

Danças da Vida e da Morte nas *Barcas* de Gil Vicente

José Augusto Cardoso Bernardes
Universidade de Coimbra

Nunca poderemos saber, ao certo, como reagiram os espectadores da época ao teatro de Gil Vicente. Tanto mais que, apesar de se ter mantido invariavelmente ao serviço da Corte, o dramaturgo escreve ao longo de 35 anos, adoptando soluções estéticas bastante diversificadas, a que terão certamente correspondido diferentes níveis de impacto.

É com precaução que deveremos aproximar-nos, por exemplo, da célebre estrofe 186 da *Miscelânea* de Garcia de Resende, tentando descortinar, a este propósito, algum sentido testemunhal. Como é sabido, Resende refere-se expressamente às "representações [...] de mui novas invenções / e feitas por Gil Vicente," para enfatizar de seguida: "Ele foi o que inventou / isto cá." Para além de valer como indicação de que o teatro de Gil Vicente foi sentido na época como verdadeira novidade, este registo torna-se ainda mais impressionante por ser colocado imediatamente na sequência da descrição do esplendor artístico da Corte de D. Manuel, povoada de "Pintores, luminadores [...] ourivizes, escultores," que o cronista, bom conhecedor dos meios italianos, comparara antes aos nomes cimeiros da Renascença: "vimos o gran Michael, Alberto e Raphael / e em Portugal há tais / tão grandes e naturais / que vem quasi ao nivel" (est. 185).¹

Apesar da verdade essencial que parece desprender-se destes versos encomiásticos, é contudo natural que eles não traduzam o sentimento de todos os que na Corte puderam apreciar os autos de Mestre Gil. Em simultâneo com este tipo de louvores devem ter-se verificado tentativas de desmerecimento e desconfiança quanto à originalidade do dramaturgo. Um dos sinais desta suspeita aparece indiciado na Didascália de um dos autos (*Inês Pereira*), quando se alude expressamente à dúvida de "certos homens de bom saber" sobre se o "Autor fazia de si mesmo estas obras ou se as furtava de outros autores."²

É muito compreensível que assim tenha sido: que o artista de D. Leonor tenha sido objecto de despeitos e malquerenças, pelo menos por parte de quem directamente lhe disputava o talento e a popularidade.³ Ao longo dos tempos, porém, mesmo depois de dissolvidas as motivações mesquinhas dos concorrentes do autor, a pergunta não deixou de ter algum sentido: o que teria levado os letrados a supor que Gil Vicente "roubava" ou imitava mais do que criava? Naturalmente que as respostas a esta pergunta só podem encontrar-se por aproximação dedutiva. Nas primeiras décadas deste século, quando a questão das fontes era central nos estudos de filologia literária, Aubrey Bell aduziu a este propósito duas soluções conjugadas: em sua opinião, os referidos "homens de bom saber" conheciam as *Églogas* que Encina tinha feito representar na

¹Cito pela edição crítica do *Livro das Obras* de Garcia de Resende preparada por Evelina Verdelho (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994).

²A referida menção figura na Didascália do *Auto de Inês Pereira*, na edição de 1562, embora não apareça registada na edição avulsa, cronologicamente anterior.

³A este respeito, evocam-se muitas vezes possíveis rivalidades com Sá de Miranda e com o próprio Garcia de Resende. Mas, ainda aqui, nada existe de inequivocamente fundamentador. O que pode fazer-se--e tem-se feito, por vezes, é ponderar com senso e cautela, algumas hipóteses. Foi o que fizeram, entre outros, Óscar de Pratt, para Sá de Miranda, e Aida Fernanda Dias para Garcia de Resende (v. bibliografia final)

Corte do 2º Duque de Alba, lembrando muito o estilo pastoril de Gil Vicente;⁴ mas, para além disso, conheciam ainda a tradição europeia e peninsular da "Dança dos Mortos" ou "da Morte", que tantas semelhanças parecia ter com as *Barcas*, por sinal, o maior sucesso obtido pelo dramaturgo português junto da Corte de D. Manuel (Bell 100).

Ora, se no que respeita à primeira hipótese, a posição de Bell acaba por ser consensual, já o mesmo não sucede no que toca à segunda. Gozaria a tradição da "Dança da Morte" de uma notoriedade tão grande como as églogas de Encina, mesmo entre os letrados? Seriam as afinidades entre essa tradição e os autos de Mestre Gil tão evidentes como no primeiro caso?

Por muito que o queiramos evitar, não será possível responder a perguntas como esta sem voltar ao velho e irresolvido problema das matrizes estéticas de Gil Vicente. De resto, como é sabido, nenhuma outra questão foi tão extensamente tratada pelos vicentistas da primeira metade deste século, podendo até pensar-se que a recuperação do problema seria hoje intoleravelmente anacrónica. Mas, em boa verdade, não é assim. Para além dos estudiosos das fontes, que num determinado momento se deixaram submeter ao escrúpulo positivista que nelas projectava a causa e a essência do próprio texto, não faltam ainda vicentistas, vivos e activos que, independentemente do quadro metodológico em que operam, não resistem ao sortilégio da busca das "raízes," num processo de aprofundamento que está longe de se encontrar esgotado.

E compreende-se muito bem que assim seja, uma vez que, no caso vertente, a opção em causa envolve aspectos de real substância e não apenas de forma ou de método. De facto, independentemente da evolução que entretanto conheceram os estudos literários, em geral e a semiologia do texto dramático, em particular, continua a revelar-se essencial identificar com maior clareza as bases temáticas e formais da criação vicentina. Ao propor-me hoje estudar a repercussão da *Dança da Morte* em alguns autos de Gil Vicente, procurarei situar-me, em simultâneo, nestes dois quadrantes. Não escondo, porém, que, mais do que assinalar coincidências pontuais em termos de estilo e de temas (trabalho que, de resto, foi já razoavelmente desenvolvido por uma boa plêiade de investigadores), interessa-me, neste caso, apurar até que ponto essas mesmas analogias--verificadas entre um texto dialogado (mas não teatral) e outros textos, declaradamente teatrais, se inscrevem no quadro mais geral das formas que estruturam a *Copilaçam*.

1. Eugenio Asensio, um dos mais porfiados e competentes pesquisadores das fontes de Gil Vicente, depois de projectar a ascendência das *Barcas* em várias direcções (*Os Diálogos*, de Luciano, a *Divina Comédia*, de Dante, o *Leal Conselheiro*, de D. Duarte ou a tradição da *Dança da Morte*), conclui com estas palavras lapidares:

Gil Vicente, con materiales viejos, ha sabido crear un teatro nuevo. Reminiscencias literarias, simbolos religiosos, mitos poéticos, moldeados por su instinto escénico y su imaginación plástica, han dado origen a formas inesperadas de arte. (Asensio 1974, 75)

⁴De resto, o próprio Garcia de Resende, depois de enaltecer as "invenções" vicentinas, evoca declaradamente, na mesma estrofe, a matriz enciniana, embora limitando-a à temática pastoril: "posto que Joam del Encina / o pastoril começou."

