

Gil Vicente: releituras de um texto semimilenar

Cleonice Berardinelli
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Há quase três anos exatos, éramos nós, Helder Macedo e eu, apoiados em um grupo especialíssimo de colegas, os anfitriões de um Congresso, o sexto, da Associação de Lusitanistas, realizado em 1999, no Rio de Janeiro. Hoje somos convidados a encerrar este VII Congresso mais uma vez em terras americanas, do Norte, desta vez. Aos atuais organizadores agradeço o convite e em, especial, a oportunidade de falar, mais uma vez, neste ano de comemorações vicentinas, sobre o autor que, há cinco séculos, inaugurava o teatro português.

Desde muito convivo com o texto vicentino e reafirmo que é este um dos convívios mais prazerosos que me têm dado, ao longo dos anos, a leitura, a análise e o ensino da literatura. Lidos e relidos os autos, alguns decorados, quando já não me parece que tenham nada de novo a revelar-me, vem-me uma surpresa. O conhecimento dos textos, uns mais, outros menos detidamente estudados, por mim e, antes de mim e ao mesmo tempo, por tantos, guarda ainda espaços secretos, que é preciso descobrir. Tê-los-ei descoberto, ou desconheço o que já foi dito a respeito, com competência e sensibilidade, por tantos outros analistas vicentinos? As pequenas *descobertas* que aqui relatarei foram feitas a partir de provocações diversas: um questionamento que eu mesma me fazia, uma opinião de que discordava ou, mais simplesmente, a fruição de um texto. Começarei, não pelo que o texto falou, mas pelo que ele calou, intitulando este primeiro item

Os silêncios que falam

e começando pelo *Auto da alma*. Meu contato mais longo e profundo com Gil Vicente começou com duas moralidades: o *Auto da alma* e o dos *Mistérios da Virgem*, ou, como todos o citamos, o de *Mofina Mendes*. Foram meses a lê-los e relê-los, a decorá-los por dever de ofício, ou por ouvi-los repetidamente. Talvez os intrigue esse *dever de ofício* que me obrigava a decorar versos e mais versos dos dois autos. Explico rapidamente: há exatos sessenta anos, eu fora incluída no elenco de universitários que iriam representar Gil Vicente no final de 1942, e teria a dupla

incumbência de ser o Anjo Custódio e a Mofina Mendes – um verdadeiro teste de versatilidade, do qual me saí *tant bien que mal*.

Todos estudantes – de Letras, de Direito ou de Filosofia – com pouca ou nenhuma experiência de palco, foi difícil ao ensaiador a distribuição dos papéis: começou pelos mais importantes – os que detinham mais extensamente a palavra: Santo Agostinho, o Anjo e a Alma; passou aos Diabos, à própria Igreja e aos seus outros doutores: Jerônimo, Ambrósio, Gregório e Tomás. Dos santos, é Santo Agostinho que detém mais extensamente a palavra ao longo do auto, abrindo-o e fechando-o, dizendo muitos dos mais belos versos do lirismo religioso de Gil Vicente e mesmo de todos os que se escreveram em nossa língua, quase tantos quantos diz a Alma; Jerônimo, Ambrósio e Gregório participam – mais o primeiro que o segundo e o terceiro – do ato litúrgico que é a segunda parte da moralidade. Foi ao acompanhar os testes de cada candidato a personagem que percebi que, dos pilares da Santa Madre Igreja (é esta que assim os chama), um permanece calado: Santo Tomás é absolutamente mudo. Perguntei-me por que Gil Vicente calara – intencionalmente é claro – o grande santo, um dos luminares da Igreja. O que os dividiria em dois campos? E minha pergunta ficou algum tempo sem resposta, até que um dia, relendo autores contemporâneos de Gil Vicente – Erasmo, Tomas Morus, João de Barros – pareceu-me encontrá-la nas páginas da *Ropica Pnefma*, onde, referindo-se aos mesmos três santos que falam no auto e que pertencem, ao grupo daqueles que, como os define o Serafim do *Auto da feira*, são os “outros primeiros, / os antecessores”, os “santos pastores / do tempo passado”, João de Barros os vê como “colunas mui chãs e claras” da Igreja, às quais os Tomistas, Erasmistas, Escotistas e Ocanistas quiseram pôr “um mosaico que as lustrasse”^[1] – e esse *lustre* é repassado de ironia. Perguntei-me e pergunto-lhes agora: o silêncio imposto a Tomás, contrastando com a fala dos outros, não dirá, com a eloquência do silenciado, do não dito, que não é a voz do autor da *Suma Teológica* a que assume o poeta, mas a dos outros e, sobretudo, a de Agostinho, defensor do livre-arbítrio contra o determinismo?

