

VICENTE

COLECÇÃO DIRIGIDA POR OSÓRIO MATEUS

Isabel Almeida
DUARDOS

Quimera

LISBOA 1991 | e-book 2005

e por ser história de gosto e sabor ordena o autor de a representar

Caso raro no que é hoje o conhecimento do teatro vicentino, dispomos de duas versões quinhentistas do *Auto de Dom Duardos*: uma, a que oferece a *Copilaçam* de 1562; outra, a que se encontra na de 1586. Desde logo um confronto das respectivas rubricas iniciais revela diferenças que importa sublinhar:

Começam as obras do livro terceiro que é das Tragicomédias. E esta primeira é sobre os amores de dom Duardos príncipe de Inglaterra, com Flérida filha do Emperador Palmeirim de Constantinopla. Foi representada ao sereníssimo Príncipe e poderoso Rei dom João o terceiro deste nome em Portugal

*Auto nuevamente hecho, sobre los muy delicados amores de Don Duardos Príncipe de Inglaterra, con la hermosa Flérida, hija del Emperador de Constantinopla. Hecho por Gil Vicente. Agora de nuevo emendado y puesto en perfección [...]
Y en el cabo un Romance de la despedida de Flérida, muy sentido y galán*

I. S. Révah (1952: 108), numa leitura corroborada por Stephen Reckert (1983: 245), notou que as palavras de 1586, com inegável tom publicitário, parecem próprias de uma edição avulsa. Que o editor tivesse lançado mão de um folheto (para o reproduzir sem diferenças, como pretende Révah, ou eventualmente introduzindo modificações, como sugere Reckert), é hipótese segura. Se hoje se desconhecem exemplares de impressos *polo meúdo* deste texto (como raros são os que de outros autos sobreviveram), algumas notícias dão conta da vida de *Duardos* no século XVI peninsular, décadas antes de ser integrado na *Copilaçam*. Assim, a existência de uma passagem do texto ocupando a última folha de um *pliego suelto* (*Nuevas de Italia venidas de Boloña a Madrid* [...]) publicado por Bartolomé Pérez em Sevilha, no ano de 1530, faz pensar que a impressão da obra estaria, pelo menos, a ser já então ultimada: de acordo com Víctor Infantes (672, 679-680), seria prática comum preencher espaços vagos de um folheto com fragmentos disponíveis – presumivelmente, de um trabalho em adiantada preparação tipográfica. Depois, nos anos de 1551 e 1559, são as atenções do Santo Ofício que constituem testemunho da circulação do texto avulso: no rol editado por iniciativa de D. Henrique (Sá: 175) e no índice elaborado sob a direcção de Valdés (Reusch: 241), *Duardos* passa a ser visado pela censura. Deste modo, afigura-se provável que, em 1586, Andrés Lobato, ao preparar a sua edição das obras de Gil Vicente, tivesse recorrido a uma versão já severamente filtrada pelo Santo Ofício, mudados que eram (não deixam dúvidas as rigorosas palavras de frei Bertolameu Ferreira, que assina o parecer inquisitorial) tempos e vontades de vinte e seis anos antes.

Segundo tudo leva a crer, a *Copilaçam* de 1562 usufruiu de certa amnistia – liberdade intrigante, sobre a qual valerá a pena reflectir. Sem nomear Gil Vicente, o Index de 1551 (Sá: 175) iniciou a condenação dos seus textos, proibindo sete: alguns, na íntegra (*O auto do jubileu d'amores. O auto da aderência do paço. O auto da vida do paço. O auto dos físicos*); outros, apenas em parte (*O auto de dom Duardos que nom tiver censura como foi emendado. O auto de Lusitânia com os diabos \ sem eles poder-se-á imprimir. O auto de Pedreanes \ por causa das matinas*). No Rol editado dez anos mais tarde (Sá: 297), Vicente não foi esquecido: *suas obras correrão da maneira que neste ano de 1561 se imprimem e nas impressas até este ano guardar-se-á a do regimento do rol passado*. Ora, em 1562, na *Copilaçam*, só *Jubileu de amores, Aderência do paço* e *Vida do paço* se mantiveram proscritos, enquanto as restantes interdições terão aí ficado suspensas: *Físicos* foi incluído, encontramos os diabos em *Lusitânia*, lemos singulares matinas no *Clérigo da Beira*. No que respeita *Duardos*, se a censura não definia no Index passagens a rasurar, remetendo para o texto tal como *polo meúdo* passara a ser autorizado, quando se cotejam as duas versões quinhentistas disponíveis (quase nulas são, a este respeito, as conclusões a que o fragmento de 1530 permite chegar) não é difícil perceber que o expurgo terá incidido principalmente sobre o discurso amoroso, cujo teor hiperbólico, a raíar a heresia, parece haver sido preservado em 1562. Como entender tais critérios?

Révah (1950: 118-119), para quem as palavras de 1561 deixariam prever a aplicação aos textos dos cuidados estabelecidos no Rol da década anterior, fez a este propósito congeminações porventura excessivamente engenhosas que autores como Marcel Bataillon (208-211) refutam. E talvez não seja necessário supor um duelo de influências entre D. Catarina (regente, favorável por gosto e formação ao teatro vicentino) e D. Henrique (inquisidor-geral), imaginando uma batalha morosa, por cujo desfecho esperaria o editor João Álvares, imprimindo arrastadamente, no ano de 1561, a maior parte dos fólhos das *obras de devaçam*, antes de entrar em terreno movediço e polémico. Razões mais simples são as de Reckert (1983: 246-253), para quem, na esteira de Bataillon, o estipulado sobre Vicente no Index de 1561 se conjuga sem atrito com o que se verifica na primeira *Copilaçam*: para um grande volume (as *obras [...] que neste ano de 1561 se imprimem*), de mais estreita difusão, seriam possíveis novos, mais brandos critérios (e não fica posto de parte um possível favor de D. Catarina); prevendo a persistência de alguma circulação de folhetos (as *obras impressas até este ano*), manter-se-ia para estes punho férreo. Seja como for, pelo entusiasmo da regente, por benevolência de D. Henrique, ou por ambas ou outras razões, o certo é que em 1562 amainou o rigor inquisitorial sobre Gil Vicente.

Repare-se que as diferenças entre as duas edições não decorrem apenas da intervenção censória. Talvez o texto apresentado na primeira *Copilaçam* seja produto de mais atento exame por parte do próprio autor: seria, como supõe

Braamcamp Freire (1919, 1944: 464), obra ultimada no cancionero que *com pena de sua velhice* Vicente preparara e dedicara a D. João III? Quanto à versão de 1586, filiada numa tradição de impressos avulsos e seguramente distorcida pelo Santo Ofício, pode decorrer de uma outra matriz, menos apurada. Para ler *Duardos* haverá que contar com ambas.

É na edição de 1586 que se encontra um preâmbulo notável, excluído em 1562, talvez por se haver então julgado desnecessário (critério que pode ter sido autoral) um texto-dedicatória próprio de uma publicação isolada. Endereçado a D. João III, reza assim:

Como quiera (excelente Príncipe y Rey muy poderoso) que las Comedias, farsas, y moralidades que he compuesto en servicio de la Reina vuestra tía (cuanto en caso de amores) fueron figuras baxas, en las cuales no había conveniente retórica, que pudiese satisfacer al delicado espíritu de V. A., conocí que me cumplía meter más velas a mi pobre fusta. Y así con deseo de ganar su contentamiento hallé lo que en extremo deseaba, que fue Don Duardos y Flérida, que son tan altas figuras como su historia recuenta, con tan dulce retórica y escogido estilo, cuanto se puede alcanzar en la humana inteligencia: lo que yo aquí hiciera si pudiera tanto como la mitad del deseo, que de servir a V. A. tengo. Pero yo me confié en la bondad de la historia, que cuenta como Don Duardos buscando por el mundo peligrosas aventuras para conseguir fama, se combatió con Primaleón, uno de los más esforzados caballeros que había en Europa, sobre la hermosura de Gridonia, la qual Primaleón tenía enojada [...].

