

De Los altos estados s'esperan altas venturas: ideal cavaleiresco no teatro de Gil Vicente

MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ
Universidade Federal da Bahia
Brasil

Quien tiene amor verdadero
no pregunta
ni por alto ni por baxo
ni igual ni mediano.
Sepa pues
que el amor que aquí me traxo
aunque yo fuese villano,
él no lo es.¹

* * *

Abordar o ideal de cavalaria no teatro do dramaturgo quinhentista português Gil Vicente, propósito deste texto, obriga-nos, antes de tudo, a reafirmar algo de senso-comum sobre o tema: a cavalaria só existe no séc. XVI enquanto ideal, não mais enquanto instituição, condição que chegou a assumir entre os séculos XI e XIV. Como afirma Jean Flori, “o progresso dos arqueiros e, mais tarde, da artilharia [arruinou-lhe] a supremacia e [relegou-a] à categoria de vestígio prestigioso de tempos heróicos e veneráveis”². Aqueles “tempos heróicos e veneráveis”, em sua conformação cavaleiresca, já haviam passado, mas a época em que Gil Vicente produziu boa parte de seu teatro era ainda de glória e animada pelo espírito de heroísmo. As naus ibéricas e seus navegadores, melhor representação do par medieval cavalo-cavaleiro, resgatavam e alimentavam o espírito de aventura, bravura e heroicidade que havia dado corpo à cavalaria. Todavia, ainda não havia sido constituído o discurso épico correspondente a esta nova realidade histórica. Será necessário esperar pelo fim do século XVI e, no caso português, por *Os Lusíadas*, para que a ideologia e a mitologia da expansão marítima ganhassem conformação literária plena. Mesmo assim, não nos esqueçamos, Camões, por vezes, recorre ao mundo de inspiração cavalei-

1 Gil Vicente, *As Obras de Gil Vicente*, direção científica de José Camões, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2002, 5 vols. A citação é do *Dom Duardos*, vol. 1, p. 562.

2 Jean Flori, “Cavalaria”. In: Jacques Le Goff & Jean-Claude Schmitt (Coords), *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, Coordenação de Tradução de Hilário Franco Júnior, Bauru, São Paulo, Edusc, Imprensa Oficial de São Paulo, 2002, pp. 185-199. A citação está na p. 185.

resca para a configuração de personagens e acontecimentos de sua empreitada épica, como no famoso episódio dos “Doze da Inglaterra”³.

Por sua vez, Fidelino de Figueiredo, tratando do espírito épico no Portugal expansionista, sustenta a existência de um “paradoxo português” no século XVI. Para o crítico, Portugal “vive arcaica ou anacrónicamente os seus tempos heróicos”⁴. Tendo iniciado no século XII sua formação enquanto Estado nacional e tendo, também, promovido a primeira revolução europeia apoiada por uma espécie de “burguesia” nascente, no século XIV Portugal produziu poucas manifestações do espírito épico que encontramos, por exemplo, no norte europeu. As condições histórico-sociais no aquém-Pirineus eram diferentes das do resto da Europa. Com as grandes navegações, este espírito épico, que de certa forma já encontramos na Reconquista Ibérica e em uma ou outra obra literária, invade definitivamente a alma portuguesa e exige expressão. Contudo, esta surge de forma anacrônica. Esse anacronismo identificado pelo crítico define, assim, o espírito heróico do povo que promove “o fato essencial do Renascimento”, as Navegações⁵, ainda que não dimensione com exatidão o real valor da empreitada.

Nesta perspectiva, pode-se explicar e entender a voga das novelas de cavalaria por todo o século XVI ibérico. Ainda que retratando um mundo já “sem-sentido” frente às inovações tecnológicas, principalmente no campo das armas e dos transportes, o espírito bélico que as animava coadunava com aquele que fazia mover as velas das naus em direção aos “novos mundos”. Até que outra configuração ideológica e mitológica traduzisse esta realidade, o discurso épico será animado por modelos cavaleirescos. Segundo Mário Martins, a cena descrita por Camões em os “Doze de Inglaterra”, uma narrativa cavaleiresca que ajuda a passar o tempo aos navegadores, parece ter sido comum nas verdadeiras naus que iam a caminho da Índia ou da América⁶.

