

Da novela de cavalaria à comédia renascentista: *Don Duardos e Amadís de Gaula* de Gil Vicente¹

MARÍA ROSA ÁLVAREZ SELLERS
Universitat de València

«No cansará mi pasión,
porque mis tristes enojos
son de grado».
D. Duardos (*Don Duardos*, vv. 973-975)

«porque el principio de amores
es comienço de tristezas».
Amadís (*Amadís de Gaula*, vv. 322-323)

Gil Vicente é um dos autores mais importantes da literatura lusitana e provavelmente o mais significativo do teatro português. Do *Monólogo do vaqueiro* (1502) até a *Floresta de enganos* (1536) observa a sociedade do seu tempo e procura deixar constância dela através de géneros diversos, já que a dada altura, os modelos proporcionados por escritores castelhanos como Juan del Encina ou Lucas Fernández não são suficientes para o génio de quem, ao serviço da Corte, consegue superar os limites nobiliárquicos e traçar uma das pinturas mais relevantes e completas do momento histórico que conheceu.

Gil Vicente passou à história do teatro como escritor de autos, género ainda medieval que perdurará no século XVII na rica e complexa tradição dos Autos Sacramentais². E de entre as virtudes

¹ Este trabalho foi apresentado em: “No início de um século” II Congresso da Associação de Lusitanistas do Estado Espanhol (Barcelona, de 29 de Novembro a 1 de Dezembro de 2006).

² «Auto era uno de los términos empleados en la Península para referirse a “una representación dramática religiosa (llamadas también “obras de devoción”) o profana”. Por otro lado, el estilo popular de autos, entremeses y prácticas se oponía al estilo clasicizante de las comedias (...). En cualquier caso, la manera de designar a las obras dramáticas es variable y poco precisa; basta repasar los títulos de las piezas de Juan del Encina y Lucas Fernández» (Vicente 1996: xxxv).

dos seus autos destacam-se a comicidade, a proximidade ao folclore, o retrato de diversas profissões, o seu peculiar realismo... Assim, peças como o *Auto da Barca do Inferno* (1517), junto com as suas farsas, fizeram dele um ícone do teatro português pela sua precisa reconstrução dos tipos sociais, pelo seu léxico convenientemente adaptado aos caracteres, pela sua verosimilitude não isenta de ironia, pelo seu tratamento de temas actuais progressivamente desligados de fontes religiosas ou literárias.

Contudo, não se limitará a farsas e moralidades, e o artífice de autos medievais onde o Bem e o Mal dividiam as personagens partindo de uma clara perspectiva maniqueísta, decidiu experimentar um género do qual nem o nome estava definido nesse momento que é o Renascimento onde se tenta desenhar a vida através de géneros diversos que ainda não precisaram os seus contornos³. E Gil Vicente tentou o género destinado a superar esses autos medievais que tanta honra e fama lhe deram, o género que pudesse abranger os sentimentos e não só as acções das personagens: decidiu escrever comédias⁴.

Procedente da Antiguidade clássica, na Idade Média a comédia era considerada a contrapartida da tragédia, de categoria superior. De facto, os poucos autores que no século XV falam na Península Ibérica dos géneros dramáticos, escrevem sobre a sátira e a tragédia e definem a comédia utilizando a inversão dos termos dados à tragédia: Juan de Mena, no Preámbulo Segundo à sua *Coronación* (1438 ou 1439), fala de três estilos diferentes pelo seu assunto e solução, «tragédico, satírico o comédico»⁵, e com

³ «Mais do que como um período cronológico, o Renascimento deveria talvez definir-se como um estado de espírito: uma sensibilidade globalmente *renovadora* (no sentido de que busca no antigo, conscientemente ou não, um rumo novo), mas cujas manifestações locais variam com a sua expansão geográfica e a sua evolução no tempo» (Reckert 1992: 140).

⁴ A denominação de “tragicomedia” que recebem *Don Duardos e Amadís de Gaula* parece não ser da autoria de Gil Vicente: «Descontándose la pretendida subclase de las “tragicomedias” (que a pesar de ser justificable *a posteriori* parece haber sido una de las varias invenciones más o menos gratuitas de su hijo y primer editor, Luís, como ya barruntó Menéndez Pelayo y demostró, con argumentos fehacientes, I.S. Révah), estos dos géneros [comedias y farsas] abarcan la totalidad de su producción teatral profana» (Reckert 1996: ix).