Sem outros elementos que possibilitem uma datação do auto, apenas o prólogo permite traçar hipóteses. Gil Vicente dirige-se a D. João como rei e menciona D. Leonor como estando ainda viva, pelo que terá decerto escrito estas palavras depois da morte de D. Manuel (13 de Dezembro de 1521) e antes do desaparecimento da rainha velha (17 de Novembro de 1525). Na maior parte dos trabalhos dedicados a *Duardos*, aceitam-se tais limites. Só por conjectura se podem cerrar balizas.

De entre as várias propostas até agora adiantadas destacam-se, por um lado, as de quem considera – Pratt (218-229), por exemplo – ter sido este extenso texto (o mais longo de quantos Vicente deixou) demoradamente engendrado, em primeiro lugar, para leitura. *Duardos* enquadrar-se-ia em tempos de luto, de silêncio de teatro na corte, pelo que 1522 seria datação aceitável. Por outro lado, surgem as hipóteses de quem toma *Duardos* como um texto posto em acto diante de público e para tal concebido. Valerá a pena considerar, entre estas últimas, algumas sugestões.

Segundo Braamcamp Freire (1920: 11-12), corroborado por Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1923, 1949: 523), *Duardos* teria sido auto representado em Almeirim, por ocasião do recebimento, por palavras de presente, de D. Isabel e Carlos V, ou seja, a 1 de Novembro de 1525. Nos

cronistas que registaram o compromisso então assumido (Francisco de Andrada e frei Luís de Sousa) em vão se procurará qualquer referência a um trabalho vicentino, ou sequer, mais vagamente, a uma representação teatral naquela data. Só recordam que houve longa festa, nessa noite de Todos os Santos: em Andrada – como nos *Anais de el rei D. João III* (136) se reitera –, lê-se que *este serão, que se fez com muito vagar e aparato, durou até quasi as duas horas depois da meia noite, e dançaram nele a Rainha com a Emperatriz, e el Rei com dona Ana de Távora, e os Ifantes dom Luís e dom Fernando com as damas de que mais se contentaram* (112'). Braamcamp Freire, contudo, alega passagens como esta para justificar a sua convicção de que *Duardos* teria então sido representado, *assi como já em análogos festejos, por ocasião da partida da Infanta D. Beatriz para Sabóia, no serão do paço, se representara a outra tragicomédia das Cortes de Júpiter* (1920: 11).

Margarida Gouveia (6-11) defende tese diferente e refuta a pertinência da proposta de Braamcamp Freire, julgando ilícito aproximar dois acontecimentos distintos (o recebimento por palavras de presente e a partida) a que entende deverem corresponder celebrações diversas. Considera também improvável que o texto de *Duardos* pudesse constituir entretenimento festivo para aquela circunstância. A seu ver, é estranho que o auto não encerre, nem mesmo nas rubricas introdutórias, qualquer alusão ao enlace imperial, e que inclua uma passagem destoante em tal ocasião, ou seja, um rol de pretendentes de Flérida (figura na qual se projectaria D. Isabel) como o lembrado pela personagem Artada: *Tenéis príncipe en Hungría \ y en Francia \ que vos muy bien merecéis \ y príncipe en Normandía \ que es ganancia. \ Tenéis príncipe en Romanos \ Don Duardos en Inglaterra \ gran señor \ y todos en vuestras manos* (131a-b).

Conclusão? Haverá que recuar a data de representação de *Duardos* até 30 de Abril (*un día antes de Mayo*, como se diz no romance final) de 1523. Passado o período de nojo pelo desaparecimento de D. Manuel, teria Vicente podido presentear o novo soberano com este trabalho – e é tentador ver numa primeira tença joanina, atribuída depois de 8 de Maio (Rebelo: 142), a recompensa do esforço do poeta. Mais: de acordo com Margarida Gouveia (17-18), *Duardos* terá sido o grande auto responsável pela maledicência movida por *homens de bom saber* contra Vicente, que procuraria responder a suspeitas de excessiva dependência para com outros autores e textos desenvolvendo, pouco depois, no Verão do mesmo ano de 1523, o mote (alheio) no qual se diz radicar *Inês Pereira*.

Certo é que *Duardos* surge como obra de viragem, e assim é designado nas palavras preambulares da versão de 1586: seria um serviço oferecido ao novo rei, D. João III; um serviço qualitativamente diverso do até então praticado sob os auspícios da rainha velha. A escolha da matéria é valorizada no prólogo, como transparece também de todos os protestos de modéstia (tópica) do autor o entusiasmo pelo trabalho urdido a partir de fonte consabida.

O *Libro que trata de los valerosos y esforzados hechos en armas de Primaleón, hijo del Emperador Palmerín, y de su hermano Polendos y de Don Duardos Príncipe de Inglaterra, y de otros preciados caballeros de la Corte del Emperador Palmerín* foi uma das muitas narrativas cavaleirescas concebidas e intensamente divulgadas na Península Ibérica quinhentista, como popular terá sido o ciclo em que se integra: o dos *Palmeirins*, lançado com a publicação de *Palmerín de Oliva*, em 1511. *Primaleón* tornou-se texto disponível desde, pelo menos, a edição salmantina de 1512. Se Gil Vicente não o nomeia no prólogo em que exalta a escolha e a adaptação da história de Duardos e Flérída, não o faz decerto para ocultar matrizes, mas porque parece ser dado óbvio: a bom entendedor bastaria a referência a personagens nucleares para permitir a identificação da narrativa em que figuravam. E D. João era leitor participativo e atento destas crónicas de paladinos, como o seria também a sua corte. Ainda que continuem dispersas e escassas as informações acerca da recepção dos livros de cavalaria em Portugal, dados disponíveis deixam entrever um acolhimento favorável dos textos. O número de títulos publicados, ou a quantidade e frequência de reedições levadas a cabo no século XVI, são indicadores gerais do gosto que estas narrativas suscitaram. Testemunhos de apreço devidos a figuras da nobreza áulica (a quem várias destas obras foram dedicadas), ou a visível marca do imaginário cavaleiresco em práticas lúdicas e festivas da corte quinhentista, atestam a particular importância do género no círculo palaciano.

Em *Duardos*, por modos diversos, conta-se com a familiaridade do público relativamente à narrativa de que se parte: numerosas alusões a factos e figuras da ficção cavaleiresca – como as que surgem em falas de Olimba (126c) e Duardos (128a-b) – implicam receptores cúmplices, sabedores da intriga e só assim capazes de as entender. E pequenas incongruências perceptíveis no auto revelam a presença próxima de *Primaleón*. Bastará lembrar que Flérída comenta um solilóquio de Duardos afirmando: *Esta noche lo aseché \ y dixo que es caballero \ y no hortelano* (131b). Ora, essa informação, verdadeira para o livro de cavalaria, não o é para o texto vicentino, onde em nenhum solilóquio o príncipe encoberto revela o segredo sobre a sua identidade. E quando a mesma Flérída anuncia, algum tempo antes do final, o desfecho do auto – *cedo al son de los remos \ fenecerán las querellas \ de los dos* (135a) – não é isso ainda uma prova de que se está a jogar com matéria bem conhecida?

Dámaso Alonso, reflectindo sobre aspectos da criação teatral, chegou a estabelecer uma breve tipologia, em «Tres procesos de dramatización». No esquema traçado, *Duardos* é referido como caso típico de uma *proyección reductiva: el dramaturgo nos da condensadas y corporeizadas, proyectadas sobre la escena, las siempre más desvaídas figuraciones de una novela o una historia* (1943, 1972: 476). Muito em geral, a expressão basta; mas não resiste a uma aplicação mais próxima, como decerto teria sido a que Dámaso Alonso delineou e prometeu no final desse trabalho.

