

Alma(s) em meio às barcas: uma mesma maré

SOUL(S) AMONG THE BOATS: A SAME TIDE

Márcio Ricardo Coelho Muniz¹

<http://lattes.cnpq.br/5217977951806599>

15

Enviado em: 31/08/2018

Aceito em: 20/11/2018

RESUMO: Às comemorações dos 500 anos da representação dos três autos *Das Barcas* de Gil Vicente – *Inferno* (1517), *Purgatório* (1518) e *Glória* (1519) – somo outra semelhante efeméride: os 500 anos do *Auto da Alma* (1518), do mesmo autor. Com a soma, buscarei discutir uma possível aproximação entre os quatro autos vicentinos revelada particularmente pelo ordenamento que lhes dá a edição da *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, de 1562. Deste novo ordenamento espacial nasce uma organicidade que se traduz por diversos outros elementos comuns aos autos: gênero, tema, sintaxe dramática, personagens, e uma defesa do livre arbítrio como determinante da caminhada das almas humanas em sua peregrinação pela terra.

Palavras-chaves: Gil Vicente; *Auto das Barcas*; *Auto da Alma*; Livre arbítrio

ABSTRACT: To the commemorations of the 500 years of the representation of the three autos *Das Barcas* by Gil Vicente - *Inferno* (1517), *Purgatório* (1518) and *Glória* (1519) - another similar event: the 500 years of the *Auto da Alma* (1518), by Vicente. With the sum, I will try to discuss a possible approximation between the four Vincente's autos, particularly revealed by the order given by the *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, from 1562. From this new spatial order an organicity is born which is translated by several other common elements to the autos: genre, theme, dramatic syntax, characters, and a defense of free will as determinant of the journey of human souls in their pilgrimage for the earth.

Keywords: Gil Vicente; *Auto das Barcas*; *Auto da Alma*; Freewill

O conjunto dos autos de Gil Vicente tem sido pouco observado em sua organicidade por sua já longa fortuna crítica. Em outras palavras, poucas foram as leituras globalizantes da obra do dramaturgo português ao longo desses quase dois séculos desde sua “redescoberta” pela crítica oitocentista (SARAIVA, 1981 [1942]; KEATS, 1988 [1962]; TEYSSIER, 1982). Num primeiro momento, predominaram estudos de caráter filológicos ou biográficos, seguidos por uma diversidade de interpretações dedicadas a temas abordados pelos autos, a gêneros dramáticos a que recorreu Vicente, a elementos contextuais ligados às representações etc., nas quais normalmente são analisados grupo de autos ou textos individuais. Na contramão dessas perspectivas, José Augusto Cardoso Bernardes, em sua tese doutoral, defendida em 1996, propôs uma leitura do conjunto de autos vicentinos a partir de duas matrizes discursivas que o constitui, a sátira e a lírica, e posteriormente vem defendendo uma leitura menos fragmentária ou caleidoscópica dos autos, afirmando a necessidade e a importância de se reconhecer a organicidade da obra de Gil Vicente. Segundo

¹ Bolsista de Produtividade em Pesquisa em Nível 2 - CNPq. Professor Associado de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Vernáculas do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (ILUFBA). Professor Permanente do PpgLitCult/ILUFBA e ProfLetras/ILUFBA. E-mail: marciomuniz@uol.com.br.

Bernardes:

1. mais do que autor de um aglomerado de peças vinculadas a circunstâncias concretas, G.V. é o criador de uma obra, plural em termos estéticos, resultante de um leque variado de circunstâncias[,] mas coerente no plano ideológico e doutrinal;
- 2 essa mesma obra toma a forma de livro por vontade do seu autor, exprimindo uma intenção memorial e identitária. (BERNARDES, 2004-2005, p. 186)

Identificando coerência no plano ideológico e doutrinal na construção do conjunto da obra – o dramaturgo esteve a serviço das cortes portuguesas de D. Manuel I e D. João III, defendendo uma moral de ordem religiosa e estamentária –, Bernardes defende a hipótese de uma organização proposital do livro que a reúne, entendendo que sua compilação exprime duas intenções básicas: guardar a memória das atividades do dramaturgo como ‘moralista’ da corte; e, simultaneamente, marcar sua identidade autoral, distinta de outros artistas que também serviram aos referidos monarcas.