Outro silêncio que considero altamente expressivo, encontrei-o no *Auto da barca da glória*. Nas duas primeiras Embarcações, o auto se fecha com a palavra do Anjo: na primeira, acolhendo os Cavaleiros da Ordem de Cristo, os únicos, além do Parvo, a entrar na “barca segura”:

Sois livres de todo o mal,
santos por certo sem falha,
que quem morre em tal batalha
merece paz eternal. ^[2]

na segunda, rejeitando o Taful: “Tafuis e renegadores / não têm nenhum salvamento.” Na terceira, o Anjo, que todo o tempo encareceu a dificuldade de entrar na Barca – “es fuerte cosa / entrar en barca de gloria” – lamentando a sorte dos que a buscam, sem merecimento e aconselhando-os a orar ao Senhor e à Virgem Maria para pedir-lhes piedade, cala-se; a última voz que se ouve é a do Bispo, implorando o Filho de Deus. Ninguém lhe responde agora, como ninguém respondera a nenhum dos oito mais altos representantes da nobreza e do clero, os quais, tendo entrado em cena em ordem ascendente, primeiro os leigos, até o Imperador, depois os religiosos, até o Papa, ouvindo sempre palavras lastimosas, mas de repúdio, do Anjo, ouvem-no, ainda, a ordenar a partida do batel, fechando a sua fala com estes versos definitivamente acusadores:

Vuestras preces y clamores,
amigos, no son oídas:
pésanos tales señores
iren á aquellos ardores,
ánimas tan escogidas.
Desferir,
ordenemos de partir:
desferir, bota batel:
que en los yerros del bivar
no os acordastes d’El. (Co LX)

Na breve cena final tornarão a implorar a misericórdia divina, agora em ordem descendente e alternadamente, religiosos e leigos, do Papa ao Bispo, o último a implorar: “y no te vayas sin nos”. O auto está encerrado, mas uma rubrica final diz que

Não fazendo os Anjos menção destas preces, começaram a botar o batel às varas, e as Almas fizeram em roda ãa música a modo de pranto, com grandes admirações de dor; e veio Cristo da ressurreição, e repartiu por eles os remos das chagas, e os levou consigo. (Co LX v^o)

Foram todos salvos. Oliveira Martins escreveu a respeito: “salvam-se, como?”, concluindo: “É necessário o holocausto de um Deus para remir os crimes dos grandes.”^[3] E acrescento eu: Gil Vicente tinha de salvá-los: o auto era da *Embarcação da glória*, o terceiro de um projeto que passara pela condenação de quase todos ao inferno, no primeiro; pela permanência de quase todos no purgatório, no segundo; não havia como escapar. A salvação, porém, obtida como por obra de um *Deus ex machina*, não se inscreveu no seu texto poético: silenciados, seus versos não participaram da solução final, proposta *ad hoc*, num texto secundário, um paratexto. O poeta não quis manchá-los com a conivência e os calou.

Comecei por dizer-lhes que algumas das minhas *descobertas* tinham sido suscitadas pela discordância da opinião de outrem. Assim foram as que fiz, ou penso que fiz, em vários personagens vicentinos, a partir de algumas posições de que discordo, de António José Saraiva, grande ensaísta português que respeito e admiro profundamente. Em seu livro *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, publicado há exatos 60 anos, livro que ele mesmo em parte contestou, mais tarde, por ater-se a uma das faces do autor, quando, na verdade, há nele dois eus contraditórios^[4], encontrei alguns pontos que gostaria de ter tido a oportunidade de discutir com ele, muito provavelmente para meu enriquecimento. O primeiro ponto de discordância está no julgamento por ele feito: “No seu teatro [...] há classes, mas não indivíduos, e sem indivíduos há casos, mas não problemas ou dramas.”^[5] Eu me pergunto se em Gil Terrón, do *Auto pastoril castelhano*, e sobretudo em *João da morteira* ou *da mortinheira*, da *Romagem de agravados*, haverá apenas casos. Mas é em *Oriana* que Saraiva se detém e é dela que falarei aqui, num segundo item.

