

# Do Amor e da *Soledad* no *Amadís de Gaula*: ressonâncias no teatro vicentino

Helena Lourenço

Investigadora associada do Instituto de Estudos Medievais  
Universidade Nova de Lisboa

## 1. O ideal amoroso presente no *Amadís de Gaula*

Quando o lirismo trovadoresco emudeceu, do canro passou-se à escrita e a prosa passou a estar consignada à historiografia e/ou à literatura religiosa. No entanto, criaram-se condições favoráveis à introdução de novos géneros literários, como a Matéria da Bretanha, na Península Ibérica<sup>1</sup>.

Entre outras figuras que podem ter fulcral influência para o advento da matéria artúrica em solo ibérico destacamos o rei Afonso X e o seu bisneto D. Pedro, conde de Barcelos. O primeiro, como é do conhecimento geral, dava provas de um conhecimento deste assunto em algumas das suas composições poéticas.

Tradição familiar ou simples importação devido a novos contactos com outras culturas e mundos desconhecidos, o certo é que a Matéria da Bretanha, isto é, o conjunto de lendas bretãs escritas em torno da figura do rei Artur e dos cavaleiros da Távola Redonda, impôs novas temáticas e determinou um novo ciclo literário.

Escrita no norte de França e no sul de Inglaterra, a Matéria da Bretanha viria a repercutir-se um pouco por toda a Europa: Holanda, Itália e Alemanha são alguns dos países que cultivaram esta literatura, em que se verifica como que a transposição do pensamento próprio do amor cortês versado pelos poetas medievais.

Quer isto dizer que não foi somente na poesia que as influências do amor cortês se fizeram sentir, dado que no ciclo cavaleiresco se continuava a evidenciar a impossibilidade do amor, a idealização da amada numa relação de vassalagem subvertida e incompatível com o quotidiano real.

De acordo com Ana Sofia Laranjinha<sup>2</sup>, este tipo de romance divide-se em três grandes ciclos: o greco-latino ou clássico, o ciclo carolíngio e o ciclo bretão ou artúrico.

---

<sup>1</sup> Para um conhecimento aprofundado desta questão, *vid.* a bibliografia publicada pelo Grupo de Estudos Medievais da UP, dirigido pelo Professor José Carlos Miranda.

<sup>2</sup> Ana Sofia LARANJINHA, *A escrita romanesca no ciclo Pseudo-Robert de Baron*, Porto, 2005 (dissertação de doutora-

O ciclo bretão tornou-se conhecido na Península Ibérica por volta de 1170, ou seja, cerca de trinta anos depois da fundação de Portugal, embora seja o ciclo do *post-vulgata* o mais conhecido. Não devem ainda ser esquecidos os romances de Chrétien de Troyes, isto porque foram pioneiros na recriação do mundo bretão em língua vulgar, unindo temas distintos como o amor, a cavalaria e a religião<sup>3</sup>.

Torna-se, muitas vezes, difícil separar a realidade histórica da cavalaria da ficção literária que se formou em torno deste estrato<sup>4</sup>. O bom cavaleiro deveria ganhar inúmeros duelos, seria detentor de um sentimento fraternal para com os companheiros e seria, sobretudo, um apaixonado solitário e sofredor, movendo-se entre o amor e o heroísmo.

O *Amadís de Gaula*, romance provavelmente escrito no último quartel do século XIII, cuja versão conhecemos refundida e acrescentada (livro quarto) em finais do século XIV por Garcí Rodríguez de Montalvo, de Medina del Campo<sup>5</sup>, é filho desta simbiose temática e cultural e torna-se expoente máximo dos valores cavaleirescos e palacianos peninsulares.

Com efeito, a obra apresenta traços próprios do amor cortês patentes nas cantigas de amor, nomeadamente a dificuldade em se afirmar a vivência plena do amor, a constante proibição, os diversos obstáculos e as provações. Com este novo modelo reacende-se a discussão em torno do verdadeiro estatuto da mulher na sociedade medieval, isto porque perpassam, em quase todos os textos medievais, opiniões contraditórias quanto à figura e ao papel do sexo feminino. Nos romances de cavalaria tende-se a atribuir um papel secundário à mulher, uma vez que esta literatura sendo composta por homens se destinava aos homens<sup>6</sup>. Contudo, atente-se no seguinte tópico: homens de guerra, como Tristão e agora Amadís, que nas suas infâncias tinham sido brutalmente arrancados às mães, isto é, ao primeiro contacto com a feminilidade, depois desse afastamento viam no feminino um terreno de nostalgia e estranheza.

Talvez por este motivo, a figura de Isolda viria a ocupar um papel de relevo nestes romances, uma vez que, retratando as sempre difíceis e tempestuosas relações entre homem e mulher, faria nascer o conceito de amor louco, o «amour fou», do desejo, dessa força misteriosa, desse impulso torrencial, forte e rebelde que empurra dois a se tornarem um. Esta figura colocou pois Homem e

---

mento). A autora sustenta a opinião de que o romance de cavalaria se divide em três distintos momentos: clássico (centrado na narração de algumas lendas míticas, nomeadamente o «Romance de Tróia» e a lenda da fundação de Lisboa), carolíngio de origem francesa (ciclo da «Chanson de Roland») e o ciclo bretão (novelas sentimentais que dão continuidade ao ideal cavaleiresco do amor, nas quais o herói oscila entre o varonil, o heróico e o sentimental).

<sup>3</sup> O universo do rei Artur, na obra de Chrétien de Troyes, foi soberbamente resumido nas palavras de Michel Zink acerca desta figura na obra *Dictionnaire des Mythés Littéraires* de Pierre de BRUNEL, Paris, Éditions du Rocher, 1988, 185: «Tous ces romans suivent un schéma analogue, appelé à s'imposer bien vite à l'ensemble de la production romanesque: un jeune chevalier se révèle à lui-même comme aux autres et découvre le sens de son destin, le plus souvent au fil d'une errance emblématique de son cheminement intérieur, et à travers l'expérience de l'aventure et de l'amour».

<sup>4</sup> Do ponto de vista da relação entre história e literatura, o tema da cavalaria designa a expressão idealista que é proposta ao cavaleiro no momento da sua investidura. Cavaleiros eram jovens homens que tinham o privilégio de envergar uma armadura, numa cerimónia solene de entrega de armas, e de lutar contra os mais horrendos obstáculos e perigos em nome da paz e da honra. Existe uma obra de Ramon LLULL, *Libro de la Orden de Caballeria*, que apresenta a forma como a cavalaria surgiu em finais do século VIII no reinado de Carlos Magno, sendo os séculos XI e XII apontados como o período áureo. Llull mostra ainda o poder da Igreja na ordem, descreve os cerimoniais da entrega de armas e todos os procedimentos levados a cabo pelos jovens cavaleiros, normalmente entre os doze e os treze anos (o jejum no dia anterior à cerimónia, a confissão, entre outros). Vid. Ramon LLULL, *Obras Literarias*, ed. de Miguel Batlori e Miguel Caldentey, Madrid, 1948.

<sup>5</sup> Juan Bautista AVALLE-ARCE levantou a hipótese do Amadís ter sido redigido entre 1284-1295. Vid. «El Amadís primitivo», in: *Actas de Congreso Internacional de Hispanistas*, VI, 1977, 79-83 e «El nacimiento de Amadís», in: *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*, ed. R.B. Tatte, Oxford, The Dolphin Book, 1982, 15-23.

<sup>6</sup> Vid. José Manuel LUCÍA MEGÍAS e Emilio José SALES DASI, *Libros de Caballerías Castellanas*, Madrid, Ediciones El Laberinto, 2008.

