicente y La Celestina”, *Estafeta Literaria*, 343, 1966 – 5-7, p. 8-9.
- CORNIL, Suzanne, *C'est de “La Célestine” que s'est inspiré Gil Vicente pour le personnage de Brígida Vas, das l'“Auto da barca do inferno”*, 1946-1947. Tese de Doutorado apresentada na Université Libre de Bruxelles.
- COSTA, Leila de Aguiar, “Notas sobre uma ars moriendi vicentina”, BRAUER-FIGUEIREDO, M. Fátima Viegas; CLARA, Fernando; PINHO, Alexandra (eds.), *Actas do 4º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. Universidade de Hamburgo, 6 a 11 de Setembro de 1993*, Lisboa-Porto-Coimbra, LIDEL, 1995, p. 397-404.
- DARBORD, Bernard, “Auto da alma de Gil Vicente: sur lês deux composantes de l'allégorie” VÁRIOS, *Homenagem a Paul Teyssier, Arquivos do Centro Cultural Português*, 23, 1987, p. 417-25.
- DELGADO MORALES, Manuel, “Alegoría y tropología em tres autos da Navidad de Gil Vicente”, *BHS*, 65, 1988, p. 39-48.
- DÍEZ BORQUE, José Maria, *Aspectos de la oposición “Caballero-Pastor” em el primer teatro castellano (Lucas Fernández, Juan Del Enzina, Gil Vicente)*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibero-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1970.
- ESCUADERO MARTÍNEZ, Carmen, “La estructura especular dramática (A propósito de Gil Vicente y Jardiel Poncela)”, VÁRIOS, *Critique sociale et conventions théâtrales (domaine ibérique). Colloque International, 1-3 décembre 1988*, Pau, *Cahiers de l'université*, 20, 1989, p. 69-77.
- FERREIRA, Júlia Dias, “Gil Vicente e a tradição de representações dramáticas em festas litúrgicas”, RIBEIRO, Cristina Almeida; et al. (eds.), *Letras, Sinais. Para David Mourão-Ferreira, Margarida Vieira Mendes e Osório Mateus*, Lisboa, Cosmos, 1999, p. 339-46.
- FIGUEIREDO, Fidelino de, “O teatro primitivo e os descobrimentos”, FIGUEIREDO, Fidelino de, *A épica portuguesa no século XVI*, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1950, p. 117-44.
- FRÈCHES, Claude-Henri, “Origènes et tendances du théâtre de Gil Vicente”, FRÈCHES, Claude-Henri, *Lê théâtre neo-latin au Portugal (1550-1745)*, Paris, Librairie A. G. Nizet, 1964, p. 24-50.
- FREIRE, Anselmo Braamcamp, *Vida e obras de Gil Vicente “trovador, mestre da Balança”*, Lisboa, Revista Ocidente, 1944, 2ª ed. rev.
- GARAY, René Pedro, *Gil Vicente and the Development of the Comedia*, Chapel Hill, University of North Carolina Press (North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 232), 1988.
- GOMES, Alberto Figueira, “Gil Vicente e a escola vicentina”, *Poesia e dramaturgia populares no século XVI. Baltazar Dias*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983, p. 19-38.
- GOUVEIA, M. Margarida de M. B. C., *A Tragicomédia de Dom Duardos: gênese, tema e estrutura do auto vicentino*, Coimbra, 1971, Dissertação (Licenciatura) - Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra.
- HAMILTON-FARIA, Hope, *The Farces of Gil Vicente: A Study in the Stylistics of Satire*, Madrid, Playor, 1976.
- HART, Thomas R., “La estructura dramática del Auto de Inês Pereira”, *NRFH*, 18, 1965-1966, p. 160-65.
- _____, “The Dramatic Unity of Gil Vicente's *Comédia de Rubena*”, *BHS*, 46, 1969, p. 97-108.

- JANEIRO, Armando Martins, *O teatro de Gil Vicente e o teatro clássico japonês*, Lisboa, Portugália Editora (Coleção Problemas, 17), 1967.
- KEATES, Laurence, *O teatro de Gil Vicente na Corte*, Lisboa, Teorema 1988.
- LE GENTIL, Georges, “Lês thèmes de Gil Vicente dans lês moralités, soties, et farces françaises”, *Hommage à Ernest Martinenche. Études hispaniques et américaines*, Paris, Artrey, [1939], p. 156-74
- ___, “La cananeia de Gil Vicente et les mystères français”, *BH*, 50, 1948, p. 353-69.
- LIDA DE MALKIEL, Maria Rosa, “Para la génesis del *Auto de la sibila Casandra*”, LIDA DE MALKIEL, Maria Rosa, *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, EUDEBA, 1966, p. 157-72.