Antes de comentar o itinerário que a ela conduz, interessa-me, para já, destacar o teor da conclusão que, aliás, aparece implicitamente subscrita pela quase totalidade dos que adoptam a perspectiva genética. Em face deste consenso, poderia mesmo deduzir-se que, quanto mais diversificada é a pesquisa, mais facilmente se consolida a ideia de que estamos perante uma criação essencialmente "experimental" e "sincrética." "Experimental," porque as formas que a estruturam não assentariam numa tradição formal definida; e "sincrética," porque nela parece reflectir-se um conjunto cruzado de influências literárias e não literárias, teatrais e não teatrais. Quem está minimamente familiarizado com a bibliografia vicentina, sabe que esta linha de pensamento abrange a generalidade dos autos, estando muitas vezes por detrás das próprias orientações de interpretação que lhes têm sido aplicadas. Mas, a este propósito, talvez nenhum texto seja mais revelador do que as *Barcas*, designação por que é conhecido o conjunto de três autos representados na corte do Rei D. Manuel, sob encomenda de sua irmã, D. Leonor de Lencastre: o primeiro, na câmara da rainha D. Maria, em finais de 1516; o segundo pelo Natal de 1518, na capela do Hospital de Todos os Santos; e o terceiro pelas endoenças de 1519, nos Paços de Almeirim.⁵ É a propósito destes autos, mais do que de quaisquer outros, que se justifica perguntar: Como teriam reagido os cortesãos perante uma "invenção" daquele tipo? O que terão reconhecido como familiar e o que os terá verdadeiramente espantado como sendo novo?

Para o caso, não se afiguram pertinentes as relações que muitas vezes se estabelecem com as églogas de Encina e Lucas Fernández, uma vez que a base pastoril é aqui muito pontual e bastante afastada do quadro de inspiração habitual nos salmantinos. E também não se revelam suficientes as aproximações que possam fazer-se em relação à realidade social da época.⁶ Embora variando de intensidade de auto para auto, o registo alegórico que assinala as três peças fá-las elevar acima do plano da pura documentalidade (do qual as farsas se aproximam muito mais, por exemplo) para se inscreverem, de pleno direito, num quadro mais complexo de elaboração retórico-literária. E é perante a impossibilidade de aplicar estes modelos convencionais de aproximação, que mais se explicam os esforços que têm sido desenvolvidos no sentido de procurar algures as "raízes" de uma criação tão perfeita como "inesperada." Como tão pouco surpreende que a pesquisa desenvolvida tenha já conduzido à determinação de um substrato bastante vasto e heterogéneo, abrangendo sobretudo materiais estéticos e doutrinários que, para além dos aspectos já demarcados por Asensio, podem ainda estender-se aos sermonários, às *artes moriendi*, aos devocionários e à própria liturgia, com destaque para o lugar que nela ocupa o ofício de defuntos.

Como seria inevitável, porém, nem todos coincidem no sentido que resulta dessa percepção: há os que, como Teófilo Braga e Quintela, privilegiam a tradição literária medieval, invocando a sugestão da barca "sã" e da barca "rota" de que faz menção o *Leal Conselheiro* de D. Duarte;⁷ há

⁵Das três datas propostas, a única que oferece dúvidas é a primeira. Sabe-se, tanto pela *Copilaçam* como pela folha volante de Madrid, que o auto foi representado perante a Rainha D. Maria "estando ela enferma do mal que faleceu;" e sabe-se que a referida doença decorreu do parto do Infante D. António, ocorrido em Setembro de 1516, vindo a rainha a sucumbir em Março de 1517. Com base nestes dados, Braamcamp Freire estima que o auto, destinado a celebrar o nascimento do Infante, tenha sido representado nesse mesmo ano, talvez por ocasião do Natal (Freire 1944, 116 e ss.).

⁶De entre os que persistem nesta linha documentalista, destaco o estudo de Pirere Blasco citado na Bibliografia final.

⁷Depois de transcrever o texto do *Leal Conselheiro*, Quintela conclui sem hesitação: "Salvo melhor opinião, eu continuo a ver no passo [do texto de D. Duarte], *in nuce*, toda a fábula da construção dramática vicentina, que dele apresenta até certas reminiscências verbais, de passagem notadas por Teófilo. Nele temos mesmo certos aspectos da casuística teológica que as Moralidades apresentam, como por exemplo, a salvação dos indignos da última Embarcação por um acto singular e particular concessão da graça divina que, como *privilegio de poucos*, se não há-de considerar *susbsídio e defesa aos muitos*" (Quintela, LIII).

os que, como Asensio, concedem primazia ao filão humanista dos *Diálogos* de Luciano de Samósata (em particular o *Scaphidium* e o *Tyrannus*) ou mesmo à *Divina Comédia*, incluindo já as reminiscências virgilianas que nela existem.⁸ Por fim, há também os que, como Mário Martins e Albin Beau, sublinham a presença operativa da tradição da *Dança da Morte*, em versão iconográfica (o primeiro) e literária (o segundo), sublinhando sempre, no entanto, que esta presença se reveste de graus muito diferentes, indo de leves sugestões na *Barca do Inferno* a um registo mais marcante na *Barca da Glória*.

À primeira vista pode assim parecer insensato voltar a uma questão tão debatida. Poderá ainda dizer-se algo de novo a tal respeito, que não esteja já suficientemente registado em termos de exegese e erudição? Em boa verdade, e apesar de todos os estudos vindos a público, julgo que subsistem perguntas de carácter básico que não encontraram ainda resposta suficientemente clara. É no sentido de responder a algumas dessas perguntas e é, sobretudo, com o propósito de reajustar a perspectiva por que tem sido vista a questão, que me parece valer a pena revisitar este lugar obrigatório dos estudos vicentinos. Começemos pois por equacionar o problema com a clareza possível, suscitando algumas interrogações elementares:

1 *É necessário evocar a presença da Dança da Morte para explicar as Barcas de Gil Vicente?*

2 *Em que planos se deve admitir essa presença? Devemos admiti-la apenas no plano temático, ou justifica-se ponderá-la a outros níveis?*

A resposta a estas questões não é tão simples como possa parecer e implica, desde logo, o cumprimento de alguns requisitos. É indispensável, por exemplo, considerar as *Barcas* como uma verdadeira totalidade textual, ultrapassando assim, de uma vez por todas, a questão estéril e desfocada de saber se estamos ou não perante uma "Trilogia," entendida em termos de absoluto rigor. Mas pode ainda vir a justificar-se um maior esforço de extensão, englobando peças que lhes estão particularmente próximas em várias acepções. Com este procedimento de amplificação, não se coloca evidentemente em causa a existência dos nexos que fazem deste tríptico um caso único de coesão e coerência no âmbito da *Copilaçam*. Mas dilata-se o alcance desses mesmos nexos, pelo menos até ao limite de uma fronteira até aqui menos considerada: refiro-me concretamente à fronteira da moralidade, enquanto género particularmente aglutinante e codificador de um bom número de peças vicentinas que, à partida, muito ganham em ser consideradas num circuito de aproximação não apenas temático mas também técnico-formal.