Osório Mateus, anos antes, já afirmava que “o último projecto de Vicente terá sido o de um livro impresso, que organizasse uma retrospectiva dos autos, pela reprodução dos versos que tinham sido parte do teatro” (MATEUS, 1993, p. 4). Projeto, portanto, memorialístico – “A *Copilaçam* é memória literária de trabalho de teatro” (MATEUS, 1993, p. 4) – e identitário, ainda assim, o livro no qual Gil Vicente trabalhou “com muita pena de [sua] velhice e glória de [sua] vontade” e a que chamou “livro meu” não vem merecendo por parte da crítica uma leitura que a tome como conjunto orgânico, sendo predominantemente analisado como uma miscelânea de textos tardia e equivocadamente reunidos. Esta perspectiva se deve, em grande medida, como já se disse acima, a leituras muito críticas ao fato de a *Copilaçam* só ter sido publicada quase três décadas após a morte do dramaturgo, e também às palavras de seu filho, Luís Vicente, no Prólogo endereçado a D. Sebastião. No texto prologal, o filho do dramaturgo afirma categoricamente ter tomado a suas “costas o trabalho de as apurar [as obras do pai] e fazer empremir”, realçando com a metáfora do trabalho braçal os esforços empreendidos na preparação, ordenamento e impressão da *Copilaçam*, retoricamente construindo a justificativa para o favor que recebe do jovem monarca, admirador da obra de seu pai.

Por sua vez, em texto no qual discute a organização do Livro I da *Copilaçam*, o de *Devoções*, Jorge Alves Osório analisa detalhadamente os paratextos que a compõe (o Privilégio da Rainha a Paula Vicente, filha do dramaturgo; o Prólogo de Luís Vicente a D. Sebastião; e o Prólogo de Gil Vicente endereçado a D. João III) e chega à seguinte conclusão:

Nestas circunstâncias, aproveitemos o sentido das informações contidas nos textos preliminares da edição de 1562 e consideremos que, se nada nos impõe duvidar da indicação de que o autor deixou iniciado o trabalho compilatório, então o Livro I, ‘das obras de devoção’, tem todas as probabilidades de reflectir a estratégia organizativa pretendida por ele (OSÓRIO, 1998, p. 98).

Corroborando a hipótese de Jorge Osório de que é possível identificar uma “estratégia organizativa” do próprio Gil Vicente no “trabalho compilatório” que desenvolveu durante a velhice, proponho-me nesta breve reflexão discutir a reunião e a disposição de quatro autos – o *Auto da Alma* e os três autos das *Barcas: Inferno, Purgatório e Glória*²– no Livro I da *Copilaçam* de 1562, o de *Devoções*. O propósito inicial de minhas reflexões é revelar e

² Lembro que no meio das efemérides que comemoramos, os 500 anos de representação dos autos tradicionalmente dito *Das Barcas*, outro auto vicentino completa também 500 anos, o *Auto da Alma*, representado segundo seus críticos em 1518.

reafirmar a existência de uma “estratégia organizativa” na reunião e disposição dos quatro autos referidos, para com isso, num futuro próximo, ampliar essa visada para o conjunto dos autos de que se compõem a *Copilaçam* de 1562 e discutir qual poderá ter sido o peso real das mãos de Gil e de Luís Vicente no ordenamento da obra do dramaturgo. Por agora, limito-me àqueles quatro autos e, buscando concisão, sintetizo algumas informações sobre eles, particularmente no que diz respeito ao contexto de criação e representação e a alguns procedimentos retóricos, lendo fundamentalmente suas didascálias ou rubricas iniciais:

- *INFERNO* – há três testemunhos quincentistas: o da *folha volante* de 1517, ano em que o auto provavelmente foi representado; o da *Copilaçam* de 1562; e o da *Copilaçam* de 1586, que não será aqui considerado devido à forte intervenção da censura inquisitorial sobre esta edição. Segundo a *Copilaçam* de 1562, *Inferno* foi representado “pera a consolação da muito católica e santa Rainha dona Maria, estando enferma do mal de que faleceo, na era do senhor, de 1517”. Por sua vez, a edição em *folha volante* de 1517 denomina *Inferno* de “auto de moralidade composto per Gil Vicente. Por contemplação da sereníssima e muito católica rainha dona Lianor nossa senhora [...]”. Sem indicação de data ou circunstância da representação. É indicado como auto “de camara”³;

- *ALMA* – há dois testemunhos quincentistas: o da *Copilaçam* de 1562 e o da *Copilaçam* de 1586, que não será aqui considerado pelos motivos indicados acima. Segundo a *Copilaçam* de 1562, foi “feito à muito devota rainha dona Lianor, e representando ao muito poderoso e nobre Rey dom Manuel, seu irmão, por seu mandado [...] em a noite de endoenças. Era do Senhor M. D. &viii” [1508]⁴. Do que se pode inferir dos dados contextuais da didascália e de algumas rubricas da edição da *Copilaçam* de 1562, provavelmente é auto representado em “capela”;