Voltando a Gil Vicente, sabemos que o dramaturgo foi testemunha privilegiada deste momento, já que serviu às duas Cortes que promoveram e mais desfrutaram de todo o processo da expansão marítima, a de Manuel I (1495-1521) e a de D. João III (1521-1554). O teatro de Vicente, propagador da ideologia destas duas casas reais, recorrerá ao ideal cavaleiresco, via de regra para animar a nobreza, que o assistia em primeira mão, a colaborar na expressão quinhentista daquele ideal, o processo de expansão do império. Em *Exortação da Guerra* (1514?)⁷, por exemplo, grandes figuras da mitologia clássica e da história da Antiguidade são convocadas pelo clérigo Nigromante para, frente à Corte, proclamarem discursos apologéticos da guerra e das ações do reino contra infiéis e pela expansão marítima. O general cartaginês Aníbal assenta seu discurso exortativo aos nobres que o escutam nessa chave significativa: “É guerra de devação\ por honra de vossa terra\ cometida com razão\ formada com descrição\ contra aquela

3 Luís de Camões, *Os Lusíadas*, Leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Lisboa, Ministério dos Negócios Estrangeiros, Instituto Camões, 2002. O episódio encontra-se no Canto VII, 42-69.

4 “Os portugueses de então [do século XVI], sendo grandes realizadores, viviam fora da realidade. E um dos sinais mais concludentes desse bovarismo de antedata foi o seu desconhecimento da importância do achado do Brasil, durante muito tempo ofuscado pela miragem da Índia. Era uma época mítica de prosápias fidalgas e de exagerados complexos de superioridade. *Servia a causa intelectual da Renascença de costas voltadas para ela*, mas dando um alcance universal a um dos seus mais típicos rasgos, a curiosidade geográfica, e concentrando no aspecto guerreiro ou heróico um outro, o amor da glória [...]”. Fidelino de Figueiredo, *A Épica Portuguesa no Século XVI*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987, p. 454. Grifo nosso.

5 Joaquim Barradas Carvalho, *O Renascimento Português*, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1980, p. 13.

6 Mário Martins, *Teatro Quinhentista nas Naus da Índia*, Lisboa, Edições Brotéria, 1973.

7 Não é pacífica entre os críticos de Vicente a data de representação registrada na rubrica deste auto, 1514. Há quem defenda que sua encenação só poderia dar-se no ano anterior, 1513, data da Conquista de Azamor pela armada capitaneada por D. Jaime, Duque de Bragança, também registrada na rubrica do auto: “Foi representada ao muito alto e nobre rei dom Manoel [...], na partida para Azamor do ilustre e mui magnífico senhor dom Gemes, duque de Bragança e de Guimarães, etc. Era de 1514 anos”. Gil Vicente, *op. cit. (Exortação da Guerra)*, vol. 1, p. 663.

gente perra”⁸. No *Auto da Barca do Inferno* (1517), os quatro cavaleiros que “[morreram] pelejando\ por Cristo senhor dos céus” não têm dúvidas sobre sua salvação, por isso ignoram o Diabo e seguem retos até a barca do Anjo, que os recebe assegurando-lhes que “quem morre em tal batalha\ merece paz eternal”⁹.

Se é bélico o sentido da chave com que Vicente se apropria do ideal de cavalaria em autos representados para a Corte de D. Manuel I, corroborando talvez o discurso de expansão e conquista que domina o reinado do Venturoso no período em que serviu ao filho deste, D. João III, será outra a chave com que o ideal cavaleiresco será apropriado pelo dramaturgo. Tomam frente agora valores da cortesia, particularmente da cortesia amorosa, que desde sempre estiveram associados à cavalaria, mas que passam a ser mais realçados no momento em que a estruturação bélica da instituição se torna anacrônica. Melhor adequada em sua configuração de ideal, a cavalaria será utilizada pelo dramaturgo por meio da adaptação de duas narrativas cavaleirescas do século XVI e terá como eixo de encenação a defesa do amor verdadeiro, assumido como essencialmente cavaleiresco.