Com efeito, não se trata apenas, neste texto, de condensar matéria presente

em *Primaleón*. Gil Vicente altera a história, reformula personagens, remodela situações. A transformação levada a cabo em *Duardos* vive do domínio e investimento de tradições e influências várias: algumas, arraigadas e de longa cepa, como seriam a própria literatura de cavalarias, manifestações parateatrais como os momos, ou a prática poética de que García de Resende compilou em Portugal porção notável, no *Cancioneiro Geral*, e que em Espanha (e de Espanha) era difundida em testemunhos copiosos; outras, talvez mais discutíveis, como a do ascendente da comédia *Aquilana* de Torres Naharro, onde se encontra porventura exemplo de uma questão que anima todo este auto vicentino – o amor entre personagens aparentemente desiguais em fortuna e estatuto social.

Primaleón é somente ponto de partida de um extraordinário trabalho de *invenção*: extraordinário não apenas porque transpor uma história de um género para outro terá constituído, no século XVI, *reciclagem* [...] *sem precedente* (Reckert 1986: 28), mas também pela energia transformadora que se descobre nessa adaptação. Um trabalho invulgar ao ponto de, em espíritos imaginosos mas argutos, gerar suspeitas acerca da legitimidade da sua atribuição a Vicente: para além de Faria e Sousa, Franco Barreto teve *Duardos* como criação plausível do culto Infante D. Luís. Estribava este parecer na qualidade do texto, sobre o qual escreveu na sua *Biblioteca Lusitana*: *logo no estilo mostra ser de superior talento* (704').

a frágua e o amor

Devem-se a Eugenio Asensio (25-36) observações atentas sobre o rasto dos espectáculos cortesãos no teatro cavaleiresco vicentino, de que *Duardos* será exemplo maior. Que a memória festiva dos serões de Portugal nutriu a elaboração deste texto, confirma-o Stephen Reckert (1983: 43-45), lembrando que as cenas iniciais retomam traços peculiares dos momos. O auto abre com a reunião da corte de Constantinopla, representada por sete figuras. Acima de tudo, conforme notou Reckert, as personagens presentes são espectadoras, comentando ou apreciando o que diante do seu olhar acontece. Como num desfile de momos, chega um cavaleiro encoberto: assim se poderá entender que Flérida peça, no final – *Ansí noble caballero \ os vais sin más descobrir?* (1562: 124b); *Descubrios caballero* (1586: 151c). Este saúda o rei numa breve fala panegírica e sentenciosa, e desafia uma das personagens presentes, Primaleón, para duelo, alegando um motivo cavaleiresco por excelência – a defesa de uma dama ofendida. O combate, imediato e esforçado, só se interrompe, como é típico nas crónicas de paladinos, por súplica de uma figura feminina. A história de amor de Duardos e Flérida começa aqui: na princesa, a rendição ao amor será lenta e difícil, como Olimba, numa curta cena, vem a anunciar, e como o resto do auto confirma; no cavaleiro, a transformação é brusca e total. A alteração

imediate da personagem reflecte-se nitidamente no seu discurso: palavras como *batalla*, *guerra* recebem, do contexto que as envolve, renovado alcance. Duardos fala então numa *más fuerte batalla, otra más escura \ guerra de tanta pasión \ que la temo* (124a). Ao passar de guerreiro a apaixonado revela-se, pela primeira vez, temeroso: a relação consecutiva que une os dois últimos versos citados espelha a intensidade do amor e introduz um diverso modo de pensar e agir.

Entre o enamoramento de Duardos e o início da conquista de Flérida, nova cena tem lugar, protagonizada por Camilote e Maimonda. Ainda aqui a corte de Constantinopla age como espectadora, o que a didascália de 1562 sugere ao referir, juntamente com a saída dos cavaleiros em litígio, o que deverá ser o regresso da princesa ao seu lugar inicial: *Ido dom Duardos e Primaleão, e Flérida assentada com a Emperatriz, entra Camilote cavaleiro salvagem com Maimonda sua dama pola mão*. Ainda neste quadro se reconhecem feições de um momo, agora deformado num registo burlesco.

Convirá notar que a presença destas personagens no auto vicentino não segue a ordem diegética de *Primaleón*, onde são introduzidas mais tarde. É provável que o autor tenha querido, por motivos práticos de montagem, aproveitar a assembleia de figuras nomeadas de início (até ao final do auto, não mais se reúne a corte de Constantinopla), e poderá também haver parecido conveniente introduzir esta cena como charneira entre o enamoramento de Duardos e a sua metamorfose em hortelão.

Não restam dúvidas de que, para além de constituir momento de transição, foi deliberadamente preparada, com Camilote e Maimonda, uma passagem jocosa: basta compará-los com os seus originais da narrativa cavaleiresca. Em *Primaleón*, Camilote e Maimonda eram assim descritos:

Y estando todos (como vos decimos) en el gran palacio, entró un escudero que traya por la mano una doncella: y ambos a dos eran tan feos, que no había hombre que los viesse, que dellos no se espantase. El era alto de cuerpo, y membrudo, era todo velloso, que parecía salvaje: y de aquella manera venía vestido, que traya los brazos de fuera, que parecían bien sus cabellos: y la ropa era muy corta: y abrochabase delante con una brocha de oro: y la doncella venía vestida de una ropa de seda de muchas colores, y trayala cercada de piedras muy finas: y encima de su cabeza no traya cosa: y ella tenía los cabellos negros, y cortos, y crespos a maravilla: y traya la garganta muy seca, y negra de fuera: y venían ambos a dos tan desemejados, que a todos pusieron espanto. (95')

Assiste-se já aqui a uma adaptação do que era comumente a figura do *salvagem*, tal como testemunhos vários, verbais ou iconográficos, nos dão a saber. Com a roupa escassa – reminiscência da personagem de S. João Verde, muitas vezes confundida com a do *salvagem*? (Leite: 372-374) –,

incapaz de disfarçar o hirsutismo de Camilote, contrasta o requinte civilizado de uma jóia de ouro. Por outro lado, cruzam-se estranhamente no esboço da figura de Maimonda referências à sua fealdade exótica, com menções à riqueza e qualidade dos adornos e roupas que envergava. Um tal retrato, num livro de cavalarias, onde a caracterização dos heróis se rege por ideais de beleza e mesura, cria no leitor expectativas de cómico que, no entanto, acabam por se dissipar. É que na narrativa figuram num estado apenas embrionário aspectos potencialmente paródicos que vemos retomados e desenvolvidos por Vicente (o louvor de Maimonda, a sua apresentação como inspiradora de grandes proezas guerreiras). Além disso, o narrador acabará por autorizar as personagens, comentando serem verdadeiras as razões expostas por Camilote, que se define a si e à sua dama como representantes de um país remoto onde se projectariam os códigos cavaleirescos. Finalmente, privilegia-se na narrativa a figura de Camilote-guerreiro, capaz de passar de escarnecido a vencedor (significativamente, a reacção trocista da corte circunscreve-se aos primeiros contactos, outras atitudes se lhe sucedendo: medo, surpresa, aversão). Já no auto vicentino, a acção bélica não fica esquecida, mas é abreviadamente tratada ou sugerida: ali, o *salvagem* transforma-se num *cavaleiro salvagem* – velho tipo jogralesco de que seria característica a loquacidade histriónica, segundo apurou H. Livermore (176-178).