⁵ «Tragédico es dicha el escritura que habla de altos hechos y por bravo y soberbio y alto estilo, la cual manera siguieron Homero, Virgilio, Lucano y Estacio; por la escritura tragédica, puesto que comienza en altos principios, su manera es acabar en tristes y desastrados fines. Sátira es segundo estilo de escribir, la naturaleza de la cual escritura y oficio suyo es reprender vicios, del cual estilo usaron Horacio, Persio y Juvenal. El tercero estilo es

palavras semelhantes distingue o Marqués de Santillana entre «tragedia, sátira, comedia»⁶ na “Dedicatoria” da sua *Comedieta de Ponza* (1444), enquanto que Hernán Núñez, na *Glosa sobre las trecientas del famoso poeta Juan de Mena* (1490), define tragédia —segundo Diomedes «Tragedia est heroice fortune in adversis comprehensio»— e sátira, «que es género de escritura en que se trata de varias y diversas reprehensiones de muchos vicios que los latinos primero inventaron, como escribe Quintiliano, porque los griegos no escribieron sátiras, sino en lugar dellas usaron de la comedia antigua» (*apud* Sánchez & Porqueras 1972: 60).

Mas no século XVI assistimos aos inícios da dignificação da comédia com o primeiro teórico de importância da época, Torres Naharro, que no “Prohemio” à sua *Propalladia* (Nápoles, 1517) tenta construir uma teoria dramática à volta da comédia, destacada agora partindo do contraste com a tragédia:

Comedia, según los antiguos, es *civilis privataeque fortunae, sine periculo vitae comprehensio*, a diferencia de tragedia, que es *heroicae fortunae in adversis comprehensio*. Y según Tulio, comedia es *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis* (Naharro 1936).

No entanto, ele próprio aventura uma definição contemporânea: «que comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado», e divide o género em duas categorias, “comedia a noticia” —«se entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad, como son *Soldadesca* y *Tinellaria*»— e “comedia a fantasía” —«de cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdad, aunque no lo sea, como son *Serafina*, *Imenea*, etc.» Esta vontade de formular

comedia, la cual trata de cosas bajas y pequeñas y por bajo y homilde estilo, y comienza en tristes principios y fenece en alegres fines, del cual usó Terencio» (*apud* Sánchez & Porqueras 1972: 57).

⁶ «Tragedia es aquella que contiene entre sí caídas de grandes reyes e príncipes, así como Hércules, Príamo e Agamenón, e otros tales, cuyos nacimientos e vidas alegremente se comenzaron e gran tiempo se continuaron, e después tristemente cayeron. E del fablar de estos usó Séneca el mancebo, sobriño del otro Séneca, en las sus tragedias, e Joan Bocacio en el libro *De casibus virorum illustrium*. Sátira es aquella manera de fablar que tovo un poeta que se llamó Sátiro, el cual reprendió muy mucho los vicios e loó las virtudes; e de esta manera, después de él, usó Horacio (...) Comedia es dicha aquella cuyos comienzos son trabajosos e después el medio e fin de sus días alegre, gozoso e bien aventurado: e de esta usó Terencio (...) e Dante» (Santillana 1852: 93-95).

uma teoria dramática adaptada ao momento histórico é uma amostra da necessidade, sentida desde finais do século XV, de criar um teatro diferente do consagrado pelos gregos e romanos, como dizia Carlos Verardo na introdução à sua *Historia Baetica* (1493).

Gil Vicente participa deste espírito de renovação dos géneros teatrais percebido em toda a Europa quando decide combinar a escrita de farsas e moralidades com a de comédias. E compõe duas comédias que Torres Naharro chamaria “a fantasía”, quer pelo seu assunto, quer pelas suas fontes literárias⁷: *Don Duardos* (1522) e *Amadís de Gaula* (1533)⁸, a primeira das quais constaria provavelmente entre as mais altas criações do seu autor se não tivesse sido escrita em castelhano⁹.

Inspiradas em sendas novelas de cavalaria, o *Primaleón* (editada em Portugal em 1516) e a famosa *Amadís de Gaula* (1508), Gil Vicente encontra-se na encruzilhada de dramatizar uma matéria novelesca por demais conhecida¹⁰. A diversa natureza dos géneros