* * *

A *Tragicomédia de Dom Duardos* (1523), adaptação da novela de cavalaria *Primaleón*, de 1512, pertencente ao ciclo cavaleiresco dos *Palmerins*, é, segundo nos informa Isabel Almeida, “obra de viragem” no conjunto de autos vicentinos¹⁰, corroborando o que se afirma no texto-introdutório da edição da *Copilação de Todas as Obras de Gil Vicente*, de 1586, em que Vicente afirma que, desejoso de alcançar a aprovação real, teria decidido, em suas palavras, “meter más velas a [su] pobre fusta”, tomando como enredo de seu auto a história de amor de “altas figuras”, os príncipes Dom Duardos e Flérida, e utilizando-se de “dulce retórica y escogido estilo”¹¹. Isabel Almeida associa aquela “viragem” ao desejo e objetivo do dramaturgo de lapidar seu estilo visando a satisfazer o novo gosto estético que certamente Vicente identificava nas preferências artísticas do novo rei, D. João III. De modo mais específico, Almeida diz: “terá sido na construção da figura de Duardos que mais se apurou a *dulce retórica*, o *escogido estilo* [...] As falas do príncipe encoberto assumem o valor de pequenas explanações sobre a paixão e são elemento crucial para a definição de Duardos como exemplo de amador” .. Mas, registre-se, não qualquer amador¹². Dom Duardos reiteradamente insiste em que a base de seu amor se encontra na verdade e autenticidade de seus sentimentos¹³.

O início da tragicomédia encena ações próximas às da narrativa cavaleiresca que a inspira: obrigado por sua condição de cavaleiro a vingar a morte de Perequin, amado de Gridonia, e por cujo desaparecimento esta se sente ferida de morte, Dom Duardos vem à corte de Imperador Palmerim “demandar campo” a Primaléon, seu filho, algoz de Perequin, de modo a vingar a dama indefesa. A

8 *Idem*, p. 678.

9 Gil Vicente, *op. cit.* (*Barca do Inferno*), vol. 1, p. 242.

10 Isabel Almeida, *Dom Duardos*, Lisboa, Quimera, 1991, p. 6.

11 Diz o Prólogo do *Dom Duardos*, na edição da *Copilação de Todas as Obras de Gil Vicente*, de 1586, dirigido a D. João III: “Como quiera (excelente príncipe y rey muy poderoso) que las comedias, farsas y moralidades que he compuesto en servicio de la reina vuestra tía [D. Leonor] (cuanto en caso de amores) fueron figuras baxas, en las cuales no había conveniente retórica que pudiese satisfacer al delicado espíritu de vuestra alteza, conosci que me cumplía meter más velas a mi pobre fusta. Y así con deseo de ganar su contentamiento hallé lo que en extremo deseaba, que fue don Duardos y Flérida, que son tan altas figuras como su historia recuenta, con tan dulce retórica y escogido estilo, quanto se puede alcanzar en la humana inteligencia [...]”. Gil Vicente, *op.cit.* (*Dom Duardos*, 1586), vol. 2, p. 593.

12 Isabel Almeida, *op. cit.*, pp. 17-19.

13 Sigo de perto a leitura que faz do *Dom Duardos* a professora Maria Margarida de M. B. C. Gouveia, *A Tragicomédia de Dom Duardos: Gênese, Tema e Estrutura do Auto Vicentino*, Coimbra, Dissertação (Licenciatura) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 1971.

retórica cavaleiresca de Dom Duardos exalta, já neste momento, a verdade como valor maior. Diz ele ao imperador:

Vengo, Señor, a pedir
 lo que no débeis negar
 que vueso estado
 es por la verdad morir
 y la verdad conservar
 con cuidado.
 Porque sois suma justicia
 que es hija de la verdad
 de tal son
 que por ira ni amicia
 no dexa vuesa majestad
 la razón¹⁴.