Até há bem pouco tempo, tinha-se por certo que a primeira versão da *Dança da Morte* impressa no espaço castelhano datava de 1520 (Sevilha), sendo portanto problemático admitir que Gil Vicente (que compôs as *Barcas* entre 1516 e 1519) a ela tivesse tido acesso directo. Seria naturalmente de considerar a circulação anterior sob forma manuscrita; mas essa concessão não era segura e, por isso, um investigador judicioso como Mário Martins, embora admitindo a influência dos temas macabros, preferiu deslocar o problema para a área da iconografia,

⁸ Embora já visível no trabalho atrás citado, esta preferência confirma-se plenamente no último estudo vicentino publicado por Asensio, no qual, aliás, se procede a um considerável (e discutível) alargamento das matrizes deste quadrante (v. Bibliografia).

evocando as figuras que muitas vezes apareciam com legendas, em certos passos dos *Livros de Horas*, livros de devoção que circulavam impressos por toda a Europa desde finais de Quatrocentos.⁹

Paulo Quintela, outro vicentista e homem de teatro que se demorou no exame da questão, também não simpatiza com a tese da inspiração directa desta tradição nas *Embarcações* de Gil Vicente: as razões da sua relutância não derivam, desta vez, de obstáculos de natureza filológica; o que conta é que, no seu entendimento, tudo pode explicar-se em função do horizonte de uma dita "poesia da Morte," perfeitamente reconstituível a partir de muitas outras fontes, que não obrigatoriamente a *Danza de la Muerte*.¹⁰

Ao comentar sumariamente as posições de Martins e Quintela, o mínimo que pode dizer-se é que elas assentam realmente em bons fundamentos. É verdade que certas ilustrações macabras dos *Livros de Horas* evocam sem dificuldade situações e personagens das *Barcas*; e também é verdade que são muitos os sinais envolventes de uma concepção da Morte que dissolve a diferenciação social, nivelando os representantes da espécie numa concretização das culpas e dos méritos de cada um, que lhes determinam o destino na viagem final.¹¹ Mas as semelhanças entre as *Barcas* e o texto castelhano da *Dança da Morte* são flagrantes e excedem em muito a pura sugestão temática (que, em si mesma, Gil Vicente poderia ter realmente colhido em outras fontes). No caso da *Barca da Glória*, trata-se de uma óbvia coincidência de personagens, atitudes e até expressões; ao contrário do que tem sido dito, porém, essa coincidência envolve as três *Barcas*, vistas no seu conjunto e não apenas uma delas: lembremo-nos do Lavrador da *Barca do Purgatório* (sobre quem impendia já, no texto da *Dança*, a supeita de ter feito sulco em terra alheia) ou o usurário da *Barca do Inferno*, teimando (como no texto da *Dança*)¹² em fazer valer na morte a força dos seus capitais. E lembremo-nos, sobretudo, que os autos vicentinos dialogam entre si de forma muito estreita, sendo difícil, se não impossível, perspectivar a presença localizada de um qualquer motivo temático num deles sem contar com os restantes.

De resto, como haveremos de ver, as semelhanças que daqui ressaltam não se limitam às *Barcas*. Por isso, e em síntese, acho muito provável que o dramaturgo de D. Leonor tenha tido conhecimento directo de uma das muitas versões da *Dança da Morte* que circularam pela Europa desde meados do século XV, impressa ou manuscrita, dela retirando proveito criterioso a vários níveis. Não o admitir sequer no campo das hipóteses significaria ignorar que os bens simbólicos

⁹ Para circunscrever desta forma a influência da *Dança da Morte* no teatro de Gil Vicente, Mário Martins evoca ainda um argumento de natureza diferente: "Outro ponto importante é o seguinte: La *Danza General de la Muerte* exclui totalmente as personagens femininas, ao contrário das *Barcas* e das *Danças Macabras* já impressas no tempo de Gil Vicente, quer em obrinhas autónomas, quer nos *Livros de Horas*." É nas *Horas* manuseadas por Gil Vicente que temos de procurar a sua inspiração para as *Barcas*, visto nelas vir gravada a *Dança Macabra dos Homens e das Mulheres*, com bastantes letreiros." (Martins 1969, 242).

¹⁰ É esta a conclusão incisiva de Quintela: "Com isto não quero de alguma forma negar a possibilidade de Gil Vicente ter tido conhecimento da *Danza General* ou de qualquer outra versão da *Dança dos Mortos*. A ideia era da atmosfera do tempo. O que eu nego, porque de facto, não consigo descortiná-la, é a inspiração directa das *Barcas* no texto castelhano e a imediata influência destes sobre aquelas" (Quintela, XXII).

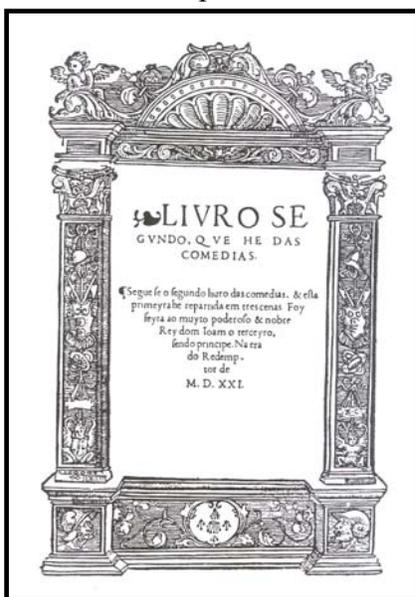
¹¹ Embora inscrita desde sempre no corpo doutrinal do Cristianismo, a associação entre a morte e a esperança escatológica foi objecto de um grande esforço de fundamentação teológica a partir de finais do século IV, dando depois origem a um vasto conjunto de literatura de base catequética, centrado na representação fantasmagórica do Além e das viagens que a ele poderiam conduzir. Sobre o assunto, veja-se o capítulo intitulado "El Más Allá", que faz parte do notável estudo de Ariel Guance (131-231).

¹² Para o texto da *Danza de la Muerte* sigo a lição fixada por Fernando Lázaro Carreter, que figura, como Apêndice, na 4ª edição do seu *Teatro Medieval* (1987, 227-48). Sobre as razões (discutíveis) da inclusão do texto numa antologia deste tipo vejam-se as explicações do editor, no 'Estudio preliminary,' 80-86.

(e sobretudo os que detinham conteúdo doutrinal ortodoxo) circulavam pela Europa de forma franca e expedita.¹³

Ao exprimir esta posição de princípio, coloco-me, sem hesitação, do lado dos que privilegiam as evidências. Apenas acrescento, para já, que a influência da *Dança da Morte*, não só não se restringe a uma das *Barcas*, como ultrapassa os próprios limites dos três autos designados por esse nome, estendendo-se disseminadamente a outros autos vicentinos, a ponto de configurar uma grande moralidade, que não se limita a incidir sobre a temática macabra, incorporando antes, numa base mais alargada, a dialéctica cristã da Vida e da Morte, sendo esta última tomada como *speculum* edificante, para proveito e exemplo dos vivos.