- *PURGATÓRIO* – há dois testemunhos quincentistas: o da *Copilaçam* de 1562 e o da *Copilaçam* de 1586, que não será aqui considerado pelos motivos indicados acima. Segundo a *Copilaçam* de 1562, “esta segunda [cena] é atribuída à embarcação do purgatório, trata-se per lavradores. Foi representada à muita devota Rainha dona Lianor no hospital de todolos santos da cidade de Lisboa, nas matinas do natal. Era do senhor de M. D. Xviii anos [1518]”. Da mesma forma que *Alma*, do que se pode inferir dos dados contextuais da didascália e de algumas rubricas da edição da *Copilaçam* de 1562, provavelmente é auto representado em “capela”;

- *GLÓRIA* – há dois testemunhos quincentistas: o da *Copilaçam* de 1562 e o da *Copilaçam* de 1586, que não será aqui considerado pelos motivos indicados acima. Segundo a *Copilaçam* de 1562, é “a terceira cena que é endereçada à embarcação da gloria. Trata-se por dignidades altas. [...] Foi representado ao muito nobre Rei dom Manuel [...] em Almerim. Era do redentor de M. D. XIX. Annos [1519]”. Não há indicação de circunstância de representação. Pela semelhança com os anteriores, é verossímil também considerá-lo como representado em “capela”.

Detalho e detenho-me com mais vagar nesses paratextos iniciais dos autos. A *folha volante* de *Inferno*, de 1517, é o primeiro testemunho de impressão de teatro em Portugal. Sua rubrica inicial refere os mecenas, D. Leonor e D. Manuel I (“Por contemplação da sereníssima e muito católica rainha dona Lianor nossa senhora e representada per seu mandado ao poderoso príncipe e mui alto rei dom Manuel primeiro de Portugal deste nome”), referências de autoridade, ou melhor, assegurores de qualidades importantes para os propósitos mercadológicos da impressão de uma *folha volante*. Por sua vez, sua rubrica final registra

³ Entenda-se: representado ou numa câmara privada, o quarto da rainha, ou num espaço mais público, grande sala de reuniões de um palácio ou qualquer outro grande edifício.

⁴ A crítica dedicada ao auto, em particular na questão referente à datação de sua representação, vem majoritariamente indicando tratar-se de um erro tipográfico a data de “M. D. &viii” registrada na rubrica. Defende-se que falta à rubrica a indicação da década “X” e aceita-se que sua representação tenha ocorrido em 1518, e não em 1508. Síntese da polémica pode ser encontrada em JORGE, 1993.

novo nome (“auto das barcas”, talvez já atendendo à recepção “do vulgo”⁵), a autoria e ação editorial (“que fez Gil Vicente per sua mão. Corrigido e empremido per seu mandado”) e os privilégios de edição (“com as penas e do teor que pera o cancionero geral português se houve”⁶), ou seja, tudo tendo em vista o público a que se dirige, consumidor e mercado.

Alma é posterior a *Inferno* (“noite de endoenças”, de 1518) e “de capela”, como a maioria dos outros autos do Livro I da *Copilaçam*, denominado de “das obras de devoção”, com exceção para o *Auto da Visitação* e *Inferno*, ambos “de camara”. *Alma* é reinício de teatro depois do luto por D. Maria, referida um ano antes como “enferma” na rubrica de *Inferno*, e também “primeira moralidade de Páscoa feita por Vicente para a corte de D. Manuel I” (JORGE, 1993, p. 3). Seu tema guarda semelhança com os três autos “das Barcas”, pois também tem a ver com “morte”, mas morte que possibilita a vida – em sua peregrinação pelo mundo, *Alma* é convidada a contemplar a “paixão de Cristo”. Portanto, diferentemente dos autos “das Barcas”, não são mortos que desfilam, mas, sim, a alma humana viva, em sua “caminhante vida”, em busca das “estalagens, pera repouso e refeição dos cansados caminhantes”, que vão “pera a eternal morada de deos” (*Alma*, argumento). *Alma* também reforça de modo mais claro a importância do exercício do livre arbítrio das almas humanas em peregrinação pelo mundo. Livre arbítrio que está na base da argumentação condenatória das personagens do Diabo e do Anjo em *Inferno*: “segundo lá escolhestes/ assi cá vos contentai”, diz o Diabo ao Fidalgo (*Inferno*, versos 56-57). E que, em *Alma*, o Anjo recorrentemente lembra à personagem da *Alma*: “vosso livre alvidrio/ isento, forro, poderoso/ vos é dado/ polo divinal poderio [...] que sois por ele criada/ pera a gloria” (*Alma*, versos 99-102 e 111-112).