⁷ Segundo D.W. Mc Pheeters, «no se ha señalado ninguna influencia de Torres Naharro; a lo sumo, pequeños motivos o frases poco reveladoras» (Naharro 1973: 33). I.S. Révah considera que Gil Vicente teria conhecido Torres Naharro em 1514 perante a embaixada de Tristão da Cunha na corte papal (v. Révah 1951: 26-27), e L. Keates também relaciona ambos os autores quando classifica a *Comedia del viudo*, o *Don Duardos* e a *Tragicomedia de Amadís de Gaula* como “comedias a fantasía” (v. Keates 1962: 105). Mas José Augusto Cardoso Bernardes destaca que a recepção por parte de Gil Vicente dessa teoria da comédia «não é indiferenciada, porquanto o dramaturgo português vai aproveitar sobretudo o filão da comédia “a fantasía” (que integra *Jacinta*, *Seraphina*, *Ymeneia*, *Calamita* e *Aquilana*) e modulá-la de forma multifacetada, ora num sentido de imitação ficcionada de costumes (*Rubena* e, ainda que num sentido diferente, *Viúvo*), ora num sentido histórico-romanesco, com largo recurso a fórmulas provenientes da tradição lírica e narrativa (*Divisa*, *D. Duardos* e *Amadís*)» (Bernardes 1996: 121).

⁸ *Amadís de Gaula* representou-se em 1533 em Évora, ante D. João III, segundo consta na *Copilaçam de totalas obras de Gil Vicente* (1562), folio 137r, mas na *História da Literatura Portuguesa* de António José Saraiva e Óscar Lopes aparece a data de 1523 (v. Saraiva & Lopes s.d.: 191), proposta por I. S. Révah pela sua proximidade com *Don Duardos* (v. Révah 1951: 31).

⁹ A situação de *Don Duardos* parece única: «é igualmente provável que não haja na literatura do Renascimento peninsular outra obra de tão alta qualidade que seja tão escandalosamente ignorada. Em Espanha não se lê o *Don Duardos*, porque o autor não é espanhol; em Portugal não se lê porque o texto o é...» (Reckert 1992: 141-142).

¹⁰ Segundo S. Reckert, o romance de cavalaria e o teatro vicentino participam do mesmo espírito renovador: «Outro exemplo de vinho novo em odres velhos —de renovação e evolução subjacentes, encobertas por uma superfície formal ilusoriamente estática— é o romance de cavalaria, cuja grande moda tardia começa a cobrar ímpeto a par com o arranque da

e as evidentes restrições temporais obrigam a reduzir as acções e as personagens e a escolher um tipo de assunto determinado. Embora esteja situado ante um público cortesão¹¹, o autor desdenha os feitos heróicos para privilegiar as aspirações emocionais, destacando nos seus protagonistas não as pressupostas virtudes dos bons guerreiros senão a demonstração que tanto Don Duardos como Amadís devem fazer da sua condição de *buenos amadores*.

Esta mudança de perspectiva que vai do heróico ao sentimental surge em consonância com as novas formas de vida reclamadas pela nova época renascentista, onde entram em crise as concepções do amor dominantes na poesia trovadoresca e na prosa de cavalaria. Essas novelas apresentavam o triunfo do mais forte guiado pela defesa da justiça e o serviço amoroso, mas o *Amadís de Gaula* manifesta importantes modificações: a dama é substituída pela donzela e o amor adúltero por amores clandestinos destinados ao casamento, de maneira que Amadís chega a ser tão admirado pelas suas façanhas como pela sua entrega amorosa. E esta é a visão do tema que explora Gil Vicente, a qual posteriormente desencadeou toda uma corrente crítica em favor da paródia do herói cavaleiresco, convertido na peça teatral numa personagem esfumada mais atenta a si própria que aos seus deveres, despertando mesmo pouco interesse e respeito nos outros¹².

Mas, ainda que frequentasse o ambiente da Corte, é possível que Gil Vicente estivesse a tomar conta do início de uma série de mudanças sociais que inevitavelmente estavam a produzir mudanças na literatura. Progressivamente a nobreza começa a sentir-se obrigada a considerar a presença de uma burguesia que tenta impor novos gostos e novos valores. As armas perdem a sua preponderância —embora sem desaparecer a admiração pelo

carreira teatral de Vicente, na qual irá influir decisivamente» (Reckert 1992: 141).

¹¹ I. S. Révah considera que o público foi determinante para o desenvolvimento dos géneros no teatro de Gil Vicente: «On oublie trop le milieu dans lequel l'oeuvre vicentine devait s'insérer. La comédie allegorique, celle qui avait peut-être le moins d'avenir, est précisément celle que Gil Vicente a cultivée avec le plus d'ardeur: c'est qu'elle répondait exactement aux désirs d'un public formé par les *momos* du XVème siècle» (Révah 1951 : 33).