À maneira do *dobre* das cantigas trovadorescas galego-portuguesas, a palavra *verdad* ressoa ao longo da estrofe definindo a condição “estado” do imperador (“por la verdad morir\ y la verdad conservar”). Descrita como filha da virtude suprema de um rei, a justiça, assume em seguida a posição de palavra-rima, cujo par melódico é a palavra *majestad*. Na síntese dessa proposição, a condição de Majestade do Imperador é a Verdade. Na estrofe seguinte, significativamente já anunciando por metáfora os riscos da estratégia a que recorrerá o amante (o disfarce), Dom Duardos adverte o imperador sobre o perigo, ao não se agir segundo a justiça e a verdade, exatamente de tornar “emperador el engaño”.

Demonstrado retoricamente a justiça de sua demanda, Duardos lutará com Primaléon, iniciando a tragicomédia sob o signo da ação bélica, da ação cavaleiresca. A “viragem” ocorre com a interferência da amada. Temendo pela vida de tão altos cavaleiros, o imperador solicita a sua filha, a princesa Flérida, que interfira na luta, chamando os combatentes à paz. Ela assim o faz e é logo atendida pelo cavaleiro, estrangeiro e desconhecido, que aceita o fim de uma luta cavaleiresca sabendo-se jogado em outro campo de batalha, o do amor:

Dom Duardos: Señora luego sin falla
 no por temor ni por Dios.
 Soy contento
 porque más fuerte batalla
 contra mí traéis con vos
 yo lo siento.
 Oh admirable ventura
 que en medio de una cuestión
 en extremo
 hallé otra más oscura
 guerra de tanta pasión
 que la temo¹⁵.

¹⁴ Gil Vicente, *op. cit.* (*Dom Duardos*), vol. 1, p. 518.

¹⁵ *Idem*, p. 520.

Como afirma o cavaleiro Dom Duardos, ele é realmente jogado dentro de outra “questão”, de outra demanda, a do amor. Como já acentuaram outros investigadores¹⁶, a demanda desses cavaleiros, antes centrada na aventura, no desconhecido, na busca de longes terras e em renovados desafios, nas adaptações vicentinas assume a configuração de uma *quête* amorosa. Nas palavras de Aníbal Pinto Castro, “[...] a movimentação das aventurosas façanhas dos cavaleiros [...] é substituída, na versão vicentina, por uma única aventura [...] por] uma espécie de viagem interior, sujeita aos encontros e desencontros dos afectos, tal como no jogo dialético que a cortesia quatrocentista concebera”¹⁷.

Jogado à aventura amorosa, Dom Duardos estabelecerá a sinceridade como condição para a conquista. Assumindo disfarce de hortelão, demandará o amor de Flérida, mas condicionando-o a uma expressão sincera, verdadeira. Em longos solilóquios, que nos permitem entrar em contato de forma íntima com os meandros da alma angustiada do amante, a problemática será debatida¹⁸. Quase ao final do auto, quando o disfarce não esconde mais sua condição de cavaleiro e, requisitado por Artada, uma das damas de Flérida, a revelar sua verdadeira identidade, que se espera compatível com seu alto amor, diz Dom Duardos:

Quien tiene amor verdadero
no pregunta
ni por alto ni por baxo
ni igual ni mediano.
Sepa pues
que el amor que aquí me traxo
aunque yo fuese villano,
él no lo es¹⁹.

No jogo retórico com que responde à solicitação de Artada, Dom Duardos busca reafirmar duas “quase” verdades. Uma, a que estrutura toda a economia do auto: ao amor não interessa a condição social do amante, alta ou baixa, mas sim a sinceridade, a verdade do sentimento expresso e vivido. Esta verdade é, todavia, meia-verdade, pois ainda que uma nova retórica busque sustentar a expressão do ideal amoroso cavaleiresco, não se pode esquecer que a cavalaria, desde sua criação, logo foi apropriada como elemento de distinção social da nobreza, que lhe é anterior e com ela nunca se confundiu, embora tenha dela se apropriado²⁰. Portanto, a condição social do cavaleiro Dom Duardos, a de príncipe, é negada retoricamente, mas afirmada pela qualidade do sentimento que dedica à amada.