O valor truanesco do episódio de Camilote e Maimonda não requer subtilezas interpretativas. Se o entendimento da paródia implica a consciência de desajustes entre um modelo e a sua contrafacção, óbvio é aqui (e tê-lo-á sido ainda mais para o receptor quinhentista, familiarizado com os códigos em jogo) o desfasamento entre a natureza *salvagem* daquelas figuras e a convenção amorosa cortês, fortemente codificada e reservada a um grupo restrito, que pretendem fazer sua: enquanto figuras namoradas, o *cavaleiro salvagem* e sua dama são sempre apresentados como intrusos num mundo cujos padrões procuram desajeitadamente arremedar. A aplicar-se a terminologia de Laurent Jenny (41), falaríamos a este propósito de uma *interversão de qualificações*: em vez da personagem cavaleiresca a que canonicamente corresponderiam gestos e linguagens previstos, deparamos com uma réplica burlesca.

A presença de Camilote e Maimonda no auto reparte-se por dois momentos: primeiro, agem como se estivessem sós e afastados da corte de Constantinopla (pelas didascálias sabe-se que nenhuma das demais figuras saiu de cena); só depois *chegam diante o Emperador*. A sós com Maimonda, o discurso de Camilote glosa dois tópicos da convenção cortês (o louvor da dama, que neste caso ajuda à paródia, auto-elogiando-se; a declaração de ciúmes), lugares-comuns tanto mais evidentes quanto enunciados, no próprio texto, em formulações aforísticas: *es cosa sabida \ que quien ama y no adora \ no tien fe* (124c); *el que ama \ recela como sabéis* (124d).

Encontramos então passagens como a seguinte:

*Oh Maimonda estrella mía,
oh Maimonda frol del mundo,
oh rosa pura,
vos sois claridad del día,
vos sois Apolo segundo
en hermosura!
Por vos cantó Salamón
el cantar de los cantares
namorados,
sus canciones vuesas son
y vos le distes mil pares
de cuidados.*

124b

Importa notar, como o fizeram já alguns críticos (Paxeco: 197; Alonso 1942, 1980: 291), que pequenos passos de falas de Camilote mimetizam com tal apuro e equilíbrio os padrões poéticos, que só pelo contexto adquirem ressonância paródica. De um modo geral vindos do *cavaleiro salvagem* e aplicados à sua dama, os encômios resultam como *pastiche* cômico de um discurso estereotipado e, por isso mesmo, imitável. O louvor hiperbólico convencional choca de forma irreduzível com a deformidade de Maimonda, que as rubricas sugerem em expressões superlativas – *o cume de toda a fealdade* (1562), *la más fea creatura que nunca se vio* (1586) –, e que várias personagens acabarão por descrever com traços disfóricos em comentários capazes de anular os encarecimentos de Camilote: seja em expressões de apreciação geral (*esa muerte* (125b), segundo o Imperador; *cosas tan feas* (125b), na perspectiva de Flérída), seja em reparos provavelmente alusivos à cor negra de Maimonda, que assim terá mantido no auto características definidas na descrição de *Primaleón* – Dom Robusto compara-a a *tisonas* (125d), e Flérída à *reina Dido* (125b). O encarecimento amoroso inspirado na tradição cancioneril amplifica-se ainda em efeitos burlescos, como na seguinte inquietação ciumenta – passagem proibida em 1586 e decerto nas restantes versões quinhentistas avulsas chanceladas pelo Santo Ofício:

Camilote . *A eso os vo
que cada vez que miráis
matáis de pura afición
a aquel que os vio.*

124d

Maimonda . *Ya un ángel me dixo eso.*
Camilote . *Estando solos?*
Maimonda . *Sí, señor.*
Camilote . *Apartados?*
Maimonda . *Era ángel, y pésaos d'eso?*
Camilote . *Siempre me da vueso amor*

*más cuidados.
Pídoos que no habléis
ni con ángeles, señora,
d'esa suerte,
si no ahorcarme haréis
y vos seréis causadora
de mi muerte.*

Quando *diante do Emperador*, adensa-se a carga paródica de Camilote e Maimonda. Por um lado, dir-se-ia que a corte de Constantinopla constituiu metonímia do próprio público palaciano ao qual a representação vicentina se destinou: as reacções trocistas daquela preparariam ou secundariam as deste. Por outro lado, as intervenções das personagens cortesãs funcionam, acima de tudo, como pretexto para frisar a cegueira ridícula do *cavaleiro salvagem* e da sua dama. Assim, quando o Imperador questiona Camilote sobre a idade de Maimonda, este orgulha-se do que para os restantes seria defeito:

Camilote . *La primera vez que la vi,
crea vuesa majestad
imperial,
que dixes, oh triste de mí,
atajada es mi edad
por mi mal.*

125a

*Empero señor será
muchacha de cuarenta años
mas no menos.*

Um pouco depois, o Imperador tece longa reflexão sobre os milagres de amor e considera graus vários na qualidade da paixão, colocando no topo da hierarquia esboçada o *amor por oídas*, de funda tradição cavaleiresca. Esta passagem pode ser decisiva na interpretação a fazer do auto, como veremos. Mas entre outras funções, dá imediatamente azo a nova pretensão burlesca de Camilote:

Imperador . *Son los milagros de amores
maravillas de Copido,
oh gran dios
que a los rústicos pastores
das tu amor encendido
como a nos.*

125b

*Y a Camilote hace
adorar en esa muerte,
por mostrar*

*que hace cuanto le place
y que nadie no le es fuerte
de acabar.*

*Tales fuerzas no tuvieron
otros dioses poderosos
que hace ser
a los que nunca se vieron
enamorados deseosos
sin se ver.*

125c

*Estos son amores finos
y de más alto metal,
porque son
los pensamientos divinos,
y también es divinal
la pasión.*

*Los amores generales
si dan tristeza y enojos
como sé,
aunque sean especiales
primero vieron los ojos
el porqué.*

*Mas el nunca ver de vista
y ser presente la ausencia
y conversar,
es tan perfecta conquista
que traspasa la excelencia
del amar.*

Camilote . *Todo eso padeció
mi corazón dolorido,
que por fama
desta dama se perdió
y sin verla fui ardido
en viva llama.*

A cena protagonizada pelo *cavaleiro salvagem* e sua dama foi tida como um risco para o equilíbrio do auto por Dámaso Alonso, que se referiu mais de uma vez ao que considerou ser (mas é discutível que seja) *lo desmesurado* (1942, 1980: 281) e *la torpeza con que se une a la trama el episodio cómico de Camilote y Maimonda* (1943, 1972: 477). Não obstante estas reservas, o crítico espanhol (1942, 1980: 281) justificá-lo-ia pela *necesidad que este artista primitivo* [Gil Vicente], *amador de rudos contrastes, siente de intercalar en la comedia un tiempo de scherzo* – observação certa se se entender como produtivo esse *tiempo de scherzo*, e não como pausa ou desvio

gratuito no andamento dramático. A fecunda heterogeneidade do teatro vicentino, onde não raro sério e cómico, ortodoxia e carnaval, siso e loucura se cruzam e completam, assim leva a concluir.

É admissível que a paródia protagonizada por uma personagem *prefabricada* como Camilote (Reckert 1983: 47) seja um modo hábil de orientar recepções. E talvez se lhe possa chamar *pseudoparódia: a grotesca parolha serviria para permitir ao dramaturgo caricaturizar num espelho deformador os seus românticos protagonistas Dom Duardos e Flérida antes que o público se lembre de o fazer por conta própria* (Reckert 1983: 40). Por outro lado, por diversos que sejam das restantes personagens, Camilote e Maimonda são figuras namoradas: a paródia que protagonizam não invalida este aspecto, pelo contrário. A lembrá-lo estão os juízos de duas personagens fidedignas do auto: Flérida, a quem espanta ver *cosas tan feas namoradas* (125b); o Imperador, que na sua sageza sentencia – *son los milagros de amores \ maravillas de Copido* (125b). A seu modo, o *cavaleiro salvagem* e sua dama constituem ilustração de um aforismo que, reiteradamente lembrado por figuras várias, subjaz a todo o auto, conferindo-lhe unidade: *al amor y a la fortuna no hay defensión ninguna*. Mais: Camilote e Maimonda parecem ser um primeiro ponto (o mais baixo) numa escala que se desenha na peça: da deformação burlesca até à perfeição, passando por um exemplo intermédio, representado por Constança Roiz e Julián.