Começemos porém pelas *Barcas*, tentando ver os graus em que nelas se opera a presença do subtexto em apreço, e os modelos formais que daí resultam. Alguns dos sinais de diálogo entre as *Barcas* e a *Dança da Morte* foram já esclarecidos por Eugenio Asensio e outros, com ênfase natural posta na *Barca da Glória*, enquanto cúpula lógica e cronológica da série de autos em causa. Vejamos agora, mais de perto, os resultados desta aproximação tentando não separar os textos, uma vez que, como vem sendo dito, os autos em apreço se repetem em termos de tema e de estrutura e se potenciam em termos de sentido.



Notemos, em primeiro lugar, que do primeiro para o terceiro auto assistimos a um processo de abstracção progressiva, que vai dessocializando as personagens até as tornar simples ilustrações, fora de referências concretas de espaço e de tempo. Verifique-se que, na *Barca do Inferno*, a forte diferenciação estamental evoca a diversidade corporativa da Baixa Idade Média europeia, com excepção justificada do Parvo. Só se entrarmos em linha de conta específica com os cavaleiros de Cristo mortos "nas partes de Além," poderão detectar-se remissões mais concretas para a realidade portuguesa. Já não é assim completamente na segunda *Barca*: aí temos ainda um Tافل blasfemo, que tanto pode ter saído de uma qualquer moralidade francesa, como pode fazer lembrar a figura que, com o mesmo ofício, surge na versão catalã da *Dança*,¹⁴ mas temos sobretudo os humildes, com destaque para os pastores e para o Lavrador, que é, aliás, a figura que é objecto de uma caracterização

mais intensa e desenvolvida. E, independentemente dos traços de tipificação social que neles

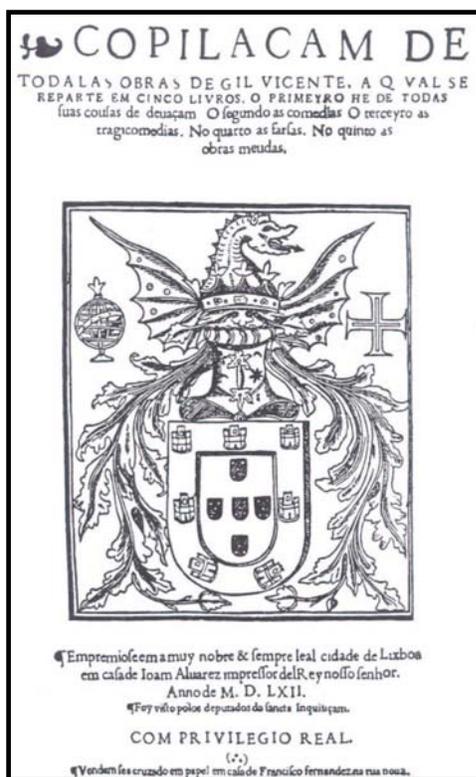
¹³Vejamos, em síntese, os dados do problema, no que respeita aos originais castelhanos: a versão da *Dança* impressa em Sevilha (Janeiro de 1520), é expressamente apresentada como "Transladación," resultando comprovadamente de uma modernização feita a partir de um original muito mais antigo. Dela se conservou apenas um exemplar, até 1883, data em que o mesmo terá desaparecido da Biblioteca de La Sapienza romana (hoje Alessandrina). Antes do desaparecimento, porém, Amador de los Ríos teve oportunidade de a incluir na sua *Historia Crítica de La Literatura Española* (1861-65), partindo daí todas as edições modernas. Para além desta versão impressa, existe ainda um texto manuscrito (que figura no códice G. IV.21 da Biblioteca do Escorial), datável de 1400. Ambas as versões são anónimas. Sobre este assunto e também sobre as tradições francesa e catalã (que se apresentam bastante mais ricas em testemunhos textuais) veja-se o incontornável livro de Infantes, 156 e ss. e ainda 225 e ss.

¹⁴A figura aparece realmente na primeira versão catalã da *Dança*, escrita em 1497, muito provavelmente a partir de um original francês de cerca de 1485. E aparece ainda, com marcas de discurso e atitude muito semelhante, na moralidade intitulada *Les Blasphémateurs du Nom de Dieu* (publicada por Werner Helmich na sua *Réimpression fac-similé de vingt-deux pièces allégoriques imprimées aux XV e et XVI siècles*, Genève, Editions Slatkine, 1980).

possam subsistir, todos sabemos como em Gil Vicente e no teatro da época, em geral, os simples ganham em ressonância paradigmática o que perdem em termos de verosimilhança social. Em boa verdade, nenhuma das figuras do auto apresenta uma especificidade claramente portuguesa, figurando indiscriminadamente em boa parte das "bergeries moralisées" que povoam as recolhas do teatro europeu da época (Gérardht e Hermenegildo). Nesta mesma linha, temos ainda o Menino, outra personagem paradigmática que invoca expressamente a sua cumplicidade com o Parvo Joane da primeira *Barca*, ao ser apoquentado pelo Diabo:

Diabo Bééé!
Menino Aquelle! S'eu chamar
o nosso Joane!... (Fl. LIII)¹⁵

Mas é, sem dúvida, na *Barca da Glória* que esta tendência atinge a sua expressão mais acentuada. Aí surgem os representantes máximos do Poder civil e religioso, num esquema de concentração que convoca, desde o princípio, a memória das outras *Barcas*:



Muerte Qué me quieres?
Diablo Que me digas por qué eres
Tanto de los pobrecicos?
Baxos hombres y mugeres,
Destos matas quantos queires,
Y tardan grandes y ricos. (Fl. LV)

Sintomaticamente, nenhuma das personagens aparece identificada com referentes concretos. Melhor dizendo: nenhum deles surge como sendo portador de uma acção passada. Enquanto as personagens do primeiro auto revelam a memória do pecado e as do segundo apresentam sistematicamente as atenuantes de uma vida dura, nada existindo, em regra, de verdadeiramente grave no passado para que são remetidos, no terceiro auto o passado aparece ainda como factor de recriminação, mas a acção permanece em aberto e os grandes do Mundo podem ainda empenhar-se justamente na rasura do Pecado e na obtenção da Misericórdia. De resto, todos se complementam uns aos outros, remetendo para a

figuração do próprio Poder, abstractamente considerado. O tipo de pecados que lhes são imputados, sobretudo, no diálogo que mantêm com o Anjo e o Diabo, a consciência que deles revelam e a possibilidade do resgate final como que os elevam acima das circunstâncias epocais.¹⁶

¹⁵Todas as citações vicentinas terão por base a edição fac-similada da Imprensa Nacional, publicada em 1928.

