

VICENTE

COLECÇÃO DIRIGIDA POR OSÓRIO MATEUS

Teresa Amado
AMADIS

Quimera

LISBOA 1992 | e-book 2005

É a *segunda tragicomédia* impressa no livro terceiro da *Copilaçam* de 1562, a seguir à de *Dom Duardos* com que o livro principia. O género aí nomeado não figura entre os que o autor discriminou no texto de apresentação da história de Duardos e Flérida, dirigido ao rei: *Comedias, farsas y moralidades*. Não é isto garantia de que não tenha surgido por sua responsabilidade, pois o período de dez anos que mediou entre os dois autos seria suficiente para a inovação. A questão revela-se, de qualquer modo, desinteressante, uma vez que a designação, ao contrário das que constam da classificação tripartida, nada acrescenta à inteligibilidade de cada texto ou duma eventual matriz comum ao conjunto genérico.

A um *Aucto hecho nuevamente por Gil Vicente sobre los muy altos y muy dulces amores de Amadis de Gaula con la princesa Oriana, hija del rey Lisuarte* se refere o Índice da Inquisição de 1559, que pela primeira vez insere o nome do autor ao proibir uma das suas obras, não o tendo feito na condenação de sete outras, alguns anos antes. Parece pertencer à descendência dessa (possivelmente primeira) edição avulsa a que, com dizeres quase idênticos, fez Vicente Alvarado em 1589, se é correcta a referência do Índice de 1747, e *Auto* lhe chama também a segunda edição da *Copilaçam*, de 1586. Naquela mesma lista censória menciona-se a *Comedia de Amadis* impressa em 1612 por Domingo da Fonseca, impressão já citada no Índice de 1624 com o nome de *Tragicomedia Amadis*. Pode talvez deprender-se que a uma primeira fase de duas tradições textuais paralelas, que devem ter-se contaminado mutuamente, se seguiu outra em que foi modelo único a versão de 1562. Uma quarta publicação avulsa a cargo de António Álvares, sem data (mas datável entre 1612 e 1624) e de que ninguém dá outras indicações, é ainda apontada pela Inquisição em 1624.

O resultado prático destas condenações foi modesto. Depois de a *Copilaçam* de 1562 ter ignorado a primeira e publicado o auto na íntegra, a edição de 1586 realizou o corte mais extenso: cinco versos, que adiante assinalarei. Em 1624 e em 1747 ordena-se a supressão apenas do primeiro e do quinto, e os próprios termos em que isso é feito mostram que os editores ignoraram sucessivamente as recomendações de expurgo do texto (cf. Braamcamp Freire: 301, 384, 386-7, 443, 458).

Nenhuma das edições avulsas se conhece hoje. As oitocentistas e novecentistas das obras completas (1834, 1852, 1914, 1944, 1983) e a edição crítica da *Tragicomedia de Amadís de Gaula* de T. P. Waldron (1959) copiam todas a da *Copilaçam* de 1562. Da edição facsimilada, de 1928, deste livro transcrevo todos os fragmentos dos textos de Gil Vicente e das respectivas notícias e didascálias.

Representou-se ao muito excelente príncipe e cristianíssimo rei dom João o terceiro deste nome, em a sua cidade d'Évora. Era de 1533.

Não existe qualquer notícia que se possa relacionar com o acontecimento desta representação. Parece ter sido das que nenhum facto ou efeméride

suscitou e a que bastou como motivo o desejo de recreio do rei e cortesãos. Como as alternativas oferecidas para a data carecem, por isso, de fundamento, o melhor é aceitar a veracidade das informações dadas pelo editor, filho do autor. Nos mesmos ano e lugar a *tragicomédia Romagem de Agravados* foi representada por ocasião do nascimento do infante D. Filipe, ocorrido a 24 ou 25 de Maio. A corte de D. João III fora para Évora em Dezembro do ano anterior e só voltou para Lisboa em 1537, mas de Gil Vicente apenas é certo ter lá realizado estes dois espectáculos naquele ano e que em Fevereiro ou Março do seguinte estava a apresentar o *Auto da Cananea* em Odivelas.

É impossível decidir a ordem em que se sucederam *Amadis* e *Romagem*. Resta-nos o texto do auto e as rubricas que o acompanham no precioso registo que guardou quase toda a memória existente do poeta.

Pela segunda vez Gil Vicente, em acto inovador para o teatro anterior e contemporâneo, tira de um romance de cavalaria matéria para um auto. *Duardos* (1523?) e *Amadis* são comparáveis a partir desse mesmo modo de invenção e da semelhança do carácter romanesco dos dois assuntos, da identidade cavaleiresca dos dois protagonistas, dos dois elencos de personagens que juntam maioria de cortesãos com pequeno número de outras figuras determinantes para o evoluir da acção, e dalguns dos locais de teatro onde esta decorre em ambas as obras. Semelhanças superficiais, quase se diria exteriores à construção da intriga e à composição das falas. Uma e outras são, em cada auto, diferentes.

O romance de *Amadís de Gaula*, publicado em Espanha em 1508 por Garcí Rodríguez de Montalvo que, nos três primeiros dos quatro livros que apresenta, fez certamente mais trabalho de compilador e adaptador dum texto do séc. XIV do que de autor, teve êxito clamoroso ao longo de todo o século. Por uma coincidência não bem explicável hoje mas tão pouco rara na história do texto literário, parece ter satisfeito desejos de revivalismo heróico e cortês, incarnado em modelos tanto mais empolgantes quanto irredutivelmente irrealistas. E, para atalhar qualquer perigo de rejeição por excesso de fantasia, Montalvo soube apor-lhe o condimento político e moralista dos seus comentários, cujo potencial didáctico e regenerador não pôde deixar de agradar. A hipótese de que o original tenha sido português continua a não dispor de argumentos convincentes. Certo é que a edição de Montalvo foi lida e reproduzida no resto da Europa, incluindo Portugal, e por ela leram Gil Vicente e quem assistiu à representação.

