

**MUNIZ, Márcio. *Cenas Corteses. Feira de Santana: UEFs, 2008.***

*Por Alexandre Soares Carneiro\**

Apresentado originalmente como Dissertação de Mestrado, defendida em 1997 na USP, *Cenas Corteses*, de Márcio Muniz, propõe-se a estudar a *Tragicomédia de Amadis de Gaula*, de Gil Vicente, uma das últimas obras do autor português, representada diante da corte de D. João III em 1533. Comparada à sua outra “tragicomédia” de tema cavaleiresco, o *Dom Duardos*, também em versos castelhanos, este “auto” vicentino tem recebido menor atenção dos críticos, os quais, no entanto, divergem quanto a um ponto interpretativo crucial: a caracterização séria ou paródica do herói, personagem retomado do romance de mesmo nome, e que foi obra fundadora, como se sabe, de um dos mais populares ciclos narrativos cavaleirescos difundidos na Península Ibérica ao longo do século XVI.

Impresso em 1508, o *Amadis de Gaula* de Garcí Rodriguez de Montalvo, extensa obra repartida em quatro livros (correspondendo a umas 1800 páginas, na atual versão da editora espanhola Cátedra), já seria em grande parte refundição de um texto anterior (para alguns, de origem portuguesa), hoje perdido. Tem-se na verdade uma “lenda de Amadis” na Península Ibérica, em contínua mutação, mas formada a partir de modelos literários (obras arturianas do “ciclo do Graal”, sobretudo) consolidados ao longo dos séculos finais da Idade Média. Com ampla penetração na cultura aristocrática, tais obras deixam sobre ela uma marca que vai além da moda estética, atingindo as dimensões da mentalidade e dos comportamentos. Os artifícios vicentinos de

---

\* Professor do Departamento de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

adaptação teatral da narrativa do século XVI sugerem assim a Muniz um exame devedor de procedimentos da história cultural, atento a constantes de longa duração, sem perder de vista o caráter de obra de imaginação, de divertimento cortesão e de poesia que a peça contém.

Como lembra Stephen Reckert, Menéndez Pelayo já assinalara a habilidade demonstrada por Gil Vicente, tanto em *Dom Duardos* como no *Amadis*, na dramatização de obras de intrincado enredo e extensa galeria de personagens. Sua adaptação, econômica e criativa, reinventa e reordena passagens das narrativas, realçando o aspecto sentimental delas. Na primeira obra, baseada no *Primaleón* (1512), e encenada provavelmente em 1523, Vicente se dedicara a explorar a longa e tortuosa aproximação entre o personagem principal e sua dama, Flérída. Na peça mais tardia, o recorte vicentino privilegiará o episódio dos amores de Oriana e Amadis (Livro II, capítulos 54 e seguintes), igualmente ponteados por todo tipo de inseguranças e dúvidas, além de desencontros e mal-entendidos, felizmente desfeitos ao final (de onde a designação de “tragicomédia”, e às vezes também de “comédia”, que ganha a peça).

O conhecimento prévio da narrativa, e de todo o imaginário cavaleiresco a que remete, é o que faz pensar na possível existência de jogos irônicos, senão paródicos, que o adaptador ofereceria ao público, já bastante familiarizado também com uma complexa casuística amorosa, explorada com muita sutileza na poesia palaciana dos cancioneiros. Embora também aborde esta questão polêmica, o interesse principal do trabalho de Muniz será o de indicar, a partir da apropriação realizada por Vicente, o vínculo de seu teatro com uma “tradição literária que se preocupava em criar modelos de comportamento para o homem de corte e que atentava para a formação do príncipe” (p. 16).

Para fazê-lo, o autor inicialmente nos chama a atenção, a meu ver com muita pertinência, para a importante produção literária de caráter normativo difundida nesse período, com ampla circulação na esfera aristocrática e cortesã. Um exame cuidadoso permitirá assim identificar um fecundo diálogo, direto ou indireto, entre poesia, narrativa, teatro, e aquele gênero de obras prescritivas, também em

grande favor ao longo da Idade Média, voltadas para a doutrinação ou formação dos soberanos, conhecidas como “espelho de príncipes”. Os dramas vicentinos não são aqui exceção, antes se inserem neste diálogo de forma ainda mais decidida, ao se constituírem como discursos que podem se enunciar, ou se encenar ficcionalmente, no interior do próprio teatro do poder.

Trata-se assim de pôr em evidência o que muitos deixam de lado, ou seja, a dimensão ético-política que podem assumir diversas obras antes compreendidas como objetos de mera deleitação. O próprio Garcí Rodríguez de Montalvo já apresentara o seu *Amadis* como romance capaz de agradar e ensinar, cumprindo o gênero narrativo cavaleiresco efetivamente o papel de motivador de feitos notáveis e regulador de gestos virtuosos. A adaptação teatral vicentina recupera e refina esta dupla vocação para o *prodesse et delectare*.