- LIVERMORE, Ann, “Gil Vicente e Shakespeare”, *Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, 17, 1951, p. 140-149.
- LOPES, Oscar, “Estrutura do cômico vicentino. Um aspecto: os parvos”, *Vértice*, 25, 1965, p. 807-16.
- ___, “Reflexão metodológica sobre o sem-sentido em Gil Vicente”, LOPES, Oscar, *Ler e depois :Crítica e interpretação literária. I*, Porto, Inova, 1969, p. 93-108.
- MACHADO, João Nuno Sales, “1521: *per ordenança* de Gil Vicente”, *Gil Vicente, 500 anos depois* (Atas do Congresso Internacional), BRILHANTE, Maria João *et alli.*, centro de Estudos de Teatro/ Imprensa Nacional-Casa da Moeda, v. 1, 2003, p. 475-498.
- MADRIGAL, José Antonio, “Uma revalorización del Caballero salvaje em *La tragicomedia de Don Duardos* (Gil Vicente)”, *RN*, 26, 1985, p. 125-28.
- MARQUES, Maria Teresa Albelha Alves, “A herança galego-portuguesa no teatro vicentino”, *Agália*, 36, 1993, p. 387-99.
- MARTINS, Mário, “Gil Vicente e as figuras da Dança Macabra nos Livros de Horas”, MARTINS, Mário, *Introdução histórica à vidência do tempo e da morte. I: Da destemporalização medieval até ao “Cancioneiro Geral” e a Gil Vicente*, Braga, Livraria Cruz, 1969, p. 237-95.
- MARTINS, Mário, “O teatro litúrgico na Idade Média peninsular” e “Representações teatrais em Lisboa, no ano de 1451”, em *Estudos de Cultura Medieval*, Lisboa, Verbo, 1969, pp. 11-44.
- MENDES, Margarida Vieira, “Gil Vicente: o gênio e os gêneros”, VÁRIOS, *Estudos portugueses. Homenagem a António José Saraiva*, Lisboa, ICALP-Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1990, p. 327-34.
- ___, “Encina e Vicente: disparates”, NASCIMENTO, Aires A; RIBIERO, Cristina Almeida (eds.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, Lisboa, Cosmos, vol. III, 1993, p. 347-54.
- MENDONÇA, H. Lopes de, “Gil Vicente e o drama moderno”, *Revista do Conservatório Real de Lisboa*, 2, 1902, p. 29-38.
- MILLER, Neil, *O elemento pastoril no teatro de Gil Vicente*, Porto, Inova (Coleção Civilização Portuguesa, 6), 1970.
- MOSER. Fernando de Mello, “Gil Vicente and the Late Medieval Mysteries: Facts and Conjectures”, CHIABÒ, M.; DOGLIO, F.; MAYONE, M.(eds.), *Atti del IV Colloquio della Società Internazionale pour l'Étude du théâtre Medieval (Viterbo, 10-15 Luglio 1983)*, Viterbo, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1984, p. 111-20.
- ___, “Gil Vicente e Shakespeare: funções do drama e processo de secularização da cultura”, MOSER, Fernando de Mello, *Discurso inacabado. Ensaio de cultura portuguesa*, Lisboa, FCG, 1994, p. 231-41.
- MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho, “Qorpo-Santo e Gil Vicente: diálogos possíveis”, *Cadernos do GT de Dramaturgia e Teatro*, do XIX Encontro Nacional da ANPOLL, Maceió, EdUFAL /no prelo/.
- ___, “De Castela... castelhanos: casamento, festa e política no teatro de Gil Vicente”, *Atas do V Encontro Internacional de Lusitanistas Alemães*, Universidade de Hostock, Hostock /no prelo/.

- ____, “O teatro vicentino e a literatura especular”, *Gil Vicente, 500 anos depois* (Actas do Congresso Internacional), BRILHANTE, Maria João *et alli.*, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro/ Imprensa Nacional-Casa da Moeda, v. 1, 2003, p. 127-139.
- ____, “A estrutura processional e o teatro de Gil Vicente”, *Revista Camoniana*, São Paulo, v. 13, 2003, p. 65-76.
- ____, “A encenação da *Aderência ao Paço*: um tópico da sátira vicentina”, *Caderno Seminal*, Rio de Janeiro, v. 11, 2001, p. 33-58.
- ____, “1531: Gil Vicente, judeus e a instauração da Inquisição em Portugal”, *Revista Contexto*: revista do programa de Pós-Graduação da UFES, Vitória, ano 7, 2000, p. 95-108.
- ____, “Nas sendas do amor: a Oriana vicentina no percurso da novela ao drama”, *Revista da Universidade Ibirapuera*, São Paulo, v. 5, p. 159-176.
