

## **Da *Bibliotheca Lusitana* (1747) à *Trilogia das barcas* (1970): a invenção moderna de Gil Vicente**

**Edward Ayres de Abreu**

### **Construção**

José Victorino Barreto Feio (1782-1850), editor e tradutor, e José Gomes Monteiro (1807-1879), escritor, encontrando-se ambos na então Confederação Germânica (hoje Alemanha) e sabendo da existência, na Universidade de Gótinga, de um exemplar da *Copilacam de todas as obras de Gil Vicente* de 1562, foram os primeiros a lançar-se à sua reedição moderna. Procuraram, desta forma, tal como escreveram na “Advertência” que precedeu os textos do dramaturgo quinhentista, honrar o fundador do teatro nacional, um dos “restauradores do Drama moderno” ([iii]). O tomo imprimiu-se em Hamburgo, em 1834, e incluiu um “Ensaio sobre a vida e escriptos de Gil Vicente”; anos depois, em 1843, os mesmos autores publicariam as obras completas de Camões, e em 1852 saíam a lume os segundo e terceiro tomos das obras completas de Gil Vicente, neste caso editados por Mendes Leal Junior e F. J. Pinheiro. A iniciativa propiciou uma maior divulgação das obras vicentinas, ajudando à propagação da imagem do dramaturgo como figura maior do teatro português —imagem já vaticinada no elogio de Barbosa Machado que, em 1747, na sua *Bibliotheca Lusitana*, deixava registado, como se fosse facto histórico, um mito até hoje por esclarecer: “a fama do seu talento poetico [...] estimulou a Erasmo Roteradamo celebre Filologo a aprender a lingua Portugueza para penetrar as agudezas, que estavaõ ocultas em as obras de Gil Vicente, e depois, que as leo, confessou ingenuamente, que nenhum Poeta mais exactamente como elle imitara o estilo de Plauto, e Terencio” (383).

Outra fonte importante para Barreto Feio e Gomes Monteiro foi o quarto tomo de *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, publicado em 1805, de Friedrich Ludewig Bouterwek, que citavam para lembrar, no “Ensaio sobre a vida e escriptos de Gil Vicente”, como não havia, no tempo de Vicente, em toda a Europa, outro “poeta comico mais affamado nem mais querido dos seus” (xii), e para assinalar a *Farça de Inês Pereira* como podendo ser “uma das comedias de character admiradas na Europa” (xiii), caso tivesse sido composta à época de Molière. O interesse de teóricos estrangeiros na obra vicentina deve ler-se à luz de uma tendência geral romântica para observar as literaturas nacionais; reflectindo sobre *De la littérature du midi de l’Europe* de Simonde de Sismondi —cujo quarto tomo, de 1813, distinguia Gil Vicente como precedendo “les grands poètes dramatiques de l’Espagne et de l’Angleterre, aussi bien que de la France” (448)—, Amado Laurel vê nesta obra um exemplo de “relativização do modelo do gosto clássico francês que tendia a estiolar as literaturas europeias contemporâneas” e um sintoma do espírito de

verdadeira “descoberta” [...] das referências culturais anteriores à época clássica. Para o historiador literário de inícios do século XIX, a Idade Média apresentava-se como um verdadeiro manancial cultural, frequentemente conotado com um campo “original”, “natural”, “vigoroso”, “livre”, “puro”, “espontâneo”, onde a “criação” se oferece ao “génio” e à “imaginação” do poeta, o qual não tem mais do que deixar-se embalar pela sua “inspiração” e “sensibilidade” pessoais. (288)

É, de facto, a este tipo de adjetivação que os editores da reedição da *Copilacam* recorrem no “Ensaio”, com alguma vacuidade, para celebrar o dramaturgo quinhentista: se “não foi o inventor do drama moderno”, pode ao menos a nação portuguesa orgulhar-se de ter ele excedido os “seus predecessores e contemporaneos em alento poetico, originalidade, e interesse” (xxv). Mais do que lembrar a singularidade do dramaturgo, os editores portugueses aproveitavam para tecer um juízo político, denunciando não só a “inveja” sentida pelos pares patricios de Vicente como a “incúria” e o “desleixo” com que os portugueses de oitocentos tratavam das coisas pátrias e, em contraponto, afirmando que o seu génio havia sido, outrora, especialmente amado pelo povo:

depois de impresso, tornou-se propriedade do povo, que, nas horas de ocio, nelle achava um alegre passatempo e um rico thesouro de rifões e dictados para colorir e animar suas conversas, e que seus leitores de paes a filhos transmittirão á posteridade. Agora porém estas obras pertencem ao dominio da historia. (viii)

Estava enfim preparado o caldo retórico com que se construiu e cimentou a imagem romântica de Gil Vicente: génio ímpar injustamente esquecido e desprezado, homem de proa no contexto teatral europeu, figura popular pelas propriedades vernaculares da sua obra. Com o impulso primeiro da reedição da *Copilacam*, sintomático do crescente interesse pela causa teatral em geral (dois anos depois, em 1836, criava-se o Conservatório Geral de Arte Dramática e a Inspeção-Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais, ambas as instituições fomentadas e dirigidas sob a liderança do dramaturgo Almeida Garrett), a que se foi somando, no decorrer do século, o fortalecimento de uma identidade nacionalista ante o depauperado panorama sócio-político nacional, foi-se burilando e aprofundando este imaginário elegíaco até à sua primeira grande manifestação pública, em 1902: o “IV Centenário”, série de eventos comemorativos da data da fundação do teatro português, tida como a da primeira apresentação do *Monólogo do Vaqueiro* ou *Auto da visitação*. O carácter cerimonial, cívico e mobilizador das celebrações enquadrava-se numa sociedade já habituada à projecção e (ou) concretização de eventos evocativos similares, mais publicitados ou mais discretos, como o “III Centenário da Morte de Camões” (1880), o “V Centenário da Batalha de Aljubarrota”, o “VII Centenário da Morte de D. Afonso Henriques” (1885), o “IV Centenário do Descobrimento da América” (1892-1893), o “V Centenário do Nascimento do Infante D. Henrique” (1894) ou o “IV Centenário da Descoberta da Índia” (1898). Theophilo Braga, figura de proa do movimento republicano, um dos intelectuais portugueses mais cientes da importância estratégica destas evocações, como bem elucida o seu opúsculo *Os centenários como synthese affectiva nas sociedades modernas*, e um dos que mais contribuíram para as celebrações camonianas de 1880, defendia, debatendo-se contra a decadência lusitana sua contemporânea em *Camões — a obra lyrica e épica*, a época dos Descobrimentos como o “momento mais vasto e intenso da acção historica de Portugal”, momento em que “desde logo o genio portuguez sentiu a necessidade de represental-o estheticamente” (244-245). Invocava então um panteão lusíada, em que, a par de Camões ou dos architectos do Mosteiro dos Jerónimos e do Convento de Cristo, figuravam um Gil Vicente, ourives criador da custódia do Mosteiro

de Belém, e um outro Gil Vicente, seu primo, que com o *Auto da Fama* havia criado o teatro português, inscrevendo-se assim o dramaturgo, tal como celebrado em *Gil Vicente e as origens do Theatro Nacional* ou em *Eschola de Gil Vicente e desenvolvimento do theatro nacional*, na constelação manuelina de génios lusitanos cuja vocação universalista desencadeara a marcha da civilização europeia moderna.