A escolha de um episódio e o tratamento lacónico dado a algumas personagens — Lisuarte, Corisanda, Dinamarca — contou com o seu conhecimento mais alargado da parte da assistência. Mais importante, no entanto, foi com certeza a colaboração desse conhecimento na eficácia da paródia inscrita no texto. A dificuldade, hoje, de avaliar o seu peso e sentido deriva parcialmente da nossa ignorância, incorrigível, sobre o verdadeiro teor dos modos de leitura do romance pelos contemporâneos de Vicente. A relação referencial, permanente e trabalhada em níveis de citação variáveis, é

elemento significativo indispensável.

Nem a adesão optimista aos valores da *força* e do *amor* como metas e agentes de felicidade, desenvolvida em *Duardos*, seguindo a *dulce retórica y escogido estilo* e a *bondad de la história* que o autor admirou na novela (*Copilaçam* de 1586, 150 v), nem a sua substituição por ideias mais *realistas*, mais *burguesas*, mais *modernas*, realizada em *Rubena* (cf. Amaral: 21-29), estão aqui presentes.

O romance *Amadís de Gaula* é excessivo na ficção e na retórica, e não sabe decidir como situar-se no seu tempo. Parece fazer inconscientemente a mistura de seriedade e de ironia que Huizinga atribui ao séc. XV (82) e que Beau interroga com pertinência, aplicando o problema à interpretação da *tragicomédia* (110, n. 43). Gil Vicente explora as ambivalências do fenómeno cortês e da sua revitalização em pleno séc. XVI, e *the balance between indulgence and irony is often a delicate one* (Waldron: 42). Mais do que delicado, parece-me ser indefinido.

A didascália da primeira cena é ambígua, faz entrar a *corte del rei Lisuarte* para uma cena em que apenas contracenam, isoladas, quatro das onze personagens que a compõem. Acabadas as suas falas, nova didascália

Vão-se estas figuras e vem a corte del rei Lisuarte

que é, desta vez, justificada. Factores de estranheza quanto à primeira são, ainda, estar colocada antes das notícias sobre a representação, e incluir a personagem *Urganda* que, para além de não pertencer à corte, é uma das muitas personagens do romance que nada têm a ver com o que se passa no auto. É mencionada por Amadís, em função supletiva:

Corisanda . *Conocéis vos, padre, alguién
en la corte de Lisuarte?*

Amadís . *Mabilia conocí bien
y Urganda y outras de arte.*

(144c 40-43)

Mesmo as quatro personagens da cena inicial não fazem parte da corte. É natural que tenham entrado e dialogado sozinhas, e a corte entrado depois. A primeira didascália, provavelmente de introdução tardia e descuidada, poderia ser substituída com vantagem por uma enumeração correcta de todas as personagens, que não foi feita. O registo escrito do auto tem outras falhas do mesmo tipo: falta de indicação de entrada e saída de personagens e de mudança de local da cena, talvez um fim truncado. No texto das falas são poucos os sinais de engano do editor. Devidos ao autor são mais seguramente os poucos versos e estrofes com medidas irregulares e algumas peculiaridades linguísticas como os ditongos forçados em *nuerte* (137c), *tormiento* (140c), *piensamientos* (139d), *siendas* (142c) (cf. Waldron: 95, 100, 101). Como o de muitos portugueses bilingues seus contemporâneos, o

castelhano escrito de Vicente não é sempre correcto. Por vezes, também a rima exige concessões.

A cena serve para apresentar o herói a debater os temas da guerra e da honra com os seus três irmãos (irmão de leite, Gandalim). Podem criar-se falsas expectativas, pois nunca mais a presença de Amadis se ligará às suas proezas. Mas por pouco tempo: cedo se torna perceptível que é do Amadis amoroso que se vai tratar. Esta disjunção, acentuada por Oriana mais de uma vez, será um factor desequilibrante que facilitará a caricatura. É evitado em *Duardos*, que combate perante os espectadores. Aqui as vitórias do herói só voltarão a ser objecto de alusões indirectas e circunstanciais ou burlescas. Na primeira pessoa, o modo de discurso também distingue: tanto Amadis como Oriana usarão o monólogo para falar das vicissitudes dos próprios sentimentos; Amadis guerreiro requer interlocutores com quem dialogue.

Amadis . *Vos sabréis don Galaor
y don Florestán hermanos
que el verdadero loor
es aquel que sin temor
se alcanza por las manos
y el general morir
es covardía esperallo
y lindeza aventurallo
porque hallo
que en la fama está el vivir*

137c

*y pues vemos de qué suerte
la honra tanto se ama
sigamos tan claro nuerte
no estimando la muerte
por ganar vida a la fama.*

Galaor . *Amadis desa color
es el paño en que me fundo
porque un pequeño honor
de fama y su resplandor
es mejor
que todo el oro del mundo*

*y más ya está ordenado
el compás al carpintero
al labrador el arado
y al pastor el cayado
las armas al caballero
al fuerte ser venturoso
mucha honra al esforzado
y al guerrero mañoso*

*ser dichoso
y al covarde desdichado.*

Galaor produz o primeiro efeito possível de cómico (sem contar com o que pode ter resultado das imagens vistas) por acumulação de exemplos e analogias. A resposta de Florestam pode ser ao mesmo tempo elogiosa e irónica:

. Habla bien y muy profundo.

Galaor declara que partirá para a Turquia, Florestam *adónde Dios quisiere*, mas no romance é quem vai ao Oriente: Vicente usa elementos soltos e combina-os doutra maneira.

A última fala de Amadis faz a inflexão, explicando qual é para si o móbil da aventura. Começa a utilizar o código da mística cortês do amor, que poucas vezes evitará ser paródico, e é a personagem assim definida que regressará à cena. Tipicamente, atribui à recordação da amada o poder de lhe garantir a vitória em combate. Flagrante delíto anti-cortês: publicar o nome dela. Os sentidos diversos dos comentários astrológicos de Gil Vicente nos seus autos não permitem decidir se a alusão à lua a propósito da beleza de Oriana é convicta ou irónica; o contexto em que surge favorece, no entanto, a segunda hipótese.