- ____, “Um *speculum* às avessas: o episódio do Anão dentro da *Tragicomédia de Amadis de Gaula*, de Gil Vicente”, *Caderno Seminal*, Rio de Janeiro, v. 6, 1998, p. 187-197.
- ____, “Gil Vicente e as novelas de cavalaria: uma leitura da *Tragicomédia de Amadis de Gaula*, de Gil Vicente”, *Atas do I Encontro Internacional de Estudos Medievais*, São Paulo, 1996, p. 245-253.
- NAVAS SÁNCHEZ-ÉLEZ, M^a Victoria, “Os velhos non deben de namorarse” y sus antecedentes hispánicos, KREMER, Dieter (ed.), *Actas do V Congresso Internacional de Estudos Galegos / Akten des 5. internationalen Kongress für galicische Studien (Univerdade de Tréveris ?Universität Trier; 8-11 de outubro de 1997, Sada-Trier, Edifícios de Castro-Centro de Documentación de Galicia da Universidade de Trier, 1999, p. 993-1006.*
- OLIVEIRA, Joaquim de, “A primeira sugestão do mito de Adamastor: Gil Vicente e Luís de Camões: breve estudo comparativo”, *Ocidente*, 62, 1962, p. 6-25
- PAIVA, Dulce de Faria, *Níveis de linguagem em Gil Vicente*, 1983. Tese de Doutoramento apresentada na Universidade de São Paulo.
- PAVÃO, J. Almeida, “António José Saraiva e os estudos vicentinos”, VÁRIOS, *Estudos portugueses, Homenagem a António José Saraiva*, Lisboa, ICALP-Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1990, p. 185-91
- PEDRO, António, “Acerca do que ninguém leu, ou não quis ler, na *Farça dos físicos* de Gil Vicente, O tempo e o Modo, 33, 1965, p. 1141-46.
- PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa, “As correntes dramáticas na literatura portuguesa do século XVI”, VÁRIOS, *A evolução e o espírito do teatro em Portugal. 2º ciclo (1ª série) de conferências promovido pelo “Século”*, Lisboa, O Século, 1948, p. 133-68.
- RAMALHO, Américo da Costa, “Alguns aspectos do cômico vicentino”, *Biblos*, 41, 1965, p. 5-33.
- ____, “Gil Vicente e a comédia”, *Humanitas*, 31-32, 1979-1980, p. 245-46.
- REBELLO, Luiz Francisco, “Esboço de classificação do teatro de Gil Vicente”, *O Comércio do Porto*, 1965-6-8.
- ____, “A herança”, REBELLO, Luiz Francisco, *História do teatro*, Lisboa, Imprensa Nacional (Sínteses da Cultura Portuguesa), 1991, p. 26-33.
- ____, “A maioridade”, REBELLO, Luiz Francisco, *História do teatro*, Lisboa, Imprensa Nacional (Sínteses da Cultura Portuguesa), 1991, p. 19-25.
- ____, “As origens”, REBELLO, Luiz Francisco, *História do teatro*, Lisboa, Imprensa Nacional (Sínteses da Cultura Portuguesa), 1991, p. 8-18.
- RECKERT, Stephen, “El verdadero texto de la Copilaçam vicentina de 1562”, VÁRIOS, “*Studia philologica*”. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos com ocasión de su 60º aniversario, Madrid, Gredos, vol. III, 1963, p. 53-68.
- ____, “La lírica de Gil Vicente: estructura y estilo”, *Crítica Hispânica*, 280-82, 1973, p. 463-86.
- ____, *Espírito e letra de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda (Temas Portugueses), 1983.

- ___, “Critérios para a edição de textos de Gil Vicente”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, 20, 1984, p. 393-409.
- ___, “Gil Vicente e a gênese da Comédia espanhola”, VÁRIOS, *Temas Vicentinos. Actas do Colóquio em torno da obra de Gil Vicente*, Lisboa, ICAPL, 1992, p. 139-50.
- ___, “Gil Terrón *lletrudo* está”, *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa (Especial Gil Vicente)*, s. 3, n. 2, 2002, p. 15-34.
- RÉVAH, I. S., “La comédia dans l’oeuvres de Gil Vicente”, *BHTP*, 2, 1951, p. 1-39.
- ___, “Le théâtre religieux de Gil Vicente”, *Annuaire de l’École Pratique des Hautes Études . IV Section (Paris)*, 1960-61; 1961-62; 1962-63; 1963-64, p. 73-74; 86-87; 143-44; 191-93.