Mulher num mesmo plano de igualdade perante o desejo, então negado às mulheres, elevando a condição feminina não só no ideário das relações amorosas, como também na realidade social<sup>7</sup>.

Uma das questões que continua por responder acerca do *Amadís* radica no problema da autoria, em grande parte porque se desconhece o texto original.

No «Prólogo» da obra, Montalvo esclarece os leitores acerca do seu papel, não se assumindo como autor, mas sim ao que hoje denominaríamos por revisor linguístico e tradutor do manuscrito encontrado<sup>8</sup>:

corrigiendo estos tres libros de Amadís, que por falta de los malos escritores, o componedores, muy corruptos y viciosos se leían, y trasladando y enmendando el libro cuarto con las Sergas de Esplandián su hijo, que hasta aquí no es en memoria de ninguno ser visto, que por gran dicha pareció en una tumba de piedra, que debaxo de la tierra en una hermita, cerca de Constantinopla fue hallada, y traído por un úngaro mercadero a estas partes de España, en letra y pargamino tan antiguo, que con mucho trabajo se pudo leer que por aquellos que la lengua sabían<sup>9</sup>.

Alguns autores, nomeadamente Rodrigues Lapa, defendem a autoria lusa, ao passo que outros garantem a autoria castelhana. Ainda assim, ambas as posições são infrutíferas, levando a que esta discussão esteja longe de chegar a um consenso ou a um final e o enigma continua por ser desvendado<sup>10</sup>.

Em qualquer caso, o *Amadís* é uma obra peninsular, contemporânea ainda da primeira fase da poesia de corte medieval, e mais representativa do que a *Demanda do Graal* da galanteria palaciana peninsular idealizada nas cantigas de amor<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Vid. Madeleine LAZARD, *Images Littéraires de la femme à la Renaissance*, Paris, PUF, 1985.

<sup>8</sup> Sobre este assunto Vid. *Amadís de Gaula 1508. Quinientos Años de Libros de Caballerías. Estudios en homenaje a J. M. Cacho Blecua*, ed. J. M. Lucía e María Carmen Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008.

<sup>9</sup> Cita-se pela edição do *Amadís de Gaula* de Juan Manuel CACHO BLECUA, Madrid, Cátedra, 1987-1988, 224-225.

<sup>10</sup> Vid. Manuel Rodrigues LAPA, «A questão do Amadís no contexto peninsular», in: *Grial. Revista Galega de Cultura*, nº 27, Vigo, 1970, e *Amadís de Gaula Seleccção, Tradução, Argumento e Prefácio*, Lisboa, Coleccção Textos Literários, 1962.

Indiscutivelmente escrito em solo ibérico, três argumentos são utilizados para defender a origem portuguesa da obra, o cronista Gomes Eanes de Zurara, na *Crónica de D. Pedro de Meneses*, menciona Vasco de Lobeira como o verdadeiro autor do *Amadís*; António Ferreira, nos *Poemas Lusitanos*, concebe dois magníficos sonetos referentes ao episódio de Briolanja atribuindo a autoria da obra também a Vasco de Lobeira; o *lais* dedicado a Leonoreta presente no *Amadís* encontra-se no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e é da autoria do trovador das cortes de D. Afonso III e de D. Dinis, João de Lobeira, que supostamente teria iniciado a novela, escrevendo os dois primeiros livros.

De Espanha chegam também três fortes argumentos que justificariam a autoria castelhana do *Amadís*. A recompilação de Rodríguez Montalvo; os dados mais antigos referentes ao texto são de autores castelhanos; Pedro Ferruz, poeta do *Cancioneiro de Baena*, faz também algumas alusões à obra.

Um dos mais acérrimos defensores de que o *Amadís de Gaula* seria uma obra de autoria portuguesa foi Teófilo Braga. Carolina Michaëlis referencia-o no prefácio da obra *Romance de Amadís* de Afonso Lopes Vieira, para posteriormente concluir: «se o Amadís deixou de pertencer a Portugal, continuou, ainda assim, a ser português pelo lirismo tão bem revelado na combinação preciosa entre a alma suave e a valentia heróica.»

Não obstante a multiplicidade de argumentos (alguns dos quais insuficientes para resolver o enigma criado em torno da origem da obra), «nenhuma prova apareceu até hoje capaz de dirimir a polémica entre os que defendem a tese da autoria portuguesa e os que defendem a da autoria castelhana [...] Em qualquer caso, o *Amadís* é uma obra peninsular, contemporânea ainda da primeira fase da poesia de corte medieval, e mais representativa do que a *Demanda do Graal* da galantaria palaciana peninsular idealizada nas cantigas de amor» (António José SARAIVA e Óscar LOPES, *História da Literatura Portuguesa*, 17.<sup>a</sup> ed., Porto, Porto Editora, 2001, 97-98).

Para além de Afonso Lopes Vieira, verifica-se ainda a predilecção pelo *Amadís de Gaula* em Lope de Vega e Pérez de Montálban, e são relativamente numerosas as referências ao jovem cavaleiro entre os poetas castelhanos da segunda metade do século XIV e da primeira metade do século XV. Mais tarde, Cervantes afirmaria (ironicamente ou não) no *Quijote* tratar-se do melhor romance de cavalaria de sempre.

<sup>11</sup> António José SARAIVA e Óscar LOPES, *História da Literatura Portuguesa*, 17.<sup>a</sup> ed., Porto, Porto Editora, 2001, 97-98.

Afonso Lopes Vieira, na recriação e adaptação da obra, esboçaria a sua opinião acerca desta problemática, referindo-se ao amor de Amadis como o «português amor»:

Senhores ouvide o Romance de Amadis, o Namorado. Escreveu-o um velho trovador português, mas depois um castelhano, trocando-lhe a língua e o jeito, da nossa terra o levou. Porém as mais nobres mentes de Espanha já por nosso o dão.

Em Portugal tem a segunda pátria o espírito heróico e amoroso da Távola Redonda. E o conto é o do amor mais fino e fiel, de português amor, rendido como ele é só<sup>12</sup>.

A repercussão da obra foi de tamanha dimensão que, desde a data da primeira edição em Saragoça (1508) até 1586 em Sevilha, foram reproduzidas cerca de 19 edições em castelhano e, dois anos após a publicação dos quatro volumes iniciais do texto, Montalvo acrescentaria um quinto volume denominado *Las Sergas de Esplandián*.

A propósito da imensa popularidade que o *Amadís de Gaula* gozou em Espanha, nos séculos XVI e XVII, Laura Gallego<sup>13</sup> levantou uma questão pertinente: porque alcançou esta obra e os demais romances de cavalaria tamanho sucesso se apenas vinte por cento da população se encontrava alfabetizada?<sup>14</sup>

A resposta radica na transmissão oral, na recriação de personagens e episódios mais significativos e num outro aspecto fundamental para a compreensão do romance: desde o momento da criação propriamente dita até à fixação do texto realizada por Montalvo ocorreram inúmeras recriações literárias da obra, isto é, muitos foram os leitores-autores que transformaram, a seu gosto, o *Amadís de Gaula*.

Assim sendo, supõe-se que as alterações do texto foram em maior número antes da publicação de Garci Rodríguez de Montalvo. Por exemplo, o desfecho do episódio amoroso entre Amadís e Briolanja conheceu algumas variações anteriores à edição do Regedor e uma das mais conhecidas foi sugerida pelo infante D. Afonso de Portugal, que se deixou seduzir pela comiseração que Briolanja lhe despertava. De acordo com esta figura histórica, Amadís não deveria ignorar Briolanja, deveria sim aceitá-la e amá-la<sup>15</sup>.