¹² Defensores da visão paródica são T. P. Waldron (v. Vicente 1959: 16 e ss.), John Lihani (v. Lihani 1961: 184-186), Thomas R. Hart (v. Vicente 1962: XLVII-XLIX), Paul Teyssier (v. Teyssier 1982: 90) e Manuel Calderón (v. Vicente 1996: XLIX), enquanto que J. H. Parker (1967), Alexander A. Parker (1986), Bruce W. Wardropper (1964) e Stanislav Zimic (v. Zimic 2003: 323-340) consideram que se trata de uma obra séria.

cavaleiro— e o amor, dirigido agora a donzelas e não a damas, desloca-se para o terreno doméstico para criar «uma amatória nova, idealizada ainda, é certo, mas transigente com costumes mais prosaicos» (Simões 1987: 82). É justamente essa vertente pragmática que precisa de um protagonista que deva ser homem antes que herói antepondo a paixão à coragem, a que escolhe desenvolver Gil Vicente, dando-lhe uma focagem distinta nas suas duas comédias.

De facto, o ponto de partida é completamente diferente: Don Duardos conhece Flérída no começo da obra, quando esta, a pedido do seu pai, o Emperador de Constantinopla, detém o combate entre o seu irmão Primaleón e um cavaleiro desconhecido que o desafiou por causa de uma ofensa feita por aquele a Gridonia. Don Duardos troca uma guerra por outra ainda mais perigosa e Flérída lamenta não lhe ter perguntado o seu nome —«Debiérale preguntar / su nombre, por lo saber, / y hice mal» (vv. 103-105)¹³:

DON DUAR. (...)

¡Oh admirable ventura!:

que en medio de una cuestión,

en estremo

hallé otra más oscura

guerra, de tanta pasión

que la temo.

(vv. 91-96)

Amadís, pelo contrário, conhece Oriana na infância, período ao qual os dois fazem contínuas referências¹⁴. Existe, por tanto, um

¹³ Citamos pela edição de Alonso (1985: vol. VIII, 295-358).

¹⁴ Citamos pela edição de Vicente (1996: 275-318):

ORIANA. El Donzel del Mar, hermana,

contino bivió comigo.

(vv. 236-237)

ORIANA. ¿Dende cuándo se mudó

vueso nombre que solía?

AMADÍS. Cuando vi que así crecía

el amor que començó

en la muy tierna edad mía.

MABÍLIA. Pues amor tal pena os da,

apartaos d'él y d'ella.

AMADÍS. ¡Oh señora! ¿Quién podrá?:

Que amor que nell alma está

no sale sin salir ella.

(vv. 440-449)

E também Mabilia revela a Amadís as contradições da sua senhora: «Y, como digo, aunque pene, / dissimula sus enojos / como a su estado

descobriu que «Al Amor y a la Fortuna / no hay defensión ninguna» (vv. 1950-1951)¹⁷.

Amadís, no entanto, tenta conquistar Oriana com as suas acções, realizadas sob uma misteriosa divisa, a letra “O”, e o lema “Todo es poco para ella” (v. 220), mas a princesa parece mais interessada em ocultar os seus sentimentos que em descobrir os do cavaleiro —«Si amores trae consigo, / en su seso está Oriana, / que yo quiérole como amigo / y no más» (vv. 238-241)¹⁸—, até que a falsa testemunha do enão —que afirma que Amadís de Briolanja «se enamoró, / y aun trae su divisa» (vv. 628-629)— abre a porta aos ciúmes com todo o seu carregamento de irracionalidade, pois como reconhecerá a própria Oriana «No hay cosa tan celosa / como el verdadero amor» (vv. 955-956). Sem indagar mais nada envia uma carta a Amadís acusando-o de traidor e, não prestando nenhum dos dois atenção aos conselhos de pessoas mais objectivas (vv. 940-952), ele adopta a mesma atitude: sem procurar mais nada retira-se com um ermitão e, como Don Duardos para Julián, muda o seu nome para Beltenebrós.

Os dois cavaleiros escolhem trocar a sua identidade para alcançar o amor de duas princesas às que Gil Vicente evita um papel passivo e cede a palavra para dar-lhes a possibilidade de decidir e justificar a sua sorte sentimental. Esta relevância activa dada à mulher, que passava de ser tida como objecto de culto pelo cavaleiro a reclamar direitos sentimentais, constitui o ponto de partida de uma nova ficção que valoriza os sentimentos do homem mas, sobretudo, os da mulher. Nesta nova forma de participação feminina estaria, segundo Menéndez Pelayo (v. Menéndez 1961: 3), a origem das primeiras novelas sentimentais, pois já no século XV começa o desenvolvimento na Europa de «uma literatura novelística consagrada da nova amatória naturalista-feminista» (Simões

¹⁷ Vid. Álvarez (1995).