- ___, “Gil Vicente”, COELHO, Jacinto do Prado (ed.), *Dicionário de literatura portuguesa brasileira, galega. Estilística literária*, Porto, Figueirinhas, vol. IV, 1973, 3ª ed. (1ª ed.: 1960), p. 1164-69.
- RIBEIRO, Maria Aparecida, *Gil Vicente e a nostalgia da ordem*, Rio de Janeiro, Eu e Você, 1984.
- RIBEIRO, Cristina Almeida, “Da farsa segundo Gil Vicente”, *Gil Vicente, 500 anos depois* (Atas do Congresso Internacional), BRILHANTE, Maria João *et alli.*, centro de Estudos de Teatro/ Imprensa Nacional-Casa da Moeda, v. 1, 2003, p. 323-336.
- RODRIGUES, Maria Idalina Resina, “O Breve sumário da história de Deus e La creación Del mundo: um tema e duas perspectivas”, CRIADO DEL VAL, Manuel (ed.), *Lope de Vega y los Orígenes Del teatro español. Actas Del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDSI-6, 1981, p. 233-40.
- ___, “Gil Vicente e Lope de Vega: um tema e duas perspectivas”, RESINA RODRIGUES, Maria Idalina, *Estudios Ibéricos. Da cultura á literatura. Pontos de encontro. Séculos XIII a XVII*, Lisboa, ICALP, 1987, p. 101-13.
- ___, *De Gil Vicente a Lope de Vega*, Lisboa, Teorema, 1999.
- ___, “Um adeus com muitos sorrisos”, *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa (Especial Gil Vicente)*, s. 3, n. 2, 2002, p. 103-120.
- RUGGERIO, Michael J. “Dramatic Conventions in the Sixteenth Century Spanish Theatre”, *BCom*, 23, 1971, p. 39-39.
- SARAIVA, António José, “Estética dos *Autos de devoção*”, SARAIVA, António José, *Poesia e drama. Bernardim Ribeiro. Gil Vicente. Cantigas de amigo*, Lisboa, Gradiva, 1990, p. 145-78.
- ___, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, Lisboa, Gradiva, 1992, 4ª ed.
- ___, ; LOPES, Oscar, “Gil Vicente”, SARAIVA, António José; LOPES, Oscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1955, p. 191-233.
- SASPORTES, José, “Gil Vicente, mestre coreógrafo”, SASPORTES, José, *História da dança em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, p. 79-109.
- SAVIOTTI, Gino, “O desenvolvimento do auto sacro em Gil Vicente. A técnica de representação vicentina”, SAVIOTTI, Gino, *Estética do teatro antigo e moderno*, Lisboa, Portugália, s.d., p. 47-56.
- SERANI, Ugo, *Il teatro di corte di Gil Vicente*, Roma, Bagatto, 2000.
- ___, *L’immagine allo specchio: il teatro di corte di Gil Vicente*, Roma Bagatto Libri (Testi Studi e Manuali. Dipartimento di Studi Romanzi. Università di Roma La Sapienza, XI), 2000.
- SLETSJOE, Leif, *O elemento cênico em Gil Vicente*, Lisboa, Casa Portuguesa, 1965.
- SMITH, Dawn L., “Staging the *Auto Sacramental* : Gil Vicente and Calderón at the Chamizal Festival”, PÉREZ PISONERO, Arturo; SEMIDEY TORRES, Ana (eds.), *Texto y espectáculo: nuevas dimensiones críticas de la comedia*, New Brunswick (New Jersey), SLUSA, 1990, p. 147-55.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana, “Arremedilho. Di um presunto componimento drammatico giullaresco alle origini del teatro portoghese”, *AION (SR)*, 2, 1960, p. 31-45.
- ___, “O filão joglaresco no teatro medieval português: o problema do ‘arremedilho’”, STEGAGNO PICCHIO,

- Luciana, "Quatro lições sobre o teatro português", p. 51-118, *Estudos italianos em Portugal*, 28, 1967, p. 69-85
- _____, "Il *Pater Noster* farcito: interpretazione di um passo di Gil Vicente", STEGAGNO PICCHIO, Luciana, *Ricerche sul teatro portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo (Officina Romanica, 14. Studi e Testi Portoghesi e Brasiliani, 9), 1969, p. 157-71.
- _____, "Per uma tipologia Del teatro portoghese", STEGAGNO PICCHIO, Luciana, *Ricerche sul teatro portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo (Officina Romanica, 14. Studi e Testi Portoghesi e Brasiliani, 9), 1969, p. 11-34.
- _____, "Pesquisa sobre o teatro peninsular. O filão jograresco no teatro medieval português: o problema do 'arremedilho'", STEGAGNO PICCHIO, Luciana, "A lição do texto. Filologia e literatura, Edições, 70, vol. I, 1979, p. 143-63.