Por outro lado e de forma complementar, o amor que corresponde à instituição da cavalaria, o amor cortês, da mesma forma, foi estabelecido como uma das estratégias de distinção da nobreza da

16 V. Maria Margarida de M. B. C. Gouveia, *op. cit.*; José Augusto Cardoso Bernardes, *Sátira e Lirismo: Modelos de Síntese no Teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1996; Aníbal Pinto de Castro, “As Dramatizações Vicentinas da Novela de Cavalaria”, In: Maria João Brilhante *et alli* (Orgs.), *Actas do Congresso Internacional Gil Vicente 500 Anos depois*, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2003, v. 2, pp. 13-30.

17 Aníbal Pinto de Castro, *op. cit.*, p. 23.

18 O gênero do solilóquio, segundo Mikhail Bakhtin, ao fazer com que a personagem dialogue consigo mesma permite o revelar-se do “homem interior”. O diálogo que a personagem mantém consigo lhe permite tornar públicos pensamentos que não se revelariam em nenhuma outra situação, possibilitando ao observador externo o acesso ao que há de mais interior no ser. V. Mikhail Bakhtin, *Problemas da Poética de Dostoievski*, Tradução de Paulo Bezerra, Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981, p. 103.

19 Gil Vicente, *op. cit.* (*Dom Duardos*), vol. 1, p. 562.

20 V. George Duby, *A Sociedade Cavaleiresca*, Tradução de Antônio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 1989; e Jean Flori, *op. cit.*

classe dos vilões²¹. A estes quase sempre foi interdito viver ou expressar o amor cortês em sua plenitude, a não ser em registro satírico, o que equivale a não o sentir verdadeiramente. De onde o amor vivido por Dom Duardos não poder ser vilão, revelando, por consequência, a extração social elevada do disfarçado hortelão.

* * *

Uma década depois, Gil Vicente volta ao tema da sinceridade dos sentimentos amorosos da nobreza cavaleiresca, servindo-se de estratégia dramática semelhante. Na *Tragicomédia de Amadis de Gaula*, de 1533, Vicente adapta ao teatro a longa novela de cavalaria de Garcí Rodriguez de Montalvo, composta de quatro livros, editada em Zaragoza em 1508, edição a partir da qual foram feitas diversas reimpressões ao longo do século XVI²². Na adaptação, Vicente fixa-se nas partes finais do primeiro livro e no início do segundo. É lá, sob o engano do anão Ardián, que o herói, acusado de deslealdade pela amada, sofrerá a dor da separação, despir-se-á de suas armas, abrindo mão de sua condição de cavaleiro, recolher-se-á à Penha Pobre e será rebatizado com o nome de “Beltenebros”²³.

Gil Vicente divisou neste episódio a condição e situação perfeitas para a construção da ação dramática de seu auto. O amor dos heróis, ainda que em constante segredo, não havia até o momento sofrido nenhuma ameaça de desestabilização. Servindo a Oriana desde a infância de ambos, Amadis demonstrava-se fiel cavaleiro, no que era bem acolhido por ela. A partir de um elemento exterior a sua relação e ao contexto social a que pertenciam, o Anão Ardián²⁴, o par amoroso vê a “crise” de seu amor ser desencadeada, provocando o afastamento e o sofrimento, sendo necessária a intervenção de coadjuvantes — Mabília, Dinamarca e Dorin — para que a paz e a harmonia voltem a reinar. É este episódio — bastante simples — que Vicente adaptou e transformou em auto, com pequenas modificações no enredo.