¹⁶É este também o juízo de Assensio quando nota: "[Na terceira *Barca*] el tono de Gil Vicente, refrenando la nota pintoresca y el alegre sarcasmo, se torna macabro, los difuntos se lamentan de su hermosura afeada, de los gusanos que los roen" (Assensio, 1974: 67).

Relacionada com os dois autos que imediatamente a precedem, a *Embarcação da Glória* representa assim o ponto de chegada de um processo de investimento simbólico característico das moralidades, assinalando o triunfo do Bem e da Salvação: os quatro cavaleiros de Cristo salvam-se, no primeiro auto, pelo merecimento do martírio; o Menino do segundo auto ascende ao Céu pela via da Inocência; são vias modelares, mas são ainda vias de excepção. Impunha-se a consagração de uma outra via de reversão do Pecado, para exemplo mais directo da Corte. E é nesse quadro que a consciência e o arrependimento garantem a Misericórdia do Cristo ressuscitado. É certo que cada um dos dignitários é introduzido em palco pela Morte, sendo portador de sinais que caracterizam a sua função específica; mas há-de reparar-se que os respectivos discursos confluem todos nas tónicas da Contrição e da Precação aplicáveis a toda a Humanidade, assumindo-se também nesse aspecto, de forma integrada, como verdadeiro "caput mundi." O clima de anagnórise sai assim extraordinariamente reforçado, em contraste com a alienação que prevalece nos autos anteriores. De todos os exemplos que poderíamos invocar a este propósito, o mais elucidativo é, talvez, o da figura do Duque, protagonizando um discurso de clara alteridade em relação ao seu próprio corpo, a quem dirige uma interpelação de tristeza e desengano:¹⁷

Como quedas, cuerpo triste?
 Dame nuevas, qué es de ti?
 Siempre en guerra me troxiste,
 Con dolor me despediste,
 Sin haver dolor de mí.
 Tu hechura,
 Que llamavan hermosura
 Y tú misma la adoravas,
 Con su color y brancura,
 Siempre vi tu sepultura,
 Y nunca crédito me davas. (Fl. LVI)

Em nome da versatilidade própria do Teatro, a moralidade vicentina desdobra-se, nas *Barcas*, em modelos progressivos e articulados. Começam por absorver o elemento farsesco: a grande maioria das personagens da primeira *Barca* parece saída das farsas medievais sucedendo-se, até aos cavaleiros, num cortejo de enganos, só desvelados através das acusações do Diabo e do Anjo; acolhem depois o elemento pastoril, em noite de Natal e, mais do que o Lavrador que mudou os marcos e morreu de trabalho ou os pastores que ignoram os passos da liturgia, o que conta é a simplicidade que lhes garante a Esperança e os aproxima da Verdade. Para a terceira *Barca* fica enfim reservado o tom depurado (aliás, muito facilitado pela elevação do idioma castelhano) que origina o confronto do Poder com a Morte.

Do trabalho de aproximação que venho desenvolvendo, parece poder assim concluir-se que as *Barcas* não se reduzem à inspiração temática da *Dança da Morte*, mas também não se explicam sem ela. E não deixa de ser sintomático que essa mesma conclusão possa ser

¹⁷A este propósito, José Mattoso sublinha com acerto que a Morte suscita sobretudo um correlato de tristeza, afastando-se portanto, do quadro de pavor macabro próprio de alguns quadrantes teológicos (Mattoso 1998, 73-74).

confirmada pela aferição das diferenças mais importantes. Assim, enquanto no texto da *Dança*, a Morte funciona (na sua essência e no seu discurso) como indutora de conhecimento acerca da vanidade da vida, nos autos vicentinos, ela deixa de ser apenas um remate do Tempo para se assumir como instância de transição para os gozos do Paraíso ou para as penas do Inferno. E ao privilegiar esta dimensão escatológica, (que só de forma muito débil e indirecta comparece na *Dança*) Gil Vicente como que estreita, aos olhos dos espectadores, a ligação entre a Vida e a Morte, transformando em teatro agónico um tema de pura e fixa representação doutrinal.

E fá-lo mais uma vez em obediência ao código da moralidade. De facto, se a evidência da Morte contém, em si mesma, inegáveis virtualidades de endoutrinamento dissuasório (é nelas que assenta grande parte do impacto da *Dança*, conseguido essencialmente a partir das intervenções do Predicador), a ideia de Julgamento potencia enormemente essas mesmas virtualidades, convertendo-as em eixo central da acção dramática. Só assim se explica, por exemplo, a presença de vozes autorizadas de acusação nas *Barcas*.

Lembremo-nos que, na *Dança*, é a Morte quem introduz a tónica da consciência, desenvolvida depois, em maior ou menor grau, pelas próprias personagens. Nas *Barcas*, por sua vez, (na primeira e na segunda, entenda-se), a alienação das personagens como que é compensada pelas acusações do Diabo e do Anjo. E aqui reside, no meu entendimento, a diferença de maior significado entre o texto de retórica predicativa ou sermonária que é a *Dança* e o texto dramático e teatral que são as *Barcas*. Ausentes do primeiro texto, onde a sua função essencial se não justificava, o Anjo e o Diabo são, de facto, verdadeiras personagens de moralidade. A sua essência alegórica possibilita desde logo a explicitação das fronteiras entre o Bem e o Mal; e, na medida em que lhes cabe a função de confrontar as personagens com a inevitabilidade de um destino, eles são, em grande parte, o instrumento da catequese dos vivos.

Os que defendem a presença da *Dança da Morte* apenas na terceira *Barca*, insistem exactamente nas afinidades entre o carácter estilizado da *Dança*--que, como já foi referido, se limita ao confronto das figuras com a Morte e o encadeamento ritual que preside ao desfile dos poderosos no auto vicentino, também eles evidenciando um alto grau de consciência dos erros cometidos (ao contrário dos pecadores das outras *Barcas*, reiteradamente assinalados pela inconsciência da Morte). Os contornos da questão exigem, no entanto, que se considere um outro quadro de referência: de facto, a consciência dos poderosos não se assume como um valor absoluto; pelo contrário: a sua afirmação só verifica por contraste relativamente à alienação dos condenados dos outros autos, que insistem em manter consigo, para além da vida, as atitudes, as palavras e os objectos que os conduziram à perdição.¹⁸ Só assim, considerando o políptico gradualizado, que efectivamente se desenrolou sequencialmente perante os olhos dos espectadores da época, Gil Vicente consegue tirar pleno proveito da ideia base da *Dança da Morte*, estabelecendo oposições e construindo, a partir delas, um teatro de acção e de personagens.¹⁹

¹⁸De resto, na versão castelhana da *Dança da Morte* existem também personagens alienadas (o Escudeiro, o Usurário, o deão, o cura, o alfaqui), embora a maioria se revele consciente e resignada.