Partindo de uma reinterpretação de diversas fontes literárias e folclóricas e de um discurso ideológico subjacente à caracterização das personagens, o *Amadís de Gaula* começa com a narração dos amores interditos do rei Périon com Elisena. Desta ligação proibida nasce o protagonista: o ínclito cavaleiro Amadís, lançado às águas marítimas, de forma a esconder o crime cometido pelos pais, e que ainda em criança se torna pajem de Oriana, a quem entregará o seu coração.

Feito cavaleiro, cedo se torna no mais temível e invencível de todos. Amadís é o protótipo do cavaleiro-amante que busca incessantemente a perfeição, não só dos actos como também dos sentimentos, ou seja, mostra um lado cortês semelhante ao ideal de amor da poesia trovadoresca, manifestado no serviço amoroso a Oriana e ainda na forma apaixonada e sublimada com que esse

<sup>12</sup> Afonso Lopes VIEIRA, *Romance de Amadis*, 5ª ed., Lisboa, Ulmeiro, 1998, 33.

<sup>13</sup> Laura GALLEGO, «La difusión oral del *Amadís de Gaula*», in: *Tirant*, nº 2, 1999 (boletim da Universidade de Valência sobre a ficção cavaleiresca, disponível no sítio <http://parnaseo.uv.es>).

<sup>14</sup> Vid. ainda Daniel EISENBERG, «Who read the romances of chivalry?», in: *Romances of chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Delaware/Juan de la Cuesta, 1982, 89-118. O autor apresenta o mesmo ponto de vista salientado por Laura Gallego e sugere que a leitura destes romances seria feita pela alta nobreza e alguns membros da burguesia.

<sup>15</sup> Montalvo, no capítulo XL do primeiro livro, salienta que a história de amor entre Briolanja e Amadís havia merecido um interesse especial do «señor infante don Alfonso de Portugal» que, descontente com o desfecho infeliz entre o par, ordenava para «de outra guisa poer».

serviço é prestado. Todavia, não deixa de ser pertinente salientar o seu lado mais sensual, associado a uma forte carga erótica, que não se desprende dos conceitos de honra e sinceridade.

O *Amadís de Gaula* descreve, pois, o amor com uma finalidade a alcançar, com um objectivo bem definido e sugerido, mais próximo da cantiga de amor do que da cantiga de amigo, e com algumas raízes na bravura dessa figura legendária que povoou o imaginário colectivo de toda a Idade Média: o rei Artur.

A dimensão literária da obra está ainda ligada às tradições, temas e motivos do sobrenatural (crenças populares, bruxarias, pequenos milagres, sonhos premonitórios<sup>16</sup>) que se iam enraizando na religião cristã. Por exemplo, aquando da sua penitência na Penha Pobre, Amadís sonha, de uma forma muito precisa, com o que acontecerá posteriormente e salienta inclusive as personagens intervenientes para o desenlace do seu isolamento:

y en aquel dormir soñava que estava encerrado en una cámara que ninguna vista tenía, y no hallando por do salir, quexávassele el corazón; y pareçiale que su cormana Mabilia y la Donzella de Denamarca a él venían, y ante ellas stava un rayo de sol que quitava la escuridad y alumbrava la cámara, y que ellas le tomavan por las manos y dezían: «Señor, salid a este gran palacio»; y semejávale que había gran gozo, y saliendo veía a su señora Oriana, cercada alderredor de una gran llama de fuego, y él, que dava grandes bozes, diciendo: Santa María, acórrela!, y passava por medio del fuego, que no sentía ninguna cosa, y tomándola entre sus brazos la ponía en una huerta, la más verde y hermosa que nunca viera<sup>17</sup>.

Andalod explicará o significado desse sonho referindo-se à chama do amor e conseqüente estado de sofrimento em que o cavaleiro se encontra. Mais surpreendente ainda é a descrição sensualista e de grande conotação erótica que nos fornece acerca do campo verde, numa clara alusão à relação sexual.

Durante o período medieval existiam mecanismos que apontam para a convivência, mais ou menos tolerada, de cultos, práticas e símbolos pagãos, de que se foi apropriando a civilização ocidental com o objectivo de conciliar as tensões individuais e colectivas às quais a religião não conseguia dar resposta<sup>18</sup>. Assim sendo, um dos motores indispensáveis ao desenvolvimento da intriga romanesca é a matéria de cariz sobrenatural que, no seguimento das lendas troianas e arturianas, permite a narração das «cosas admirables fuera de la orden de natura», numa «continuada maravilla» no dizer de Juan Manuel Cacho Bleuca.

Este aspecto pode ser interpretado como a projecção de um espelho idealizado da época de Montalvo, uma vez que encorajava as ambições de um império que se pressentia memorável.

Ainda que intrincado nos demais aspectos sociopolíticos, o *Amadís de Gaula* é um texto verdadeiramente mágico, sobretudo nas abordagens que apresenta para com os temas do amor e da *soledad*. Por esta razão, Carolina Michaëlis de Vasconcelos defendeu que o tema nuclear da obra seria o «amor-adoração»: «Amor-adoração à portuguesa, de modo algum mole e derretido, antes obstinado como expansão incoercível das forças de carácter, que o verdadeiro cavaleiro que ama, conscientemente submete às leis da Ordem»<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Vid. Eloy GONZÁLEZ, «Función de las profecías en el *Amadís de Gaula*», in: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 31, 1982, 282-291.

<sup>17</sup> *Amadís de Gaula*, 708.

<sup>18</sup> Vid. Rafael MÉRIDA JIMÉNEZ, «Fuera de la orden de natura». *Magia, milagros y maravillas en el «Amadís de Gaula»*, Kassel, Edition Reichenberger, 2001.

<sup>19</sup> Carolina Michaëlis de VASCONCELOS, *A Saudade*, 29.

Funcionando como um microcosmos dentro da vastíssima produção literária do ciclo bretão, o *Amadís* concentrava as principais tensões ideológicas, estéticas e narrativas da novela de cavalaria, transformando-se num verdadeiro «fenómeno de massas», pois fazia coincidir o fantástico, o sobrenatural com o destino individual das personagens.

Quer isto dizer que propunha vários modelos de heroísmo: o dos cavaleiros andantes (leais guerreiros e amadores) e o das donzelas (mulheres apaixonadas e cientes do seu poder feminino). Estes modelos, quase sempre impossíveis ao alcance humano, combinavam a noção de esforço (individual e/ou colectivo) das personagens com a ideia de recompensa.

No seu conjunto, o triunfo do amor representava-se por dois grandes ideais: a virtude e a ordem estabelecida socialmente, sendo por isso regra de conduta e idealização da realidade da época.

## 2. As temáticas da *soledad* castelhana e do amor

Tema central da obra, o amor não é apenas espiritual, é físico e anterior ao casamento, isto porque, como já observámos, encontramos no texto a breve descrição de uma relação física consumada antes do matrimónio. De acordo com Jorge de Sena, «o *Amadís de Gaula* (...) não representa necessariamente um “realismo” que seria lusitano no erotismo franco e na realização sexual (...), mas antes as raízes laicas do cavaleirismo que não forçosamente aceitaria as convenções do amor cortês, sem deixar de aderir a ideias de castidade ou, sobretudo, de reflectir realidades medievais do casamento como união de amantes segundo o direito natural»<sup>20</sup>.

Sendo a valentia e a generosidade os principais móbéis para conquistar Oriana, Amadís representa uma concepção ideológica criada em torno do código da honra, código que continuará a figurar na representação do discurso feminino ao longo dos tempos e que encontrará a sua expressão máxima durante o Romantismo.