A ordem de participação destes vários pares de figuras, delineando uma trajectória apolínea, é, por si, relevante, como o é também a sistemática duplicidade de relações (contraste e afinidade) que os liga: emergindo de todas as diferenças, o amor pode assim surgir, de forma nítida, como traço comum, valor maior e inelutável. Com efeito, não é apenas entre Duardos-Flérida e Camilote-Maimonda, como por vezes se considerou, que choques significativos se geram e que surpreendentes (mas não paradoxais) pontos de contacto se descobrem. Talvez a explícita antipatia que no auto opõe Duardos a Camilote, e Flérida a Maimonda, torne mais clara essa relação, mas importa notar igualmente o papel que na peça assume o casal de hortelões (Rivers: 763; Ynduráin: 17).

Constança e Julián são, também eles, um par de enamorados, aspecto tanto mais significativo quanto constitui invenção vicentina, sem precedente na narrativa de *Primaleón*. Talvez demasiado flagrantes e insistentes para deixarem de indiciar certo valor caricatural, vocativos ternos (*mi amada; mi amor; mi alma; mi corderito*) surgem amiúde nas falas dos jardineiros, sublinhando um teor amoroso que se traduz ainda no comprazimento de partilhar gostos como a música (128d-129a) ou a contemplação do jardim (127a-b). Num auto em que ocupam lugar determinante as convenções cortesias, esta caracterização de personagens plebeias constitui traço digno de nota: numa filigrana subtil, aproxima-se o casal de jardineiros do par constituído por Duardos e Flérida, a quem serão atribuídas (com outro desenvolvimento, é certo) atitudes próximas.

Não deixa de ser rigorosa, contudo, a fronteira entre umas e outras

personagens. Constança e Julián são apresentados com certo realismo: aspectos puramente materiais, referências à penúria e à fome, só os encontramos nas falas destas figuras vilãs, que se vergam à promessa de lucro e alteram o seu comportamento face a Duardos quando recebem o ouro supostamente desenterrado. À indiferença inicial – *las noches son de verano \ aunque durmáis en la huerta \ no es nada* (128d) – segue-se a solicitude algo interesseira, e sempre prosaica, de quem espera novos proveitos. Constança interroga então: *Comeréis un huevo asado \ mi hijo, mi alegría, \ o qué queréis que os ase?* (129c) E Julián não deixa de exclamar: *Oh Dios quién tuviera ahora \ para os agasajar \ un buen pato!* (129c)

É esse mesmo prosaísmo que se percebe ainda na total incompreensão de Duardos por parte dos jardineiros. Nunca os hortelões vêm além da literalidade das palavras do príncipe encoberto: outros sentidos, velados porque metafóricos, ficam-lhes despercebidos. E o divórcio entre Duardos e os jardineiros traduz-se de forma exemplar no episódio de Grimanesa, um dos lugares que sofreu visíveis alterações (possivelmente da lavra do próprio autor), segundo se verifica confrontando os textos quinhentistas hoje disponíveis. Na primeira *Copilaçam*, a cena é encurtada, Grimanesa não chega a ser figura no auto: a noiva jubilosamente proposta por Julián e Constança (que também assim manifestam a sua escassez de horizontes) é apenas descrita. Por este facto, e pela omissão de passagens mais cruas que constam em 1586 – por exemplo, *los dedos tuertos e gruesos \ crespa la ceja y babosa \ pretellona y graciosa \ juro a tal que hasta los huesos \ es buena para la cosa \ Grimanesa* (160d) –, os efeitos chocarreiros parecem haver sido amenizados na versão de 1562, *mais limada e de melhor gosto* (Freire 1919, 1944: 464).

Não fosse o tom de desespero com que Duardos se lamenta da sua situação, e teríamos uma cena tão cómica quanto o episódio de Camilote. De qualquer modo, é impossível deixar de relacionar ambos os passos. Não parecerá excessivo dizer que Grimanesa e Maimonda encarnam pontos de contraste enunciados, como *en abîme*, pelo próprio Duardos, que elogiando Flérida afirmara, após enumerar damas famosas: *Mas con vuesa hermosura \ parecen mozas d'aldea \ con ganado, \ parecen viejas pinturas, \ unas damas de Guinea \ con brocado* (128b). Tal como, a seu modo, sucede com Maimonda, os atributos de Grimanesa, minuciosamente arrolados por Julián/jardineiro, chocam com as convenções cortesês e cavaleirescas: escasso património – *moza que tiene un telar \ y arquibanco de pino, \ afuera que ha de heredar \ una burra, y un pumar, \ y un mulato, y un molino* (132b-c); fealdade – *moza, machuela \ doblada \ pescozo cuerto amasada* (132d) –, pele escura – *es morena pretellona* (132c) –, raça judaica – *el padre fue judio \ y su padre y su nacio* (132c) –, encantos fáceis – *tan salada* (132c). E todos estes traços que facilmente o receptor percebe como negativos podem ter dobrado valor paródico, se se pensar na existência, na celeberrima narrativa de *Amadis*, de uma figura como *la muy fermosa Grimanesa, que en su tiempo par no tuvo*.

Notemos: os aspectos prosaicos ou risíveis presentes nesta obra concentram-se nos desempenhos do *cavaleiro salvagem* e da sua dama, de Julián e Constança. Da diferença que os separa de Duardos e Flérida resulta, para este par, um brilho acrescido. Como as restantes figuras, também estas passaram, na transposição da narrativa para o auto, pela frágua vicentina. Importará ver como, com que efeitos.

Quando lemos *Primaleón*, passagens há que parecem destoantes de um ideal cavaleiresco. Na narrativa, é quase por força que Duardos torna a princesa dona:

Artada, que aquel día se había sentido enojada, como los vio ir tan sosegadamente, hechoso cabe un árbol, y dormiose. Julián estuvo hablando con su señora en muchas cosas: y como ella estaba alegre diole más parte de sí que solía: y él que vido que Artada estaba tan lexos, esforzó su corazón a tomar aquella holganza que él deseaba: y pensó que si aquello acababa, que luego la Infanta haría todo lo qu'él quisiese: y por esto le había dicho, que quería esperar a Primaleón, pensando que le vencería su corazón a hacerlo, y que la llevaría a Inglaterra: y hasta allí no la había osado acometer, porque Artada no se partía della: y como vido que era tiempo, púsolo por obra, y con grandes halagos, y amor demasiado que le mostró, y más por fuerza, porqu'ella no osó dar voces, la hizo dueña: y habiendo alcanzado tan gran cosa quedó muy alegre, y la Infanta fue sañuda del, y dixole: Ay Julián, agora creo bien lo que hasta aquí habéis hecho, que era por me engañar: yo tenía gran seguro de vos, que no hiciérades cosa contra mi voluntad: agora habéisme forzado, hecistes mal, que mi corazón será dudoso, que vos sois caballero de alta guisa, pues no cumplistes vuestra promesa. (121')

Mais tarde, forçados a deixar Constantinopla para esconder a gravidez de Flérida, a partida assume características de fuga atormentada. Entre os gritos da jardineira, que se julga responsável pela intromissão de um *villano*, e os desmaios de Flérida, sobremaneira frágil para suportar a aflição da desonra, Duardos reage assim:

Ay santa María valedme (dixo Julián) y que haré, que veo morir mi señora, y no la puedo valer: y de otra parte esta falsa no se calla. Y como él no tenía armas allí, no mató a la hortelana, que luego lo hiciera, desde vido su porfía: y con un brazo tenía a la Infanta la cabeza, e con el otro dio tan fuerte puñada a la hortelana, que la atordió, y matárala sino sobreviniera Julián su marido, qu'él sintió a su mujer levantarse, y fue muy cuitado pensando que iba a holgar con Julián, y levantose muy a prisa diciendo: Ay mezuquino, que en mal punto truxe aquí a Julián, que entiendo que su hermosura ha vencido a mi mujer.