- _____, "O triunfo do príncipe no *Triunfo do Inverno* de Gil Vicente", , *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa (Especial Gil Vicente)* , s. 3, n. 2, 2002, p. 57-70.
- STEN, Holger, "Gil Vicente et la théorie de l'art dramatique", *Études romanes dédiées à bAndreas Blinkernberg à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire*, Copenhagen, Munksgaard, 1963, p. 209-19.
- SUÀREZ, José Ignacio, *Bakhtinian Theory and the Codification of Gil Vicente's Comic Modes*, 1981. Tese de Doutoramento apresentada na Universidade de Albuquerque (Novo México).
- TAVANI, Giuseppe, "Gil Vicente e il teatro medioevale", *Anuario de Estudios Medievales*, 3, 1966, p. 570-73.
- _____, "Gil Vicente e a *Comédia de Rubena*", TAVANI, Giuseppe, *Ensaio portugueses. Filologia e lingüística*, Lisboa, Imprensa nacional, 1988, p. 399-412.
- _____, "Edição e tradução para italiano de textos vicentinos", *Gil Vicente, 500 anos depois* (Atas do Congresso Internacional), BRILHANTE, Maria João *et alli.*, centro de Estudos de Teatro/ Imprensa Nacional-Casa da Moeda, v. 1, 2003, p. 53-66.
- TELES, Maria J.; CRUZ, M. Leonor; PINHEIRO, S. Marta, *O discurso carnavalesco em Gil Vicente no âmbito de uma história das mentalidades*, Lisboa, GEC, 1984.
- TEYSSIER, Paul, *La langue de Gil Vicente*, Paris, Klincksieck, 1959.
- _____, *Gil Vicente: o autor e a obra*, Lisboa, ICALP, 1982.
- TOBAR, Maria Luisa, "Para una protohistoria del entremés. Gil Vicente autor de piezas entremesiles", *Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina*, 1, 1983, p. 601-27.
- _____, "No toda comedia comienza em dolores". Notas en torno a la comedia de Gil Vicente", *Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina*, 4, 1986, p. 759-83.
- _____, "La estructura de la comedia vicentina", *Messana*, 2, 1990, p. 41-72.
- _____, "Para una edición de las comedias de Gil Vicente", JAURALDE POU, Pablo; NOGUEIRA, Dolores; REY, Alfonso (eds.), *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanitas Del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1990, p. 469-75.
- TOMLINS, Jack E., "Uma nota sobre la clasificación de los dramas de Gil Vicente", *Duquesne Hispanic Review*, 3; 4, 1964; 1965, p. 115-31; 1-16.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, *Notas vicentinas: preliminares duma edição crítica das obras de Gil Vicente. Notas I a V*, Lisboa, Revista Ocidente, 1949, 2ª ed.
- _____, "Autos portugueses de Gil Vicente e da escola vicentina", *Ocidente*, 270, 1960, p. 209-24.
- VIANA, António Manuel Couto, "O teatro pré-vicentino", VIANA, António Manuel Couto *et all.*, *Gil Vicente*, Lisboa, Verbo (Gigantes da Literatura Universal), 1972, p. 6-7.
- YNDURÁIN, Francisco, "La dramaturgia de Gil Vicente: ensayo de estimación", *Colóquio*, 59, 1970, p. 60-63.
- _____, "La dramaturgia de Gil Vicente: Don Duardos", *Coll*, 2, 1971, p. 14-21.

- ZIMIC, Stanislav, “Estudios sobre el teatro de Gil Vicente (Obras de tema amoroso)”, *BBMP*, 57, 1981, p. 45-103.
- _____, “Estudios sobre el teatro de Gil Vicente (Obras de tema amoroso)”, *BBMP*, 58, 1982, p. 5-66.
- _____, “Estudios sobre el teatro de Gil Vicente (Obras de tema amoroso)”, *BBMP*, 59, 1983, p. 11-78.
- _____, “Estudios sobre el teatro de Gil Vicente: obras de crítica social. I. El sentido del *Auto de las gitanas*. II. *La Farsa do almocreves* de Gil Vicente: relevancia dramática y moral del título”, *Acta Neophilologica*, 16, 1983, p. 3-23.
- _____, “Estudios sobre el teatro de Gil Vicente: obras de crítica social y religiosa. III: *Quem tem farelos?* IV: *O juiz da Beira*”, *Acta Neophilologica*, 18, 1985, p. 11-47.
- _____, “Amadís de Gaula de Gil Vicente: de la novela al drama”, *BBMP*, 63, 1987, p. 35-56.