Neste contexto, vale a pena compreender a densidade psicológica da personagem Oriana e do seu papel na economia narrativa da obra em estudo, uma vez que esta parece sentir a mesma ansiedade amorosa de Amadís, o mesmo desejo de união, daí a entrega tão natural e espontânea, ainda que anterior ao casamento.

Mas Oriana não hesitará em repudiar Amadís julgando-o traidor dos seus sentimentos e anseios, pois deixa-se conduzir pela paixão exacerbada que nutre pelo cavaleiro e não pela razão. Em torno desta inexistente traição (a Sem-Par acreditou que foi enganada pelo Donzel do Mar e Briolanja), criou-se um dos mais belos momentos de todo o texto e um dos episódios nucleares: o isolamento de Amadís na Penha Pobre. O jovem cavaleiro, a quem o ermitão Andalod denominou Beltenebros<sup>21</sup>, inicia uma longa penitência para que um dia Oriana o perdoe e volte a amar.

Acerca do amor alheio ao casamento como instituição privilegiada da moral cristã, escreve também António José Saraiva o seguinte:

o amor nada tem a ver com o casamento, as ligações dos casais enamorados do Amadís são alheias ao estatuto matrimonial: o casamento do rei Perion com Elisena vem a ocorrer na fase avançada da estória, muito depois do nascimento de Amadís. Quanto a este, casa com Oriana muito depois de se

<sup>20</sup> Jorge de SENA, *Amor e outros verbetes*, Lisboa, Edições 70, 1992, 47.

<sup>21</sup> «Yo vos quiero poner un nombre que será conforme a vuestra persona y angustia en que sois puesto, que vos sois mancebo y muy hermoso y vuestra vida está en grande amargura y en tinieblas; quiero que hayáis nombre Beltenebros» (*Amadís de Gaula*, 709).

ter dado o respectivo ajuntamento carnal, mas esse casamento é mantido secreto, de modo que os esposos, durante quase toda a narrativa, são considerados amantes<sup>22</sup>.

Esta entrega sexual das personagens femininas da obra tem, pois, um significado matrimonial radicado no segredo e é a forma de salvação perante a sociedade astuta. Como notou Denis de Rougemont<sup>23</sup>, a verdadeira originalidade do romance de cavalaria é a expressão do amor físico, a posse física de uma mulher real e não apenas o impulso da paixão.

A discrepância entre as leis da sociedade e as leis de Deus tornam a honra feminina numa dupla vivência: a honra pública, a que vive segundo as condutas sociais, e a honra privada, a que vive íntima e secretamente com o seu amado.

De acordo com James Donald Fogelquist:

En la sociedad del *Amadís*, al igual que en la sociedad cristiana del Medioevo, una promesa mutua de fidelidad entre hombre y mujer constituye ante Dios un matrimonio válido. Por lo tanto tras la concesión de un juramento de este tipo, la mujer no pierde su honra ni para sí ni ante Dios al unirse carnalmente con su amante<sup>24</sup>.

Associado ao conceito de honra encontramos os conceitos de honestidade e de sinceridade, pois parece existir da parte do cavaleiro e da amada uma forte preocupação para com certos valores de índole moral e social, valores esses que vão repetindo ao longo do texto.

O casamento é, portanto, a solução mais viável aos amores clandestinos e proibidos. Cessam as aventuras para dar lugar à constituição familiar e conseqüente paz a que qualquer casal enamorado aspira.

Para os leitores do século XV, os amores de Amadís e Oriana representavam uma das numerosas variações que um mesmo padrão vinha revelando ao longo da história literária: a defesa da mulher com a mesma sutileza e intensidade dos cantares de amigo e de amor trovadorescos, ou seja, uma reacção contra os velhos costumes feudais.

Na leitura que se faz ao mundo sentimental do *Amadís*, enquanto continuação do modelo bretão, deve-se ter em conta os fundamentos do amor cortês, o *fin amor* dos provençais, o amor delicado, mas excessivo, assente na ideia de serviço. Embora a obra de Montalvo represente a continuação do ideal da Matéria da Bretanha, a primeira versão conhecida do texto foi concluída quando a ficção literária criada em torno de Artur e dos seus cavaleiros tinha desaparecido. Por este motivo, esta figura mítica da literatura «n'est plus que le garant de valeurs chevaleresques menacées et déjà désuètes que l'on justifie en les projetant dans le passé»<sup>25</sup>.

Assim, ocorre como que uma evolução e transformação dos códigos de amor cortesões e da Matéria da Bretanha. O amor prende-se aos conceitos de lealdade, de fidelidade inocente, pueril e ingénua. Desde a sua adolescência Amadís é leal aos seus sentimentos por Oriana e prova dessa fidelidade é o facto de em circunstância alguma questionar essa mesma lealdade e perfeição amo-

<sup>22</sup> António José SARAIVA, *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*, vol. I, Lisboa, Gradiva, 1996, 46.

<sup>23</sup> Denis de ROUGEMONT, *O Amor e o Ocidente*, 2ª ed., Lisboa, Vega, 1999.

<sup>24</sup> James Donald FOGELQUIST, *El Amadís y el género de la historia fingida*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1982, 83. *Vid.* Arnault de la CROIX, *L'Érotisme au Moyen Âge*, 2ª ed., Paris, Tallandier, 2003; Sylvia ROUBAUD, "La Forêt de longue attente: amour et mariage dans les romans de chevalerie", in: *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, Université Paris-Sorbonne, 1983.

<sup>25</sup> Michel ZINK, *Dictionnaire*, 188.

rosa da Sem-Par. Às palavras de Gandalín, «puede ser que Oriana os tiene errado» responde Amadis «Oriana, mi señora, nunca erro en cosa ninguna»<sup>26</sup>.

A consumação desta absoluta fidelidade culminará com a celebração do matrimónio, fazendo com que a paixão que os une subsista na linguagem sagrada do amor.

Desta feita, o *Amadís de Gaula* concede desenvolvimento e dinamismo às relações humanas, sem se afastar do mito cortês do heroísmo, isto é, a superação de inúmeros obstáculos, o culto e serviço a uma mulher de perfeição inalcançável.

Este dinamismo é oriundo da proximidade ao texto de Tristão e Isolda, mas com uma variação: a figura do rei traído é agora retratada na figura do rei-pai, isto é, daquele a quem cabe o direito de escolher o marido indicado para a filha, daquele que aplica a justiça ao reino. É ainda esta figura que pode condenar à morte toda a mulher que, fora do casamento, mantenha relações sexuais. Considera James Donald Fogelquist que «por esta razón, en la obra de Montalvo, el amor del protagonista, aunque ilícito, deja de ser un amor adúltero en el sentido estricto de la palabra»<sup>27</sup>.

Veja-se que no texto em estudo o significado de «adultério» remete para toda a relação ilegítima mantida entre homem e mulher punível pelas leis reais<sup>28</sup>, conceito que faz com que a honra da mulher funcione como reflexo de um mesmo valor social – a família –, valor que não parece encontrar semelhante destaque nos textos ingleses e franceses.

Especula-se que numa das recompilações levadas a cabo se tenha ignorado o suicídio de Oriana no final do terceiro livro. Este final trágico teria que ver com o amor obsessivo da jovem por Amadís quando soube que Espandian, seu filho, o tinha assassinado<sup>29</sup>.

Omitindo este episódio, Montalvo pôde dar seguimento à narração dos feitos heróicos e sobrenaturais do modelo de cavaleiro fiel e suprimir tudo o que fosse próximo aos desenlaces trágicos de Tristão e Isolda ou Ulisses e Penélope.