¹⁸ ORIANA. (...)

Cuando ahora se partió
a buscar sus aventuras,
quedé como quien quedó
en un desierto a escuras
ado nunca amaneció.
Esto no será d'amor,
sino de buena amistad.

MABÍLIA.

Amistad que da dolor
es amor tan de verdad
que no puede ser mayor.
Amadís ama y es amado.

ORIANA.

¡Ay, por Dios, que no lo sienta!
(vv. 245-256)

1987: 82), e da Itália surgirão as primeiras análises subjectivas da paixão amorosa com obras como a *Vita Nuova* e a *Divina Comédia* de Dante ou a *Elegia di Madonna Fiammetta* de Boccaccio, uma das leituras predilectas da época, a tal ponto que segundo João Gaspar Simões, da «combinação das queixas sentimentais de Fiammetta com as lágrimas de Amadis se gera em verdade a “novela” sentimental espanhola»¹⁹.

Gil Vicente não transforma as novelas de cavalaria que utiliza como fontes em novelas sentimentais, mas em obras teatrais, em comédias. Seguindo o compasso dos tempos tenta renovar o que melhor conhecia, o teatro, mas dando conta das mudanças de sensibilidade que começam a detectar-se nos outros géneros que também procuram a sua definição no Renascimento. E consegue algo tão difícil para alguém que escrevia autos de inspiração medieval como escrever duas Comédias, embora *Don Duardos* seja, no dizer geral, de maior qualidade que o *Amadís de Gaula*. Esta última respeita o princípio dado por Torres Naharro de começar com dores e acabar com alegrias²⁰, mas nas duas o único importante é o périplo sentimental dos protagonistas e os rudimentares inícios do que será o núcleo da comédia do século XVII, canonizado por Lope de Vega: o “enredo”. Seja ou não

¹⁹ A *Fiammetta* «inicia o ciclo da novelística sentimental em toda a Europa» (Simões 1987: 83), e embora não fosse traduzida para o português, foi proibida pelo Santo Ofício, o que faz supor que era conhecida em Portugal, assim como as obras espanholas que inspirou.

²⁰ As personagens falam da relação entre Amadís e Oriana da mesma maneira:

- | | |
|----------|--|
| MABÍLIA. | Pues sufre por vos dolor,
¿qué haréis a sus dolores?
(vv. 226-227) |
| ORIANA. | (...) Mas cierto es
que muchas vezes me hallo
tocada de no sé qué es;
pero es dolor que callo.
(vv. 241-244) |
| AMADÍS. | (...)
Que Oriana, por mi ventura,
ordenó en su consistorio
que fuesse su hermosura
casa de mi Purgatorio,
Paraíso de mi tristura,
do passo vida estrecha,
donde doy gritos al cielo,
donde nadia m'aprovecha,
donde me crece sospecha
y nunca falta recelo.
(vv. 304-313) |

paródico o *Amadís*, o realmente importante das duas é a manifestação de verdadeiro dramaturgo que exhibe Gil Vicente através da percepção de uma série de realidades fundamentais na comédia: a evolução da psicologia das personagens, que experimentam transformações na sua maneira de pensar e de actuar, o protagonismo dado às mulheres —traço fundamental da comédia do Século de Ouro—, a importância conferida ao discurso como suporte das acções, o decoro aplicado à linguagem e à condição de quem fala, o uso de canções intercaladas na acção dramática²¹ e o ritmo conferido a um enredo que estrutura e mantém uma intriga da que careciam farsas e moralidades.

Com *Don Duardos* e *Amadís de Gaula* Gil Vicente encontra o caminho adequado para a construção de um género destinado a ocupar um lugar muito importante no século XVII, o século do teatro por excelência²². São, além disso, comédias plenamente renascentistas, testemunhas de uma época de expectativas e esperanças, nas quais o amor se converte na razão que move o mundo. Mas a grande revolução que predica *Don Duardos* consiste em pôr em evidência a crise das concepções amorosas da poesia trovadoresca e da novela de cavalaria na qual se inspira: o amor, que depois será o máximo valor da Comédia, já não é património dos nobres, porque pode alcançar um cavaleiro selvagem como Camilote, que mata e morre por demonstrar a beleza da sua dama, uma madura donzela chamada Maimonda, e mesmo a dois rústicos como Julián e Constanza Roiz (vv. 542-558), os falsos pais do disfarçado Don Duardos, que resultam muito afastados dos