A essência republicana deste ideário é evidente: as grandes celebrações visavam tornar o culto o mais público e espectacular possível como tentativa de instigar a população a adquirir imaginário e a fazer ressurgir a grandeza da pátria adormecida. Se, já em 1834, como atrás referido, se sugeria a intimidade entre a obra vicentina e o ócio popular de após a morte do dramaturgo, a ambição de Theophilo e demais correlegionários procurava actualizar, materializar e enfatizar esta relação de proximidade. Em 1902, a propósito do “IV Centenário”, Malheiro Dias sintetizava que o povo “mal conhece Gil Vicente; e ao povo, entretanto, elle pertence” (29). Nesse ano, a Câmara dos Deputados aprovava um subsídio para o Conselho de Arte Dramática, associado ao Conservatório Real, organizar as celebrações, apesar de a Academia das Ciências de Lisboa ter então ripostado, considerando mais oportuno realizar os eventos em 1905 ou em 1908. Também nesta divergência se acha pertinente a causa popular: por oposição a um *Monólogo* em castelhano, sem carácter dramático, qual “obsequiosa imitação de estrangeira cousa” conforme julgava Sousa Monteiro (4), a Academia propunha as efemérides representativas da *Farsa de quem tem farelos* e do *Auto da alma*, o segundo, “engenhoso e original”, com “portugueza suavidade e encanto”, “tão portuguez que nem um só verso encerra que o não seja”, em que a “fórma em que tal pensamento se traduz, é a mais docemente rhytmica, a mais carinhosamente esmerada e pura que illustrou tal penna, infelizmente nos versos portuguezes nem sempre castigada e attenta”, e a primeira tida como genuinamente dramática, em língua portuguesa e, enfim, note-se o destaque, aquela que primeiro se representou não só para a corte como para um “auditorio de menos luzimento” (6). O esforço romântico de vulgarização da figura de Gil Vicente, que começara, naturalmente, com a reedição das obras, e que acompanhou o gradual acumular de contribuições historiográficas e de interpretação literária em torno da sua vida e percurso criativo, bem como o renascer do movimento teatral português (não por acaso publicará Almeida Garrett, em 1841, no segundo volume do seu *Theatro*, a peça *Um auto de Gil Vicente*), parece culminar nas celebrações do início do novo século com

as mais de cinquenta representações, em semanas sucessivas, da opereta *Tição negro*, “farsa lírica sobre motivos de Gil Vicente”, com música de Augusto Machado e libreto de Henrique Lopes de Mendonça, espectáculo moldado, como observou Fonte Gomes, “através da recordação dos tipos que representam as personagens vicentinas” (43-53), e assim sintomaticamente estreado em 1902 com decisivo destaque no seio de várias outras iniciativas desenvolvidas pelo meio teatral com o mesmo propósito comemorativo.

No ano da instauração da República, em 1910, Gil Vicente era já uma figura de presença forte e consagrada no quotidiano colectivo da população literata, um nome incontornável nos trabalhos nacionais e internacionais de teoria literária. Menéndez y Pelayo, no tomo quinto da *Antología de los poetas líricos castellanos* (1894), subalternizava Juan del Encina ante a qualidade do lirismo e a altura da alegoria de Gil Vicente, de quem teria brotado e descendido o teatro peninsular; Fitzmaurice-Kelley, em *A History of Spanish Literature* (1898), dava por certa a influência de Vicente em Lope de Vega e em Calderón; e os intelectuais portugueses, citando autoridades tamanhas, ratificavam e ampliavam este discurso, como quando Schwalbach Lucci, na *Revista do Conservatorio Real de Lisboa*, equiparava o dramaturgo português a Shakespeare, Molière e Goethe (1), ou como quando Affonso Lopes Vieira prefaciava os *Autos de Gil Vicente seguidos de alguns excertos* (23-24), editados em 1916. Carolina Michäelis de Vasconcelos, que procurou reforçar a ideia de um Gil Vicente menos “Plauto português” do que intérprete do sentimento e da cultura do povo, fez publicar em 1912 o primeiro volume das *Notas Vicentinas: Preliminares de uma edição das Obras de Gil Vicente* (os restantes seriam publicados em 1918, 1919 e 1922), lembrando as inúmeras contribuições que ao longo do século XIX tinham sido publicadas e que assim lhe permitiram desenvolver um informado estudo crítico das obras do “maior génio inventivo que Portugal produziu” ([5]), e sublinhando a ambição estratégica geral dos intelectuais portugueses de então: “[m]uito se está fazendo actualmente com o nobre fim de nacionalizar e vulgarizar as criações do genial dramaturgo que construiu os alicerces do teatro peninsular” ([5]-6). Para o então jovem Affonso Lopes Vieira, mais do que dever-se vulgarizar o que já havia sido vulgar, devia-se celebrar a obra vicentina como a encarnação mais virtuosa do próprio vulgo. Prefaciando uma edição do *Monólogo do Vaqueiro* de Gil Vicente, publicada em 1910, dirá que tal título seria não só a obra fundadora do teatro nacional como a que elevava, fixava e ordenava “o elemento dramático tradicional, dando[-]lhe vida eterna” (10). Ao contrário do que

supunha Sismondi décadas antes —“Gil Vicente, qui, par caractère, n’avait rien de bucolique, a mêlé des bergers dans toutes ses pièces de théâtre, pour se conformer au goût national” (455)—, o pastoral no dramaturgo era não conformidade estética mas âmagô anímico da própria razão de se fazer “teatro nacional”. Noutras palavras, ainda para Affonso Lopes Vieira, o *Auto da visitação* representava, mais do que a prodigiosa manifestação de um pastor ao encontro da corte, a revelação existencial de um povo ao encontro de si próprio:

[consolêmo-nos] com estas belas redondilhas do *Vaqueiro*, que vem a casa dos grandes, iluminá-los e incantá-los um momento com a graça da sua cândida alegria. [...] [Consolêmo-nos], sobretudo, acreditando que o povo, donde esse pastor saíu, guarda no fundo da alma, —onde dormem ainda, para lentas desabrocharem, forças indómitas e novas,— esse mesmo poder de saudar e estremecer, não já um príncipe [*sic*] que nasce, mas uma terra redimida que quer viver e amar! (30-31)