Mais uma vez, a explicação para este aspecto é fundamentada por James Donald Fogelquist:

Montalvo armoniza el espíritu de su obra com el nuevo dinamismo de la Castilla victoriosa de los Reys Católicos de fines del siglo XV. El triunfo de los amantes está perfectamente de acuerdo, así, com el optimismo intelectual que la victoria final sobre Granada produjo en el refundidor y los cronistas de fines del siglo XV<sup>30</sup>.

Devemos salientar que o reinado dos Reis Católicos coincide com uma fase de grande expansão castelhana, em que a nobreza tinha grande influência social e uma enorme riqueza. Estas duas figuras da monarquia espanhola souberam reorganizar o país e atenuar uma situação financeira catastrófica.

<sup>26</sup> *Amadís de Gaula*, 703.

<sup>27</sup> James Donald FOGELQUIST, *El Amadís*, 103.

<sup>28</sup> As leis reais que condenavam à morte toda a mulher que tivesse relações íntimas fora do casamento não existiam literalmente nos códigos legais castelhanos medievos. Segundo James Donald Fogelquist «se trataba, más bien, de una invención literaria que reflejaba hondas preocupaciones culturales que tenían que ver con la honra femenina y la integridad de la familia.» (*El Amadís*, 105).

<sup>29</sup> A. D. DEYERMOND apresenta os argumentos da tese de Maria Rosa Lida de Malkiel, a propósito do suicídio de Oriana, na página 286 do primeiro volume da *Historia de la literatura española* publicada em Barcelona pela Ariel e com data da 20ª edição de 2003: «Hasta un descubrimiento reciente, el *Amadís* primitivo se conocía sólo a través de las referencias de otros escritores, y se creía que Montalvo había ampliado el original, añadiendo el personaje de Esplandián, hijo de Amadís y Oriana. María Rosa Lida de Malkiel sugirió, no obstante, que Esplandián existía ya en la versión primitiva, y que esta versión terminaba trágicamente, matando Esplandián a su propio padre a quien no había reconocido, y suicidándose Oriana al saber lo que pasó. Esta teoría fue confirmada pocos años después por el hallazgo de un fragmento manuscrito del libro III, copiado hacia 1420, que contiene ya a Esplandián».

<sup>30</sup> James Donald FOGELQUIST, *El Amadís*, 96.



Numa clara alusão a Galaaz, filho de Lancelote, Esplandian não mata o pai, mas torna-se no exemplo de cavaleiro ideal, protótipo bélico do reinado então vigente que dava mostras de superar todos os períodos de crise. Por isso, não devem causar nenhuma estranheza estas alusões dissimuladas às figuras dos Reis Católicos, uma vez que logo no «Prólogo» da primeira edição lhes são feitas inúmeras referências. Quer isto dizer que este tipo de produção literária não se colocou à margem das realidades políticas, éticas e religiosas da vida peninsular do século XVI<sup>31</sup>.

Toda a estrutura narrativa da obra, bem como as personagens e suas diversas proezas, são condicionadas pelo amor, mostrando uma conexão entre este conceito e o de aventura que já se encontrava presente na *Historia Regum Britanniae*.

Assim sendo, a temática do amor serve não só de estímulo à actividade exterior do cavaleiro, como também de recompensa, e concentra uma forte emoção erótica, sensual dentro das convenções complexas e estereotipadas do amor cortês na tardia Idade Média. Desta emoção advêm dois dos princípios mais significativos da obra: o conflito e a tensão amorosa, nos quais ganha novamente especial relevo a formosa Oriana.

Por oposição à «senhor» superior e inacessível dos cantares de amor, Oriana oferece o seu amor de forma espontânea e livre, sem pudores. Amadís encontra nela o objecto de inspiração para a realização da sua heroicidade, a força motivadora para superar adversidades e mostrar a sua autenticidade. Paralelamente a este papel, Oriana é a mais perigosa das aventuras para o cavaleiro, dado que, pelo amor, Amadís deve resistir a todas as tentações que surgem ao longo do seu percurso de cavaleiro e que podem colocar em perigo a lealdade para com a jovem infanta.

Além de inesperado, arrebatado, carnal, o amor é ainda sofrimento e causa de longas ausências e separações entre os amantes, como se pode também verificar no episódio da Penha Pobre, no qual o protagonista, revelando-se poeta, confirma a enorme dedicação amorosa que tem por Oriana e aspira à morte.

Note-se que se conhecem escassos traços físicos destas personagens: Amadís é esforçado, valente, leal, belo (daí o nome Beltenebros, numa alusão à sua beleza e ao profundo estado de desgosto em que se encontrava) ao passo que Oriana é extremamente formosa. Quer isto dizer que as características físicas que lhes atribuímos resultam da idealização projectada através dos seus actos, das suas proezas e atitudes.

O tratamento do tema do amor no texto de Montalvo tem ainda que ver com o espaço e o tempo da narrativa. Com efeito, muitos dos encontros amorosos entre o Donzel do Mar e a Sem-Par têm lugar durante a Primavera e realizam-se quase sempre em contacto com a natureza que os convida a exaltar a sua paixão. Este aspecto encontra-se bem patente no capítulo XXXV do primeiro livro, quando Oriana entrega a sua virgindade ao cavaleiro:

Y desviando de la carrera se fueron al valle, donde hallaron un pequeño arroyo de agua y yerva verde muy fresca (...) así que se puede bien dezir que en aquella verde yerva, encima de aquel manto, más por la gracia y comedimiento de Oriana que por la desemboltura ni osadía de Amadís fue hecha dueña la más hermosa donzella del mundo<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> María Carmen MARÍN PINA, num artigo intitulado «Ideología del poder y espíritu de cruzada en los libros de caballerías del reinado fernandino», da obra *Fernando II de Aragón, el Rey Católico*, publicada em Saragoça pela Institución Fernando el Católico (1996), expõe a ideia de que muitos romances de cavalaria publicados neste período defendiam as ideias políticas, sociais e culturais do Rei Católico, não só a nível nacional, como também a nível internacional.

<sup>32</sup> *Amadís de Gaula*, 573-574.

Por esta razão, Blecua denominou o espaço do *Amadís* com sendo «primaveril», eco do mundo natural, do paraíso perdido, sendo a época privilegiada, a «estação de amores». Com efeito, as aventuras de Amadís situam-se num tempo maravilhoso, que diz respeito ao passado e fazem com que se atribua maior relevância ao tema do amor do que aos feitos guerreiros.

Associado ao tema do amor encontra-se a *soledad*, quer significando «solidão» quer «desejo amoroso», isto é, significados muito próximos da «suidade» ou «soydade» presentes no lirismo galego-português. De acordo com Carolina Michaëlis, «soledad em castelhano teve e tem, de facto e de direito, todas as acepções da antiga *suidade* e da *solidão* moderna: sítio ermo; falta de companhia; carência de uma pessoa que carinhosamente nos sirva de amparo e alívio»<sup>33</sup>.

Karl Vossler defende que a *soledad*, o abandono e a ausência têm efectivamente um valor sentimental, daí que traduzam a queixa, a tristeza e a nostalgia. Este autor reconhece o étimo latino *solitatem-solitas*, defendendo que se trata de um neologismo ibérico: «Así, pues, nos parece el vocabolo español *soledad* un neologismo erudito, nacido por influencia de la lírica galaico-portuguesa de la Edad Media»<sup>34</sup>. *Soledad* é, assim, nostalgia do ser amado, sentimento de abandono, de busca profunda do eterno através do amor.