Tipos ou personagens?

Oriana

É a reação desta heroína da tragicomédia do *Amadis de Gaula* que Saraiva critica porque, ao ouvir do Anão que Amadis a trocara por Briolanja, porta-se de maneira que não a enriquece como personagem. Cito-o:

O tema da perplexidade é esboçado; mas em lugar de num drama íntimo em que os sentimentos se choquem, Oriana debate-se em face de indícios e testemunhos contraditórios e externos do amor de Amadis: por um lado a denúncia, por outro a lealdade manifestada até àquele momento. A decisão vem de que, na balança, é a denúncia o testemunho mais pesado. O desenlace, enfim, resulta de que o facto externo do subsequente comportamento de Amadis vem modificar o juízo da heroína. Tudo portanto depende de agentes exteriores aos próprios protagonistas, e nenhuma acção se interiorizou. [\[6\]](#)

Antes de contestá-lo, busco o testemunho dos versos que Gil Vicente põe na voz de Oriana, salientando desde já o carácter dialético do monólogo em que se ouvem as razões em choque, a gerar um quase diálogo entre o crer e o não crer na lealdade de Amadis, até chegar à decisão final. Ouçamo-la:

Oh como se saberia
se esta nueva es verdadera?
Quizá no, porque él daría
la fé así por cortesía,
y no será valedera.
Será que los hombres son
namorados de ligero?
Quizá no, que es caballero,
hijo del Rey Perion,
y debe ser verdadero.

Mas temo que así será,
porque no hay verdad segura:
y lo que rige ventura,
de ventura firme está,

porque ha hi desventura.
Quizá no será verdad,
porque el amor verdadero
el mas firme es el primero,
y dende su mocedad
siempre fué mi caballero.

De otra parte bien mirado,
dice verdad el Enano,
porque *el corazon humano*
cuan improviso es mudado
y cuan pocas veces sano!
Y quizá no;
porque la conversacion,
de luengo tiempo usitada,
no es tan desacordada
que olvide sin razon
toda la vida pasada.

Mas ay de mi,
que creo que será así!
el Enano *dice verdad*,
porque nunca ausencia vi
que el amor turase allá.
Ejemplo es verdadero
que ausencia aparta amor.
Oh traidor caballero!
Caballero traidor!
Quien supiera esto primero! (Co CXLI v^o) [grifos meus]

Não pretendo negar que o que desencadeia a desconfiança e o ciúme em Oriana é um agente externo – a denúncia feita pelo Anão, de que Amadis, o amante até então perfeito, a trai, mas acrescento: atingindo-a tão duramente que ela rejeita a presença de sua fiel Mabília e em angustiado solilóquio vai buscar, a sós consigo mesma, num argumentar dialético, as razões pró e

contra a possível traição do amado, seguindo em espiral um caminho que começa por um questionamento, seguido de afirmações, dúvidas e negações que se repetem, e das quais sobressai o *quizá no*, a reimplantar a possível confiança – não a possível dúvida que seria de esperar do *quizá*, seguido este da adversativa *mas*, a acentuar a precariedade da confiança. Só algo externo poderia provocar a dúvida em Oriana, pois que tudo em Amadis lhe inspira confiança: a sua origem real, o estarem ligados pelo primeiro amor, que é o mais firme, o não poder ser esquecida uma convivência longa e feliz, o ter Amadis dado a sua fé de cavaleiro e vassalo a Briolanja não passar de uma mostra de cortesia. Mas... vem em contraposição a evidência do relato, a inconstância do coração humano, a ausência prolongada. E o extenso e doloroso diálogo consigo mesma termina por um apelo condenatório ao amado: “Oh traidor caballero! / Caballero traidor!”, seguido da decisão de escrever-lhe chamando-lhe *vilão* e dizendo, cheia de mágoa:

y nunca mas lo veré;
y sepultaré su fê
dentro del mar oceano,
y el amor que le tenía,
verdadero y muy sereno,
y toda el aficion mía,
sepultaré neste dia
en el mar mediterrano. (Co CXLII)