*. No me convida la gana
de la fama aunque es harto
sino que sirvo a Oriana
hermosura soberana
en cuyo nombre m'aparto,
en dos partes y no en una,
la del alma doy a ella
la del cuerpo a la fortuna
y a la luna
porque la hizo tan bella*

137d

*si el peligro me convida
que de las guerras rehuya
diré «oh esclarecida
cuán segura está la vida
que se defende por tuya»
voyme a la Gran Bretaña
al muy sobervio Dardán
que ni Francia ni Alemaña
ni caballeros d'España
ningunos vida le han*

138a

*él me tiene amenazado
solo de locura vana
mas el triste está engañado
que acordarme de Oriana
tengo mi juego ganado.*

A corte entra, talvez com as figuras enunciadas na primeira rubrica: rei Lisuarte, rainha Brisena, Oriana, Mabília, Corisanda, Dinamarca, dom Dorim. A rainha não fala mas é verosímil a sua presença. As outras personagens, que reaparecerão em agrupamentos diversos e separados, ficam desde agora conhecidas do público.

O rei, preocupado com uma guerra iminente, conversa com Dorim, que reúne funções de conselheiro real e mensageiro da princesa, representante do conjunto dos servos da corte. Haverá ainda um *correo*, um *enano* e um *ermitão*.

D. Dorim . *Señor, nada se os pene.*
Lisuarte . *El correo Arbindieta
no sé en que se detiene.*
D. Dorim . *Ya me parece que viene
que yo siento la corneta.*

O nome do correio (tal como a personagem), ao contrário dos outros, não vem do romance. Não é fácil determinar se era jocoso, porque quase todos os nomes próprios nos parecem hoje estranhos. Mas é, sem dúvida, personagem que faz rir: não à sua custa, mas dos que satiriza com habilidade. A linguagem inesperadamente coloquial com que é anunciado, anuncia também esse novo registo. A didascália aponta a entrada do *correo tocando a corneta*. Para Lisuarte:

*. Siete reis muy principales
cada uno de su tierra
con trompetas y atabales
y estandartes reales
contra vos pregonan guerra*

138b

*más bravos que bravos toros
más sobervios que leones
más ferozes que dragones
y traen solo de moros
ciento y treinta mil peones.
así señor que yo digoos
que son muchos y guerreros
y habéis menester dineros
y bombardas y amigos*

*y armas y caballeros
(pues que queréis la verdad).*

Lisuarte . *Has oído en esas tierras
nuevas del Doncel del Mar?*

O quadro pintado pelo correio, que parodia o discurso épico, exacerba o contraste com a recomendação relativa aos *dineros* e *bombardas* (cf. Waldron: 30). O último verso, excedentário e não rimado, pode ter sido acrescentado; em qualquer caso, é modalização certa da fala. A pergunta do rei implica um tempo extenso decorrido desde o fim da cena anterior que corresponde ao fim da adolescência e princípio da vida guerreira de Amadis. A passagem da narrativa para o teatro deslassa o tempo, tanto o que decorre implícito entre as cenas como o que é proposto em ficção aos olhos de quem assiste.

Duardos lembra o parentesco do género, e ao mesmo tempo marca a diferença. Artada divaga sobre a identidade do cavaleiro: *Si no es el Doncel del Mar \ Don Duardos debe ser \ que es otro tal* (124b).

O correio desfia o rol das proezas de Amadis, Donzel do Mar, baralhando dados do romance:

Correo . *Es cosa para espantar
sus desafios y guerras
si las supiese contar
(...)
y mató los guardadores
del arco fuerte encantado
de los firmes amadores
adonde fue laureado
sobre todos los mayores.
si vuestra alteza tuviese
el Doncel del Mar consigo
que todo el mundo viniese
y lidiando se hundiese
no temíerades peligro.*

138c

Oriana fala pela primeira vez, dissimulando (para o pai e o resto da corte):

. *En cuanto se platicar
en cosas que no entiendo
que tengo d'estar haciendo?
voyme al tanque del pomar
por ver cuantos pexes tengo.*
Lisuarte . *No holgáis de oír nombrar
aquel tan buen caballero*

vuestro criado primero?
Oriana . *Más estimo ver nadar*
los pexes de mi vivero.

Vai-se Oriana com Mabília ao tanque, que talvez não existisse senão apontado no espaço em que se representava. Oriana pede a Mabília que chame o correio com

señas por modo encubierto
pero adonde arde el fuego
no sé como esté secreto.

138d

encubierto/fuego/secreto: manter-se-á sempre no dilema e na hesitação, até causar a catástrofe e depois desfazê-la. Com os sinais de Mabília cruza-se um último diálogo entre o rei e o correio, e a sobreposição pode facilmente tornar-se cómica. À declaração de Lisuarte de que a vitória se alcança pela oração, responde com os versos censurados pela Inquisição (primeiro todos, depois o primeiro e o último) o

Correo . *Señor no os atengáis a eso*
sabed que en fin de razones
para el perro que es travieso
buen palo valiente y grueso
y no curéis de oraciones.

Apologia da acção e crítica da oração com fins interesseiros, renova-se, por exemplo, em *Floresta de enganos*: *Vuestra Alteza rece breve \ y obre obras de santo \ que el rezar no monta tanto \ como hacer lo que se debe* (116d). Oriana é explícita a pedir novas de Amadis:

Dexemos su pelear
cuéntame lo que decía.

A descrição do correio, desmedida, não exagera os termos do romance.

cuando la lid comenzaba
muy encendido en amor
no sé por qué sospiraba
que no era de temor
el mal de que se quexaba,
y acabada la victoria
en lugar de dar loores
a Dios que le dio tal gloria
decía «amores amores
memoria de mi memoria»

139a

*y por cimera traía
una O y el mundo en ella
oh cuán bien que parecía
y su letrado decía
«todo es poco para ella».*

Oriana . *Por quién tomó esa O?
será alguna cosa vana.*

Correo . *La O creo que la tomó
por el nombre de Oriana,
el mundo no entiendo yo.*

O correio filosofa e desiste de perceber os complicados jogos de ostentação e segredo dos amores cortesãos.

Assiste em silêncio ao diálogo das duas amigas para, no fim, ser portador duma carta para Amadis. Oriana prossegue o discurso de contradições que será quase sempre o seu.