Por sua vez, *Purgatório* e *Glória* se seguem a *Inferno*, na *Copilaçam* de 1562 – embora nada indique que tenha sido projeto inicial do dramaturgo a criação de uma trilogia, como a crítica posterior defenderá –, instituindo com a união das “três cenas” das Barcas o procedimento retórico de ascensão gradual de estilo discursivo: **baixo** (linguagem das personagens-tipo de *Inferno*), **humilde** (“trata-se per lavradores”, anuncia a rubrica de *Purgatório*) e **alto** (conforme rubrica de *Glória*, “trata-se por dignidades altas”) (ARTIOLI, 2006, p. 24). Simultaneamente, o ordenamento de uma possível trilogia promove o decrescer do tom farsesco, predominante em *Inferno*, mais eventual em *Purgatório* e quase ausente em *Glória* (ARTIOLI, 2006, p. 26). Embora nada indique, em *Inferno*, o objetivo de Vicente de criação de uma futura trilogia das Barcas, o fato concreto é que a reconfiguração delas em cenas de uma mesma viagem na *Copilaçam* de 1562, o recurso declarado à elevação retórica dos graus do discurso e o arrefecimento progressivo do farsesco de um auto para outro contribuíram para a afirmação daquela possível estrutura, reforçando ainda mais a coesão da narrativa que buscava construir.

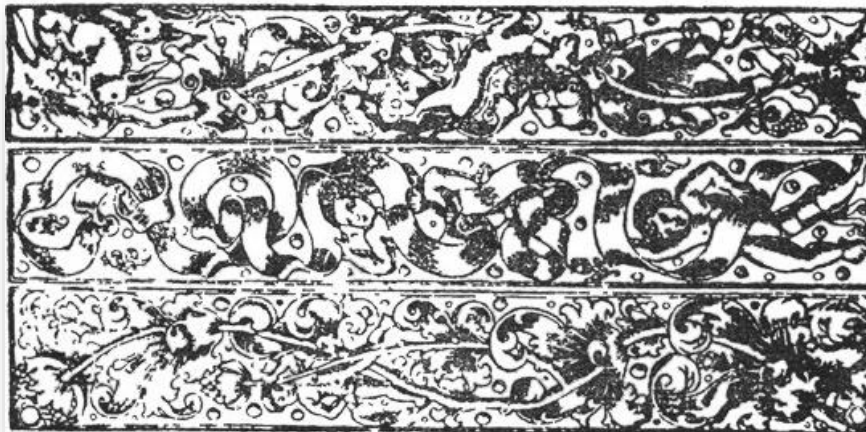
Quando reuniu essas quatro moralidades em seu Livro, Gil Vicente deu-lhes um ordenamento que instituía uma narrativa mais coerentemente moral e edificante – primeiro *Alma*, seguida por *Inferno*, *Purgatório* e *Glória* –, ao mesmo tempo em que desrespeitava a

⁵ Refiro-me aqui ao *Auto chamado de Mofina Mendes*, conforme parece na “Tabuada do livro primeyro das obras de devaçam”, mas ao qual a figura do Frade em sua pregação inicial no auto denomina “Mistérios da Virgem”, indicando-se que o êxito da personagem da pastora gananciosa e estabonada, Mofina Mendes, fez o vulgo renomear a obra, registrando no título a força da personagem da pastora. O “das barcas” muito provavelmente refere-se aos dois objetos cênicos cuja figuração é quase imprescindível numa representação do auto, independentemente de sua constituição material.

⁶ Refere-se aqui aos privilégios reais alcançados pelo *Cancioneiro Geral*, compilado por Garcia de Resende e publicado em 1516.

cronologia de suas primeiras representações⁷. Em *Alma* presenciemos o homem em seu percurso de aprendizagem pela vida, com a valorização do livre arbítrio, claramente traduzido pela teoria agostiniana das três potências da alma – entendimento, vontade e memória – apresentada pelo Anjo (“deu-vos [Deos] livre entendimento/ e vontade libertada/ e a memória/ que tendes em vosso tento/ fundamento/ que sois por ele criada/ pera a glória [*Alma*, versos 106-112), bem como com a certeza de se poder contar com o reforço e apoio da “Estalajem”, a Santa Madre Igreja. Por sua vez, nos três autos das *Barcas* vemos as consequências das escolhas equivocadas, de um entendimento enviesado, de uma vontade corrompida e da ausência quase absoluta da memória – dizem os quatro Cavaleiros ao final de *Inferno*: “Senhores que trabalhais/ pola vida transitória,/ memória por Deus memória/ deste temeroso cais” (*Inferno*, versos 829-832).

Este novo ordenamento – que faz *Alma* anteceder *Inferno* – parece propor uma narrativa edificante para o ser humano peregrino, de passagem pelo mundo e a caminho da “vida eterna”, vinculando seu livre arbítrio a sua salvação, ao destino final. Esta “nova narrativa” é, na *Copilaçam* de 1562, e só nela⁸, delimitada graficamente por vinhetas⁹ que antecedem *Alma* e só reaparecem ao fim de *Glória*.