No início do auto, logo após afirmar que “en la fama está el vivir” e que não se deve temer a morte “por ganar vida a la fama”, animando seu irmãos, Galaor e Florestan, e seu fiel escudeiro, Gandalin, a pronunciar falas de teor semelhantes, de exaltação da fama cavaleiresca em desprezo de todo o resto, o jovem Amadis de Gaula muda radicalmente o teor da conversa e declara-se cavaleiro de outro estirpe:

No me convida la gana
de la fama aunque es harto
sino que sirvo a Oriana
hermosura soberana
em cuyo nombre m’parto
em dos partes y no em uma.
La del alma doy a ella

21 V. George Duby, “O Modelo Cortês”, In: George Duby & Michelle Perrot (Orgs.), *História das Mulheres: a Idade Média*, Lisboa, Afrontamentos, 1995, p. 331-351.

22 Neste estudo, sirvo-me da seguinte edição: Garcí Rodriguez de Montalvo, *Amadis de Gaula*, Edição de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra/Letras Hispánicas, 1987.

23 A *Tragicomédia de Amadis de Gaula* foi objeto de análise em minha Dissertação de Mestrado, defendida na Universidade de São Paulo, em 1997. Tendo realizado pequenas correções e alterações ao texto, publiquei-o em livro, em 2007. Retomo, aqui, algumas de minhas considerações. Cf. Márcio Muniz, *Cenas Corteses*, Feira de Santana, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultura da Universidade Estadual de Feira de Santana, 2007.

24 Segundo Juan Manuel Cacho Blecua, “[...] el enano no diferencia entre cortesía, la actitud de Amadís ante Briolanja ofreciéndose como su caballero, y amor cortés, las relaciones secretas entre Oriana y el héroe [...]”. Garcí Rodriguez de Montalvo, *op. cit.*, notas, p. 606.

la del cuerpo a la fortuna
y a la luna
porque la hizo tan bella.

Si el peligro me convida
que de las guerras rehuya
diré: oh esclarecida
cuan segura está la vida
que se defiende por tuya!²⁵

Essa mudança radical do cavaleiro, que levou alguns críticos a verem um nítido descuido de Gil Vicente na composição do auto²⁶, é exemplo eloquente, a meu ver, de mudança semelhante que o ideal da cavalaria sofre no raiar da Idade Moderna. Na medida em que a cavalaria vê sua utilidade prática tornar-se anacrônica num mundo de armas de fogo, o ideal que a sustenta, de fidelidade, proteção, dedicação e conquista guarda interesse numa sociedade animada pelas navegações e que lapida com requinte a vida passada em corte.

Por outro lado, ao colocar o amor como motivação de suas aventuras, o *Amadis* vicentino desvia a possível expectativa criada no leitor de que o assunto do auto será bélico, e, paralelamente, anuncia que a tônica da obra recairá sobre a questão amorosa, alinhando-se com a temática da narrativa de Garcí Rodríguez de Montalvo e afirmando seu papel de “cavaleiro do amor”. A intriga amorosa do auto é resumida pela dúvida de Oriana quanto a acreditar nas palavras do Anão ou aceitar como infalível a promessa de fidelidade do Cavaleiro Namorado. Optando pela primeira, Oriana quase levará à morte seu amado, que só se salvará com a intervenção diplomática de Mabília, Dinamarca e Dorin. Provada a lealdade de Amadis, nas provas vencidas na encantada *Isla de Los Firmes Amadores*, o engano é corrigido e a paz volta a reinar entre os amantes.

Em sua *Orígenes de la Novela*, Marcelino Menéndez y Pelayo afirma que o *Amadis de Gaula* de Garcí Rodríguez de Montalvo é a primeira novela idealista moderna, constituindo-se como uma “epopéia da fidelidade amorosa”, trazendo dentro de si o código de honra e de cortesia que disciplinaria muitas gerações²⁷. Ressalta o crítico espanhol o valor didático e social da obra, indicando ser esta, a um só tempo, um preceituário de cavaleiro, um manual de bom tom, oráculo de elegante conversação, repertório de boas maneiras e de discursos galantes²⁸. A novela espanhola funcionaria, assim, como um verdadeiro tratado de cortesia cavaleiresca, exemplo para seus contemporâneos e para os que os sucederam. Ao se alinhar com o espírito de Garcí Rodríguez de Montalvo, Gil Vicente faz também de seu *Amadis de Gaula* uma *epopéia* da fidelidade amorosa.