²¹ Alfredo Hermenegildo, quando fala de *Don Duardos*, sublinha a evolução de Gil Vicente com respeito aos seus modelos castelhanos e a sua antecipação de traços importantes da comédia espanhola posterior: «Gil Vicente consigue uno de sus mayores logros en esta obra al utilizar cantigas y canciones intercaladas en la acción dramática, pero con una función nueva que los villancicos de Encina y Fernández no tenían aún. Las canciones vicentinas sirven para condicionar el desarrollo de la obra y para dar a los personajes una dimensión que el primer teatro renacentista de Castilla no había descubierto todavía. El amor de Flérida y Don Duardos usa la lírica, el canto, como medio de encarnación dramática. Gil Vicente abrió así un camino que lleva irremediamente a la incorporación de la lírica en la comedia lopesca y en el gran teatro barroco» (VV.AA. 1990: 226).

²² Stephen Reckert considera avançada demais a comédia vicentina para a sua época: «A circunstância vital de Gil Vicente (que às vezes devia parecer-lhe verdadeiramente "inexorable") era a Corte, cujas preferências literárias se dividiam entre os romances de cavalaria e a poesia cancioneril do amor cortês, deixando pouco espaço de manobra disponível para um género tão inovador como a comédia. Sobretudo, sem dúvida, a vicentina: experiência artística e aventura intelectual avançadas demais para o seu momento histórico» (Reckert 1992: 149-159).

pastores de Encina, Fernández ou Torres Naharro. Em contraste com tão díspares casais, também foi atribuído um sentido paródico às figuras de Don Duardos e Flérida, e Camilote e Maimonda foram vistos como exemplo da necessidade do autor de efetuar a paródia desde dentro da própria obra para evitar a ridicularização dos protagonistas²³.

Também *Amadís de Gaula* acrescenta elementos renovadores à Comédia, pois o cavaleiro fica desvirtuado pelo herói capaz de antepor o sentimento à acção porque as suas façanhas são produto mais do impulso amoroso que do afã de reconhecimento —«No me combida la gana / de la fama, aunque es harto; / sino que sirvo a Oriana, / hermosura soberana, / en cuyo nombre m'aparto» (vv. 62-66) dizia Amadís no início—, por isso quando se sente abandonado por Oriana perde todo o interesse por continuar com a sua vida guerreira, despoja-se das suas armas e vai morar com um ermitão que o recebe dizendo-lhe que essa classe de vida não é própria do seu valor nem da sua idade: «Porque aquí la voluntad / está presa y está cativa / de la pobre soledad / ado vuesa mocedad / es imposible que biva» (vv. 799-803). Mas só a reconciliação com Oriana pode devolver-lhe ao lugar que naturalmente lhe corresponde.

Poderia existir, vistas as análises sobre as mesmas, uma componente de paródia nas duas obras, mas achamos que a intenção de Gil Vicente era projectada até mais longe²⁴. O propósito

²³ «Una primera lectura de la obra ofrece la tentación de ver en Camilote y Maimonda la contrapartida burlesca de Don Duardos y Flérida, la otra cara del mundo, la visión paródica de la realidad. (...) Leer el pasaje exclusivamente como signo caricatural es empobrecerlo. Al revés, Camilote y Maimonda suponen el complemento necesario para neutralizar el carácter absoluto de la pasión amorosa de los protagonistas. (...) Camilote y Maimonda son la imagen misma de la subjetivización, de la humanización del fenómeno amoroso. El amor caballeresco es maximalista. Templado por la presencia de otro amor, el de Camilote y Maimonda, igualmente bello aunque cargado de rasgos contradictorios —fealdad, capacidad amorosa, etc.—, pierde dicha condición maximalista y da paso a la posible existencia de otros amores encarnados en personas dotadas de cualidades ajenas a la condición maximalista de los héroes» Alfredo Hermengildo em VV.AA. (1990: 222-224). Opinião compartilhada por S. Reckert, já que «não se pode negar que, feio e estrambótico como é, Camilote seja, no entanto, lá à sua maneira, um impecável cumpridor das regras da Cavalaria e até do amor cortês; isto é, do mesmo código de convenções sociais e eróticas —da mesma *Via*— pela qual se orienta a subcultura a que pertence também o próprio D. Duardos» (Reckert 1992: 148).