Vinheta ao final do *Auto da Feira* e início do *Auto da Alma*, na *Copilaçam* de 1562.

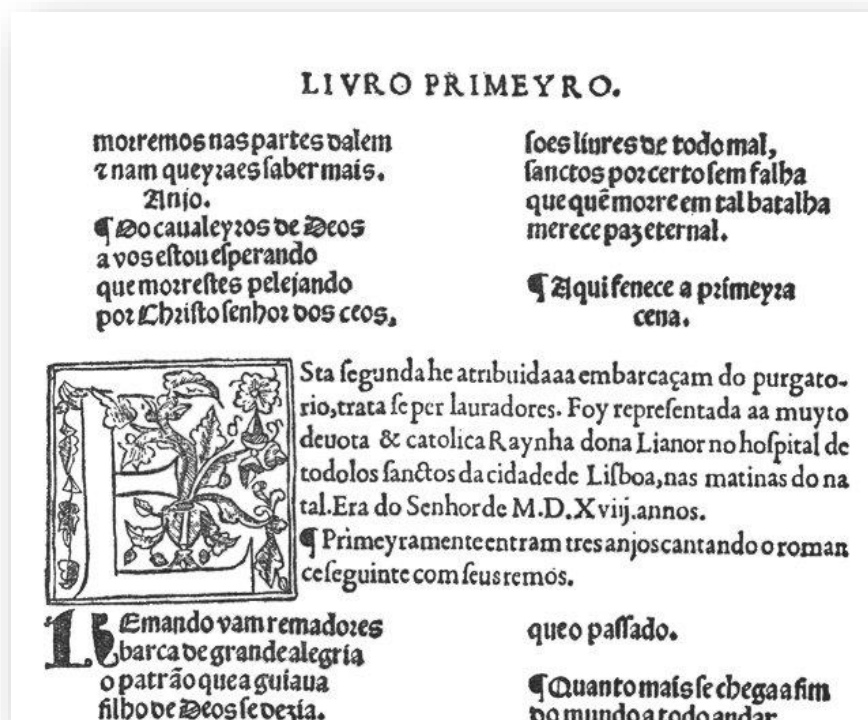
Em toda a *Copilaçam* de 1562, esta é a única vez em que aparece uma vinheta tripla, ou seja, composta por três tiras. Nas outras vezes em que aparece, este tipo de vinheta está composto por duas tiras, sempre separando um auto de outro. Se serve para anunciar o fim de *Feira*, o reforço de mais uma tira parece buscar demarcar melhor a narrativa que se lhe segue, composta pelas quatro moralidades sobre os destinos da caminhante Alma.

⁷ Conforme informa Jorge Osório: “Para além das imprecisões cronológicas que existam, é óbvio que quem organizou o Livro I se preocupou em instituir uma relação de continuidade histórica, sugestionadora de uma base de cariz biográfico, através de uma narrativa que tem por objetivo situar o leitor no terreno da rememoração do passado pessoal. Deste modo se criava um mecanismo de explicação das origens do teatro do autor [...]” (OSÓRIO, 1998, p. 98-99)

⁸ A edição da *Copilaçam* de 1586 ignora por completo este ordenamento, apresentando um novo projeto gráfico no qual, ao menos no que diz respeito ao Livro I, o de *Devoções*, cada auto é introduzido, via de regra, por imagens de figuras teatrais, iluminuras, vinhetas, bem definindo o início e fim de cada auto.

⁹ Vinheta, na tipografia antiga, denominava um desenho gravado em uma página previamente impressa, utilizando-se uma placa de bronze em sua impressão. Além da função decorativa, servia para separar partes, seções ou capítulos do livro (PINHEIRO, 1995).