* * *

Como se pode ver, a intriga amorosa e a estrutura narrativa dos dois autos cavaleirescos de Gil Vicente assemelham-se muito. O enredo amoroso pauta-se fundamentalmente na defesa, por parte dos

25 Gil Vicente, *op. cit.* (*Amadis de Gaula*), vol. 1, p. 581.

26 V. T. P. Waldron. “Introduction”. In: Gil Vicente, *Tragicomédia de Amadis de Gaula*, Edição, introdução e notas de T. P. Waldron, Manchester, Manchester University Press, 1959; e Teresa Amado, *Amadis*, Lisboa, Quimera, 1992.

27 M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la Novela*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946, vol. 1, p. 358.

28 *Idem*, p. 206.

amantes, de uma expressão amorosa sincera, em detrimento de uma retórica apoiada no convencionalismo das regras do código de amor cortês, constante e exaustivamente denunciado.

Na estruturação dos dois autos, essa denúncia também se constrói de modo muito semelhante. Dois episódios farsescos – o de Camilote e Maimonda, na *Tragicomédia de Dom Duardos*, e o do Anão, na *Tragicomédia de Amadis de Gaula* – encenam o convencionalismo no tratamento do código amoroso e promovem, por reflexo invertido, a expressão do amor sincero buscado pelos amantes dos dois autos.

Stephen Reckert, recorrendo a Willian Empson, afirma que “toda idéia nobre contém em si mesma a sua própria auto-paródia grosseira e abjeta”²⁹. Apropriando-se da teoria de Empson, Reckert aponta função similar para o episódio de Camilote e Maimonda, na *Tragicomédia de Dom Duardos*. Este episódio farsesco serviria como uma espécie de “espelho deformador” no qual o leitor/espectador veria caricaturados os amantes, Duardos e Flérida, antes mesmo de lembrar-se de fazer ele próprio a caricatura dos heróis. Essa auto-paródia permitiria, assim, que os sentimentos dos amantes fossem revalorizados em sua beleza e sinceridade quando postos em contraste com o grotesco e com o convencionalizado amor dos gigantes³⁰.

Na *Tragicomédia de Amadis de Gaula*, o episódio do Anão, estrategicamente situado a meio do auto, funciona de modo similar. A caracterização do Anão é bastante cômica. O orgulho e a soberba fazem-no apresentar-se como perfeito namorado, “ombre gentil”, com sua “disposición”, e que espera “servir a Mabilia de amores” porque, ele o diz, nasceu “para favores”³¹. Vêem-se nesta fala marcas do código de amor cortês: o desejo do serviço amoroso, a gentileza do amante e a nobreza da dama. Se considerarmos que esse pretense discurso amoroso cortês é proferido por um anão, de imediato perceberemos a intenção de rebaixamento que ele traz. Pelas características corporais, um anão não está apto à prática da cortesia, que exigia determinados dotes físicos, como força e habilidade, ambas ausentes na representação tradicional de sua figura, sempre apontado como ser inferior e desengonçado³². Além disso, levando-se em conta que o público sabe da condição servil desse orgulhoso amante, mais ainda se tornam risíveis suas intenções amorosas para com a princesa Mabilia.

Não são apenas as particularidades físicas e a condição social de Ardián que o desqualificam para a cortesia amorosa; em seu discurso ele ainda revela a ausência de outras qualidades. Primeiro, nega ao amor o valor devido, pois mesmo um “cornado” é demasiado para tal sentimento: “[...] que amores ni nada d’esto/ no lo tenga en un cornado”. Ao tratar dos motivos que o trazem à corte do rei Lisuarte, menciona dois muito pouco nobres: a covardia e a ganância. Teme ele as “peligrosas guerras” a que se expõe nas andanças com seu senhor Amadis e, também, deseja ganhar a “privaça” do rei estando em sua corte, onde “espera medrar”³³.