²⁴ O contraste parece ser um traço próprio do teatro de Gil Vicente: «El teatro vicentino se caracteriza por su riqueza vital y por su fuerza poética; su complejo mundo dramático está lleno de personajes, situaciones,

principal provavelmente fora a construção de um género novo que precisava tomar como ponto de partida um género já consagrado, a novela de cavalaria, mas precisava também de introduzir alterações significativas na sua dramatização. E Gil Vicente desenha personagens movidas pela vontade de realização de um projecto sentimental, começa a experimentar com o enredo e o discurso e a desenvolver uma circunstância tão importante na Comédia como a *mudanza de fortuna* —ou “reversão da situação”—, a passagem da tristeza à alegria que anunciavam os escritos sobre teoria dramática. Assunto, decoro, discurso, ritmo da acção, personagens, enredo, lirismo, tudo participava do espírito de renovação teatral próprio do Renascimento e situava Gil Vicente numa posição criativa privilegiada: «Ao enveredar por este tipo de criação dramática (inédito na Península e mesmo invulgar no contexto do teatro europeu), Gil Vicente realiza uma síntese entre a tradição lírica, a estética cavaleiresca e o teatro de corte» (Bernardes 1996: 437).

Mas escreveu em castelhano, e as suas comédias cavaleirescas foram esquecidas pelos portugueses e não consideradas pelos espanhóis. E o que poderia ter sido o modelo de um género ficou-se por uma tentativa sem continuadores. O mais penoso, contudo, foi que a mesma coisa aconteceu com a tragédia. Quando outro autor do século XVI, António Ferreira, escreva *Castro*, a primeira tragédia em português, tentará adaptar o género clássico ao gosto contemporâneo, trocando os assuntos antigos por um assunto verdadeiro acontecido na Idade Média em Coimbra, cidade onde a obra se representou. No século XVI assistimos, tanto em Portugal como em Espanha, à tentativa de criação de uma tragédia autóctone. Mas fracassou. Em Espanha por falta de um público cúmplice e solidário²⁵ ou de uma ideia clara do que devia ser a nova

escenas en las que se mezclan en perfecta armonía elementos heterogéneos y a veces antitéticos: la alegoría, el símbolo, lo trágico, lo religioso, lo caballeresco, se contraponen al realismo, la comicidad, lo grotesco, lo paródico. El inagotable genio creador del poeta crea constantemente nuevos recursos escénicos o renueva los ya existentes con lo cual su teatro evoluciona constantemente» (Tobar 1990: 48-49).

²⁵ A experiência teatral de um autor tão representativo como Cristóbal de Virués talvez possa resumir o fiasco dos escritores espanhóis de tragédias do XVI em conectar com o seu público: «Virués inundó la escena de sangre con el firme propósito de forzar la misericordia y, por tanto, la complicidad ideológica del público. El abuso de tales medios parece indicar que ese contacto se estableció mal, que la complicidad ideológica no se realizó y que, en consecuencia, nuestro autor dio golpes de sensacionalismo en el vacío que compartía (permítasenos la expresión) con el espectador. A menos reacción del público, más sangre y muertes, menos reacción del

tragédia e de um dramaturgo capaz de materializá-la²⁶. Em Portugal, pelo contrário, temos o dramaturgo que inicia o género, mas depois de Ferreira ninguém continuou a melhorá-lo nem tentou superar os defeitos da *Castro* (v. Álvarez 2000). Como aconteceu com *Don Duardos* e *Amadís de Gaula*. Todas elas passaram da renovação ao silêncio.

BIBLIOGRAFIA

- Alonso (1985): Dámaso Alonso, *Obras completas*, Madrid, Gredos, vol. VIII, pp. 273-479.
- Álvarez (1995): María Rosa Álvarez Sellers, "Peligros de amor y trampas de lenguaje: *Don Duardos* de Gil Vicente", *Quadrant*, Université Paul-Valéry, Montpellier III, nº 12, pp. 5-30.
- Álvarez (1997): María Rosa Álvarez Sellers, *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: la tragedia amorosa*. Kassel, Reichenberger, Colección "Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura", 3 vols., nº 33, 34 e 35.
- Álvarez (2000): María Rosa Álvarez Sellers, "António Ferreira: parámetros para la construcción de una nueva tragedia" in *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera - I Encuentro de Lusitanistas Españoles*, Ed. Juan M. Carrasco González/ M^a Jesús Fernández García/ Maria Luísa Trindade Madeira Leal, Cáceres, Universidad de Extremadura, vol. I, pp. 239-257.

público, menos temor provocado en el espectador. Este fue el callejón sin salida del teatro de Virués» (Hermenegildo 1983: 105).