¹⁹A este propósito, refere certamente A. E. Beau: "Ao apresentar as almas das *Barcas* não somente perante a própria Morte, como ainda na situação do post-mortem, em face das consequências da sua vida, da condenação ou salvação, Gil Vicente atribui outra função teatral, mais mediata, à Morte do que acontece na *Dança*. O facto não deixa de ser significativo, por revelar, pelo menos, o intrínseco sentimento, conceito e sentido teatral do Poeta que concebe e exprime gestos e movimentos, situações e atitudes, oposições, relações e correlações" (116). Esta opinião é ainda corroborada por Armando López Castro, no sugestivo estudo que integra a Bibliografia final.

Mas, para ficar bem clara, a encenação da escatologia configurada nas três *Barcas* necessitava ainda de um complemento doutrinal ou teológico. Sob esse ponto de vista, e descontando a densidade da Lição e do Responso colocados na boca dos poderosos, os três autos são relativamente pobres, limitando-se a apresentar a Morte como limiar de um Destino eterno acumulado em vida e imutável para além dela. Ora, é essa a função do *Auto da Alma*, representado pela Páscoa de 1518 e, por isso, significativamente interpolado no conjunto de autos que tenho vindo a considerar. Se nas *Barcas* a Morte funciona como móbil de edificação, agora é a Vida que cumpre esse papel. É verdade que no *Auto da Alma* o horizonte escatológico não deixa de estar presente na boca do Anjo, que lembra constantemente à peregrina a sua transitoriedade terrena, contrapondo a labilidade da existência à certeza da morte e às bem-aventuranças que com ela se reabrem; e também é verdade que as personagens das *Barcas* (sobretudo na terceira) evocam muitas vezes as fraquezas que, em vida, as desviaram do Bem.

Mas é na confissão final da Alma que a ideia de Morte é expressamente convocada, fazendo lembrar o desvelamento de consciência típico da *Dança*. Só aí, depois de interiorizar a essência da Tentação, a Alma incorpora a Morte no seu discurso:

Sou hu~a alma que pecou
Culpas mortais ou
Estou mais morta que a morte. (Fl. XL vs)

Substituindo-se à Morte, cabe agora à Igreja e aos seus Doutores a função de iluminar o entendimento da Alma, até aí manifestamente obscurecido. E a circunstância de isso suceder agora a meio de um itinerário e não no seu termo significa essencialmente que o *Auto da Alma* se centra decisivamente numa dinâmica de Vida e já não no quadro de consumação típico das *Barcas*. O *Confiteor* prescrito como passo essencial nas *artes moriendi* surge, pois, como ponto de viragem para uma nova fase identificando-se com a auto-purificação indispensável para alcançar os manjares da Redenção.²⁰

Lidas através de um modelo de encadeamento cronológico e temático, não há dúvida de que as *Barcas* e o *Auto da Alma* se potenciam em termos de sentido.²¹ Mas talvez o trajecto de extensão não deva ainda ficar por aqui. Pode



²⁰A propósito do papel central da confissão nas *Artes Moriendi* da época veja-se a *Arte de Bien Morir y Breve Confesionario*, criteriosamente editados por Francisco Gago Jover, que também assina um elucidativo e muito bem documentado estudo introdutório.

²¹Às relações existentes entre estes quatro autos dediquei já algumas páginas no meu *estudo Sátira e Lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente* (Bernarde, 1996, 524 e ss.).

chegar-se, pelo menos, ao *Breve Sumário da História de Deus*, único texto vicentino onde se estabelece a genealogia do Bem e do Mal.²² É nesse quadro que se relata o nascimento da Morte, por via do pecado original. Vejamos os termos da sua apresentação ao Mundo, feita pelo primeiro homem:

Vedes aqui senhor Mundo, a nossa
 Parteira da terra, herdeira das vidas,
 Senhora dos vermes, guia das partidas,
 Rainha dos prantos, e nunca ociosa
 Adela das dores,
 A embaladeira dos grandes senhores,
 Cruel regateira que a todos enleia. (Fl. LXV)

Directamente instituída pelas faltas humanas, cabe então à Morte, como na *Dança* e como na *Barca da Glória*, receber as personagens que sofrem a erosão do Tempo: Job, Abraão, David, Isaías, João Baptista. Até que o Ressuscitado (primeiro vencedor da Morte) entra no Limbo para libertar os justos.

Acreditando que a *Copilaçam* encerra nexos internos, visíveis não apenas nos autos tematicamente afins, mas também nos géneros que lhes servem de quadro, nas personagens que presentifica (e que transitam de auto para auto, sob processo de tipificação) e das respectivas tónicas de discurso, teremos assim de concluir que o políptico constituído pelas três *Barcas*, pelo *Auto da Alma* e pelo *Breve Sumário* funciona como pólo aglutinador e irradiador de grande parte das linhas de sentido que atravessam o *opus* vicentino. Para esse núcleo podem ser remetidas, por exemplo, as coordenadas que em Gil Vicente balizam o mundo farsesco e o mundo pastoril e que, de uma maneira diferente, não deixam de reflectir uma dinâmica de Morte e de Vida: o primeiro sistematicamente submetido à verve da Sátira e o segundo aproximando-se muitas vezes da alternativa lírica, feita de despojamento intelectual e material.

Quando sustento que a obra vicentina reflecte uma tradição teatral bem definida sob o ponto de vista cronológico (a Baixa Idade Média) e geográfico (aí ocupando lugar de destaque certas zonas de expressão francesa) refiro-me concretamente ao grande teatro medieval sociologicamente vinculado, à emergência da vida urbana na Europa e aos hábitos e necessidades de convivialidade que lhe são inerentes (Cohen e Surtz).

É sabido que, durante séculos, esses textos foram objecto de um verdadeiro processo de proscricção por parte do poder civil e religioso, raramente chegando a conhecer a dignidade dos prelos. Só muito recentemente as peças do teatro medieval começaram a ser objecto de um trabalho sistemático de edição em bases críticas, surgindo depois, a partir delas, os estudos monográficos sobre os grandes géneros que lhes servem de suporte: farsas, *sotties*, moralidades, mistérios, milagres, etc. Neste contexto, torna-se obrigatório reescrever a história do teatro peninsular, reequacionando desde logo o problema das origens, até aqui diferenciado consoante

²²Se quisesse prolongar ainda mais este trajecto de ampliação, poderia também convocar o *Auto da Geração Humana*, texto anónimo do século XVI, que alguns atribuem a Gil Vicente e que, como é sabido, se centra também nesta temática.

se tratasse de Castela e Portugal, por um lado e da Catalunha, por outro. Contrariando a ideia de uma tradição exclusivamente autóctone, relativamente frágil em termos de circulação e impacto e praticamente desprovida de textos, é necessário proceder à reintegração do teatro medieval peninsular no contexto europeu, em relação ao qual não apresenta senão diferenças de quantidade e de intensidade, desde logo explicadas pelas próprias circunstâncias sócio-políticas.