Os episódios farsescos dos dois autos, embora distorçam a imagem que refletem, possibilitam também um avanço em relação à imagem fonte do reflexo. Assim, enquanto o amor cortês é parodiado nas falas estereotipadas de Camilote e do Anão, aos nossos heróis é dada a oportunidade de serem realçados

29 Stephen Reckert, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1983, p. 40 e ss.

30 *Idem*, p. 40 e ss. Também Maria Margarida de M. B. C. Gouveia aponta o episódio de Camilote e Maimonda como uma caricatura, como espelho deformante do amor vivido pelos heróis de *Dom Duardos*. Cf. Maria Margarida de M. B. C. Gouveia, *op. cit.*, p. V e VI.

31 Gil Vicente, *op. cit. (Amadis de Gaula)*, vol. 1, p. 597.

32 Segundo Raimundo Lúlio, em *Livro da Ordem da Cavalaria (1279-1283)*, são estas algumas das características físicas que impediriam o acesso à Ordem da Cavalaria: “Homem contreito, ou demasiado gordo, ou que tenha outro defeito no seu corpo pelo qual não possa exercer o ofício de cavaleiro, não deve estar na ordem de cavalaria; porque é vileza da ordem de cavalaria se recebe um homem que seja entecado, adoentado ou incapaz de levar armas. E é tão nobre a cavalaria e alta a sua honra que a riqueza e nobreza de coração e de linhagem não bastam ao escudeiro que seja aleijado de algum membro”. Ramon Lúlio, *Livro da Ordem da Cavalaria*, Tradução de Artur Guerra, Lisboa, Assírio & Alvim, 1992, p. 41.

33 Gil Vicente, *op. cit. (Amadis de Gaula)*, vol. 1, p. 597.

seus esforços na afirmação da sinceridade de seus sentimentos. Os episódios funcionam, portanto, com a ambivalência própria do discurso paródico³⁴. À destruição sucede a reconstrução; à crítica, a valorização; ao estereótipo, o desejo pela reafirmação da verdade amorosa como valor mais alto.

Por fim, se estiver correto no que venho indicando como sentido maior dos discursos cavaleirescos nos dois autos — a intenção de afirmar a sinceridade amorosa do pares de amantes —, cabe sustentar que os episódios farsescos cumprem papel de espelho às avessas. O caráter estereotipado e burlesco do amor pretendido pelos farsescos amantes, assim como a caricatura que suas imagens revelam, realçam ainda mais a defesa do amor verdadeiro. Este aspecto com que aborda o amor no mundo da cavalaria, creio, assegura a diferença e certa originalidade no trato do tema cavaleiresco por parte de Gil Vicente.

RESUMO: O texto busca observar a apropriação do ideal cavaleiresco medieval por parte do dramaturgo quinhentista português Gil Vicente. Centra-se a análise fundamentalmente em duas obras de Vicente: a *Tragicomédia de Dom Duardos*, de 1523, e a *Tragicomédia de Amadis de Gaula*, de 1533. Os dois autos são adaptações teatrais de novelas de cavalaria e, guardando marcas do ideário cavaleiresco medieval, apresentam também novas características assumidas por aquele ideal no contexto quinhentista ibérico.

Palavras-chave: Teatro Português – Gil Vicente – *Tragicomédia de Dom Duardos* – *Tragicomédia de Amadis de Gaula* – Cavalaria.

ABSTRACT: The text observes the appropriation of the medieval chivalric ideal by the sixteenth century Portuguese playwright Gil Vicente. The analysis focuses primarily on two works of Vicente: *The Tragicomedy of Don Duardos*, 1523, and *The Tragicomedy of Amadis of Gaul*, 1533. The two plays are adaptations of novels of chivalry and keeping medieval chivalric ideals, new features have also assumed that ideal in the context of sixteenth-century Iberian Peninsula.

Key-words: Portuguese Theater – Gil Vicente – The Tragicomedy of Don Duardos – The Tragicomedy of Amadis of Gaul – Chivalry.

34 Cf. Mikhail Bakhtin, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*, Tradução de Yara Frateschi Vieira, São Paulo, Brasília, HUCITEC, EdUNB, 1993.