²⁶ Referindo-se a Juan de la Cueva, Cristóbal de Virués, Jerónimo Bermúdez, Lupericio Leonardo de Argensola, Andrés Rey de Artieda, Miguel de Cervantes, Diego López de Castro e Gabriel Lobo Lasso de la Vega, que publicam as suas tragédias por volta de 1577-1587, Francisco Ruiz Ramón considera que: «Su intento de crear una tragedia española, alejada de la servil imitación de los clásicos, cuyo arte querían superar, adaptándolo, temática y técnicamente, a las circunstancias histórico-literarias de su tiempo, abocó al fracaso. Lo que fracasó fue la creación de una tragedia española. Este grupo de dramaturgos no llegó a tener una idea clara, capaz de realización artística, de lo que debía ser la tragedia nueva que buscaban, ni contó con un dramaturgo de genio que supiera descubrir la fórmula dramática necesaria» (Ruiz 1967).

- Bernardes (1996): José Augusto Cardoso Bernardes, *Sátira e lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*, Coimbra, Universidade de Coimbra.
- Hermenegildo (1983): Alfredo Hermenegildo, "Cristóbal de Virués y los signos teatrales del horror", *Criticón*, 23, pp. 89-109.
- Keates (1962): Laurence W. Keates, *The Court Theatre of Gil Vicente*, Lisboa, Livraria Escolar.
- Lihani (1961): John Lihani, Resenha da edição de T.P. Waldron da *Tragicomedia de Amadís de Gaula*, em *Modern Languages Notes*, LXXVI, pp. 284-286.
- Menéndez (1961): Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la Novela*, vol. II, Madrid, C.S.I.C., 2ª ed.
- Naharro (1973): Bartolomé Torres Naharro, *Comedias: Soldadesca, Tinelería, Himenea*, Ed. D.W. Mc Pheeters, Madrid, Castalia.
- Naharro (1936): Bartolomé Torres Naharro, *Propalladia de Bartolomé de Torres Naharro* (Nápoles, 1517). *Salé nuevamente a la luz reproducida en facsímile por acuerdo de la Academia Española y a sus expensas*, Madrid.
- Parker (1986): Alexander A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid, Cátedra.
- Parker (1967): Jack Horace Parker, *Gil Vicente*, New York, Twayne Publishers.
- Ramón (1967): Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza Editorial.
- Reckert (1992): Stephen Reckert, "Gil Vicente e a génese da «Comédia Espanhola»" in *Temas vicentinos. Actas do Colóquio em torno da obra de Gil Vicente*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, pp. 139-150.
- Reckert (1996): Stephen Reckert, "Gil Vicente y la génesis de la comedia española", in *Teatro castellano*, Ed. Manuel Calderón, Barcelona, Crítica, pp. IX-XXII.
- Révah (1951): Israel S. Révah, "La "Comedia" dans l'oeuvre de Gil Vicente", *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, II, pp. 1-39.
- Ruiz (1967): Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza Editorial.
- Sánchez & Porqueras (1972): Federico Sánchez Escribano & Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos.
- Santillana (1852): Marqués de Santillana, *Obras de Don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana*, Ed. José Amador de los Ríos, Madrid.
- Saraiva & Lopes (s.d.): António José Saraiva & Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Ed., 16ª ed.
- Simões (1987): João Gaspar Simões, *Perspectiva histórica da ficção portuguesa*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

- Teyssier (1982): Paul Teyssier, *Gil Vicente: o autor e a obra*, Lisboa, Instituto de Língua e Cultura Portuguesa (Biblioteca Breve, 67).
- Tobar (1990): María Luisa Tobar, "La estructura de la comedia vicentina", *Messana*, II, pp. 41-72.
- Vicente (1962): Gil Vicente, *Obras dramáticas castellanas*, Ed. Thomas R. Hart, Madrid, Espasa-Calpe.
- Vicente (1996): Gil Vicente, *Teatro castellano*, Ed. Manuel Calderón, Barcelona, Crítica.
- Vicente (1959): Gil Vicente, *Tragicomedia de Amadís de Gaula*, Ed. T.P. Waldron, Manchester University Press.
- VV.AA. (1990): VV.AA., *Teatro renacentista*, Ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Austral.
- Wardropper (1964): Bruce W. Wardropper, "Approaching the Metaphysical Sense of Gil Vicente's Chivalric Tragicomedies", *Bulletin of the Comediantes*, XVI, pp. 1-9.
- Zimic (2003): Stanislav Zimic, *Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente*, Vervuert, Iberoamericana.