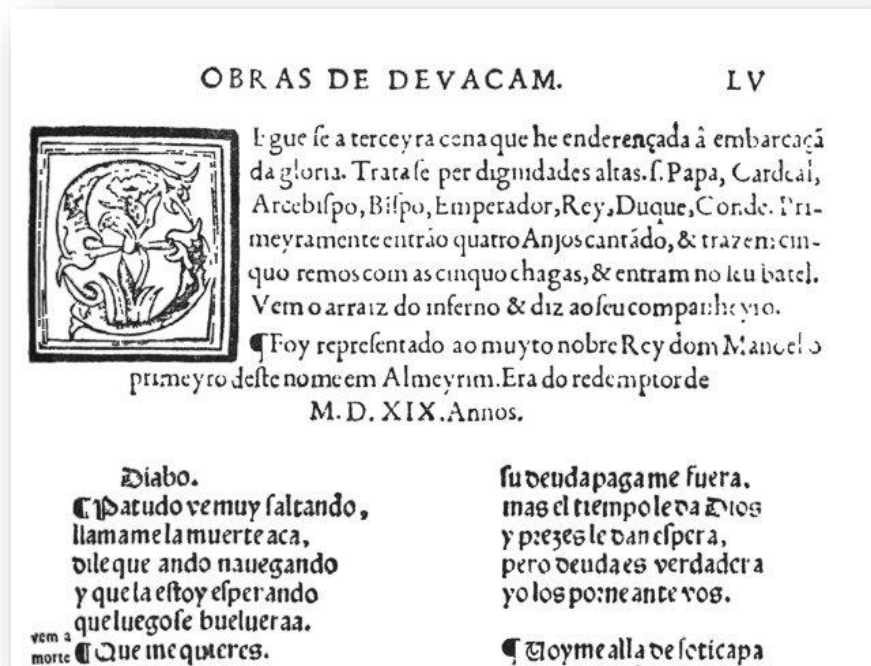
No interior deste conjunto, a passagem do texto de *Alma* para *Inferno* é somente indicada pela expressão *LavsDeo* ao fim do primeiro, seguida de uma grande capitular no início do Argumento do segundo, ambos presentes somente na *Copilaçam* de 1562. Este Argumento ao início de *Inferno* “cria” ou instaura a concepção de uma trilogia¹⁰, toda ela ordenada “sobre a regurosa acusação que os inimigos fazem a todas as almas humanas, no ponto que per morte de seus terrestres corpos se partem” e, por isso, unitária, mas, simultaneamente, “repartida em três partes, e de cada embarcaçam hũa cena” (*Inferno*, Argumento na edição de 1562). Entre as “três partes” ou “cenas” – *Inferno*, *Purgatório* e *Glória* – aparece uma nova marcação de fim de auto: “aqui fenece a primeira cena”, ao fim de *Inferno*; e “fenece esta segunda cena”, ao fim de *Purgatório*, reforçando a unidade e ligação entre eles.



Fac-símile do fim de *Inferno* e início de *Purgatório*, na edição da *Copilaçam* de 1562.

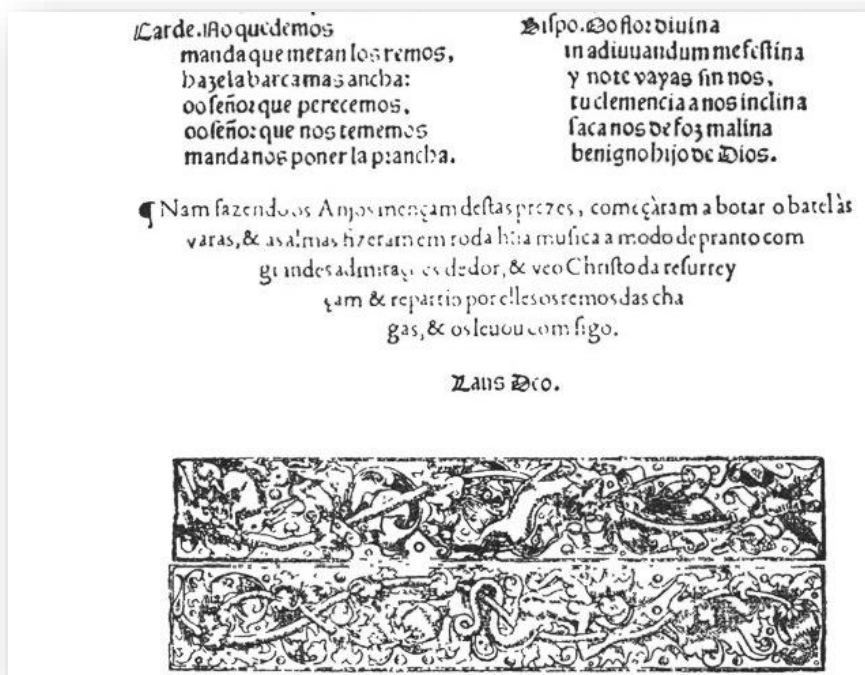
¹⁰ O ordenamento da rubrica da edição em *folha volante* de 1517 não prevê a continuação ou desdobramento de *Inferno* em *Purgatório* ou *Glória*. Ou seja, a proposição de uma possível “trilogia”, como a que se infere da rubrica de 1562, não está posta na *folha volante*, cujo carácter mais comercial revela em seu “horizonte de expectativa” um leitor afeito ao teatro, seu frequentador ou seu encenador. De onde se iniciar pelas referências valorativas do auto (gênero, autor, mecenas, destinatário, argumento de origem clássica), a lhe conferir autoridade; e se seguir por índices de encenação (cenário, objetos de cena e adereços, personagens centrais e iniciadores do auto). Leia-se a rubrica da edição de *Inferno* em *folha volante*, de 1517: “Auto de moralidade composto per Gil Vicente. Por contemplação da sereníssima e muito católica rainha dona Lianor nossa senhora e representada per seu mandado ao poderoso príncipe e mui alto rei dom Manuel primeiro de Portugal deste nome. Comença a declaração e argumento da obra. Primeiramente, no presente auto se figura que no ponto que acabamos d’espirar chegamos supitamente a um rio, o qual per força havemos de passar em um de dous batés que naquele porto estão: um deles passa pera o paraíso e o outro pera o inferno. Os quais batés tem cada um seu arrais na proa: o do paraíso um Anjo e o do inferno um Arrais infernal e um Companheiro. O primeiro entrelocutor é um Fidalgo que chega com um Paje que lhe leva um rabo mui comprido e ũa cadeira d’espaldas. E começa o Arrais do Inferno desta maneira ante que o Fidalgo venha”. Cito segundo a edição do Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Século XVI – Base de dados textual [on-line]: <http://www.cet-e-quinientos.com/>.