8.4. Outras obras críticas de interesse:

- AGUIAR, Flávio, “Os novos demônios: um estudo sobre o Inferno no teatro anchietano”, NAVARRO, Eduardo de Almeida *et alli.* (org.), *Atas do Congresso Internacional Anchieta 400 anos*, São Paulo, Comissão IV Centenário Anchieta, 1998, p. 29-38.
- AGUIAR, Flávio, *Os homens precários: inovação e convenção na dramaturgia de Qorpo- Santo*, Porto Alegre, A Nação/Instituto Estadual do Livro, 1975.
- ANCHIETA, Joseph, *Obras completas (Teatro)*, Originais acompanhadas de tradução versificada, introdução e notas pelo P. Armando Cardoso S. J. São Paulo, Loyola, 1977.
- ARÊAS, Vilma, *Iniciação à comédia*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1990.
- ARISTÓTELES, *Arte retórica e Arte poética*, Trad. de Antônio Pinto de Carvalho, Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- ASENSIO, E., “Las fuentes de las *Barcas* de Gil Vicente: lógica intelectual e imaginación dramática”, ASENSIO, E., *Estudios Portugueses*, Paris, FCG-CCP, 1974, p. 59-77. (primeiramente publicado em *BHTP*, tomo 4, n. 2, 1953, pp. 207-237.
- ASENSIO, E., “Una pieza desconocida del siglo XVI: el ‘*Auto dos Sátiros*’”, *BHTP*, tomo 1, n. 2, 1950, pp. 186-249.
- ASHTON, John Willian (Ed.), *Types of English Drama*, NY, The Macmillan Company, 1940. 750 p. (*Everyman* – romantic comedy, burlesque drama, farce)
- AUERBACH, Erich, *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1971.
- Auto das regateiras de Lisboa, composto por hum frade loyo filho de hua della*, São Paulo, Saraiva, 1969, 273 p.
- Auto de Dom Luís e dos Turcos* (texto anônimo do séc. XVI), Roma, Ateneo, 1965, 142 p.
- AVELINO, Leônidas Querubim, *Temas de literatura comparada: Gil Vicente, Auto da Alma; Paul Claudel, Le Soulier de Satin*, Jandaia do Sul, FFCL de Maringá, 1970, 24 p.
- BAKHTIN, Mikhail, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, Trad. de Yara F. Vieira, 2. ed., São Paulo/Brasília, HUCITEC/ Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail, *Problemas da poética de Dostoiévski*, Trad. de Paulo Bezerra, Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981.
- BENTLEY, Eric, *A experiência viva do teatro*, Trad. de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Zahar Ed., 1981.
- Beowulf*, trad. Ary Gonçalves Galvão, São Paulo, Hucitec, 1992. 149 p.
- BERGSON, Henri, *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*, 2 ed., Rio de Janeiro, Guanabara, 1987.
- BERRETINI, Célia, *O teatro ontem e hoje*, São Paulo, Perspectiva, 1980.

- BOTELHO DE OLIVEIRA, Manuel (1636-1711), *Hay amigo para amigo: comedia famosa y nueva*, R.J., Serv. Nac. de Teatro, 1973, 57 p.
- BOWEN, Barbara C., *Les caracteristiques de la farce française et leur survivance dans les annes (1520-1620)*, Illinois, Univ. Illinois, s/d, 220 p.
- BURKE, Peter, *Cultura popular na Idade Média*, Trad. Denise Bottmann, 2 ed., São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- CAMÕES, Luís de, *Comédias*, Ed. de Paulino Vieira, São Paulo, Nova Era, 1923.
- COUTINHO, Eduardo e CARVALHAL, Tânia Franco (org.), *Literatura Comparada: textos fundadores*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- CASTELAO, Alfonso, *Os vellos non deben de namorarse*, 12 ed., Vigo, Galaxia, 1995.
- CHIADO, Antônio Ribeiro, *Auto das regateiras*, intr., texto e note a cura de Giulia Lanciani, Roma, Ed. dell Ateneo, 1970, 183 p.
- COHEN, Gustave *Histoire de la mise en scene: dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, Honore Champion, 1926. 332 p.
- COHEN, Gustave, *La 'comédie' latine en France au XII siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1931, v. 2, p. 252-258 (De clericis et rustico).
- COHEN, Gustave, *Le livre de conduit du regisseur et le compte des depenses pour la mystere de passion*, Paris, Libraire Istra, 1925. 728 p.
- COHEN, Gustave, *Le théâtre en France au Moyen-âge*, Paris, Rieder, 1928. 80 p.
- CURTIUS, Ernest Robert, *Literatura Européia e Idade Média Latina*, 2. ed., Brasília, Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1979.
- DAMIÃO DE GÓIS, *Descrição da cidade de Lisboa*, Horizonte, 1988, 85 p.