O caso de Gil Vicente é bem ilustrativo, a este propósito. Não se esqueça de que estamos perante um autor palaciano, escrevendo e fazendo representar as suas peças no âmbito de uma Corte régia, marcada por um certo esplendor económico, reflectindo as tensões e contradições próprias de um período de acentuada ebulição social, tentando conciliar novos requintes de comportamento e expressão artística segundo os modelos italianos, com as atitudes e as formas de expressão mais tradicionais do espaço ibérico. Há notícias de manifestações teatrais anteriores em cenário cortesão: fala-se nos momos, por exemplo, celebrando momentos fastos ligados à vida de reis e príncipes. No espaço leonês há mesmo as églogas teatralizadas de Encina e Fernández, estabelecendo oposições jocosas entre a figura do áulico (que era também espectador) e a figura do rústico, diminuído através de um dialecto, de um discurso e de um comportamento altamente tipificados e caricaturais. Há ainda os diálogos dos Cancioneiros, sejam eles centrados na pura oposição dialéctica entre os interlocutores separados por questões insubstanciais, sejam eles a ilustração de posições que se associam por complementaridade ou por simples confirmação retórica (Sirera).

Tudo isto se reflecte na arte de Gil Vicente em maior ou em menor escala; mas nada disto é suficiente para explicar o essencial da sua criação. Desligada de outras raízes mais amadurecidas sob o ponto de vista técnico-formal, o teatro de Gil Vicente é pura e simplesmente incompreensível. Torna-se, por isso, necessário identificar melhor esses modelos e ver como a partir deles se pode fazer mais luz, no plano morfológico e não apenas a nível dos temas.

De entre o conjunto de géneros que integram esta tradição de que venho falando, a farsa e a moralidade destacam-se claramente, desde logo, em termos de importância quantitativa. Não é o momento de descrever pormenorizadamente um e outro género em termos de percurso e de morfologia. Importa apenas reter, para já, que Gil Vicente, acima de qualquer outro dramaturgo ibérico, conheceu e explorou as potencialidades dos dois grandes géneros do teatro medieval europeu, a ponto de grande parte do seu teatro se centrar neles, dando origem a um conjunto variado de esquemas de articulação contrastiva ou complementar.

Aparentemente, um e outro género situam-se em pólos opostos e concorrentes: o primeiro género surge vinculado à representação realista e satírica, dependendo muito dos efeitos de cómico suscitados no público popular a quem preferencialmente se dirigia; e aparecendo o segundo vinculado à expressão alegórica e à intencionalidade didáctica ou catequética, menos apetecível pelas massas, portanto.

Se tivermos em conta os parâmetros sociológicos em que Gil Vicente se movia, justificar-se-ia talvez que, enquanto autor de corte, ele tivesse insistido mais na moralidade do que na farsa; e ainda hoje não falta quem se surpreenda pelo facto de o dramaturgo português ter trasladado a forma farsesca, tida por "chocarreira," para os palácios régios.²³ Como se admiram pelo facto de ele se não ter limitado ao culto da farsa como género, fazendo inclusivamente com que o

²³ A expressão é do próprio Gil Vicente e é colocada na boca do Peregrino que abre a *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*.

farsesco (e já não apenas a farsa) invadissem géneros mais elevados, como a comédia ou a própria moralidade. De facto, quantitativamente, a farsa é o género mais importante da criação vicentina, nela servindo não apenas como via de diversão mas também como meio de sátira.

Mas é também através da sátira que a farsa vicentina se aproxima da moralidade, com ela partilhando a tónica da repreensão do desconcerto e dela reclamando o complemento edificante, num diálogo intertextual muito cerrado que faz da *Copilaçam*, não apenas uma recolha de textos teatrais mas um caso único de coesão e coerência dramáticas.

Nascida da necessidade de consolidar determinadas práticas, a moralidade consagra, de alguma forma, a adesão da Igreja ao Teatro, enquanto forma de catecismo vivo. Todavia, e apesar do papel desempenhado pela Igreja na sua difusão, a moralidade não pertence ao chamado teatro religioso, em sentido estrito; ou, pelo menos, não lhe pertence na mesma proporção em que lhe pertence o mistério. É que, ao contrário deste, a moralidade não desconhece a realidade profana. Pelo contrário: apoia-se nela para melhor a poder modificar. Mas se este aspecto a distancia do mistério e a aproxima da farsa, a diferença maior entre estes dois últimos géneros reside no facto de a farsa envolver uma grande dose de ambiguidade ética, enquanto a moralidade pressupõe uma delimitação clara entre o Bem e o Mal, quer esta apareça expressa em termos de discurso abstracto, quer surja ilustrada por antagonismos concretos entre personagens e situações.

Desta forma, e considerando o âmbito alargado do teatro medieval, a moralidade surge como género especialmente aberto, integrando com frequência elementos estéticos e ideológicos de mais variada natureza, desde que estes possam depois figurar no quadro alegórico que traveja o texto e subordinar-se ao *ethos* didáctico que constitui a sua própria essência.

Afastando-se das farsas enquanto representação verosímil e recreativa de circunstâncias e das comédias enquanto exercício retórico, consumado a partir de materiais fabulares relativamente complexos, as moralidades impressionam justamente pelo teor composto dos materiais que podem incorporar. Sugestões iconográficas, teológicas, políticas, folclóricas, musicais, têm sido infatigavelmente rastreados a propósito das grandes moralidades europeias (francesas e inglesas, sobretudo) e, naturalmente, também a propósito de *Mofina Mendes*, *Lusitânia*, *Feira*, *Alma* e *Barcas*. Em minha opinião, é neste sentido matizado (e não no sentido radical, que transforma Gil Vicente em pioneiro desamparado) que devem entender-se o "sincretismo" e o "experimentalismo" do teatro de Gil Vicente. E, se não erro, só a esta luz pode explicar-se o aproveitamento vicentino da *Dança da Morte*. Para além de todos os exercícios de comparação que possam fazer-se texto a texto, é sempre necessário considerar planos de maior amplitude até atingir respostas minimamente satisfatórias: é útil considerar, desde logo, o plano da moralidade enquanto quadro temático e técnico-formal; é conveniente, depois, entrar em linha de conta com as moralidades mais próximas das *Barcas* (no caso vertente, o *Auto da Alma* e o *Auto da História de Deus*); e não deixa de ser interessante convocar, por fim, o plano macro-textual que se traduz na própria *Copilaçam*. Como é natural, só neste último plano, a cultura dramática de Gil Vicente se revela na sua espantosa diversidade, evidenciando o complexo jogo de relações que nele se estabelece entre formas e temas de índole muito variada.