Aquelas frases finais são seguidas pelos textos da rubrica introdutória de cada “cena”, iniciados por capitular, nos quais se informa o contexto de representação (para quem, onde e quando) e, por vezes, a lista de personagens dos autos. Somada à capitular, as frases iniciais das rubricas introdutórias de *Purgatório* e *Glória* alinhavam mais os textos dos autos: “Esta segunda [cena] he atribuída aa embarçaçam do purgatório” e “Segue se a terceyra cena que he enderençada à embarçaça da gloria”.



Fac-símile do início do *Auto da Barca da Glória*, na edição da *Copilaçam* de 1562.

Ao fim da última cena ou “embarçaça”, *Glória*, reaparece o *LavsDeo* fechando a, agora, “trilogia das barcas”, seguida por novas vinhetas, semelhantes às que antecediam *Alma*, mas agora com apenas duas tiras, finalizando o conjunto de moralidades dedicadas à narrativa da peregrinação da Alma na vida e no além morte, e que, de alguma forma, reforçam a unidade temática do conjunto.



Vinheta ao final do *Auto da Barca Glória*, na *Copilaçam de 1562*.

Por fim, o que aparentava uma desordem cronológica – *Alma*, de 1518, antecedendo *Inferno*, de 1517 – reordena-se por uma nova narrativa moralizante em que o “livre alvidrio” nas escolhas presentes do homem nesta “vida transitória” determina sua futura “vida eternal”. Como já havia afirmado Jorge Osório:

De facto, a colocação do *Auto da Barca do Inferno* a seguir ao *Auto da Alma* permitiu instituir uma forte articulação de peças centradas sobre o simbolismo das barcas, que o discurso didascálico procura enfatizar junto do leitor. Deste modo, a disposição adoptada em 1562 favoreceu uma unidade que não foi só temática, mas também planificadora (OSÓRIO, 1998, p. 100).

Representado após o êxito de *Inferno* e antes de suas duas continuações – *Purgatório* e *Glória* –, o *Auto da Alma* é associado àqueles seja pela nova disposição cronológica, seja pela demarcação gráfica propiciada pelas vinhetas e por paratextos iniciais e finais, que claramente buscam compor um conjunto orgânico com as quatro moralidades. Organicidade indicada ainda por outros elementos de que não tratei aqui: um mesmo gênero, a moralidade alegórica; uma sintaxe dramática semelhante, a processual; um tema em comum, a meditação sobre o sentido da morte para o homem cristão, com o inusitado de a própria Morte figurar-se como personagem em *Glória*; e, por fim, com um ensinamento que perpassa as quatro moralidades, só o exercício virtuoso do livre arbítrio e a fé na Graça divina, como a demonstrada pela personagens de *Glória*, podem garantir às almas humanas em peregrinação pelo mundo a passagem para a “barca segura”, a “barca da vida” eterna. Reforça-se, assim, a orientação doutrinal de fundo agostiniano e reafirma-se com ela a organicidade daquelas quatro moralidades.