Com efeito, a *soledad* surge, no *Amadís*, como carência, solidão, sofrimento, advindo da separação amorosa e do desejo. Desde o início da narrativa, a ideia de coita de amor aparece associada à *soledad*, à ausência do ser amado, como se verifica nos excertos seguintes:

Pero antes fabló con él Darioleta, diziéndole la gran cuita y soledad en que su amiga dexava (...)

Assí que Elisena quedó con mucha soledad y co gran dolor de su amigo<sup>35</sup>.

A mesma ideia encontra-se também no capítulo seguinte, aquando do apartamento dos amantes:

Partindo el rey Perión de la Pequeña Bretaña, como ya se vos contó, de mucha congoxa era su ánimo muy atormentado, así por la grand soledad que de su amiga sentía, que la mucho de corazón amava, como por el sueño que ya oístes, que en tal sazón sobreviviera<sup>36</sup>.

Elisena e Perion, pais de Amadís, são pois os primeiros a despertar para a *soledad*, ou seja, para a solidão proveniente da separação amorosa.

De forma semelhante ao que encontramos na poesia galego-portuguesa, nem sempre a expressão da *soledad* se faz de uma forma explícita. Veja-se, a título de exemplo, a alegria experimentada por Oriana ao receber notícias de Amadís, sossegando-a e despertando no seu íntimo velhas recordações:

Ella tomó la carta, mas así le tremían las manos con la grande alegría, que la carta se le cayó, y desde que el corazón se le fue más asossegando, abrió la carta y falló el anillo que ella con Gandalín a Amadís embiara cuando con Dardán se combatió en Vindilisora, el cual muy bien conoció y besóle muchas vezes, y dixo:

– Bendita sea la hora en que fueste fecho, que con tanto gozo y plazer de una mano a otra te has mudado<sup>37</sup>.

<sup>33</sup> Carolina Michaëlis de VASCONCELOS, *A Saudade Portuguesa*, Lisboa, Guimarães Editores, 57.

<sup>34</sup> Karl VOSSLER, *La Soledad en la Poesía Española*, Madrid, Visor Libros, 2000, 13.

<sup>35</sup> *Amadís de Gaula*, 242.

<sup>36</sup> *Amadís de Gaula*, 248-249.

<sup>37</sup> *Amadís de Gaula*, 771.

O amor aumenta quando os dois amantes se encontram separados, desfeitos por uma traição que Amadís não cometeu. Esquecido na Penha Pobre, a ausência cresce dentro do coração angustiado e a *soledad* torna-se como que uma privação, uma carência inigualável. O jovem cavaleiro não parece demonstrar uma vocação como a do ermitão, mas sim um profundo desespero interior. Considera Manuel Rodrigues Lapa que «a sua soledade como ermitão é uma violência ao seu amor mundano, ao seu profundo e inconsciente amor da vida. Às razões do ermitão Andalode, que são a própria voz da religião católica, opõe Amadís as razões do seu amor, da sua religião. São duas atitudes irreduzíveis»<sup>38</sup>.

Também Vossler defende a seguinte ideia: «La retirada sentimental del amante incomprendido a la soledad no es, fundamentalmente, más que la configuración novelesca de un lugar común de los trovadores, que el rendido servidor ofrece arrepentido a su dama»<sup>39</sup>.

Este autor considera ainda que a *soledad* mais não é que uma atitude do espírito, de comunhão com a natureza intrínseca do homem, ou seja, «la afirmación de la negación de los estados sociales y estilos de vida social»<sup>40</sup>, uma noite mística.

Com efeito, a *soledad* de Amadís, isto é, a solidão profunda de quem ama um ser ausente, mas vivo através da memória feliz que se tem dele, encontramos-a, posteriormente, trabalhada, por exemplo, por Bernardim Ribeiro, sempre com o mesmo tom dorido e sob o signo da tragédia.

Em suma, na obra são representados diferentes modelos do comportamento amoroso, desde o amor enquanto prazer físico, secreto e omissivo, até ao amor puro e sublimado sob o «mito da *soledad*»<sup>41</sup>, do desejo e da lembrança.

A recepção do *Amadís* foi, como já aqui se observou, tão intensa que acabou por condicionar a mentalidade afectiva do final da Época Medieval, uma vez que apresenta o tema do amor nas suas mais variadas acepções (pueril, ingénuo, proibido, saudoso, matrimonial, adúltero). O leitor da obra parecia ser convidado a escolher o caminho que mais lhe aprazia, ainda que a publicação de Montalvo fosse rica em posições de cariz moral.

Muitos foram certamente os navegadores portugueses e espanhóis que se inspiraram no modelo de conduta e nas proezas do jovem Amadís. Mesmo assim, nos séculos XVI e XVII, a leitura dos romances de cavalaria viria a encontrar alguns obstáculos da parte do clero, sobretudo porque causava algum impacto no comportamento social e moral da sociedade.

Contudo, as posições da religião não fizeram com que se perdesse o interesse por estes textos. Julga-se que, no ano de 1533, Gil Vicente representou em Évora a tragicomédia *Amadís de Gaula*, na qual recuperou muitos dos traços característicos da lírica e da prosa medievais, para glosar o episódio da Penha Pobre.

### 3. Ressonâncias da novela de cavalaria no teatro: a tragicomédia *Amadís de Gaula* de Gil Vicente

Quando Mestre Gil representou a tragicomédia *Amadís de Gaula* já a sua produção teatral estava muito avançada. Trata-se da segunda tragicomédia impressa no livro terceiro da *Copilaçam* de 1562 e foi a segunda vez que o autor encontrou num romance de cavalaria elementos para uma peça de teatro.

<sup>38</sup> *Amadís de Gaula*, 287.

<sup>39</sup> Karl VOSSLER, *La Soledad*, 39.

<sup>40</sup> Karl VOSSLER, *La Soledad*, 31.

<sup>41</sup> *Vid.* António Cândido FRANCO, «*Amadís de Gaula* ou o mito da soledade», in: *Actas do III Colóquio Luso-Galaico sobre Saudade*, Porto, Zéfiro, 2009, 95-116.

Alguns anos antes, o dramaturgo havia brindado os espectadores da corte com *Dom Duardos*, recuperando algumas personagens de um outro romance de cavalaria. Partindo do *Primaléon* castelhano, Gil Vicente explora os amores de Dom Duardos, príncipe de Inglaterra, com Flérida, filha do imperador Palmeirim de Constantinopla.

A peça viria a conhecer um estrondoso sucesso. Ainda hoje, permanecem vivos os seguintes versos:

En el mes era de abril  
de mayo antes un día  
cuando lírios y rosas  
muestran más su alegría  
en la noche más serena  
Que el cielo hazer podía (...) <sup>42</sup>.

O dramaturgo sabia que o seu teatro era muito apreciado na corte, tendo obtido a condição de «artista da corte» <sup>43</sup>. O próprio El-Rei D. João III era um conhecedor inato das novelas de cavalaria e um espectador desejoso do teatro vicentino. Na corte, as representações levadas ao palco por Gil Vicente eram motivo de festa. «Festa realizada então nessa corte e tempo, o século XVI, em todo o seu sentido de sagrado e na sua mais alta forma de beleza e alegria como jamais atingido na história portuguesa» <sup>44</sup>.

As peças comprovam que Mestre Gil tinha conhecimentos de castelhano, por isso, a leitura da obra de Montalvo não lhe deve ter causado quaisquer transtornos, só aguçou ainda mais o interesse pelo romance de cavalaria, texto de uma leitura bastante acessível naquela época. Para além do castelhano, Gil Vicente dominava ainda o saiaçuês, dialecto leonês muito utilizado pelos poetas e dramaturgos Juan del Encina e Lucas Fernández.