*que yo quíerole como amigo,
y no más mas cierto es
que muchas veces me hallo
tocada de no sé que es
pero es dolor que callo*

*cuando ahora se partió
a buscar sus aventuras
quedé como quien quedó
en un desierto a oscuras
adó nunca amaneció,
esto no será de amor
sino de buena amistad.*

Mas tem momentos de abandono ao sentimento.

*. La Ínsola Firme adó está,
es muy lejos de aquí?*

139b

Mabília . *Trecientas leguas habrá.*

Oriana . *Que son tres mil para mí.*

Dorim, com um anúncio de jantar pronto, dá o sinal de retirada da corte, que se vai *com música*. É a segunda vez que vem referida, mas a entrada da corte – que permaneceu entretanto em cena, separada em dois grupos – pode ter tido esse acompanhamento.

Entra Amadis *no pumar onde a carta de Mabília lhe disse que viesse*. No romance, é também num pomar ou num *horto* que se dá a maior parte dos encontros dos dois apaixonados. As circunstâncias, porém, diferem em quase

tudo. É a primeira mudança explícita de localização, mas não é impossível que o *pumar* tivesse estado sempre à vista (com o *tanque?*).

Amadis vem a monologar, arrebicado, e dialoga depois com Mabília que troça amigavelmente dos seus preciosismos, do pseudo-segreto (que aliás nenhum dos dois pretendeu guardar), dos seus exageros. Ela ocupa no auto o mesmo lugar diegético e moral que no romance, apenas deixou de ser cortesã e passou a burguesa, tornou-se mais brincalhona e decidida.

Amadis . *Si Orfeu por Proserpina* 139c
*tan dulce gloria sentió
cuando nel infierno entró
en esta huerta divina
cuanta más sentiré yo,
mas él fue a buscar la vida
yo la muerte sin placer,
él cantando en la venida
yo llorando la partida
porque sé cual ha de ser*

*que Oriana por mi ventura
ordenó en su consistorio
que fuese su hermosura
casa de mi purgatorio
paraíso de mi tristura
do paso vida estrecha
donde doy gritos al cielo
donde nadie m'aprovecha
donde me crece sospecha
y nunca falta recelo*

Vicente pode ter confundido Eurídice com Proserpina, mas Waldron (100) admite com algum cabimento que o engano fosse parte da grotesca prosápia retórica de Amadis.

A primeira fala de Mabília é para se desculpar, ao escrever-lhe (porque Oriana não ousara fazê-lo), de o ter desviado das suas *ocupaciones*. A resposta de Amadis é irrisória e ineficaz:

. *No hay perdón que pedir* 139d
*que la carta que fue allá
por vos misma la escribir
en dicha hubieron venir
los montes d'Armenia acá*

*y el papel que ella tenía
me acordó la hermosura*

*que a menudo ver solía
y la tinta la tristura
que tiene ell anima mía.*

Mabília reage, mas ele desta vez responde-lhe à letra.

Mabilia . *Yo señor no sé latín.*
Amadis . *Ni yo oso a hablar romance.*

E prossegue as suas queixas:

*en un solo pensamiento
tengo yo dos mil heridas
(...)
cada vez que me lamento
yo solo lloro dos vidas.*

Mabilia . *Si eso son queixas d'amor
como me han parecido
nunca fue tal amador
ni vencedor tan vencido
si es verdad vuestro clamor.*

140a

Amadis . *Esas dudas son peores
ese no creer es peor
oh mis angustias mayores
que entre dolor y dolor
me nacen otros dolores*

*pues mi vida está en perdella
por demás son mis gemidos
por demás es mi querella
que la salud de los perdidos
es no esperar por ella
oh Mabilia ardo en fuego
y si no creis mi penar
como triste hereje ciego
de todo placer reniego
y por Dios tomo el pesar.*

Os desvarios do discurso cortês conduzem a uma mistura perigosa de termos religiosos com assuntos profanos, mas a Inquisição não parece ter-lhe dado importância.

Mabília procura acalmá-lo. Ele insiste, mesmo quando ela faz que o desentende.

Amadis . *El que no tiene que espere
de qué desesperará?*

*qu'es tan alto el merecer
del lugar donde me di
que visto lo que ha de ser
no pienso en mi padecer
sino en qué será de mí.
(...)*

Mabilia . *Decidme quién ella es
diros he lo que será.*

Amadis . *Señora no preguntéis
porque en mi vida veréis
la muerte y quien me la da.*

140b

Mabilia . *Pues a modo de hablar
aunque ésa fuese Oriana
que es soberana sin par
a lo que ventura gana
os debéis d'aventurar.*

Amadis . *No sé el desventurado
de qué sirve aventurarse,
ni a si mismo amarse
el que vive desamado
y no puede remediarse.*

Adiante Mabília, muito irónica, retoma-lhe o mote:

*. Ora pues amaos a vos
por flor de los esforzados
pues que tal os hizo Dios
que no hay de vos dos
ni lo vieron los pasados.*

140c

Oriana aproximou-se, não está indicado quando. Começa, um pouco perturbada, por falar com Mabília referindo-se a Amadis na terceira pessoa, e é ele que toma a iniciativa de intervir. Falam então os três, e depois só Amadis e Oriana, até que esta sai, sem que tão pouco haja a didascália correspondente.

A cena pode usar movimentos de afastamento e reaproximação, ou implicar apenas silêncios e falas à parte.

Vicente ridiculariza em Amadis um dos traços típicos dos heróis cavaleirescos: as mudanças de nome (no romance: *Donzel del Mar*,

Cavallero Griego, del Enano, de la Verde Espada). Mabília refere-se-lhe como *Doncel del Mar*. Ele atalha:

*. Señora ya mudé el nombre
llámome Mar en Amar
y Amadís por sobrenombre.*

Mas é nesta mesma cena que se lhe ouvem os versos de amor mais convincentes de todo o auto, primeiro respondendo às ironias de Mabília, depois declarando-se a Oriana que o provoca, habituada a comandar situações.

Oriana *. Quién es ella, ansí gocéis,
pídoos que me lo digáis.*

Amadís *. Señora es la que miráis
cuando al espejo os veis
tal que a todos despreciáis*

*ella está adonde estáis
yo en esta noche oscura
adó está está tristura
muy leda porque la dais
al triste que no tien cura,
el sentimiento de mí
entre tormento y tormento
para siempre lo perdí
aunque bien sé que lo di
a vueso merecimiento*

Ela protesta, tenta manter distância, exercer autoridade. Como ele continua, indiferente, vai-se embora zangada.