A personagem de Duardos, lembrada como preponderante e muito cara ao público (especialmente o feminino), é apreciada num diálogo incluído no *Memorial das proezas da segunda tábola redonda* de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Uma personagem, Liandra, advoga a seu favor, lembrando que nos *passos per que Amor o guiou a seu extremo, mostra-se claro a muita conta que com ele tinha pera o apurar em sua lei. E com quanta força lhe apontou a dourada frecha: pois indo dom Duardos com a vontade incrinada ao serviço da fermosa Gridónia, [...] vendo vir a linda Flérída que o irmão pola mão trazia, à hora lhe rendeu todo outro amor [...] e tam sofrido na sua dor, que tomou o que lhe mais trabalho podia dar, pretendendo merecer por amor o seu amor. Que não podia ser de maior extremo, que forçar a um príncipe deixar natureza e estado, e tomá-lo tam baixo como o de um jornaleiro cavador, pera daqui subir a alteza do amor da linda princesa Flérída: velando de noute em suspiros, e de dia cavando por contemprrá-la e servi-la. Mas logo outra se lhe opõe, defendendo juízo diverso: Não estais bem na conta, antes vos digo que tenho o vosso dom Duardos por mau namorado, porque fez duas cousas mui contrárias ao amor, o qual pera o ser há-de ter sempre mais respeito ao proveito da pessoa amada que ao seu próprio: e não compadece damno ou perda em quem ama, e muito menos força, nem quer merecer por maus meios, mas per si mesmo. E dom Duardos como amante cobiçoso e mal sofrido, tentou, antes forçou a vontade de Flérída per manha de encantamentos, e fez mal a sua senhora por segurar seu próprio bem, o que amor puro não compadece.* (40-40')

Ora, este juízo disfórico sobre Duardos/personagem de *Primaleón* não se ajusta ao príncipe encoberto vicentino. Aplicam-se-lhe, sim, as palavras elogiosas defendidas por Liandra, que apresenta uma imagem filtrada da personagem. E, muito provavelmente, parte substancial do carácter idílico tantas vezes apreciado no auto residirá num habilíssimo trabalho de depuração realizado por Gil Vicente a partir da narrativa matriz.

No auto, a relação entre Duardos e Flérída mantém-se dentro dos limites do platonismo cortês, e está ausente, no príncipe, qualquer calculismo ou ideia de vingança, como se encontra em alguns passos de *Primaleón*. A partida final nada tem da pressa desajeitada da narrativa, antes constitui o desfecho idílico de uma relação que cresce ao longo do texto, enquadrada num *locus amoenus* primaveril, consonante com a exaltação de vida que aqui se realiza. A presença da copa mágica, capaz de transformar a água em filtro de paixão, não constitui mais do que um epifenómeno (Cidade: 47), vestígio puramente simbólico da tradição. E é a sedução amorosa pela palavra, a congeminação sobre os efeitos do amor, que ocupa o texto de Vicente. Não por acaso tão grande importância assumem, então, solilóquios e confidências – falas que se exacerbam em requinte lírico, prolongando e revivificando vasta tradição de linguagem ritualizada.

Terá sido na construção da figura de Duardos que mais se apurou a *dulce retórica*, o *escogido estilo* prometidos na carta-prólogo conhecida através da versão de 1586. Com efeito, é em especial nas falas do príncipe encoberto

que avulta a destreza poética de Gil Vicente, capaz de criar aplicando galas aprendidas na letra de cancioneiros e confirmadas em textos de teorização como o que Juan del Encina preparou. Do engenho revelado pelo autor, ficam provas sobejas, seja nas rápidas respostas enamoradas de Duardos, onde se percebe requintado trabalho de elaboração rimática, seja em fragmentos de maior fôlego, merecedores, por si só, de consideração, como notou Margarida Vieira Mendes (333). É o caso de uma belíssima passagem onde Duardos se define como amador – o mesmo equivale a dizer, se retrata em paradoxos e antíteses constantes, evocadores da linguagem petrarquista que perpassava já, com insistência, em cancioneiros como o de Garcia de Resende, ou o que Hernando del Castillo organizara em Espanha, em 1511:

Decid que no sé quién so, 133d

ni qué digo,

ni qué haga, ni qué siga.

Ni sé si soy hombre yo 134a

ni estoy conmigo.

Decilde que no tengo nombre

que el suyo me lo ha quitado

y consumido.

Y decid que no soy hombre

y si hombre desventurado

y destróido.

Soy quien anda y no se muda

soy quien calla y sempre grita

sin sosiego,

soy quien vive en muerte cruda,

soy quien arde y no se quita

de su fuego.

Soy quien corre y está en cadena

soy quien vuela y no s'alexa

del amor,

soy quien placer ha por pena,

soy quien pena y no se aquexa

del dolor.

Y decilde que si soy Rey

sospiros son mis reinados

triumfales,

y si soy de baxa ley

basta seren mis cuidados

muy reales.

As falas do príncipe encoberto assumem o valor de pequenas explanações

sobre a paixão e são elemento crucial para a definição de Duardos como exemplo de amador. No seu discurso é notória a actualização de tópicos nucleares da poesia amorosa predominante em cancioneros ibéricos: a divisão e a guerra interiores; a transformação do sujeito, marcado pelos sintomas da paixão e pela ameaça da loucura; a constante exaltação da dama. Não se estranhará que especialmente sobre as passagens atribuídas a Duardos tenha a censura inquisitorial incidido com maior rigor, cortando ou acomodando a menos heréticos tons o discurso passional quase sempre tecido com um vocabulário de matriz religiosa, revelador de uma concepção de amor dominante no século XV e ainda nos princípios do século XVI. Não é, porém, apenas o discurso em si que define Duardos como amador exemplar: a sua constância, em situações enunciativas diversas, constitui dado importante. Julián/príncipe encoberto será exactamente o oposto dos *galanes regalados* depreciativamente definidos numa fala de Amândria, que assim sublinha o carácter excepcional da figura de Duardos – não apenas porque este contrasta com a mediocridade sugerida, mas principalmente porque corresponde ao modelo ideal delineado pela donzela. Sigamos o comentário de Amândria aos queixumes amorosos do suposto jardineiro:

Es un modo de hablar 128c
general, que ós decir
a amadores,
que a todos veréis quejar
y ninguno veréis morir
por amores.
Julián sin saber qué es
quiere ordenar también
de quejarse,
y muchos tales verés
mas querría ver alguien 128d
que amase.

Si alguno al dios Apolo
hiciese adoración
por su dama,
y esto estando solo
y llorando su pasión,
éste ama.
Mas delante son Mancías,
en ausencia son olvido
y el querer
es amar noches y dias,
y cuanto menos querido
más placer.

Ora, se os solilóquios de Duardos provarão a autenticidade do amor, os diálogos com Flérida ou as suas damas despertam e espicaçam o conflito.

Duardos mantém ciosamente o segredo sobre a sua identidade ao longo do auto, ao invés do que sucede em *Primaleón*. Com efeito, na narrativa castelhana, indícios vários permitiam a Flérida suspeitar da estirpe real do seu jardineiro e, a par com referências ao porte de Julián/príncipe encoberto, bem como à eloquência que revela, concede-se notória atenção às mãos da personagem, sempre julgadas por Flérida como demasiado belas para quem se reclamava de vil condição. Diversamente, no auto é o discurso da personagem que a envolve de mistério. Por isso num reparo de Flérida se lê este quiasmo lapidar: *Debes hablar como vistes \ o vestir como respondes* (128c).