Todavia, o esforço de vulgarização colidia com uma paradoxal fatalidade no processo de recepção do teatro vicentino: o facto de ser ininteligível para a esmagadora maioria da população portuguesa, iliterata se não analfabeta, e naturalmente já muito pouco familiarizada com o castelhano e o português quinhentistas. Não por acaso, Lopes Vieira publicaria e faria estrear uma versão traduzida —segundo Michaëlis, uma “encantadora nacionalização” (8)— do *Monólogo*, imbuído da “esperança de que a fala do Vaqueiro[,] de tam portuguesa alma, doravante [...] [pudesse viver] na portuguesa língua”, tal como formulou em *Autos de Gil Vicente* (23), ao passo que destacava os estudos de Aarão de Lacerda, Hippolyto Raposo, Alfredo Coelho de Magalhães e Lobo de Campos como contributos exemplares para levar a obra vicentina ao contexto escolar, assim revelando uma ambição estratégica criteriosamente pedagógica (29). O circuito da sua acção era ainda assim restrito: ao dar início à sua “campanha vicentina”, em 1911, é a um pequeno público de Lisboa, Coimbra e Porto, à “boa sociedade” e aos “liceus onde se iam formando os filhos dessa elite” tal como identificada por Luís Trindade (151) que apresenta, com a colaboração do arquitecto Raul Lino e do actor Augusto Rosa, o *Monólogo*, o *Auto da barca do inferno* e o *Auto de Mofina Mendes* e, mais tarde, em 1915, com Adelina Abranches e Augusto Rosa, *Quem tem farelos* e o prólogo de *Frei Paço*. Em 1916, as suas ambições e preocupações eram assim sintetizadas:

ocorre perguntar [*sic*], uma vez mais, quando viverão [as obras de Gil Vicente] na scena portuguesa, quando se conseguirá criar no nosso publico a sêde de nacionalismo que só os versos do velho mestre poderiam extinguir? [...] quando se organizarão no teatro do Estado, em superiores condições esteticas, as recitas de Gil Vicente?, quando se celebrará ahi anualmente uma Semana Vicentina, tambem com recitas populares a preços diminutos, para que emfim os portugueses, educados na secura ou na baixeza industrial do teatro francês contemporaneo, se espiritualizem ao irem largando a sua crosta de pobre estrangeirismo? (27)

A figura de Gil Vicente, entretanto, perfilava-se cada vez mais como farol mitologicamente canónico, sobrepondo-se até à de Camões enquanto símbolo maior do popular ideal, do telúrico até:

Se a nacionalidade portuguesa desaparecesse, nos *Lusiadas* ficaria com efeito a sua representação oficial, politica e magestosa ; mas para matarem saudades, para rompêrem o escuro cativo e recobrem de novo a patria, os Portugueses achariam em Gil Vicente o gasalhado da Tradição, o perfume da terra e o sabor da linguagem. (30)

Mais do que um caso de conforto identitário, de olfacto e de paladar, Vicente assumia então o lugar do homem renascentista multidisciplinar no contexto português:

Lavrante, poeta, actor, musico, director de teatro, decorador da corte, Gil Vicente representa em Portugal o genio enciclopedico da Renascença, e a sua actividade, sendo maravilhosa, é-o tanto como, por exemplo, a de Leonardo da Vinci e Miguel Angelo. (12)

A ideia, que se obrigaria a um criterioso exercício biográfico e de cripto-história de arte, reservava-se outrossim à superficial e fantasiosa extrapolação de indícios residuais. Os dois Vicentes, primos um do outro em Theophilo Braga, não seriam senão uma só pessoa em Lopes Vieira, e a custódia não seria senão auto, o “*Auto do Ouro Primeiro*”, produto virtuoso de um espírito tão “primitivo” quão renascentista, profundamente crítico e culto, conhecedor de Teologia e de História, como se fosse a sua obra a de “um partidario de Erasmo, de um filosofo da Reforma, de um *humanista* que celebrava a Virgem com a simpleza dos pastores”. A sua obra, com as

suas “gárgulas, santos, heroes, pastores”, ressumbrava pois “o mais intenso nacionalismo” (14, 20-22). Como escreveria depois Hipólito Raposo, Gil Vicente era um cristão exemplar, “mestre insigne da lusitanidade”, “fiel depositário de riqueza etnográfica e folclórica” (20). Era a pátria a ouvir-se a ela própria. E que outra obra poderia melhor servir à causa do nacionalismo estado-novista senão a que era tida como nacional e *nacionalista por natureza?*

### **Cristalização**

O fenómeno nacionalista do Estado Novo (1933-1974), regime tutelado por António de Oliveira Salazar que nasce directamente da Ditadura Nacional (1926-1933), foi recentemente observado por Luís Trindade, em particular no que tange às características culturais que o distinguem até meados da década de 1940, como fruto não da propaganda salazarista mas de um processo de construção identitária —absorvida e aproveitada pela ditadura— que se vinha desenvolvendo há décadas e em que a literatura desempenhara papel crucial e político, malgrado as aparências:

o nacionalismo é uma formação cultural que apaga os traços da sua construção porque consiste em fazer-se passar pela natureza das coisas. Os seus valores e ideias lêem e sistematizam aquilo que consideram ser os elementos transcendentais anteriores a qualquer acção humana. A cultura nacionalista torna invisível o seu papel político, sendo essa invisibilidade, precisamente, o que garante a eficácia política. (13)

Para a formulação retórica desta “natureza das coisas” apelava-se então ou à “origem divina da nação, segundo a poesia de Corrêa de Oliveira”, ou à “leitura historicista do património cultural, em Lopes Vieira”, ou ainda à “autoridade doutrinária de João Ameal”, assumindo-se esta demanda enquanto “forma de sistematização que procurou explicitamente anular a conflitualidade social e política” para defender a plácida e magnânime superioridade lusitana no palco das nações, qual destino forjado e ratificado pela saga ultramarina: “A expansão [...] abriu caminho à contemporaneidade e, por isso, *Portugal* era, em última análise, a causa principal do desenvolvimento económico, científico e geográfico europeu” (264, 268-269). Não surpreende, por isso, que à época das Descobertas e respectiva evocação moderna tenham sido dedicados boa parte dos esforços dos agentes culturais nacionalistas; neste quadro, tal como lembrado por Trindade, Afonso Lopes Vieira propunha Portugal como origem de algumas das manifestações mais importantes da

arte europeia:

Nuno Gonçalves e os primitivos portugueses tinham antecedido a escola espanhola de Velásquez, Gil Vicente antecipara Molière, Marcos Portugal fora precursor de Rossini e o próprio Picasso deixara-se influenciar por alguns momentos da obra de Columbano. Tratava-se, naturalmente, de um discurso para exclusivo consumo interno [...]. A desqualificação do outro era mais eficaz do que a própria valorização de si mesmo. (262-263)

Com efeito, se os tempos conturbados da I República não favoreceram o patronato político para a consolidação e a sistematização de acções em prol da militância de Affonso Lopes Vieira, pode dizer-se que os vários contributos construtivos da identidade vicentina, desde Barbosa Machado até à primeira década do século XX, foram gradualmente agigantando a estatura do dramaturgo para chegar à misticista cristalização de uma narrativa ideal, de que se serviu a institucionalização de um regime político também ele “indiscutível”, isento da necessidade de legitimação da acção política (14).