Desta forma e conjugando os diferentes níveis de análise que foram sendo invocados, julgo estar em condições de tentar rever o problema que equacionei no início deste trabalho, ensaiando nomeadamente algumas propostas em forma de tese:

1 A certa altura do seu percurso artístico, Gil Vicente aproveita uma sugestão temática que parece directamente inspirada na tradição europeia da *Dança da Morte* (ou dos Mortos), considerada na sua vertente textual e iconográfica;

2 Essa base é depois integrada numa tradição técnico-teatral perfeitamente configurada em termos de géneros. A partir dela, o dramaturgo português constrói um políptico integrado por *três moralidades político-sociais*, assentes na alegoria das embarcações e na delimitação entre o Mal que conduz à Perdição e o Bem que confere a Salvação;

3 Na sua abrangência estética e na sua amplitude de figuração, as *Barcas* revelam uma marcante intencionalidade didáctica, que supera a pura representação da Morte como fatalidade igualitária (v. *Dança da Morte*), revelando o objectivo de intervir no tempo e no espaço concretos da Corte portuguesa;

4 Este políptico, já de si coeso e abrangente, articula-se com uma *moralidade teológica* como o *Auto da Alma*, que pode ser concebida como ilustração doutrinal do *ágon* humano, ou explicitação, *in actu*, dos dilemas e hesitações vividos pela alma peregrina do Tempo;

5 Este conjunto de autos reclama, por fim, a presença esclarecedora do *Breve Sumário da História de Deus*, outra *moralidade teológica* (aquela, aliás, que, no *corpus* vicentino, mais se aproxima do sentido e da estrutura do mistério), representando, ao mesmo tempo, a História da Salvação humana (compreendida nas suas várias etapas, que vão da Idade da Natureza à Idade da Graça) e a génese do Mal, personificado na tentação demoníaca, que actua em *Alma* e produz nas *Barcas* resultados consumados;

6 Vistos na sua sequência e na sua complementaridade, os cinco autos referidos constituem uma espécie de dança teatral que tem a Vida e a Morte por objecto dialéctico. Nessa medida, funcionam como pólo axial de grande parte da *Copilaçam*, estendendo-se directamente a outras peças doutriniais de menor dimensão como os sermões, o *Romance à Morte de D. Manuel* ou o *Pranto* com o mesmo nome e, indirectamente, aos autos pastoris e às farsas.

Ao retomar agora as perguntas que acima formulei, não tenho pois grande dúvida em aceitar a presença da *Dança da Morte* nas *Barcas* vicentinas. Essa presença é, desde logo, perfeitamente aceitável em termos de circulação textual e não se vê que possa ter resultado de nenhuma das outras tradições ou fontes pontuais que até aqui se têm apontado como alternativas. Por outro lado, como penso ter demonstrado, essa presença não tem um carácter puramente emulativo, sendo posta, de forma realmente nova, ao serviço da morigeração de costumes que Gil Vicente infatigavelmente perseguiu no âmbito da Corte. Por último, é inegável que os seus efeitos são extraordinariamente potenciados com a tradução escatológica do tema, feita em moldes perfeitamente ortodoxos. Lembrar a presença desta tradição não é todavia suficiente para explicar a complexa fisiologia teatral que suporta as *Barcas*. Conjuntamente com a *Dança da Morte* existem neste conjunto de autos outros elementos sub-textuais de natureza edificante, dependentes de um código estético que se revela, ao mesmo tempo, mais complexo e mais definido: o da moralidade. E é por se integrar nesse código que as *Barcas* reflectem a presença de uma tão assinalável multiplicidade de funções teatrais. Nenhuma delas, porém, anula o perfil

formal do gênero; pelo contrário, todos se lhe submetem, numa diversidade de origens, mas numa clara unidade de forma e de sentido intertextual e macro-textual. É da moralidade, enquanto gênero excepcionalmente aberto, que Gil Vicente se serve para implementar um programa concatenado de representação e de denúncia em relação a alguns dos desconcertos do seu tempo: em fidelidade às circunstâncias que viveu, mas também numa impressionante antecipação de alguns dos dilemas que sempre colocaram cada ser humano à beira das duas barcas, nessa estranha dança que enche a Vida de sinais de Morte e, sob o milagre da Fé, faz da Morte a porta mais certa para a Vida.

Obras citadas

- Asensio, Eugenio. "Las Fuentes de las Barcas de Gil Vicente". *Estudios Portugueses*. París: Centro Cultural Português, 1974. 59-77.
- . "Gil Vicente y su deuda con el humanismo: Luciano, Erasmo, Berealdo". *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno-Picchio*. Lisboa: Difel, 1991. 277-300.
- Beau, Albin Eduard. "As Barcas de Gil Vicente". *Estudos*. Coimbra: Por Ordem da Universidade, 1959. 159-218.
- Bell, Aubrey. Tr. Álvaro Dória. *Estudos vicentinos*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1940.
- Blasco, Pierre. "La Barque de l'Enfer de Gil Vicente, comme miroir d'une mentalité". *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno-Picchio*. Lisboa: Difel, 1991. 339-48.
- Bernardes, José Augusto Cardoso. *Sátira e Lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*. Coimbra: Universidade, 1996.
- Cohen, Gustave. *Le théâtre en France au Moyen Âge*. Paris: Honoré Champion, 1928-31.
- Dias, Aida Fernanda. "A sombra dos grandes". *Revista de Filologia Românica* 2 (1984): 203-63.
- Freire, Anselmo Braamcamp. *Gil Vicente, trovador, Mestre da balança*. 2ª ed. Lisboa: Revista Ocidente, 1944.
- Gago Jover, Francisco. 'Estudio preliminar'. *Arte de bien morir y breve confesionario*. Barcelona: Medio Maravedí, 1999.
- Gérardht, Mía. *Essai d'analyse littéraire de la pastorale*. Hassen: Van Gorcum, 1950.
- Guiane, Ariel. *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval (siglos VII-XV)*. Madrid: Junta de Castilla y León, 1998.
- Hermenegildo, Alfredo. *Juegos dramáticos de la Locura Festiva. Simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1995.
- Infantes, Víctor. *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Salamanca: Ediciones Universidad, 1997.
- Lázaro Carreter, Fernando. 'Estudio Preliminar'. *Teatro medieval*. 4ª ed. Madrid: Editorial Castalia, 1988. 9-94.
- López Castro, Armando. "Gil Vicente y su actitud ante la muerte". *Al vuelo de la garza. Estudios sobre Gil Vicente*. León: Ediciones Universidad de León, 2000. 179-88.
- Martins, Mário. "Gil Vicente e as figuras da Dança Macabra dos Livros de Horas". *Introdução histórica à vidência do Tempo e da Morte*. Braga: Livraria Cruz, 1969. 237-95.
- Mattoso, José. "O imaginário do Além em Gil Vicente". *Arquivos do Centro Cultural Português* 23 (1998): 71-92.
- Pratt, Óscar de. "Um conflito literário há 500 anos". *Gil Vicente. Notas e comentários*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1970. 99-120.
- Quintela, Paulo. 'Introdução'. *Auto da Embarcação da Glória. Gil Vicente*. Coimbra Editora, 1941. I-LXXXVII.
- Sirera, Josep-Lluís. "Diálogos de cancionero y teatralidad". *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*. Eds. R. Beltrán, J.L. Canet e J.L. Sirera. Valencia: Universitat de Valencia, 1992.
- Surtz, Ronald E. "Spain: Catalan and Castilian Drama". *The Theatre of Medieval Europe. New Research in Early Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 189-206.