- DAVIS, Jessica Milner, *Farse*, London/NY, Mettuen, 1978. 111 p.
- DIAS, Balthazar, *Auto de Santo Aleixo*, Lisboa, Tip. Matheus Jose Marques, 1868.
- DUBY, G, "O modelo cortês". DUBY, G.; PERROT, M. (Org.), *História das mulheres: a Idade Média*, Lisboa, Afrontamentos, 1995, p. 331-351.
- DUBY, G, *Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- DUBY, G., *A sociedade cavaleiresca*, Trad. de Antônio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- ECO, Umberto, *Arte e beleza na estética medieval*, 2 ed., Trad. de António Guerreiro, Lisboa, Presença, 2000.
- ELIAS, Norbert, *O processo civilizador*, Trad. de Ruy Jungmann, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1993, v. I e II.
- English Miracle Plays: moralities and interludes*, Ed. Alfred M. Pollard, Oxford, Clarendon, 1927. 772 p.
- Farce de Maître Pierre Pathelin: farce du XVe siècle*, Adap. Bernard Charrier, Paris, Didier, 1966, 73 p.
- FRAPPIER, Jean, *Le théâtre religieux au Moyen Âge: texts, traductions, analyses*, Paris, Larousse, s.d. 115 p.
- FRYE, Northrop, *Anatomia da crítica*, Trad. de Péricles Eugênio S. Ramos, São Paulo, Cultrix, 1973.
- GARIN, Eugenio (Org.), *O homem renascentista*, Trad. de Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa, Presença, 1991.
- GARRETT, Almeida, *Um auto de Gil Vicente*, Ed. de Manuel dos Santos Rodrigues, Lisboa, Replicação, 1996.
- HAUSER, Arnold, *História Social da arte e da literatura*, Trad. de Álvaro Cabral, São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens*, Trad. de João P. Monteiro, 2. ed., São Paulo, Perspectiva, 1993.

- HUIZINGA, Johan, *O declínio da Idade Média*, Trad. de Augusto Abelaira, 2. ed., Lisboa, Ulisséia. s.d.
- HUTCHEON, Linda, *Uma teoria da paródia*, Lisboa, Edições 70, 1989.
- JOBIM, José Luís (Org.), *Palavras da crítica*, Rio de Janeiro, Imago, 19
- LAPA, M. Rodrigues, *Lições de Literatura Portuguesa: época medieval*, 6. ed., Coimbra, Coimbra Ed., 1966.
- LAUSBERG, Heinrich, *Elementos de retórica literária*, Trad. de R. M. Rosado Fernandes, 4. ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- LE GOFF, Jacques, *A civilização do ocidente medieval*, Lisboa, Estampa, 1983.
- LISBOA, Antônio de, *Auto dos dois ladrões* (repr. fac-simil. da edição quinhentista), intr. leit. crit. Edwaldo Cafezeira, Rio de Janeiro, INL/MEC, 1969, 152 p.
- MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- MAGALDI, Sábado, *O texto no teatro*, São Paulo: Perspectiva/ EDUSP, 1989.
- MELO, D. Francisco Manuel, *O fidalgo aprendiz*, Introd. de Maria Ema Tarracha Ferreira, Lisboa, Ulisséia, 1996.
- MELO NETO, João Cabral, *Auto do Frade*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1984.
- _____, *Morte e Vida Severina*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1984.
- NAVARRO, Eduardo de Almeida *et alli.* (org.), *Atas do Congresso Internacional Anchieta 400 anos*, São Paulo, Comissão IV Centenário Anchieta, 1998.
- NITRINI, Sandra, *Literatura comparada*, São Paulo, EDUSP, 1997.
- Obras do Poeta Chiado*, Ed. de Alberto Pimentel, Lisboa, 1889.
- OLIVEIRA MARQUES, A. H., *A sociedade medieval portuguesa*, 4. ed., Lisboa, Sá da Costa, 1981.
- OLIVEIRA MARQUES, A. H., *História de Portugal*, 12. ed., Lisboa, Palas, 1985.
- ORTEGA Y GASSET, José, *A idéia do teatro*, Trad. de J. Guinsburg, São Paulo, Perspectiva, 1991.
- PAUPHILET, Albert, *Jeux et sapience du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1987, 942 p. ('Le jeu d'Adam', 'Le miracle de Théophile')
- PAVIS, Patrice, *Dicionário de Teatro*, trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, São Paulo, Perspectiva, 1999.
- PENA, Martins, *Comédias*, Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- PICCHIO, Luciana S., *História do teatro português*, Lisboa, Portugália, s.d.