No mesmo sentido, Rui Ramos sintetiza o período compreendido entre 1890 e 1926 como o da procura, por escritores e por artistas, de uma “realidade portuguesa”, de um carácter nacional alegadamente perdido quando a nação começou a imitar os valores burgueses europeus (569). E, subjacente e este fenómeno, estava também a ideia de regeneração pátria segundo o receituário medievalista tal com entendido por movimentos políticos como o Integralismo Lusitano. Com efeito, o panorama aqui observado enquadra-se num movimento maior e transversal que revela a persistência, ao longo de grande parte do século XX português, de uma representação dicotómica entre uma “Idade Média” positiva e uma “Modernidade” negativa. Dos discursos e das acções mobilizadoras daquele período ressalta uma celebração geral de um passado pré-decadente, em que o Renascimento, a ser celebrado, é-o no heroísmo dos seus actores, nas proezas dos navegadores portugueses, e jamais no sistema político-social que impulsiona. Com ascendentes até em Francisco Sá de Miranda e em Camões, a ideia de “decadência” incorpora uma crítica à modernidade que românticos como Alexandre Herculano, Antero de Quental, Teophilo Braga ou Joaquim Pedro de Oliveira Marques teorizaram em duas frentes de alguma forma complementares. Segundo Guerreiro Martins,

The first of these is an international one, referring to the decadence of European (or Western) society caused by a number of supposedly disruptive factors —the Protestant Reformation, monarchic absolutism, liberal revolutions, the modern State's growing power, industrialization, the expansion of capitalism, the decline of influence of the Church and of Christian values, the dissolution of social bonds, traditional institutions and values, [...]. The second meaning is a national-centred one, focusing on the decadence of Portugal as a nation, caused by factors such as the overseas empire, the abandonment of productive activities, parasitism, the “envy” of competing colonial powers, the rise of monarchic absolutism and the resulting weakening of local powers, Counter-Reformation, the Jesuits' influence, the Inquisition, religious intolerance. (7)

No fundo, pode até resumir-se que o elogio estado-novista dirigia-se, genericamente, a uma “longa Idade Média” —aproveitando a proposta de categorização epocal de Le Goff, que define assim um largo período de fortes e sustentadas continuidades políticas, económicas, tecnológicas, filosóficas, literárias, religiosas, de balde as várias renascenças mais ou menos triunfantes que foi conhecendo, que perdurou até meados do século XVIII, isto é, até às reformas agrícolas mais profundas, à máquina a vapor, ao nascimento da indústria moderna, e que destarte não toma a Renascença senão como subperíodo. Por outras palavras, o elogio estado-novista dirigia-se a uma “longa Idade Média” filtrada dos indícios precursores da decadência que se lhe seguiu.

Por isso, em 1935, pouco depois de instaurado o Estado Novo, comemorou-se faustosamente um “Centenário de Gil Vicente” com “exposição bibliográfica, lições e conferências” na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; entre 1936 e 1937, o Instituto para a Alta Cultura promovia “cursos e conferências nas universidades de Londres, Oxford, Paris, Bordéus, Poitiers, Mompilher, Berlim, Hamburgo, Colónia e Bruxelas” sobre o dramaturgo quinhentista; e em 1937, tal como elucidava a “Alocação” de Pereira Dias, Comissário do Governo junto do Teatro Nacional Almeida Garrett, a Academia das Ciências de Lisboa oferecia com grande pompa uma “solene sessão inaugural e [um] ciclo de conferências e homenagem aos vicentistas mortos dos sécs. XIX e XX”. No mesmo ano, lia-se no Decreto-lei de 12 de Maio, que promulgava o comprometimento do Ministério da Educação Nacional para com as celebrações do *Centenário de Gil Vicente* (†1537-1937), e no opúsculo que divulgava o programa comemorativo, que

o dramaturgo já não era apenas um dentre os criadores de tesouros como o Mosteiro dos Jerónimos ou o Convento de Cristo, como concebera Theophilo Braga, mas tão-só a única garantia de que o “esplendor imperial” da era manuelina havia conquistado “o privilégio da eternidade” (3). Gil Vicente já não era apenas o fundador do teatro nacional, a sua maior figura, o sagaz “intérprete da consciência pública”, a voz do próprio povo e da própria nação ao encontro das suas elites e deles mesmos, mas a trombeta bélica redentora, o “verdadeiro arauto do patriotismo militante”, o “pregoeiro das virtudes do povo português” e “a voz mais clara da exaltação nacional”. Dir-se-ia que era Gil Vicente, enfim, sem o saber, um visionário salazarista de quinhentos, em cuja obra providencial “se associavam os príncipes, os nobres, a clerezia e o povo dos ofícios, para se realizar no dever comum, no gôsto da acção e na aceitação do sacrificio, por amor da Pátria, a unidade moral e política da grei portuguesa” (3-4).

Transformado Gil Vicente em axioma, procurou-se finalmente cumprir, assim combatendo a infausta ironia de uma obra ininteligível ante a população geral, os pressupostos sonhados por Affonso Lopes Vieira na década de 1910 (a quem Pereira Dias, Comissário do Governo, na “Alocação” da récita de gala inaugural, reconhecia a proeza da instituição do “culto do patrono do teatro português”). O programa das festividades de 1937, concebido em colaboração com o Teatro Nacional Almeida Garrett e o Conservatório Nacional, pugnava pela divulgação das “composições que mais úteis se [mostrassem] para a formação moral e patriótica da juventude das escolas e pelas que [fossem] mais acessíveis à compreensão do povo”, organizando-se récitas para estudantes, para “trabalhadores organizados corporativamente” e para “gente do povo” (5) — curiosamente, ao elenco de artistas juntava-se, para além de um conjunto de actores do Teatro Nacional Almeida Garrett e de alunos do Conservatório Nacional, um denominado “Teatro do Povo”, estrutura ambulante criada em 1936 por António Ferro, Director do Secretariado de Propaganda Nacional (depois Serviço Nacional de Informação), e mais tarde denominada “Teatro Nacional Popular”, cuja missão primeira era, como recentemente descreveu Cadavez, itinerar pelo país espalhando “ensinamento, alegria e poesia pelas aldeias e lugarejos”. Concretizaram-se diferentes acções em Lisboa, Évora, Coimbra, Guimarães, Porto, em diversos liceus do continente, ilhas e colónias; segundo a “Portaria de louvor” publicada, os eventos destinaram-se a um público de cerca de quarenta mil pessoas. Os doze espectáculos principais foram cerimoniosamente precedidos pelo *Hino nacional* e por palestras destinadas a “preparar os espectadores para receberem com proveito a lição

contida nas obras que vão conhecer” —apesar de o tom supor pouco mais do que uma exaltação axiomática do dramaturgo. Não obstante a programação variada, tanto a récita de gala como as cinco escolares e as seis populares incluíam, dentre outras obras,<sup>1</sup> a versão traduzida por Affonso Lopes Vieira do *Monólogo*, bem como a versão de *Exortação da guerra* realizada por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que reduzia as falas de vários personagens a uma só voz — obra cuja presença não deixa de ser significativa no contexto de um regime militarista. Aarão de Lacerda, aliás, isso mesmo fazia evidenciar nas palavras com que apresentou a récita popular no Jardim do Palácio de Cristal, no Porto:

No género épico, e dentro do teatro de Gil Vicente, como apoteose desta tarde, escutareis a *Exortação da Guerra*, tam oportuna nos dias de hoje. [...] Di-lo Salazar: paíra sôbre nós o espírito heróico de Nuno Álvares, parecem mesmo ouvir-se vozes de comando, o tilintar das armas e o estrondo das batalhas. «Ainda não», responderia calmo. Mas quando fôr preciso, à chamada que vos seja feita para lutardes sob a sua bandeira, não deixará nem um só de vós —sei-o bem— de responder: «Presente»! (46-47)

Dava-se assim azo à “reconstrução do nosso património espiritual, que o Governo da Nação empreendeu”, disse Pereira Dias (14), mesmo que com um Gil Vicente por vezes “adaptado”. Com efeito, tal como notou Serôdio, o dramaturgo constava já do currículo dos liceus por decreto de 1888, mas

[d]ois movimentos se verificam antagónicos, mesmo em pleno regime autocrático. Um de abertura à pluralidade das produções de Vicente visando a divulgação da sua obra pela integração nas listas consentidas de autos sem propósito estritamente moralizador ou edificante, possivelmente pela sua excelência, diversidade e fantasia. Um outro movimento de fechamento, que teme talvez que uma obra tão vasta e polifacetada possa, mesmo através da ficção teatral, mostrar realidades demasiado ousadas ou «impróprias». A opção pela redução dos autos a ler, o estabelecimento dos títulos autorizados, o recorte em excerto, a indicação dos aspectos que deverão ser olhados, correspondem com certeza a uma tentativa de controlar uma obra incontornável a ponto de a tornar quase irreconhecível. (352)

De uma forma ou de outra, o uso da cultura como meio de propaganda fazia juz à “política do espírito” de António Ferro, e, neste âmbito, a presença de Gil Vicente no quotidiano estado-novista prolongou-se muito para além das celebrações de 1937. Como observou Matos Sequeira, o Teatro Nacional estava desde 1929 adjudicado à empresa Rey Colaço Robles Monteiro a troco da representação “em cada época, em estreia, de duas peças originais portuguesas e uma récita clássica dos séculos XVI, XVII ou XVIII” (649), e, segundo Pavão dos Santos, esta condição viria a ser sobejamente garantida e ultrapassada por via de uma “ressureição dos clássicos portugueses, com o domínio absoluto para Gil Vicente, passando por Camões, António José da Silva, Correia Garção, os autores do teatro de cordel, Almeida Garrett” (5), até pelo menos ao início dos anos quarenta, altura em que, lembrou Ramos do Ó, o Teatro Nacional “começou a revelar nomes importantes da dramaturgia estrangeira”. Sintomaticamente, a partir de 1935 e em doze edições diferentes, o governo galardoou com um “Prémio Gil Vicente”, através do Secretariado de Propaganda Nacional, as melhores peças teatrais estreadas no país. Também as iniciativas não governamentais, possivelmente impulsionadas pela efeméride, contribuíam para a vivificação do poeta: é o caso dos estudantes de Coimbra que, a partir de 1938, começam a dedicar-se ao culto de Gil Vicente, estreando modernamente algumas das suas obras, sendo os primeiros a apresentar, num só espectáculo, os três “autos com barcas”.

### Humanização

Em 1965 voltou a celebrar-se oficialmente o “pai do teatro português”. Tal como exposto no programa publicado, o *V Centenário de Gil Vicente* contou com Vitorino Nemésio como Presidente da Comissão Nacional das comemorações, organizadas pelo Ministério da Educação Nacional, e o tom evocativo denunciava-se menos retumbante, o que coincide com uma gradual transformação de mentalidades que paulatinamente se operava no teatro português. Recorde-se a inclusão de autores estrangeiros na programação do Teatro Nacional a partir da década de 40, ou a tese de António José Saraiva que, em 1942, segundo recentemente observou Cardoso Bernardes,

desnacionaliza Gil Vicente [...] [religando-o] a um outro tipo de matrizes: as que dão corpo ao teatro europeu da Idade Média [...]. No entendimento de Saraiva, Gil Vicente teria sido uma expressão tardia mas invulgarmente amadurecida dessa mesma tradição pluri-idiomática que vigorou na Europa entre os séculos XIV e XVI. [...]

[Assim, enquanto] ponto de chegada, era natural que Gil Vicente não tivesse originado um fenómeno de discipulato. (32)

Com efeito, nos anos 50, como notou Graça dos Santos, o espírito geral de “submissão é aos poucos e poucos transformad[o] em resistência, graças ao teatro amador e universitário, que estarão na origem do teatro independente, anunciador da Revolução dos Cravos”, mas, segundo Guerreiro Martins, mesmo as elites do regime começavam a adoptar um discurso menos arcaizante, em sintonia com uma crescente urbanização e industrialização e em natural consequência do fim da II Guerra Mundial e do Plano Marshall (12). Com efeito, não obstante a introdução do ministro Inocêncio Galvão Telles, que alcandorava Vicente como expoente máximo da “literatura mundial”, o discurso de Nemésio, equiparando o talento descritivo do dramaturgo aos polípticos atribuídos ao pintor Nuno Gonçalves, lembrava porém “que as tábuas pintadas [revelavam] um estádio estético mais dianteiro, culturalmente mais requintado”. Os autos vicentinos constituíam ainda, é certo, “o nosso mais alto pergaminho poético” (não desfazendo, nesta equação, a importância de Camões), a sua alegoria era “a um tempo cosmovisão e filosofia da existência”, e da “tabuada vicentina” devia-se tirar ainda “a grande lição e ideal do viver português”, mas o programa de actividades apresentava-se mais diversificado: para além de uma edição popular de obras escolhidas e de uma edição ilustrada para crianças com alguns passos “educativos moral e esteticamente”, anunciavam-se uma edição paracrítica das obras completas, a edição de uma “Nova Bibliografia Vicentina” de Jorge Peixoto, a reprodução anastática da *Copilacam* de 1586, a reedição da obra de Braancamp Freire, “com acrescento e melhoramento de algumas das suas notas autógrafas”, um “Simpósio Vicentino” na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa com respectiva edição de actas, e exposições na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, nas bibliotecas municipais de Santarém e do Porto e na Biblioteca Pública de Évora. No que tange às representações teatrais, promovia-se uma “Semana Vicentina” com vários espectáculos. A récita de gala no Teatro Nacional de São Carlos contou com a Companhia do Teatro Nacional D. Maria II, que se fez apresentar não com o *Monólogo* nem com a *Exortação da guerra* —ausência curiosa face à estratégia 1937 e à dramática vivência da Guerra Colonial (1961-1974)—, mas com o *Auto da festa*, *O velho da horta*, o *Pranto de Maria Parda* e o *Auto da alma*. Seguiram-se uma primeira “récita cultural” no São Carlos e em Coimbra com a Companhia do Teatro Nacional de Câmara de Espanha