O aspecto sentimental do enredo, enfatizado na peça, pode com algum cuidado, mas muito proveito, ser assimilado a esta dimensão normativa, ética e política, da literatura palaciana. Já mostrara o historiador Georges Duby o significado simbólico-político de procedimentos centrais da lírica trovadoresca e dos romances arturianos, surgidos a partir do século XII, quando se assiste ao início do longo processo de centralização monárquica. O “amor cortês” que ali se ensina, colocando em seu centro a figura das *domna*, seria antes de tudo uma ética do serviço e da fidelidade *masculina*, propícia a favorecer a adesão de uma turbulenta aristocracia de jovens: fidelidade e devoção, apresentadas em ficções e jogos amorosos, serão virtudes essenciais em um corpo político sustentado sobre relações “de homem a homem”, isto é, entre cavaleiros e rei.

O complexo quadro em que surgem, no início do século XVI, as adaptações vicentinas, permite assim entrever certa coerência entre uma “literatura de evasão”, amorosa ou cavaleiresca, lírica e narrativa, e a tratadística voltada para a formação de nobres e do príncipe, também ele nobre. Estes pressupostos teóricos assumidos por Muniz favorecem uma perspectiva de análise bastante interessante (devedora sem dúvida

das teses de Duby), que assinala o caráter educativo do amor e da literatura cavaleiresca, e reforça, desta forma, o vínculo de Gil Vicente com uma “literatura de caráter doutrinário, preocupada com a formação do homem da corte e do príncipe” (p. 18-19).

Seu estudo se divide em três partes, com as discussões se desenvolvendo a partir de um entrecruzamento de considerações histórico-literárias mais gerais e análises pontuais de cenas escolhidas. Primeiramente, discute-se a pertinência do teatro vicentino no âmbito da tradição cavaleiresca, tal como se constitui no século XVI português, traçando também o desenvolvimento da produção literária voltada para a formação do príncipe neste mesmo cenário. Analisam-se neste passo as duas primeiras cenas da peça, dentro das quais se apresenta a figura do herói, que aí já surge como cavaleiro enamorado. A cena inicial, em que três cavaleiros se separam declarando seu desejo de buscar aventuras, permitiria marcar, logo de início (nesta elegante rapidez reconhece-se a talentosa mão vicentina), a singularidade de Amadis, para quem é o amor a motivação das ações cavaleirescas. Ele seria assim um herói novo, “que tem como alvo o amor e que busca a honra e a virtude, antes da fama e da glória, como delineadores do seu caráter” (p. 20).

Num segundo momento do estudo, tenta-se demonstrar que, sendo o amor o fator mobilizador das virtudes viris, é no empenho de ambos amantes em afirmar a validade de um sentimento íntimo, alçado a elemento fundamental na formação, que se organiza o papel educador do enredo. Nesse passo, são analisadas as cenas da peça em que se assistem aos percalços íntimos das personagens – a “morte em vida” de Amadis, a insegurança e o ciúme de Oriana, a angústia da separação vivida por ambos –, revelados em diálogos e solilóquios. O teor lírico das passagens denuncia a impregnação da moda cancioneril, o “conceptismo” das falas permitindo ocasionais paródias. Mas em Gil Vicente, sabemos, a contínua mudança de tom é recurso freqüente, utilizado com maestria e graça.

A terceira parte do estudo é, justamente, dedicada à análise de uma passagem claramente paródica da peça, o episódio do anão, destacando-se as mudanças significativas que Vicente produz em sua

construção, atribuindo-lhe um caráter farsesco ausente na obra de Montalvo. Ele recria o episódio transformando o personagem Ardián, acompanhante de Amadis, em um serviçal que de modo comicamente inadequado – como anão “típico”, ele encarna o grotesco – se pretende *ombre gentil*, disposto a servir de amores a Mabília, a nobre acompanhante de Oriana. Muniz rejeita a hipótese, abusivamente generalizada a partir da cena, de um caráter paródico atribuível a todo o auto, privilegiando o que chama de “ambivalência vicentina” (p. 136). Aqui ele se vale diretamente de Reckert, que no seu *Espírito e Letra de Gil Vicente* discute o episódio burlesco de Camilote e Maimonda (do *Dom Duardos*) nos termos sugeridos pelo famoso estudo de W. Empson (*Seven Types of Ambiguity*), que nos fala de uma “autoparódia grosseira e abjeta” presente em toda idéia nobre.

Apreendendo adequadamente a dimensão auto-irônica, brincalhona e engenhosa da cena farsesca na economia mais ampla da peça, parecem menos felizes as concessões feitas, nessa passagem, a uma visão distorcida de sátira, comumente atribuída a Gil Vicente, abusivamente valorizado como um “crítico de seu tempo”. Assim, embora rejeite o predomínio do paródico na peça, no episódio em questão o autor identifica, de qualquer forma, um “ataque à artificialidade no uso dos códigos do amor cortês”. E segue: “A crítica demonstra uma discordância do poeta em relação ao estado das coisas” (p. 127). Parece-me empobrecedor associar todo tipo de riso a algum interesse reformador de costumes, e a Gil Vicente o papel de um censor de condutas, indisposto com os “males do tempo”. O próprio estudo, mapeando o processo de formação espiritual da aristocracia, indica que a dimensão moral das peças exige reflexões mais complexas do que “a crítica” costuma propor.