Noutros textos que podemos com alguma segurança considerar cronologicamente anteriores a *Duardos*, Vicente introduzira já a figura do príncipe encoberto: dom Rosvel, em *Viúvo*; o príncipe de Síria, em *Rubena*. Qualquer uma destas personagens partilha com Duardos o móbil do disfarce, sempre apresentado como forma de aproximação, estratégia de conquista amorosa. Em tudo o mais divergem: o príncipe de Síria não desperta suspeitas como pajem, e o mesmo sucede com dom Rosvel, que nas roupas e na linguagem se faz passar por figura rústica; ambos se libertam da sua falsa pele na primeira oportunidade propícia. Nenhum, como Duardos, persevera em manter-se como figura encoberta; nenhum faz sentir o seu disfarce enquanto tal, isto é, como máscara, ocultação de uma verdade superior a qualquer aparência. Semeados ao longo do auto, vários comentários dão conta da aura enigmática que em redor de si Duardos vai tecendo. Desde as palavras, na cena inicial, do Imperador – *Esforzado venturero, \ muestra el razonamiento \ que habéis hecho, \ que sois más que caballero* (123d) –, até às observações de Artada – *El bobo muy bien asenta \ sus razones, y dirán \ sin letijo \ si lo mira quien lo sienta \ que no hizo Julián \ aquel hijo* (128c); *yo estáo espantada* (131c); *esas palabras no son \ de villano* (133d) –, ou de Amândria – *yo no puedo entender \ hombre tal* (130a) –, que se insiste na qualidade do discurso da personagem. Grande parte dos diálogos travados na horta são, assim, ricos em ambiguidades, sentidos velados, sugestões, cumplicidades. Exemplar é uma passagem como a seguinte, ilustração do virtuosismo do autor, que aqui maneja textos vários:

Artada	. <i>Señora, qué cantaremos?</i>	131d
Flérida	. <i>Julián lo dirá presto.</i>	
Duardos	. <i>Señoras cantad aquesto: Oh mi pasión dolorosa aunque penes no te quexes ni te acabes ni me dexes.</i>	

*Dos mil suspiros envío
y doblados pensamientos*

*que me trayan más tromentos
al triste corazón mio.
Pues amor, que es señorío,
te manda que no me dexes,
no te acabes ni te quexes.*

Flérida . *Más cantad esta canción:
Quien pone su afición
do ningún remedio espera
no se aquexe porque muera.*
Duardos . *Mas podéis muy bien cantar:
Aunque no espero gozar
galardón de mi servir
no me entiendo arrepentir.*

Cantam esta cantiga, e acabada diz dom Duardos.

*No más por amor de Dios,
que yo me siento espirar,
oh señoras
quién fuese esclavo de vos!*
Artada . *Señora, para más holgar
no son horas.*
Amândria . *La música debe ser
su madre de la tristura.*
Flérida . *Oh cuitada,
quién me tornase a nacer,
pues me tiene la ventura
condenada!*

*Holgara de oír cantar:
Si eres para librar
mi corazón de fatigas,
ay por Dios tu me lo digas!*
Duardos . *Por deshecha cantarán:
El galgo y el gavián
no se matan por la prea
sino porque es su ralea.*

132a

Encontramos aqui peças autónomas, de alheia autoria, que circulavam em testemunhos vários e podem hoje ainda ser identificadas (Alonso 1942, 1980: 441-442). Contudo Vicente não se limitou a aplicar a uma situação específica cantigas em voga (e tanto o eram que a *Copilaçam* nem todas chega a reproduzir integralmente, apelando assim à memória de um receptor capaz de saber o que a representação deveria integrar); acomodou também a um

contexto particular a cantiga que ao tempo correria com o mote de *Si no piensas remediar \ Mis males y mis fatigas, \ Ay, por Dios, no me lo digas*. Cada uma destas composições revivifica-se, mediante a inserção num contexto particular: colocadas em diálogo, tornam-se peças do jogo sinuoso por que enveredam Duardos e Flérida.

A situação é rara, como o é a importância concedida à dama, que esta tensão dramática de promessas e segredos acaba por dotar de espessura humana. Significativamente, se o discurso lírico de Duardos torna a peça uma das mais ricas e interessantes de Vicente, o mesmo acontece com o de Flérida, invulgar, para uma figura feminina, no teor introspectivo ou na veemência passional que apresenta. Bastará ler as suas confidências, o seu solilóquio (que não por acaso apresenta pontos de contacto com os de Duardos) ou a despedida, integrada no romance que remata o auto (como tantas vezes sucede nos finais felizes vicentinos).

Ao perseverar na ocultação a Flérida da sua verdadeira identidade, Duardos sujeita a princesa a uma maiêutica:

*Si al menor rincón llegáis
de mi ardiente corazón,
encenderéis
candela con que veáis
que os pido galardón
que me debéis.*

136b

Como lembraram Thomas Hart (104) ou Bruce Wardropper (6), trata-se de fazer Flérida passar da afirmação de princípios reveladores de invulgar sinuez – assim quando diz, do suposto jardineiro: *el hombre queremos ver \ que los paños son de lana* (127d) – à assunção total do que essas mesmas afirmações implicam.

A escolha final da princesa (ou a sua entrega) constituirá o reconhecimento de uma verdade essencial, um mergulho nas leis do universo. Por isso Flérida explicita, no final, o aforismo que subjaz a todo o auto: *el amor es el señor \ deste mundo* (136c). Clímax de um processo lento, este passo, introduzido solenemente por falas em verso de arte maior (únicas em todo o auto), enquadra-se numa atmosfera carregada de simbolismo: Flérida abandona a reclusão segura do jardim da casa paterna para embarcar numa nau desconhecida que a leva mar fora. Esse salto realiza-se às escuras. Não que a noite tenha então valor negativo: tal como fora enquadramento propício à explicitação da verdade de Duardos, nos seus solilóquios, parece ser também o cenário ideal para que, esbatidas as aparências, se dê o esclarecimento último da princesa. Impotentes ficam os argumentos da razão, com que a princesa procurara escudar-se no conflito sentimental de que é sujeito. E o negrume interior a que alude Flérida – *todo se hace oscuro \ para mí* (136b) – é o medo de quem está prestes a reequacionar valores e empreender mudanças.

No início do auto, Duardos advertira o imperador Palmeirim da importância da verdade: *Porque si con muestra de Rey \ vendiéredes despues señor \ falso paño, \ vos os quedaréis sin ley, \ y será emperador el engaño* (123c). O seu comportamento glosa estas máximas: não com *muestra de rey*, mas sim com *paños viles*, faz triunfar não o *engaño*, mas sim uma verdade, o amor. E um amor reiteradamente dito verdadeiro.

Várias são as falas de Duardos que poderiam formar parceria com a seguinte: *Por mí, por mí, que yo por vos \ y no por serdes tan alta \ soy cativo* (136b). Ao insistir na importância da pessoa humana como medida de todos os juízos e galardões, o auto relembra, inevitavelmente, uma questão de longa memória da história das mentalidades, rastreável desde a Antiguidade, e muito acesa no século XVI. O problema não andaria arredado da reflexão de Vicente, como pode provar um passo de *Rubena*, onde se recorda: *Más alta dice Platón \ es la virtud que el estado \ y a esta es obligado \ el mundo de dalle el don \ y el cetro más honrado* (99b). No entanto, a questão não se coloca em moldes exactamente idênticos em *Duardos*: as considerações sobre o valor individual estão sempre subordinadas à reflexão sobre o amor, e o seu alcance está condicionado. António José Saraiva escreveu, a este propósito: *nem por sombras se levanta a sério o problema da desigualdade das condições que por vezes torna o amor irrealizável, porque precisamente é um príncipe e não um vilão quem se enamora da princesa, e num alto amor só de príncipes é próprio, como Flérída percebe desde o princípio* (309). Ou seja, fingir-se outro, lamentar a distância que separaria um jardineiro de uma princesa, parece ter sobretudo o valor de uma peça retórica no jogo de persuasão em que Duardos envolve Flérída. Neste ponto, o auto vicentino revela-se muito próximo (senão tributário) da comédia *Aquilana*. Também na peça de Torres Naharro, o disfarce, tenazmente mantido até ao limite possível, constitui prova de avaliação do que convencionalmente seria dado adquirido. Em dado momento, perante a perplexidade do seu criado, que não entende as razões do amor, Aquilano, príncipe de estirpe, explica: *Di, salvaje, \ qué glória, sin que trabaje, \ merece ningún nascido \ en lo que por su linage \ se ha hallado merescido? \ Ya yo sé \ que es gran bien el que heredé, \ pero querría probar \ a ver si por mí podré \ merecer mejor lugar. \ y no niego ser amor cruel y ciego, \ pero con quanto trabaja, \ quiero yo ganalle el juego \ dándole aquesta ventaja* (Naharro: 207).