—em que se apresentou, no castelhano original, *Dom Duardos*—, e uma segunda com a Companhia Nacional de Teatro no São Carlos, em que se fizeram a *Farsa de Inês Pereira* e, de David Mourão-Ferreira, uma *Evocação vicentina*, para além de outros espectáculos de vários grupos estudantis ou de amadores.<sup>2</sup> Complementava-se a programação com palestras e conferências em Angola, Moçambique e outras “províncias”, e uma excursão de Nemésio ao Brasil (Universidades de Pernambuco, Paraíba, Bahia e Guanabara), além de outras actividades empreendidas pelos leitorados portugueses de universidades estrangeiras. Esta ligeira inflexão estratégica, a que se soma o facto de, ao contrário do que acontecera em 1937, as récitas não serem antecedidas por solilóquios laudatórios, parece ter tornado as celebrações mais participativas e inclusivas no que concerne ao debate académico e ao envolvimento activo dos meios universitários, abrindo as portas, com mais generosidade, a novas possibilidades de recepção da figura de Gil Vicente, progressivamente menos tóteme e mais humano —e mais humanista: como avaliou Cardoso Bernardes, as teses de Eugenio Ascensio e Costa Ramalho, nas décadas de 1970 e 1980, irão em busca de um dramaturgo mais latinista e mais classicista do que antes se considerara (33). De resto, o programa oficial fazia referências a outros gestos pontuais que potenciavam uma mais abrangente divulgação: um filme patrocinado pelo Serviço Nacional de Informação, a gravação de um álbum com peças representadas pelo Teatro de Estudantes da Universidade de Coimbra, ou até a edição de selos postais e de uma medalha comemorativa com motivos vicentinos. Ao fim do programa, uma nota apontava ainda a disponibilidade da Fundação Calouste Gulbenkian, instituição fundada em 1956, para colaborar com a Comissão Nacional “com algumas iniciativas de interesse cultural”, uma das quais acabou por ser a encomenda da *Trilogia das barcas* ao compositor Joly Braga Santos, que começa a trabalhar neste projecto em 1967, pouco depois de fazer estrear, sob encomenda estatal, a sua 5.ª *Sinfonia, Virtus Lusitaniae*, em celebração do 40.º Aniversário da “Revolução Nacional” que instaura a Ditadura Militar. A ópera é terminada em 1969 e estreada no ano seguinte; como notou Ayres de Abreu (235-236), o feito merecerá grande destaque mediático, e a obra será de novo levada à cena, já em período democrático, em 1979 e em 1988, sendo pelo seu próprio autor classificada com a obra mais importante do seu catálogo. De certa forma, como resultado indirecto do “V Centenário”, a *Trilogia das barcas* representa o culminar político de um período e de uma mentalidade nacionalistas dedicados às grandes celebrações da “gesta lusitana”.

### Sons vicentinos

Note-se, a propósito, que o impacto da construção moderna de Gil Vicente nas outras artes está ainda por estudar, mas a sua importância é certamente reveladora de quanto aqui foi abordado e deverá merecer maior atenção académica no futuro. No domínio da música, por exemplo, é possível constatar, ao percorrer fortuitamente a produção de compositores portugueses do século XX, que a obra do dramaturgo quinhentista foi várias vezes aproveitada para a composição de diversas partituras. Na verdade, este aproveitamento deverá remontar a Francisco Sá de Noronha, compositor que em 1859 conclui a sua ópera *Beatriz de Portugal* com um libreto desenhado a partir de *Um auto de Gil Vicente* de Garrett —peça teatral, aliás, para cuja estreia brasileira o mesmo compositor havia já composto música de cena. Mas é no século seguinte que a frequência e a importância desta reutilização denunciam uma recorrência que não se pode justificar como mero acaso: entre a já referida opereta *Tiçã negro* (1902) de Augusto Machado e o *Auto da barca da glória* (1970) de Ruy Coelho contabilizaram-se pelo menos mais seis grandes composições musico-dramáticas a partir do teatro vicentino: *Auto da barca do inferno* (1944), *Inês Pereira* (1952), *Auto da feira* (1957) e *Auto da alma* (1959) do mesmo compositor, a *Trilogia das barcas* (concluída em 1969) de Joly Braga Santos e *D. Duardos e Flérida* (1964-1969) de Fernando Lopes-Graça. Constata-se também que, a par destas produções de grande escala, há dezenas de outras peças escritas a partir de Gil Vicente no domínio da música coral, música de câmara (sobretudo canções para canto e piano) e da música de cena para teatro vicentino, ampliando-se assim a lista de compositores a nomes tão diversos quanto os de Cláudio Carneyro, Hermínio do Nascimento, Jorge Croner de Vasconcellos, Luiz de Freitas Branco, Fernández Gil, Frederico de Freitas, Tomás Borba, de novo Joly Braga Santos e Fernando Lopes-Graça. Canções de Robert Schumann (*Spanische Liebeslieder*, Op. 138, n.º 3 e n.º 7) e de Hugo Wolf (*Spanisches Liederbuch*, n.º 27 e n.º 33) deverão também ter circulado em Portugal, reforçando a presença de Gil Vicente no imaginário do meio musical português do século XX. Neste enquadramento vicentino, pode até notar-se também a ocorrência de um fenómeno provavelmente conexo: o da assunção do “auto” enquanto género teatral com especificidades nacionais, o que no plano musico-dramático parece ter influenciado títulos como o *Auto dos esquecidos* (1898) de Augusto Machado, o *Auto do fim do dia* (1914) de Hermínio do Nascimento, o *Auto do berço* (1920) de Ruy Coelho, o *Auto de Afonso Henriques* (1940), em que colaboraram Frederico de Freitas e António Melo, o *Auto da Cidade*

(1947) de Cláudio Carneiro ou o *Auto de Coimbra* (1964) de Manuel Faria. Também no Brasil, em particular no contexto do “movimento armorial”, é possível identificar exemplos similares: a ópera *A compadecida* (1960) de José Siqueira, com libreto baseado no *Auto da compadecida* de Ariano Suassuna, e a música que Francisco Buarque de Hollanda compõe e grava em 1966 sobre *Morte e vida severina* de João Cabral de Melo Neto.<sup>3</sup> Daqui resulta uma primeira constatação: os títulos parecem concentrar-se entre os anos 40 e 70 do século XX, o que, à partida, confirma o nascimento destas partituras como resultado directo do processo de cristalização e de consolidação do “génio vicentino” que aqui discutimos.