Referências

- ARTIOLI, Tatiane. Introdução. Em: VICENTE, Gil. *Auto da Barca do Inferno*. Org. Ricardo Martins Valle. São Paulo: Hedra, 2006, p. 11-32.
- BERNARDES, J. A. Cardoso. *A Copilaçãode todas as obras: o livro e o projecto identitário de Gil Vicente*. *Diacrítica*, Braga, n. 18, 2004-2005, p.179-198.
- BERNARDES, J. A. Cardoso. Gil Vicente. Em: *História da Literatura Portuguesa*(vários autores). Lisboa: Alfa, 2001, v. 2, p. 47-133.
- BERNARDES, J. A. Cardoso. Matrizes e identidade do teatro de Gil Vicente. Em: BRILHANTE, Maria João *et alli* (Orgs.) *Gil Vicente, 500 anos depois: Actas do Congresso Internacional*.Lisboa: INCM, 2003, 1 vol, p. 67-90.
- BERNARDES, J. A. Cardoso. *Sátira e lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*.Coimbra: Acta UniversitatisConimbricensis, 1996.
- BRAGA, Teófilo. *História do TheatroPortuguez: vida de Gil Vicente e sua Eschola*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870.
- CAMÕES, José. Nota prévia. Em: VICENTE, Gil. *As obras de Gil Vicente*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, v. 3, 2002, p. VII-XVII.
- CAMÕES, José. *Purgatório*. Lisboa: Quimera, 1993.
- CAMÕES, José. Viagem ao inferno: problemas de ecdótica e de genologia ou o diabo a quatro. *Revista Signum – Dossiê Inferno 500 anos depois*, v. 18, n. 2, 2017, p. 75-91.
- CARDEIRA; VILLALVA. *Inferno*. Lisboa: Quimera, 1993.
- CARRILHO, Ernestina. *Glória*. Lisboa: Quimera, 1993.
- FREIRE, Anselmo Braamcamp. *Vida e obras de Gil Vicente: trovador, mestre da Balança*. Lisboa: Revista Ocidente, 1944.
- JORGE, Maria. *Alma*. Lisboa: Quimera, 1993.
- KEATS, Laurence. *O teatro de Gil Vicente na corte*. Lisboa: Teorema, 1988 [1962];
- MATEUS, Osório. *Livro das obras*. Lisboa: Quimera, 1993.
- MUNIZ, Márcio R. C. *Inferno: de rubricas, de encenações..., de volta às fontes*. *Revista Signum – Dossiê Inferno 500 anos depois*, v. 18, n. 2, 2017, p. 114-131 .
- OSÓRIO, Jorge Alves. Sobre a organização do Livro I da *Compilação* das obras de Gil Vicente. Em: _____. *Da cítola ao prelo: estudos sobre literatura – séculos XII-XVI*. Porto: Granitos, 1998, p. 91-102.
- PINHEIRO, Ana Virginia. Glossário de Codicologia e Documentação. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, v. 115, 1995, p. 123-213.
- PINHEIRO, Ana Virginia. O espírito e o corpo do livro: fragmentos de uma teoria para ver e tocar. *Revista Editorial*, Niterói, ano 2, n. 1, 2000, p. 25-34.
- RECKERT, Stephen. *Espírito e letra de Gil Vicente*. Lisboa: INCM,1983.
- RÉVAH, I. S. *Recherchessurlesoeuvres de Gil Vicente*. Lisboa: Bibliothèquedu Centre d’Histoire-duThéâtrePortugais, 1951.
- RODRIGUES, Maria Idalina Resina. *De Gil Vicente a Lope de Vega: vozes cruzadas no teatro ibérico*. Lisboa: Teorema, 1999.
- RODRIGUES, Maria Idlaina Resina. A “moralidade do peregrino”. Em: VICENTE, Gil. *Auto da Alma*. Apresentação e notas de Maria Idlaina Resina Rodrigues. Lisboa: Comunicação, 1988, p. 13-24.
- SARAIVA, António José. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. 3 ed. Lisboa: Gradiva, 1981 [1 edição, 1942].
- TAVANI, Giuseppe. Edição e tradução para italiano de textos vicentinos. Em:

-
- BRILHANTE, Maria João *et ali* (orgs.). *Gil Vicente, 500 anos depois: Actas do Congresso Internacional*. Lisboa: INCM, 2003, 53-66.
- TEYSSIER, Paul. *Gil Vicente: o autor e a obra*. Lisboa: ICALP, 1982.
- TEYSSIER, Paul. *La langue de Gil Vicente*. Paris: Klincksieck, 1959.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Notas vicentinas: preliminares duma edição crítica das obras de Gil Vicente. Notas I a V*. Lisboa: Revista Ocidente, [1902-1922] 1949.
- VICENTE, Gil. *As obras de Gil Vicente*. CAMÕES, José (Dir.). Lisboa: Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, 5 vol. [Contém os fac-símiles das edições da *Copilaçam* de 1562 e de 1586, bem como as *folhas volantes* quinhentistas]
- VICENTE, Gil. *Obras completas de Gil Vicente. Reimpressão "fac-similada" da edição de 1562*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1928.
- VICENTE, Gil. *Obras completas*. Base de dados textual [on-line]. <http://www.cet-e-quinhetos.com/>