Nos séculos XV e XVI, verificou-se em Portugal um uso quase generalizado da língua castelhana pelos poetas portugueses, nomeadamente por Luís de Camões, Pêro Andrade de Caminha, André Falcão de Resende, Garcia de Resende, entre outros, o que proporcionava um imenso bilinguismo cultural, que pode ser explicado pelas alianças matrimoniais entre os países peninsulares e também pela simples razão da língua portuguesa se encontrar em pela evolução <sup>45</sup>.

Quer *Dom Duardos* quer *Amadis de Gaula* originam um marco no percurso dramático do autor <sup>46</sup>, uma vez que Mestre Gil foi capaz de, na fase da *inventio*, levar a cabo «uma criteriosa e cuidada selecção da matéria diegética, de modo a simplificar a acção e a pôr em relevo os significados que pretendia atribuir ao seu próprio texto, confiado às intervenções do diálogo dramático» <sup>47</sup>. A *dispositio* facilitaria, numa fase seguinte, esta coerente arrumação de ideias e sequências narrativas.

<sup>42</sup> Gil VICENTE, *Tragédia de Dom Duardos*, in: *Copilaçam de todolas obras*, II vol., edição de Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisboa, IN-CM, 1983, 74.

<sup>43</sup> Sobre o autor, a época e a cultura *vid.* o recente estudo de José Augusto Cardoso BERNARDES, *Gil Vicente*, Lisboa, Edições 70, 2008.

<sup>44</sup> Dalila Pereira da COSTA, *Gil Vicente e a sua época*, Lisboa, Guimarães Editores, 1989, 143.

<sup>45</sup> Pilar VÁZQUEZ CUESTA, *La lengua y la cultura portuguesas en el siglo del Quijote*, Madrid, Espasa Calpe, 1986.

<sup>46</sup> Paul TEYSSIER em *Gil Vicente – o autor e a obra* fala numa «renovação da arte de Gil Vicente», 2ª ed., Lisboa, ICLP, 1985, 87.

<sup>47</sup> Aníbal Pinto de CASTRO, «As dramatizações vicentinas da novela de cavalaria», in: *Gil Vicente 500 anos depois*, Actas do Congresso Internacional realizado pelo centro de estudos de teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, vol. I, Lisboa, IN-CM, 2003, 19-20.

Mesmo assim, deve ser destacado o «engenho vicentino em adequar uma estrutura já existente e muito mais conhecida do público à função de transmitir directamente, pela oralidade, novos valores semânticos»<sup>48</sup>, isto é, o magnífico poder de síntese pertencente ao dramaturgo quando colocou o discurso narrativo muito próximo ao texto dramático.

Repare-se que Gil Vicente centrou toda a sequência narrativa do segundo livro de Montalvo, desde a chegada de Amadís à corte de Lisuarte, passando pela consequente transformação de vida do jovem cavaleiro em Beltenebrós (variação de Beltenebros do texto em prosa) até à recuperação do seu antigo estatuto social (quando finalmente se desfaz o mal-entendido criado entre si e Oriana), isto é, condensou em poucos versos cerca de oito capítulos da versão castelhana.

Não deve ser motivo de estranheza a recuperação de um dos episódios mais notáveis do *Amadís de Gaula* – o isolamento e posterior mudança de identidade do protagonista sob acusação de infidelidade por Oriana –, dado que as encenações de episódios sentimentais estavam em grande voga na corte. Na audácia e perspicácia caracterizadoras do seu espírito, Gil Vicente glosa esta parte do romance, não descurando o ideal cavaleiresco, a temática da saudade amorosa (a *soleidad* ibérica) e o erotismo do texto original.

Note-se que em vez dos mil e um perigos a superar pelos cavaleiros, em vez das proezas e façanhas por eles realizadas em mares tormentosos e terras longínquas, encontramos nesta tragi-comédia apenas uma grande aventura: a do amor.

A intriga cavaleiresca apresenta-se quase como um «jeu d’amour et du hasard», uma vez que a peça evidencia a mística do amor cortês, a idealização da amada que permitia conduzir o cavaleiro à vitória em combate, bem como o tema da separação amorosa e consequente sublimação do desejo próprios deste código literário.

Mais do que uma narração de feitos cavaleirescos, encontramos a expressão de sentimentos e de estados de alma, ou seja, um «idealismo amoroso», muito apreciado pela sociedade de quinhentos, oriundo da combinação «de uma audácia e heroicidade a toda a prova, em perigos e guerras, e, na paz, de mesura discreta, suave melancolia e sentimentalidade meiga, qualidades que estavam em contraste abençoado com a bárbara rudeza de costumes, documentada em numerosas façanhas registadas nos *Livros de Linbagens*»<sup>49</sup>. Este aspecto permite explicar a utilização frequente de monólogos como meio de expressar sentimentos e não de vangloriar proezas cavaleirescas, bem como evidenciar a «aventura do amor».

### 3.1. *A aventura vicentina do amor*

A temática do amor foi presença constante nas peças vicentinas. No *Auto das Fadas* (1527?), Gil Vicente colocava na boca de um Frade um longo discurso acerca do amor, muito próximo do tema virgiliano *Amor vincit omnia* («o amor tudo vence»), e destacava o papel quase sobrenatural que cabia à mulher.

De acordo com esta personagem, três seriam os motivos que justificavam o poder feminino: o olhar, a gentileza e as ilusões transmitidas pelas suas palavras. Através deles, resultava o sofrimento do amador que lhe prestava serviço; este não deveria sequer hesitar perante inúmeros perigos e inclusive perante a morte. Todo aquele que amava em silêncio sofreria a dobrar, não só porque não confessava os seus sentimentos, como também porque os ocultava. À semelhança do que

<sup>48</sup> Aníbal Pinto de CASTRO, «As dramatizações», 20.

<sup>49</sup> Carolina Michaëlis de VASCONCELOS, *A Saudade*, 17-18.

acontecia com esta personagem, nem mesmo o inferno permitiria suportar as dores provocadas pelo amor.

A mulher tinha, no teatro de Gil Vicente, a função primordial de desencadear o amor e de estimular a dor provocada por esse sentimento, ou seja, sendo a paixão um sentimento não correspondido, tendia-se a glorificar o sofrimento, como acontece na *Tragicomédia Amadís de Gaula* em que Oriana tem como papel despertar pela sedução o amor e assumir-se soberana perante os caminhos desse sentimento.

Como já se salientou, a novela de cavalaria foi motivo de inspiração para o dramaturgo, dado que, apresentando nas suas peças a figura do cavaleiro como aquele que arrisca a vida em feitos gloriosos, que luta com o propósito de alcançar a eterna glória e o doce amor da sua dama, Mestre Gil colocava ao serviço da política expansionista de quinhentos todos os que combatiam por Deus e pelo monarca.

Através da recriação do texto de Montalvo, Gil Vicente delimitava claramente as funções do cavaleiro: a guerra e o serviço ao rei, dois tópicos recorrentes da concepção cavaleiresca medieval.

Amadís, verdadeiro modelo da cavalaria, era a «flor dos esforzados», demonstrando que lutava porque era leal e honrado:

Las armas al caballero,  
al fuerte ser venturoso,  
mucha honra al esforçado<sup>50</sup>.

Servindo-se da temática amorosa, próxima aos paradigmas do amor-cortês, Gil Vicente mostra um Amadís em sofrimento, mas dedicado ao seu amor (nem a indiferença nem a indignação de Oriana o demovem dos seus sentimentos). Na verdade, só através dos feitos guerreiros o cavaleiro podia aspirar ao amor da mulher amada. Sofrer, ser franco e firme no amor e no serviço que prestava à dama que amava seriam condições essenciais ao bom cavaleiro.