Oriana *. Eso pasa de ardidez
Amadís, más cortesía.*

140d

Amadís *. No me culpe vuesa alteza
porque en su gentileza
está la desculpa mía*

*y está mi libertad
y está el fuego en que está
esperanza me mató
porque vuesa piedad
murió primero que yo.*

(...)

. Oh dulce amor verdadero

*no os vais desa manera
porque el querer que os quiero
no es porque yo espero
lo que de vos no s'espera.*

Mabília parece ter-se comovido porque, saída Oriana, fica a consolá-lo e a prometer-lhe cumplicidade:

*. Yo os diré lo que supiere
con tal que guardéis en vos
esto que ahora os dixiere.
señor, Oriana os quiere
que ansí me quisiese Dios
y aunque el amor la fatiga
su prudencia su bondad
su fama su honestidad
no consiente que os lo diga
mas yo sé su voluntad* 141a

*ella os envió a llamar
por hablaros y oíros
y ahora fuese a llorar
porque os no osa mostrar
sus amores y sospiros.*

Amadis . *Pues por qué su disfavor
dá conmigo en el abismo?*

Mabilia . *Porque es muy cuerda señor.*

Amadis . *Harto poco es el amor
que puede consigo mismo.*

Mabilia . *Oh señor dexá el dudar
credlo que os digo yo
que no es poco su amar
que amor de alto lugar
nunca pequeño se vio*

Ido Amadis, torna Oriana a Mabília. O pequeno diálogo que se segue põe as coisas nos seus lugares: Oriana reconhece que ama e sabe que é amada, embora insista no seu dever de ser ativa e severa. Também ela foi contagiada e, quando Mabília lhe censura a rispidez para com Amadis, tem um alto momento de sinceridade:

*. Cred que donde amor entiende
ninguno sabe qué hace* 141b

*pero si yo le ofendí
contra mí misma pequé
si lo reprendí no erré
si me fui, bien lo sentí
y con lágrimas pagué.
mas él habló amores tales
y palabras tan odiosas
que pasaban de coriosas
y los oídos reales
no han de oír todas cosas.*

O auto vai a meio. Conhecidos os sentimentos das personagens e as relações entre elas, e sabido que Oriana quer forçar Amadis a não querer o que ambos querem, é agora que qualquer coisa vai acontecer. O episódio escolhido pelo poeta é o mais trágico e o mais famoso do romance entre os que se motivam na história destes amores. Tão famoso que Montalvo (cf. 297-299), talvez confrontado com diferentes versões e obrigado a justificar a sua opção, cria aqui o único caso de discussão de alternativas no percurso narrativo, atribuindo uma delas ao infante D. Afonso de Portugal, partidário da satisfação do desejo da donzela Briolanja e, portanto, da infidelidade de Amadis. O auto desinteressa-se dessa peripécia e concentra-se nas consequências funestas que através dum intermediário, inocente no romance mas não no teatro, se originaram aí (cf. Montalvo: 291-293, 347-361, 367-374, 376-379, 386-399).

Depois da graça bem-humorada e inofensiva do correio, outro é o efeito de cómico produzido pelo ridículo, vaidoso, interesseiro e malévolo anão, ele mesmo agora objecto de riso. O homem de corpo disforme que se vinga dos que o têm perfeito pela crueldade teve uma tradição antiga na narrativa e no teatro, de que a outra face é a aliança entre a fealdade do corpo e a da alma. Gil Vicente torna-o ao mesmo tempo risível – e só por isso aproximável da Maimonda de *Duardos*, mas não tanto como pretenderiam Freire (301) e Waldron (48). Personagem chave no auto apesar da sua curta aparição, entra na mesma ficção dos factos mas tem composição independente do romance.

*. Todo el hombre gentil dispuesto
como yo, Dios sea loado
ha de ser tan confiado
que amores ni nada desto
no lo tenga en un cornado,
ni princesa ni infanta,
porque la gran perfección
que está en mi disposición
que sea una dama santa,
me terná santa afición*

141c

*si alguien me preguntare
a qué vengo o de qué parte
cierto es que vengo a buscar
la corte del rey Lisuarte
adonde espero medrar,
porque andando con mi señor
Amadís por essas tierras
tan poco con Galaor
cada vez medro peor
con sus peligrosas guerras*

O anão monologa. Oriana e Mabília reconhecem-no de longe, aproximam-se, Oriana pede notícias de Amadis. A resposta contém as únicas alusões a Briolanja. É possível que, como Waldron sugere (21-22), Vicente brinque com a polémica acerca da virtude do herói, prevendo opiniões divergentes da versão de Montalvo entre a assistência. A malícia do anão pode, nesse caso, ter assumido um sentido diferente.

Oriana . (...) *Amadís adó quedó?*
Enano . *Con la hermosa infanta niña
que hizo reina en Sobradisa
de la cual se enamoró
y aún trae su devisa.*
(...)
*ella quedó muy llorosa
y a él sospirar le vi.*
Oriana . *Cómo se llama ella? di.*
Enano . *Briolanja la hermosa
niña hecha de un robí.*

141d

Saem o anão e Mabília, e Oriana profere o seu monólogo, num vaivém de esperança e desespero, bem diferente da descrente e decidida Oriana do romance. Os dois versos de pé quebrado não estão marcados na edição de 1562, mas tudo indica que o autor lhes deu essa medida.