Há, todavia, outras pistas merecedoras de análise que podem também associar-se aos diferentes “Gis Vicentes” que foram sendo desenvolvidos. O libreto da opereta *Tição negro*, por exemplo, apresentada ainda nos últimos anos da monarquia, escrito por Henrique Lopes de Mendonça, colhe inspiração em Gil Vicente mas reescreve-o completamente: sintoma da dificuldade que os românticos tiveram em trabalhar sobre um texto demasiado arcaico para o público que então se esperava. Ruy Coelho, aliás, um dos compositores mais activos no domínio da ópera em Portugal, autor de mais de vinte títulos musico-dramáticos, compôs a sua primeira ópera vicentina, o *Auto da barca do inferno*, apenas em 1944. Para alguém que, desde a década de 1910, era muito próximo de Affonso Lopes Vieira, com quem havia já trabalhado em projectos musico-dramáticos, tal facto pode causar surpresa. Uma plausível explicação pode residir, precisamente, nos constrangimentos que desse exercício poderiam advir junto de um público pouco habituado a Gil Vicente. Sintomaticamente, a estreia deste seu *Auto* dá-se em 1950, oferecendo então uma leitura bastante fiel à fonte primária, apesar de o texto sofrer alguns cortes gerais, possivelmente por necessidade musico-dramática, e apesar de algumas omissões particulares, como quando, ao rever a partitura, o compositor decide ocultar algum calão vicentino: sintoma de um certo pudor em deturpar a essencialidade dramática do mestre consagrado e, simultaneamente, em ferir susceptibilidades de um público de ópera avesso a uma linguagem demasiado rude, como ficava patente numa crítica de imprensa de José Cordeiro:

Esta ópera já foi cantada duas ou três vezes e o seu autor já tem tempo suficiente para verificar que são de muito mau efeito certos palavrões, muito em uso no tempo de Gil Vicente mas hoje inadmissíveis. Não se trata de amputar uma obra de arte, trata-se de a adaptar à ópera. (3)

Já a *Trilogia das barcas* de Braga Santos é bem mais livre: o compositor procede, no libreto por si e por sua mulher Maria José preparado, à reordenação de versos, à troca de falas entre personagens e a cortes vários e substanciais, como notou Viktor van der Bent. Mais livre ainda seria a proposta de Lopes-Graça em *D. Duardos e Flérida* que, como sublinhou Vieira de Carvalho, “decantou, por sua vez, dos excursos secundários esse fio dramático essencial [o idílio entre os personagens principais], a que deu consistência mediante a introdução de textos de sua autoria atribuídos a um narrador” (185): sintoma de um à-vontade claramente ilustrativo de maior abertura e de maior relativização da figura mítica.

Em síntese, o percurso construtivo de Gil Vicente foi gradual, mas os dados recolhidos parecem concorrer para a existência de três vagas essenciais, o que se nota até num facto tão prosaico e trivial quanto o da atribuição do nome do dramaturgo quinhentista a novos teatros construídos em território português durante o período aqui abordado: os de Lagos (1862) e de Cascais (1869), em plena fase de construção romântica inicial, depois os de Barcelos (1903) e Lourenço Marques (1913 e 1933), em fase de cristalização nacionalista, por fim os da Golegã (1956) e de Coimbra (1961), em fase de progressiva abertura e humanização da figura histórica. Os mitómanos imaginários românticos, instigados por um contexto socio-político submerso em crise e desânimo, ergueram o dramaturgo como se fosse um dos arautos da pátria longinquamente dianteira, heróica e universalista. Ao mesmo tempo, a ininteligibilidade dos textos vicentinos configurava desconfortável travão à sua ampla difusão, mas ainda assim as autoridades governativas do Estado Novo não precisaram de criar uma narrativa propagandística nacionalista: a canonização vicentina estava já consagrada por intelectuais como Affonso Lopes Vieira, achava-se já pronto o discurso que havia formado essa “realidade cultural pura, intemporal e indiscutível”. Em suma, escreveu Trindade, o “Estado Novo foi menos um regime político nacionalista criador de uma cultura nacionalista do que a criatura dessa cristalização do nacionalismo” (14). Gil Vicente confundia-se então com a própria nação: “Com verdade posso, pois, dizer: Ao subir êste pano, veremos surgir —Portugal!”, dizia Pereira Dias na récita de gala das comemorações oficiais de 1937 (14). A aura intocável de “Mestre Gil” pairou sobre os anos seguintes, inspirando outros criadores e sustentando iniciativas culturais nacionalistas, mas foi oferecendo lugar, aos poucos, no contexto académico e estudantil universitário e num meio politicamente menos isolacionista, a uma admiração menos fundada em axiomas autoritários,

antes incentivada por uma discussão e fruição culturais informadas por uma visão do mundo mais abrangente.

Relativizada a vicentite endémica, não chegou a dar-se uma imaginável contra-canonização radical: Gil Vicente permaneceu e permanece, ainda que sujeito às vicissitudes do tempo e do lugar em que foi, em que é apropriado. Um novo centro cultural com o seu nome é em 2004 inaugurado em Sardoal; em 2014, estreia-se uma “ópera rock” sobre o *Auto da Índia* e o *Auto da barca do inferno*; em 2018, o compositor Fernando Lapa compõe a sua própria *Trilogia das barcas* —mas não coube neste artigo o estudo deste novíssimo e democrático Gil Vicente.

*CESEM, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical  
Universidade NOVA de Lisboa  
Portugal*

## Notas

<sup>1</sup> A récita de gala do *Centenário de Gil Vicente* (†1537-1937) incluía também o *Auto pastoril português, Todo-o-Mundo e Ninguém, Pranto de Maria Parda, Súplica de Cananeia, Auto de Mofina Mendes* e um momento musical com os *Lieder Op. 138* n.ºs 3 e 7 de Robert Schumann, compostos sobre as cantigas “Muy graciosa es la donzella” e “Sañosa está la niña”, do *Auto da sibila Cassandra*. A récita escolar incluía o mesmo repertório, excepto o *Pranto de Maria Parda* e as canções de Schumann, acrescentando-se a *Tragicomédia pastoril da Serra da Estrela*. A récita popular incluía o mesmo que a escolar, com excepção do *Auto de Mofina Mendes*, de *Todo-o-Mundo e Ninguém* e da *Súplica de Cananeia*, acrescentando-se a *Farsa de Inês Pereira*.

<sup>2</sup> Nomeadamente uma terceira “récita cultural” com o Grupo de Teatro do Círculo Cultural do Algarve, no São Carlos, apresentando os três “autos com barcas”, uma quarta pelo Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, no São Carlos, com o *Pranto de Maria Parda* e o *Breve sumário da história de Deus*, e ainda uma récita pelo Teatro Universitário do Porto, no Ginásio do Liceu Camões, com o *Monólogo do Vaqueiro, Súplica da Cananeia, Todo-o-Mundo e Ninguém, Auto de Mofina Mendes e Auto dos Físicos*, e um espectáculo da Companhia de Teatro Popular na Estufa Fria, com o apoio da Câmara Municipal de Lisboa, em que se apresentou o *Auto pastoril português, a Farsa dos almocreves* e o *Auto da barca do inferno*.

<sup>3</sup> A relação entre estes exemplos brasileiros e a herança vicentina foi abordada por Abelha Alves e por Petry.