Não há, pois, uma luta íntima entre amar e não amar, mas entre crer e não crer no que lhe dizem, aparentemente com provas, provocando na donzela a oscilação entre (nesta ordem) a desconfiança, não total, pois se apresenta pela interrogação “como se saberia?”, a que se opõe a retomada da confiança, mas através da dúvida “quizá no”, e logo outra pergunta “Será que los hombres son / enamorados de ligero?”, seguida da mesma afirmação duvidosa “Quizá no, que es caballero, / hijo del Rey Perion, / y debe ser verdadero.” Esta primeira copla é tetrapartida – duas perguntas e duas respostas – o que lhe dá um ritmo acelerado. A segunda e a terceira, bipartidas, prolongam a indecisão em ritmo mais lento: um *mas* (explícito na segunda e implícito na terceira) e um *quizá*. Na quarta cessa a oscilação, permanecendo apenas o *mas*, até aqui introdutor da dúvida, agora, introdutor da amarga certeza. Através destes versos em que o poeta recorre à pergunta retórica, ao jogo de oposições, ao uso de anáforas, em ritmo que se desacelera à medida

que Oriana luta entre o coração e o que lhe parece ser a razão, a jovem chega à decisão final de pedir a Don Dorion que leve a Amadis a carta em que o acusa com severidade, “sellada com mi crimeza”. Chegada a este ponto, a situação só poderá ser alterada por outro agente externo, e é o que acontecerá no prosseguimento do auto.

Não será um drama íntimo este de que a bela e jovem donzela foi protagonista? Será ela apenas um tipo, “buscando algo a que se aplique”? Concorde os colegas com a minha discordância?

Um amor tão grande e correspondido, entre duas criaturas jovens e belas (Amadis e Oriana) não causa espanto. Espanto causa, porém, na tragicomédia *Dom Duardos*, a paixão entre dois feios, não tão jovens.

Camilote e Maimonda

Assim os apresenta uma esclarecedora rubrica: “Entra Camilote, cavaleiro selvagem, com Maimonda, sua dama, pola mão, e sendo ela o cume de toda a fealdade, Camilote a vem louvando desta maneira.”

Oh *Maimonda*, estrella mia!

Oh *Maimonda*, frol del mundo!

Oh rosa pura!

Vos sois claridad del día!

Vos sois Apolo segundo

en hermosura! (Co CXXIV)

A feíssima Maimonda considera que o amor de Camilote é a prova melhor de sua beleza. Ele continua a louvá-la, comparando-a a Diana, às deusas soberanas, às estrelas. Prefere mirá-la a ver um vergel florido. Propõe-lhe irem juntos a Constantinopla, ao imperador Palmeirim, para desafiar quem diga que ama outra mais bela. Ela está certa de que ele vencerá: “No es mucho que vençais, / teniendo tanta razón!”

Chegados ao imperador, Camilote presenta-lhe a amada. Pela pergunta de Palmeirim, vemos que, além de feia, Maimonda está longe de ser jovem: “Qué años habrá ella?” O amante procura explicar:

Daré prueba
que, a poder de hermosura,
el tiempo bive con ella
y la renueva.
[...]
Empero, señor, será
muchacha de quarenta años,
mas no menos. (Co CXXV)

E prossegue no louvor desmedido, nele implicando os elementos da natureza; a neve lhe responde: “quien pudo merecella / no nació.” As damas presentes ironizam a situação; Flerida exclama: “Espantado es mi sentido! / Quién hizo cosas tan feas, / namoradas?” e o imperador responde, com gravidade: “Son los milagros de amores / maravillas de Copido.” Continua a zombaria das moças. Ao ouvirem Camilote dizer que “ni Elena fué tan bella”, diz-lhe Artada: “Algo será más hermosa / *Flerida*.”, respondendo ele: “comparais una estrella / a un pardal”. Reage D. Robusto; altercam os dois, Camilote sempre insistindo no louvor da beleza da amada, até chegar ao momento do desafio:

Y aún cualquier que dixiere
que a *Flerida* conviene
más que a ella,
yo le haré conocer
que miente con quanto tiene,
delante ella. (Co CXXVI)

Apenas por outra rubrica sabemos que “Camilote matou D. Robusto e outros cavaleiros; sabendo isto, D. Duardos armou-se e foi-se ao campo e matou”. Nada sabemos da reação da pobre Maimonda. Da relação entre ela e seu valente cavaleiro tenho lido comentários que apenas visam ao aspecto ridículo da situação, à comicidade que dela extrai Gil Vicente. Não concordo, pelo menos, na íntegra. Mestre Gil deu provas, muitas vezes, de grande sensibilidade e mesmo de especial ternura pelos marginalizados. O que vejo sobrenadar ao ridículo lançado sobre o amor de Camilote é a sua ilimitada capacidade de amar, dando a vida pela sua dama, segundo o código da cavalaria a que pertence e que não desonra. Foi o que, em meio à risota das moças, Gil Vicente nos quis dizer pela voz de Palmeirim: “Son los milagros de amores / maravillas de Copido.”