*. Oh cómo se sabería
si esta nueva es verdadera?
quizá no porque él daría
la fe así por cortesía
y no será valedera.
será, que los hombres son
namorados de ligero.
quizá no, que es caballero
hijo del rey Perión*

y debe ser verdadero

*mas temo que así será
porque no hay verdad segura
y lo que rige aventura
de ventura firme está
porque ha hi desventura.
quizá no será verdad
porque el amor verdadero
el más firme es el primero
e dende su mocedad
sempre fue mi caballero*

*dotra parte bien mirado
dice verdad el enano
porque el corazón humano
cuán imprevisto es mudado
y cuán pocas veces sano,
y quizá no
porque la conversación
de luengo tiempo usitada
no es tan desacordada
que olvide sin razón
toda la vida pasada*

142a

*mas ay de mí
que creo que será así
el enano dice verdá
porque nunca ausencia vi
que el amor turase allá.
exemplo es verdadero
que ausencia aparta amor
oh traidor caballero
caballero traidor
quién supiera esto primero*

Continua por mais duas estrofes, em que acaba resolvendo escrever-lhe a acusá-lo e declarar não querer mais vê-lo, e incumbe Dorim de levar a carta. A entrada, omissa, do mensageiro, deveu fazer-se antes da última estrofe, precedida dum gesto que presumivelmente o chamou. Foi necessária uma pausa com alguma duração para a escrita de *esta carta*, anunciada no primeiro verso da estrofe anterior, *y así le escribiré*.

Oriana tem um antecedente na Liberata da *Comédia sobre a devise da cidade de Coimbra*: *todavía \ seguiré la tema mía \ no me quiero condenar \ ni pensar \ neste hombre hora ni día \ bien mirado \ es tan dulce y bien hablado*

\ que lo sea norabuena \ que esta lena \ después da luengo cuidado \ (...) y si afloja \ cuya será la congoja? \ qué gracia si fuese mía \ como m'arrepentería \ si me deja y se enoja (110d-111a, 111c).

Representa-se como Dorim deu a carta a Amadis. De acordo com o romance e com o recado dado por Oriana, deve passar-se na *Ínsola Firme*: mudança total de cenário, antes da qual não teria sido despropositado um intervalo, se existiu. De qualquer maneira, é claro que começa a segunda parte do auto. A introdução compõe-se da entrega da carta, monólogo (o segundo) de Amadis e comentário de Dorim, sempre cortês.

Amadis . *Oh Amadís destruido*

142b

*desamado qué haré
pues que sirviendo gané
con que perdí lo servido
sin perder nunca la fe*

*y pues la muerte a quien sigo
está muerta para mí
voy señora sin abrigo
hacer vida no contigo
ni conmigo ni sin ti.
el mundo quiero dejallo
pues me dexó su señora
el vivir quiero mudallo
mis armas y mi caballo
despido luego en la hora*

*tú mi espada guarnecida
de tan hermosas hazañas
en fuego seas hundida
como ar de mis entrañas
consumiéndome la vida,
y tú puñal esmaltado
fuerte y favorecido
de aventuras peligrosas
de rayo seas quebrado
en mil pedazos partido
como ahora están mis cosas*

*y tú yelmo lustrante
(...)
y tu arnés y piastrón
(...)*

quixotes, manoplas, grebas

142c

*mis armas nunca vencidas
que os hagan siendas cuevas
y de vos vayan las nuevas
que de mí tengo sabidas.*

O efeito que imagino pede a presença real dos objectos.

D. Dorim . *Si yo señor tal supiera
no viniera por mí vía
nueva tan triste y tan fiera
mas hice lo que no debiera
por hacer lo que debía.*

É a altura de entrar o ermitão, que será visto com Amadis até final.

Vive retirado na *Peña Pobre*, e esse é, nas palavras do protagonista, o local em que se encontram. A situação dos factos repete a do romance a partir de certo momento, depois de o herói e o seu protector começarem por se conhecer noutro sítio. Gil Vicente abrevia, como convém ao seu modo de representar o que conta.

Durante o primeiro diálogo de ambos Dorim mantém-se em cena, pois fala ainda com Amadis. Estes dois podem ter-se deslocado, coincidindo com a entrada do ermitão. É fácil ao público seguir a história, que conhece.

Ao pedido de acolhimento do cavaleiro desesperado, o *padre honrado*, paternal e sábio, previne-o. O tom é sério e didáctico, Amadis vai tomar uma decisão grave.

Ermitão . *Señor no os vais engañar
que la vida solitaria
hay tanto que penar
tantos mundos de passar
que os es poco necesaria.*

142d

Amadis . *Por qué, qué razón me dais
para eso que decís
pues que nunca os namoráis
de qué pasión os quezáis
en el yermo a do veví?*

Ermitão . *Porque aquí la voluntad
está presa y está cativa
de la pobre soledad
a do vuesa mocedad
es imposible que viva
ni vuestra vida ociosa
no tiene ociosos tiempos
mas contino es trabajosa*

*perseguida y muy penosa
de infinitos pensamientos*

*unos vienen otros van
otros llegan otros parten
los tristes contino están
los alegres no estarán
un momento aunque los maten,
los enemigos dell alma
son contra la penitencia
mancillan la conciencia
y dan tromentos sin calma
a la hermosa inocencia*

*no tenéis a quien decillo
y si lo decís a vos
vos mismo ahuí de oílo
esto para vos sofrillo
no se puede hacer sin Dios.*

Perante a insistência no desejo de auto-apagamento e morte, o padre recebe o noviço. Este veste um hábito e só então se despede de Dorim, que continua a reagir por palavras aos actos dos outros:

D. Dorim . *Muy espantado me vo
destas cosas como van
y así las contaré yo,
y bien sé que amargarán
a quien la carta escribió.
(...)* 143a

. *Muy ajeno de placeres
yo me pasmo de mil suertes
cuán fuertes son los poderes
que Dios dio a las mujeres
sobre los hombres más fuertes.
oh Amadís que os hecistes
esfuerzo de los esfuerzos
cuántas glorias merecistes
y el amor a quien servistes
os paga con los desiertos* 143b

Amadis comunica-lhe que o seu nome é agora Beltenebrós (no romance é o ermitão que lho põe), em termos semelhantes aos que usara para declarar o nome anterior (140c). É a cena em que mais e melhor se confundem o eventual registo paródico que se imagina facilmente acentuado pelo actor principal, e o

discurso ponderado e meditativo dos seus interlocutores.