- PILLADO MAYOR, Manuel Lourenzo, *O teatro galego*, A Coruña, Edicións Castro, 1979.
- POST, H. Houwens, "As obras de Gil Vicente como elo de transição entre o drama medieval e o teatro do Renascimento", *Arq. Centro Cult. Port.*, Lisboa/Paris, v. 9, 1975, p. 101-121.
- PRADO, Décio de Almeida, *Teatro de Anchieta a Alencar*, São Paulo, Perspectiva, 1993.
- PROPP, Vladímir, *Comicidade e riso*, Trad. de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas Andrade, São Paulo, Ática, 1992.
- RABUNHAL, Henrique, *Textos e contextos do teatro galego (1671-1936)*, Santiago de Compostela, Laivento, 1994.
- RAMALHO, Lourdes, *O Reino de Prestes João*, João Pessoa, Edição do autor, 1994.
- REBELLO, Luiz Francisco, *História do teatro português*, 3. ed. rev. e aum., Mira-Sintra, Europa-América, s.d.

- REBELLO, Luiz Francisco, *O primitivo teatro português*, 2 ed., Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.
- ROCHA, Andrée Crabbé, “Ebauches dramatiques dans le ‘Cancioneiro Geral’”, BTHP, tomo 2, n. 2, 1951, p. 113-150
- ROUBINE, Jean-Jacques, *Introdução às grandes teorias do teatro*, trad. de André Telles, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2003.
- SARAIVA, A. J. & LOPES, Oscar, *História da literatura portuguesa*, 12. ed. cor. e atual., Porto, Porto Ed., 1982.
- SAVIOTI, Gino, “Teoria de teatro em Portugal, de Garrett aos nossos dias”, em *Bulletin d’histoire du théâtre portugais*, tomo 1, n. 2, 1950, p. 121-152.
- SILVA DIAS, J. S. da, *Camões no Portugal de quinhentos*, Lisboa. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1981.
- SILVA DIAS, J. S. da, *Os descobrimentos e a problemática cultural do século XVI*, Coimbra, Editora da Universidade de Coimbra, 1973.
- SILVA, António José, *Guerras do Alecrim e Mongerona*, Edição de Maria de Lourdes a. Ferraz, Lisboa, Comunicação, 1982.
- SILVEIRA, Francisco Maciel, *Concerto barroco às óperas do Judeu*, São Paulo, EdUSP/Perspectiva, 1992.
- SOURIAU, Etienne, *As duzentas mil situações dramáticas*, Trad. de Maria Lúcia Pereira, São Paulo, Ática, 1993.
- SPINA, Segismundo, *Iniciação na cultura literária medieval*, Rio de Janeiro, Grifo, 1973.
- STTAU MONTEIRO, Luís, *Auto da Barca do motor fora da borda*, Lisboa, Ulisséia, s/d.
- SUASSUNA, Ariano, *O auto da compadecida*, São Paulo, Global, 1998.
- Théâtre comique au Moyen Âge*, Jean Frappier e M. Gossant (Org.), Paris, Larousse, s/d., 120 p.
- TOUCHARD, Pierre-Aimé, *Dioniso: apologia do teatro; seguido de O amador de teatro ou A regra do jogo*, Trad. de Maria H. R. da Cunha e Maria C. M. Pinto, São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1978.
- TOUCHARD, Pierre-Aimé, *O teatro e a angústia dos homens*, Trad. de Pedro Paulo de S. Madureira e Bruno Palma, São Paulo, Duas Cidades, 1970.
- VEDEL, Waldemar, *Ideales de la Edad Media*, Barcelona, Labor, 1927, t. I e II.
- VIANNA, Hélio, *Matias de Albuquerque (1647 – Conde de Alegrete): biografia*, RJ, Dep. Imp. e Propag., 1944. 74 p.
- VIEIRA DE ALMEIDA, “Le théâtre de Camões dans l’histoire du théâtre portugais”, BHTP, tomo 1, n. 2 1950, pp. 250-266. (tenho xerox)
- VIEIRA, Primo, “Sobre os autos de Anchieta”, *COLL*, 16, 1973, p. 66-68.
- YSÁSAGA, Ochoa, “Manifestations théâtrales pré-vicentines: les ‘Momos’ de 1500 (Cartas do embaixador espanhol, Ochoa de Isásaga, na corte de D. Manuel I)”, BHTP, tomo 3, n. 1, 1952, pp. 91-105.
- ZESNER, David M. *Guide to english literature from ‘Beowulf’ through chaucer and medieval drama*, NY, Barnes e Noble, 1966. 397 p.
- ZUMTHOR, Paul, *A letra e a voz*, Trad. de Amálio Pinheiro e Jerusa P. Ferreira, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.