Não por amor, mas por um grave problema existencial, é afligido um personagem singular:

Furunando

“Além destes tipos tradicionais e feitos”, diz-nos Saraiva, “encontramos em Gil Vicente tipos novos, de criação pessoal, quer resultantes de um meio social particular, quer de uma observação capaz de descobrir e explorar novos temas.” Nesta categoria ele inclui o Frade da *Frágua d’amor*, que qualifica como Frade Doido (acho discutível), e o Negro do mesmo auto. O Negro não teria apenas as linhas da categoria a que pertence, sobretudo a comicidade da língua arrevesada, teria mais um tipo psicológico: apaixonado pela branca Vênus, ele mostra-se-lhe submisso e oferece-se para lhe lavar a roupa, fazer a cama, roubar coisas para ela. “Agora sá vosso cão, / vossa cravo margurado, / cativo como galinha” e põe à mostra a sua sensibilidade à beleza feminina: “bosso oio é tão trabessa, / tão preta, que me matô.” ^[7]

Eu ainda acrescentaria o galanteio final em que Fernando (assim se chama o Negro), não entendendo a pergunta de Vênus – se é cristão –, pensa que ela quer saber seu nome: “Furunando chamá a mi, / E a bos chamá foromosa.”, jogando com as palavras, na sua pronúncia deliciosamente estropiada. Mas para mim não é esse aspecto psicológico de apaixonado ou de apenas galanteador que marca principalmente Fernando e faz dele, na verdade, um personagem problemático, cujo drama talvez passe despercebido do público ou do leitor. Não esqueçamos

que a *Frágua d'amor*, construída para a celebração de bodas reais – realização de um ritual amoroso – é uma forja miraculosa: poderá refundir todos aqueles que quiserem sofrer transformações em seu aspecto. É Mercúrio quem apregoa as suas maravilhas:

Quien quisiere renovarse,
ó hacerse de otra suerte,
venga aqui que sin la muerte,
puede muy bien emendarse;
y no lo hayais por cosa fuerte.

[...]

Negra mucho denegrída
si blanca quisiere ser,
ó pera parda mujer
moza alba, gentil, garrida,
todo se puede hacer. (Co CLIV)

O primeiro a pedir é o Negro: quer ficar branco, ter o nariz e os beiços afilados. À pergunta de Júpiter: “Como quieres tu hacerte?”, responde: “Branco como ovo de galinha” e insiste no nariz muito delgado e nos dedos formosos. Nada mais. Da frágua sai “muito gentil homem branco”, mas, antes que ele mesmo fale, informa-nos a rubrica: “a fala de negro não se lhe pôde tirar” – rubrica que não deve ser de Gil Vicente, pois nega a promessa feita por Mercúrio, que para os outros foi cumprida: todos os pedidos foram atendidos, um a um. Poder-se-ia, sim, mudar-lhe a fala, se ele tivesse feito o pedido certo, a frágua tem poderes mágicos – e não esqueçamos que o público não toma conhecimento das rubricas. É ao ouvi-lo/lê-lo, primeiro desolado, depois, em desespero, a suplicar que lhe devolvam a cor, que se toma conhecimento do seu drama, da sua tragédia:

Já minha mão branco estai,
e aqui perna branco é,
mas a mi falá guiné;
se a mi negro falai,
a mi branco para quê?
Se falá meu é negregado

e não falá Portugás,
para quê mi martelado? (Co CLIV v⁰)

Responde-lhe Mercúrio: “No podemos hazer más: / lo que pediste te han dado.” E o pobre Fernando, patético:

Dá ca mim a negro tornaê.

Se mi falá namorado

a moyer que branco sae,

ele dirá a mi: “Bae, bae,

tu sá home o sá riabo?”

A negra, se a mi falaê,

dirá a mi: “Sá chacorreiro?”