Com a exceção de *Duardos* (cf. Almeida: 23-24), Vicente, que tantas vezes usa a linguagem cortês para fazer falar o amor masculino, não resiste a explorar nela alguma medida de ridículo. Medida larga na lição de Frei Paço a Giralda em *Romagem de Agravados*, abertamente satírica e com ressonâncias das falas de Amadis, por exemplo: *Ao menos eu agora \ sem remédio de conforto \ já minha alma é de mi fora \ pois memento mei senhora \ lembre-vos que ando morto. \ morto me tendes aqui \ e morto desesperado* (188c). Com mais parcimónia, também presente no diálogo entre o clérigo e Policena em *Exortação da guerra*, sobre as qualidades requeridas no *bom galante*. Por entre as declarações de que deve ser acima de tudo *mui esforçado*, e *constante, nobre, secreto, calado*, Policena explica que *Há de ser o seu comer \ dous bocados sospirando \ e dormir meo velando \ sem de todo adormecer* (158c).

Após a saída de Dorim, o ermitão muda de tom e afina por Amadis. Desfiam à vez complicadas e absurdas considerações sobre o *contar das cuentas* (as que se têm que dar da vida e as que formam o rosário). A fala do *padre nuevo* tem, no entanto, a utilidade de reafirmar que os seus motivos são meramente laicos e originados na atitude de Oriana, e isso será recordado na cena final.

O mestre passa a outro capítulo da instrução.

Ermitão . *Este es otro atavío
que pertenece al vivir
perdoná hermano mío
porque habéis d'ir a pedir
por la calma y por el frío.*

143c

Tratar-se-ia de uma peça de vestuário? de um saco?
Amadis responde, monocórdico:

. *Aunque más pena me fuese
haré cuanto fuere en mí
pero yo nunca pedí
cosa en que dicha tuviese
ni dicha nunca la vi.*

Representa-se como dom Dorim chegou a Oriana com a resposta de Amadis.
Nova grande mudança de cena, para um dos locais da primeira parte. Dorim está revoltado, torna-se sentencioso e acusador (talvez fossem essas as emoções do espectador).

Oriana . *Vos distes mi carta allá
al infiel caballero?*
D. Dorim . *Antes es más verdadero
que otro nunca será*

*mas creíste de ligero.
y porque hay lenguas roínas
a los príncipes aviso
que en todo miren los fines
y no escuchen los malsines
para los creer d'emproviso.*

O aviso pode ter sido dirigido à assistência, mas o alcance visado é sem dúvida mais vasto. A concentração de funções na personagem, que não se verifica no romance, tem nesta cena e na da *Peña Pobre* a mais extensa aplicação.

D. Dorim . *Porque el enano mentió
y vos señora dormís
y vuesto siervo Amadís
haced cuenta que morió.*

143d

Conta-lhes o que os espectadores acabaram de presenciar. Oriana defende-se das recriminações de Mabília recorrendo mais do que nunca ao tópico da insensatez provocada pelo amor. Ciúme é, no romance, a sua característica dominante.

Oriana . *Todo mal que puede ser
no es mucho dallo por hecho,
no hay cosa tan celosa
como el verdadero amor
qu'el celo de ninguna cosa
hace un mundo de dolor*

*en sospechas se recrea
antojar es su benese
siempre jamás devanea
lo que no es, cre que lo sea
y lo que es que nunca fuese.*

Os últimos versos ditos por Dorim, que sairá em seguida, despedido por Oriana, chamam de novo o riso que, consoante a imagem vista de Amadís ermitão e a evocação feita, podia já ter voltado antes.

D. Dorim . (...) *y dejó el mundo luego
y fuése hacer ermitaño
con lágrimas sin sosiego
diciendo «oh mundo d'engaño
ardido seas en fuego»*

*en hábito de burel
pide por esos casales
no parece más aquél
que yo al ángel Gabriel,
tales fueron sus pesares
(...)
si Amadís viérades vos
de lloros tan amarillo
llamado Beltenebrós
pedir por amor de Dios
no podríades sofrillo.*

144a

Oriana, com Mabília, fala como Amadis.

*. Lloro su mal y mi mal
mas el suyo que más siento
este mata el sofrimiento
y da vida natural
a la muerte que lamento*

*que la mía sola mía
yo misma me la pasara
mas la suya m'es tan cara
qu'ese seso, hermana mía
pluguiera a Dios que lo hallara.*

Mabília propõe-lhe que escreva nova carta, que Dinamarca levará, explicando tudo. Perceber que o estado de espírito de Oriana e as palavras em que o revela são, finalmente, semelhantes aos do seu apaixonado, pode acarretar a mesma impressão de grotesco, mas não é forçoso que o faça.

Vão-se Oriana e Mabília escrever a carta, e vem Amadis e o ermitão de pedir. A mudança de cena parece fazer-se com extrema facilidade, certamente incidindo sobre elementos muito simples e poucos. Diálogo curto, todo acompanhado de gestos que manejam objectos, concentração invulgar no auto.

Ermitão *. La limosna sea cerrada
porque hay dos mil ratones
en esta ermita cuitada.*

144b

Amadis *. Yo la porné tan guardada
como guardo mis pasiones.*

Ermitão *. Y con esta escoba, hermano
barreréis esta posada.
por qué alzáis así la mano?*

Amadis . *Perdonad, padre ermitaño
que yo pensé que era espada.*

Neste ponto da representação, Amadis ganhou, mesmo que muitas vezes não tenha sido levado a sério, uma certa dignidade, pelo menos a da prova dada da sua paixão. As suas façanhas de cavaleiro foram lembradas na primeira parte e só por desespero abandonou os seus adereços de guerra. Sonhar uma espada na vassoura que lhe é estendida é patético. Amadis pôde comover? A cena pode ser muito bela.

O auto entra na última fase. Voltando a usar mais sistematicamente dados do romance, Vicente faz sucederem-se com rapidez as duas visitantes de Beltenebrós. Primeiro Corisanda, que busca Florestam e ali aporta por acaso. Vem *com suas donzelas músicas*. Em *Duardos*, é Amandria, uma das damas de Flérida, que traz *donzelas músicas*, cuja música e canto glosam os amores do par protagonista. Para Corisanda, elas são remédio que cura os males de amor.