À semelhança do que acontecia no texto de Montalvo, é a Oriana, a «hermosura soberana», que Amadís presta serviço, sem lhe interessar a fama e a glória das suas proezas, e numa situação de perigo será ela quem invocará para se proteger.

À figura feminina cabia a turbulência de emoções, o ciúme e a inquietação amorosa que permitiriam definir o verdadeiro amor como um afecto impetuoso e irracional e, por esta razão, a Oriana do texto vicentino faz lembrar a donzela que desabafa à confidente as dores de amor e lamenta a ausência do amigo:

El Donzel del Mar, hermana,  
contino bivió comigo,  
si amores trae consigo,  
en su seso está Oriana,  
que yo quiérole como amigo  
y no áss. Mas cierto es  
que muchas veces me hallo  
tocada de no sé qué es,  
pero es dolor que callo<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> Gil VICENTE, *Tragicomédia de Amadís*, in: *Copilaçam de todolas obras*, II vol., 77.

<sup>51</sup> Gil VICENTE, *Tragicomédia*, 83.

Existe um romance anónimo, anterior ao texto de Montalvo, que concentra também a acção do episódio da Penha Pobre, realça a importância de Mabília e apresenta os mesmos tópicos do discurso amoroso, no qual o tema da separação surge como *leitmotiv* para exaltar a paixão que atormenta e o amor que os une. Como em Tristão e Isolda: «A separação dos amantes resulta assim da sua própria paixão e do amor que eles têm por ela, muito mais do que do seu contentamento, mais que do seu objecto vivo»<sup>52</sup>.

Jamais poderemos saber se o dramaturgo o conheceu. No entanto, parece ter alguma importância para a compreensão do tema do amor no teatro vicentino, daí que se o apresente na íntegra:

Después que el esforçado  
amadis que fue de gaula  
por mandato de su señora  
la hermosa oriana  
partio de la peña pobre  
do la donzella le hallara  
vino se a miraflores  
donde oriana estaua  
puesta en muy grande cuyta  
por aquel que tanto amaua  
tan lastimada de passiones  
que la vida le faltara  
si no fuera por mabilia  
que mucho la consolava  
quando se vieron los dos  
los dos que tanto se amavan  
no ay lengua que contasse  
de la gloria que gozavan  
abraçados por gran rato  
que ninguno de balava  
trasportados del dulçor  
que su vista les causava  
como aquellos que el amor  
por yqual los soguzgava  
en cabo uno en si tornava  
y con muy grande alegria  
el vno al otro hablava  
contando las graves penas  
quel ausencia les causava  
mas si congoxas passaron  
en el prazer se les tornara<sup>53</sup>.

Encontramos, pois, a mesma ideia de formosura e lealdade dos protagonistas, a ideia de sofrimento causada pela separação, os longos desabafos de Oriana a Mabília, figura que lhe chama a atenção para a forma como fala com Amadís e porque razão insiste em ser altiva e severa.

Estes aspectos fazem com que predominem na peça inúmeras imagens que traduzem a intensidade da paixão, nomeadamente o «morrer de amor», o «mal de amor» já conhecidos do lirismo

<sup>52</sup> Denis de ROUGEMONT, *O Amor*, 36.

<sup>53</sup> Laura GALLEGÓ, «La difusión».

trovadoresco. Por exemplo, insiste-se muito na metáfora da chama que arde, no amor como ferida da alma e tormento, daí as sábias palavras de Mabília:

Amistad que da dolor  
es amor tan de verdad,  
que no puede ser mayor<sup>54</sup>.

Verifica-se ainda nesta peça vicentina a ausência de traços físicos na descrição do par amoroso, repetindo-se um dos tópicos de alguns poemas medievais que também fora recuperado por Montalvo: a beleza de Oriana é, para o jovem cavaleiro, um verdadeiro purgatório e um paraíso para a sua dor de amar.

Em Gil Vicente o que interessa ao amor não é a condição social, mas sim o sentimento verdadeiro, por isso Dom Duardos finge ser de condição social inferior para conquistar a amada e também por este motivo Amadís, julgando-se socialmente inferior à jovem infanta, dedica-lhe todo o seu amor desde tenra idade, algo que conhecemos pelas palavras da jovem donzela presentes nos seguintes versos:

porque el amor verdadero  
el más firme es el primero,  
y dende su mocedad  
siempre fue mi cavallero<sup>55</sup>.

e não hesita isolar-se espiritualmente na Penha Pobre quando Oriana o acusa de traição.

Com efeito, a Sem-Par vai acreditar nas mensagens do anão e, consumida pelo ciúme, interrogar-se-á sobre a verdadeira lealdade que o cavaleiro lhe havia jurado. Quanto a esta figura, que não se encontra na recriação de Montalvo, devemos salientar que a sua presença tem como motivo quebrar o idílio amoroso entre Amadís e Oriana.

Para além desta dissemelhança, também a denominação Beltenebros apresenta uma variação: ao passo que na novela é o ermitão que nomeia Amadís, na tragicomédia de Gil Vicente é o próprio que efectua a mudança de nome.

Seguindo o mesmo estilo dos trovadores, «o cavaleiro, à maneira provençal, “servia” a sua dama, dirigindo-lhe todos os pensamentos e actos, pagando-lhe o “serviço” com sofrimento. O seu “cuidado” reflectia-se na sua tristeza e os suspiros e gemidos demonstravam o seu padecer e a sua dor»<sup>56</sup>.

Destacamos, por esta razão, o amor de natureza divina, ideal, dos afectos sentidos, longe da realidade e das situações quotidianas. Amadís diz-se dividido em duas partes: a espiritual, que entrega a Oriana, e a material, que entrega ao seu destino.

Como observou António José Saraiva, «Os heróis deste teatro romanescos, aqueles que dão o título às obras ou que constituem o assunto de cada uma, são estranhamente desprovidos de qualquer realidade»<sup>57</sup>.

Quanto à temática da *soledad*, há claramente no teatro vicentino a tentativa de passagem do período medieval para o renascentista, isto é, entre a antiga e moderna forma de sentir a «soidade»

<sup>54</sup> Gil VICENTE, *Tragicomédia*, 84.

<sup>55</sup> Gil VICENTE, *Tragicomédia*, 96.

<sup>56</sup> Maria Leonor García da CRUZ, *Gil Vicente e a sociedade portuguesa de quinhentos*, Lisboa, Gradiva, 1990, 229.

<sup>57</sup> António José SARAIVA, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, 4ª ed., Lisboa, Gradiva, 1992, 120.



e a «soledad», na qual ganha especial relevo o motivo dos ciúmes de Oriana e as dúvidas que a consomem quando Amadís está ausente. Daí as expressões:

porque nunca ausencia vi  
que el amor turasse allá.  
Exemplo es verdadero  
que ausencia aparta amor.  
Oh, traidor cavallero!  
Cavallero traidor!  
Quién supiera esto primero!<sup>58</sup>

Oriana é, pois, uma mulher consciente dos seus sentimentos, das suas armas de sedução, mas representa também o desconcerto feminino do ciúme, do orgulho ferido na iminência de uma traição.

Assim, a *soledad* presente nesta Tragicomédia é, como no texto de Montalvo, consciência de exílio da alma, da terra; é dor das promessas de amor vividas em silêncio a dois; é a nossa comum alma ibérica tentando quebrar as amarras do passado que se viveu em felicidade, mas que pode convergir em doce tristeza; é amor como *fatum* do qual não se pode fugir.

---

<sup>58</sup> Gil VICENTE, *Tragicomédia de Amadís*, 97.