Margarida Gouveia viu em *Duardos* a exaltação da autenticidade do amor e a recusa das convenções cavaleirescas, que seriam ridicularizadas na figura quase quixotesca de Camilote. Contudo, outra leitura se lhe pode contrapor: este não é um texto em que as convenções cortesias ou cavaleirescas sejam rejeitadas. Pelo contrário, dir-se-ia que a invulgaridade das acções de Duardos constitui um modo de revitalizar esses códigos, uma procura de regresso à pureza de ideais inquinados pela banalização. Não é sem sentido que Julián/príncipe encoberto serve, de facto, a sua dama. Mais: na narrativa, Duardos vê-se obrigado a ocultar a sua identidade porque, enquanto adversário de Primaleón, se tornara indesejável na corte de Constantinopla (e

aos olhos de Flérida, em particular). No auto, adoptar a máscara de jardineiro funciona como uma prova numa caminhada iniciática, como um ritual para o ingresso na ordem do amor onde, segundo adverte Olimba, parafraseando a letra dos Evangelhos, *muchos son enamorados \ y muy pocos escogidos* (126c). Talvez se possa admitir que o vigor posto na defesa do valor humano seja já uma forma subtil de subversão (ou pelo menos questionamento) das convenções. Ou talvez se possa julgar que o quadro proposto de um amor cavaleiresco é demasiado perfeito e belo para deixar de ser sentido como utópico, como idílio nostálgico de ideais que se esfumavam. *Duardos* pode ser o resultado de um raro equilíbrio entre novidade e tradição. Foi, sem dúvida, obra ímpar na celebração do tema do amor, que na década de 20, em particular, aliciou Vicente.

A transcrição dos textos quinhentistas procura seguir os critérios vigentes nesta colecção.

Referências

1512 *Primaleón*
1598 reedição
Lisboa: Simon Lopez

Dámaso ALONSO

1942 *Tragicomedia de Don Duardos*
1980 reedição
Obras Completas VIII
Madrid: Gredos

1943 «Tres procesos de dramatización»
1972 reedição
Obras Completas II
Madrid: Gredos

Francisco de ANDRADA

1613 *Crónica do muito alto e muito poderoso rei destes reinos de Portugal D. João III*
Lisboa: Jorge Rodrigues

Eugenio ASENSIO

- 1974 De los momos cortesanos a los autos caballerescos
vicentinos»
Estudios Portugueses
Paris: Fundação Calouste Gulbenkian

João Franco BARRETO

Biblioteca Lusitana, Ms.

Marcel BATAILLON

- 1951 Compte rendu: I. S. Révah, *Recherches sur les oeuvres de
Gil Vicente*», t. I
Bulletin Hispanique, t. 53

Hernâni CIDADE

- 1965 No Centenário de Gil Vicente. Homenagem de Camões a
Mestre Gil»
Colóquio 36

Anselmo Braamcamp FREIRE

- 1919 *Vida e obras de Gil Vicente «Trovador, Mestre da
Balança»*
1944 segunda edição
Lisboa: Ocidente

- 1920 *Ida da Imperatriz D. Isabel para Castela*
Coimbra: Imprensa da Universidade

M. Margarida Miranda Barbosa C. de GOUVEIA

- 1971 *A tragicomédia de Dom Duardos. Gênese, tema e estrutura
do auto vicentino*
Coimbra. Tese de dissertação de licenciatura em Filologia
Românica, dactilografada

Thomas R. HART (Jr.)

- 1961 «Courtly love in Gil Vicente's Don Duardos»
Romance Notes II

Víctor INFANTES

- 1982 «Notas sobre una edición desconocida de la *Tragicomédia
de Don Duardos* (Sevilla, Bartolomé Pérez, 1530)»
Arquivos do Centro Cultural Português 17
Paris: Fundação Calouste Gulbenkian

Laurent JENNY

- 1979 «A estratégia da forma»
Intertextualidades
Coimbra: Almedina

- Ana Cristina LEITE e Paulo PEREIRA
 1991 «São João verde, o Selvagem e o Gigante em Gil Vicente – apontamento iconológico»
Estudos Portugueses. Homenagem a L. Stegagno Picchio
 Lisboa: Difel
- Harold V. LIVERMORE
 1950 «El caballero salvaje. Ensayo de identificación de un juglar»
Revista de Filología Española, t. XXXIV
- Margarida Vieira MENDES
 1990 «Gil Vicente: o génio e os géneros»
Estudos Portugueses. Homenagem a António José Saraiva
 Lisboa: ICALP / Fac. de Letras da Universidade de Lisboa
- Bartolomé de Torres NAHARRO
 1522(?) *Comedia Aquilana*
 1986 reedição
 Madrid: Taurus
- Elza Fernandes PAXECO
 1938 «Da tragicomédia de Dom Duardos»
Revista da Fac. de Letras da Universidade de Lisboa,
 t. V, 1-2
- Óscar de PRATT
 1931 *Gil Vicente. Notas e comentários*
 Lisboa: Clássica Editora
- Jacinto Inácio Brito REBELO
 1912 *Gil Vicente. 1470(?) – 1540(?)*
 Lisboa: Féris
- Stephen RECKERT
 1983 *Espírito e letra de Gil Vicente*
 Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda
- 1986 «Cavalaria, Cortesia e Desmi(s)tificação (O Modelo Ibérico)»
Cavalaria espiritual e conquista do mundo
 Lisboa: INIC
- Heinrich REUSCH
 1886 *Die Indices Librorum Prohibitorum des sechzehnten Jahrhunderts*
 1970 segunda edição, fac-similada
 Nieuwcoop: B. de Graaf

I. S. RÉVAH

1950 «La censure inquisitoriale et les oeuvres de Gil Vicente»
Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais, t. I, 1

1952 «Édition critique du “romance” de don Duardos et Flerida»
Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais, t. III, 1

Elias L. RIVERS

1961 «The unity of Don Duardos»
Modern Language Notes LXXVI

Artur Moreira de SÁ

1983 *Índices dos Livros proibidos em Portugal no século XVI*
Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica

António José SARAIVA

1955 «Gil Vicente, reflexo da crise»
História da Cultura em Portugal 2
Lisboa: Jornal do Fôro

frei Luís de SOUSA

1632(?) *Annaes de el rei dom João terceiro*
1844 reedição
Lisboa: Tip. da Sociedade propagadora dos conhecimentos
úteis

Carolina Michaëlis de VASCONCELOS

1923 *Notas Vicentinas. V*
1949 *Notas Vicentinas*
Lisboa: Ocidente

Jorge Ferreira de VASCONCELOS

1567 *Memorial das proezas dos cavaleiros da segunda Távola Redonda*
Coimbra: João Barreira

Bruce WARDROPPER

1964 «Approaching the metaphysical sense of Gil Vicente's chivalric tragicomedies»
Bulletin of the Comediantes, vol XVI, 1

Francisco YNDURÁIN

1971 «La dramaturgia de Gil Vicente. *Don Duardos*»
Colóquio – Letras 2