Corisanda . (...) 144c
*tal música Dios les dió
y mi tristeza es de suerte
que me libran de la muerte
que mi vida me buscó
estando salva en la corte,
que cuando mis pensamientos
ahogan mi corazón
tocando sus instrumentos
y cantando una canción
adormecen mis tormentos.*

Interpelado, Amadis identifica-se:

. *Llámome Beltenebrós.*
Corisanda . *Pues así me salve Dios
que Amadís os parecéis
pero no debéis ser vos.*
Amadis . *No sé de tal hombre parte.*
Corisanda . *Conocéis vos, padre, alguien
en la corte de Lisuarte?*
Amadis . *Mabília conocí bien
y Urganda y otras de arte.*
Corisanda . *Los hijos del rey Perión
de Gaula, adónde están?* 144d
Amadis . *A la Gran Bretaña son*

*asegún las nuevas dan
de Galaor y Florestán.
Corisanda . Y Amadís?
Amadis . Debe ser muerto
partido de la vida humana
que yo soñaba esta mañana
que moría en un desierto
y lo mataba Oriana.*

Novo lamento da jovem desesperada, e *Cantam as donzelas de Corisanda*. Deve ter sido longa a pausa para a música, que foi até agora escassa. *acabada a música aparece Dinamarca*. O autor parece ter pressa de acabar, não dando tempo às primeiras viajantes de se retirarem (ou talvez preferisse poder servir-se delas no fim). Desta vez visitante e visitado reconhecem-se logo. Amadis, espantado, menciona o nome dela ao ermitão a quem, no romance, contara todo o seu passado; perante o que só se viu no teatro, essas frases são elípticas. Mas servem aos espectadores, que já a tinham visto mas não sabiam quem era, para que sejam os únicos a compreender o segundo sentido da sua fala, quando ela começa por disfarçar o que está a acontecer. Para Amadis, continua o enigma.

*Dinamarca . Señor yo vengo cansada
y cansando descansé
pues trabajando cobré
el descanso que buscaba
que es hallar vuesa mercé

véngome a confesar
a vos con firme denuedo
que me podéis remediar
las culpas con que no puedo
ni se pueden desculpar.*

Só quando estão ambos *Apartados* é que ela o informa dos sentimentos e disposição de Oriana, e o censura por ter tomado atitude tão impensada e imprópria:

*oh que mudar tan errado
que aunque ella mostró furor
bien sabéis como avisado
que el enojo enamorado
es crecimiento d'amor
y pues que tanto sentía
lo que el enano contó
grande muestra os hacía*

145a

*que tanto más os querría
cuanto más bravo escrebió*

Dá-lhe a carta dela e, numa estrofe, Amadis anuncia a decisão de se ir embora, despede-se do ermitão e promete a Corisanda resolver os seus problemas amorosos (no romance só não há a fala para Corisanda, porque ela já não está presente). Parece ter ganho não só novas energias mas uma nova lucidez: olha para si com distância, retoma iniciativa.

*. Todo lo quiero dexar,
pues lo manda mi señora.
vos, padre, debéis holgar
por no os emportunar
con suspiros cada hora.
vos, señora Corisanda
comigo quiero que vais
más leda de lo que estáis
que yo porné vuesa demanda
como la vos deseáis.*

145b

Empurrado para o ermitério pelos ciúmes precipitados de Oriana, parte assim que *lo manda mi señora*. Era de esperar. No romance (Livro IV, o que Montalvo escreveu) a submissão de Amadis até em Oriana provoca uma reacção parecida com impaciência. Finalmente casados perante o mundo, diz Amadis:

– Oh señora ! Con qué servicios puedo pagar la merced que me havéis hecho, en que por vuestra voluntad se han descubierto nuestros amores?

Oriana dixo:

– Señor, ya no es tiempo que por vos se me diga tanta cortesía, ni yo la reciba, que yo soy la que tengo de servir y seguir vuestra voluntad con aquella obediencia que mujer a su marido deve. Y de aquí adelante en esto quiero conocer el gran amor que me tenéis en ser tratada de vos, mi señor, como la razón lo consiente y no en otra manera (1037)

Não me parece relevante o traço de *comic abruptness* que Waldron (24) insiste em salientar neste final. Ou melhor, cómico não, abrupto, sim. *E com isto se deu fim a esta tragicomédia suso dita*. É quase inevitável acreditar que *isto* foi mais do que ficou escrito: talvez não palavras, mas música, dança, as executantes estavam em cena.

Na sua *tradução e paráfrase* de *Amadis de Gaula* em que, para além de adaptar a linguagem, refaz as estrofes, separa actos, introduz indicação de cenários e outras rubricas, intercala versos falados e cantados, Júlio de Castilho (1910 Imprensa da Universidade de Coimbra) prolongou a cena final com uma visão – Oriana aparecendo e acenando de longe a Amadis, extasiado após a leitura da carta – e, acabadas as falas, um canto em coro a festejar o desfecho feliz.

Com o propósito generoso de prestar *a devida homenagem ao génio* do poeta, produziu um objecto exemplar do gosto e preconceitos românticos, muito diferente do auto de Gil Vicente que hoje se procura reencontrar.

A versão de Castilho foi levada à cena no Teatro Nacional em 15 de Novembro de 1935 por Amélia Rey-Colaço e José Barbosa.

Referências

1562 *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*
1928 Edição fac-similada
Lisboa: Biblioteca Nacional

Isabel ALMEIDA
1991 *Duardos. Vicente*
Lisboa: Quimera

Maria João AMARAL
1991 *Rubena. Vicente*
Lisboa: Quimera

Albin Eduard BEAU
1959 *Estudos I*
Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis

Anselmo Braamcamp FREIRE
1919 *Vida e Obras de Gil Vicente «Trovador, Mestre da Balança»*
1944 2.^a edição
Lisboa: Ocidente

J. HUIZINGA
1924 *The Waning of the Middle Ages*
1985 *O Declínio da Idade Média* (tradução portuguesa) 2.^a edição
Lisboa: Ulisseia

Garci Rodríguez de MONTALVO
1508 *Amadís de Gaula*
Zaragoza
1991 Edição de Victoria Cirlot e José Enrique Ruiz Doménec
Barcelona: Planeta

T. P. WALDRON
1959 *Gil Vicente. Tragicomedia de Amadís de Gaula*
Manchester University Press