## Obras citadas

- Abelha Alves, Maria Theresa. “Gil Vicente no Nordeste brasileiro”. *Gil Vicente — 500 anos depois*, vol. II, org. Maria João Brilhante *et al.*. Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 2003, pp. 241-252.
- Almeida-Garrett. *Theatro*, vol. II. Typographia de José Baptista Morando, 1841.
- Amado Laurel, Maria Hermínia. “Simonde de Sismondi e a sua obra *De la littérature du Midi de l’Europe* (1813). O espírito de Coppet na formação do ideário histórico-literário de inícios do século XIX”. *Máthesis* 13, Universidade Católica Portuguesa, 2004, pp. 277-290.
- Ayres de Abreu, Edward. “Da ópera radiofónica à cantata cénica-Breve panorâmica sobre obras musico-dramáticas de Joly Braga Santos”. *Joly Braga Santos — Uma Vida e Uma Obra*, coord. Álvaro Cassuto. Editorial Caminho, 2018, pp. 201-239.
- Barbosa Machado, Diogo. *Bibliotheca Lusitana — Historica, Critica, e Cronologica*, vol. II, Na Officina de Ignacio Rodrigues, 1747.
- Barreto Feio e Gomes Monteiro. “Advertencia”. Gil Vicente, *Obras de Gil Vicente*, eds. Barreto Feio e Gomes Monteiro, vol. I, Officina Typographica de Langhoff, 1834.
- \_\_\_\_\_. “Ensaio sobre a vida e escriptos de Gil Vicente”. Gil Vicente, *Obras de Gil Vicente*, eds. Barreto Feio e Gomes Monteiro, vol. I, Officina Typographica de Langhoff, 1834.
- Bent, Viktor van der. “Gil Vicente: Do texto à ópera”. Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa, 2002.

- Braga, Theophilo. *Camões — a obra lyrica e épica*. Livraria Chardron de Lello & Irmão, 1911
- \_\_\_\_\_. *Eschola de Gil Vicente e desenvolvimento do theatro nacional*. Livraria Chardron, 1898.
- \_\_\_\_\_. *Gil Vicente e as origens do Theatro Nacional*. Livraria Chardron, 1898.
- \_\_\_\_\_. *Os centenarios como synthese affectiva nas sociedades modernas*. Silva Teixeira, 1884.
- Bouterwek, Friedrich Ludewig. *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, vol. IV. Johann Friedrich Röwer, 1805.
- Cadavez, Cândida. *A bem da Nação: as representações turísticas no Estado Novo entre 1933 e 1940*. Edições 70, 2017.
- Cardoso Bernardes, José Augusto. “Gil Vicente em modo de resistência”. *A Literatura Clássica ou Os Clássicos na Literatura — Presenças Clássicas nas Literaturas de Língua Portuguesa*, coords. Cristina Pimentel e Paula Morão, Húmus e Centro de Estudos Clássicos, 2019, pp. 26-38.
- Cordeiro, José. “Música”. *República* 9156 (17/06/1956), p. 3.
- Fitzmaurice-Kelley, Jaime. *A History of Spanish Literature*. William Heinemann, 1898.
- Fonte Gomes, Luísa. “A Opereta em Portugal na viragem do século XIX para o século XX: *Tiçãõ Negro* de Augusto Machado (1902)”. Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2012.
- Guerreiro Martins, Pedro Alexandre. “History, Nation and Politics: The Middle Ages in Modern Portugal (1890-1947)”. Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2016.
- Lacerda, Aarão de. “Palavras na récita popular, no Jardim do Palácio de Cristal, do Pôrto, aos 12 de Junho de 1937”. *Centenário de Gil Vicente (†1537-1937)*. Ministério da Educação Nacional, 1937, pp. 43-47.
- Le Goff, Jacques. *Must We Divide History Into Periods?*, trad. M. B. DeBevoise. Columbia UP, 2015.
- Lopes Vieira, Affonso. Prefácio. *Autos de Gil Vicente seguidos de alguns excertos por Vicente Gil*, Renascença Portuguesa, 1916.
- \_\_\_\_\_. Prefácio. *Monólogo do Vaqueiro — Vertido do castelhano Representado no Teatro D. Maria II por Vicente Gil*, Typ. A Editora, 1910.
- Malheiro Dias, Carlos. “Discurso...”. *Revista do Conservatorio Real de Lisboa* 2 (06/1902), pp. 26-29.
- Matos Sequeira, Gustavo de. *História do Teatro Nacional D. Maria II (1846-1946)*, vol. II, s. n., 1955.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Antología de los poetas líricos castellanos*, vol. V. Librería de la Viuda de Hernando y C.<sup>a</sup>, 1894.
- Michäelis de Vasconcelos, Carolina. *Notas Vicentinas: Preliminares de uma edição das Obras de Gil Vicente — I. Gil Vicente em Bruxelas ou O Jubileu de Amor*. Imprensa da Universidade, 1912.

- Pavão dos Santos, Vítor. *A Companhia Rey Colaço Robles Monteiro (1921-1974)*. Secretaria de Estado da Cultura, s. d.
- Pereira Dias, João. “Alocução do comissário do Governo junto do Teatro Nacional Almeida Garrett na récita de gala de 31 de Maio de 1937”. *Centenário de Gil Vicente (†1537-1937)*. Ministério da Educação Nacional, 1937, pp. 11-14.
- Petry, Livia. “As raízes ibéricas e populares do teatro de Ariano Suassuna”. *Palimpsesto* 9/10, 2010.
- Ramos, Rui. “A Segunda Fundação — 1890-1926”. *História de Portugal*, dir. José Mattoso, vol. 6, Círculo de Leitores, 1994.
- Ramos do Ó, Jorge. *Os anos de Ferro: O dispositivo cultural durante a “Política do Espírito” — 1933-1949*. Estampa, 1999.
- Raposo, Hipólito. “Palavras na récita escolar no Teatro Nacional Almeida-Garrett, em Lisboa, aos 2 de Junho de 1937”. *Centenário de Gil Vicente (†1537-1937)*, Ministério da Educação Nacional, 1937, pp. 19-23.
- Santos, Graça dos. *O espectáculo desvirtuado — o teatro português sob o reinado de Salazar — 1933-1968*. Caminho, 2004.
- Schwalbach Lucci, Eduardo. “O segundo numero da revista”. *Revista do Conservatorio Real de Lisboa* 2 (06/1902), p. 1.
- [Sem autor]. *V Centenário de Gil Vicente*. Ministério da Educação Nacional, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Centenário de Gil Vicente (†1537-1937)*. Ministério da Educação Nacional, 1937.
- Serôdio, Cristina. “Gil Vicente e o olhar da escola: cânone, ritos”. *Gil Vicente 500 anos depois — Actas do Congresso Internacional*, vol. II, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 2003, pp. 337-354.
- Sismondi, Simonde de. *De la littérature du midi de l’Europe*, vol. IV. Treuttel et Würtz, 1813.
- Sousa Monteiro, José de. *Voto acerca do projectado centenario de Gil Vicente proposto e lido em sessão pelo Secretario da Segunda Classe*. S. n., 1902.
- Trindade, Luís. *O estranho caso do nacionalismo português — O salazarismo entre a literatura e a política*. Imprensa de Ciências Sociais, 2008.
- Vicente, Gil. *Obras de Gil Vicente*, vol. I, eds. Barreto Feio e Gomes Monteiro. Officina Typographica de Langhoff, 1834.
- \_\_\_\_\_. *Obras de Gil Vicente*, vol. II, eds. Mendes Leal Junior e F. J. Pinheiro. Escriptorio da Bibliotheca Portugueza, 1852.
- \_\_\_\_\_. *Obras de Gil Vicente*, vol. III. Escriptorio da Bibliotheca Portugueza, 1852.
- Vieira de Carvalho, Mário. *Por lo imposible andamos — A ópera como teatro de Gil Vicente a Stockhausen*. Ambar, 2005.