Oiae, seoro ferreiro,

boso m'eu negro tornaê

como mi saba primeiro. (Co CLIV v⁰)

Que concluir desta experiência tão dolorosamente frustrada? Que o que para os outros resulta em vantagem, para o Negro, por ignorância sua (não soube exprimir completamente o seu desejo) resulta em mal muito maior. Poderia ter pedido tudo, e tudo teria. Pediu só a metade e, partida sua unidade negra, passou a ser dual, a ter em si o branco e o negro, estranha cada metade à outra, ser híbrido que é e não é, que perdeu o seu espaço – inferior, embora, mas seu, no qual podia ser amado, para ocupar um não-espaço, o espaço da indefinição, da marginalidade definitiva, sem remédio. A uma leitura superficial, pode-se depreender a atitude positiva do branco que permite ao Negro ser o primeiro a satisfazer seu desejo de transformar-se; se este não o consegue, é porque é incapaz para tal, e por isso mesmo torna-se ridículo e cômico: nem brancas, nem negras o hão de querer. A uma leitura mais profunda, porém, desaparece o cômico da situação: o Negro não consegue transitar de um a outro estado porque não foi preparado para a mudança; ao branco escravista pouco importa que o Negro fique na zona intermediária entre a barbárie – na qual se integrava – e a civilização – em que não se integra, pois que apenas em parte se lhe adaptou.

O desfile dos que querem entrar na frágua, entretanto, continua: vem o Frade que quer voltar a leigo, escolhendo mesmo com quem quer ficar parecido, e o consegue; vem a Justiça, velha, corcovada, com a vara torcida, cheia de peitas; não lhe basta uma calda, são necessárias duas para que saia jovem, direita, formosa e limpa de suborno. Divertidos, engraçados, pediram e obtiveram. E o público / o leitor esquece aquela figura dolorosamente trágica, intermédia, que nem ao menos pode ser “pilar da ponte [...] / que vai [do eu] para o outro”, pois o próprio eu deixou de sê-lo ao perder sua origem negra na pele branca, no nariz delgado e nos lábios finos. Nenhuma personagem trágica – Édipo, Jocasta, Antígona, Fedra, Ariadne... – me faz sentir a sensação de desconsolo e desgraça que me vem deste pobre Negro que, privado de sua identidade, *não é alguém*, deixado ao seu destino, absolutamente só, ao pé da Frágua, em meio ao texto que os criou.

Esta, parece-me, a leitura que Gil Vicente esperaria que se fizesse. No quase-silêncio do enunciado, a denúncia da situação do negro na sociedade portuguesa, àquele tempo. E tenho a tentação de perguntar: só portuguesa? só àquele tempo?

De silêncios que falam, de falas que se silenciam, de condenados e salvos, de amores extremos, da perda de identidade, buscados em versos semimilenares e em suas entrelinhas, fiz a minha fala que vou silenciando, feliz de ter tido a oportunidade de associar-me ao coro de louvações que a Gil Vicente entoamos, todos os seus devotos, neste ano “em que sua obra completa / os quinhentos, sempre nova”.

[1] BARROS, João. *Ropica pñefma*. Leitura modernizada, notas e estudo de I. S. Rêvah. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1952. p. 125-6. v. II. Reprodução fac-similada da edição de 1532.

[2] *Copilaçam de todas as Obras de Gil Vicente*. Lisboa, anno de MDLXII. Reimpressão fac-similada da edição de 1562. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1928, fo. XLIX v^o. Daqui em diante, a indicação da fonte será dada ao fim da citação, pela sigla *Co*, seguida do número do fôlio.

[3] MARTINS, Oliveira. *Camões, Os Lusíadas e a Renascença em Portugal*. p. 135. Apud VICENTE, Gil. *Obras Completas*. Lisboa: Sá da Costa, 1942. vol. II. p. 169.

[4] SARAIVA, António José. História da cultura em Portugal. *Jornal do Fôro*, Lisboa, vol. II, n. 1, p. 231, 1955.

[5] Idem. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. Lisboa: Europa-América, 1942. p. 129.

[6] Id. Ibid. p. 133.

[7] Id. Ibid. p. 124-5.

[8]

Parodio aqui uma louvação que fiz aos oitenta anos de Manuel Bandeira, devoto, como eu, de Gil Vicente, associando-os nesta homenagem que lhes presto.