De forma geral, sugerindo perspectivas inovadoras para a discussão da peça e da obra vicentina, o estudo mantém-se um pouco tímido quanto a paradigmas interpretativos ainda aceitos, mas esgotados, sobre o papel do riso vicentino, ou sobre a natureza do discurso moral constituído em algumas peças. Nestes modelos, será necessariamente

anacrônica a presença de um ideário cavaleiresco no alvorecer da época dos Descobrimientos; ela só se torna assimilável enquanto paródia, ou se propiciar alguma nota de negatividade<sup>1</sup>. Evitando questionar uma visão evolucionista da literatura, que espera nela o espelhamento de eventos fortes de uma história que corre em linha reta para o progresso – aqui os modos de vida associados à ética burguesa do capitalismo, etc. –, desvalorizam-se as melhores conseqüências das análises do fenômeno cavaleiresco na cultura de corte, e um exame que apostava na sutileza artística das soluções vicentinas.

No campo da história cultural, Norbert Elias, referência importante para o estudo de Muniz, já nos fizera perceber na chamada “civilização de corte” um universo dotado de uma “racionalidade própria”, microcosmo de uma ordem social, natural e mesmo sobrenatural. Projetando no estudo do período os valores de uma racionalidade pós-iluminista, as interpretações históricas revelam normalmente limites na compreensão da cultura cortesã e da relação que se poderia propor entre seus vetores políticos e a literatura.

Neste sentido, poderíamos especular sobre o caráter intrinsecamente anacrônico de toda a literatura cavaleiresca. Desde o século XII, quando da eclosão dos textos vernaculares na Europa, ela é essencialmente nostálgica, constituindo-se (como mostra Franco Cardini) a partir do mito de que os bons cavaleiros são os do passado. Assim, por exemplo, o rei Artur, paradigma dos altos valores de fidalguia, coragem e cortesia, centro de corte modelar de cavaleiros, não é um rei “medieval”, isto é, “moderno”. Sua figura emana de um tempo mítico, aquele que vê nascer a cavalaria (e a cortesia), assimilado, nestas narrativas, à Antiguidade greco-latina (o que ajuda a entender a Corte

---

<sup>1</sup> Cf. p. 29: “Ligado ao gosto e à estética medieval, o teatro vicentino não fugiu à influência dos ideais cavaleirescos revivificados por estas narrativas. Figura tão bifronte quanto sua época, Gil Vicente não ficou imune ao espírito heróico-guerreiro que marcou os séculos XV e XVI em Portugal. Em alguns de seus autos tais ideais são tomados de forma valorativamente positiva [...]. Já em outros momentos, tanto a figura do cavaleiro como os ideais que marcam a cavalaria são satirizados por Gil Vicente [...]. Esta ambivalência no tratamento da temática cavaleiresca pode justificar-se pela percepção do poeta de quão anacrônicos eram esses ideais no século que se iniciava sob o signo da ciência, da experimentação e do desenvolvimento bélico. No entanto, a percepção desse anacronismo não nublava aos olhos de Gil Vicente os valores morais, éticos e religiosos contidos nas narrativas cavaleirescas”.

de Constantinopla como origem ou destino aventureiro de alguns personagens da tradição artúrica, como no *Cligès*, de Chrétien de Troyes; no *Primaleón*, Flérida é filha do Imperador de Constantinopla).

O mundo cavaleiresco representa, quase sempre, este tempo de harmonia e exuberância, submergido posteriormente em crises, talvez por castigo divino; mas ele é também tempo modelar, que fornece parâmetros arquetípicos, imaginários e morais, para a aristocracia principesca e cortesã, lugar de onde se expandem para toda a sociedade. Também neste ponto a obra de Elias é de grande valor, mostrando que no longo processo de centralização militar, política e administrativa, a imaginação cavaleiresca joga a favor da monarquia; ela o ajudaria em seu projeto de atrair e pacificar a nobreza, a quem é oferecida, além de vantagens econômicas e políticas, a sedução de uma vida poética – heróica ou lírica – constituída em torno à figura cada vez mais sacralizada do rei.

Todas estas percepções estão presentes no trabalho de Muniz, que assim nos dá uma oportunidade de revisitar a obra vicentina com um olhar renovado. Em outras palavras, os questionamentos aqui feitos surgem de suas inegáveis qualidades. Acrescento apenas, no conjunto dos pequenos reparos, que a edição de Manuel Calderón (*Teatro Castellano*, Barcelona, Crítica, 1996) teria sido de utilidade nesta versão revista de sua pesquisa acadêmica – além de uma nova fixação do texto, com notas muito úteis, ela traz um estudo introdutório de Reckert que rediscute a fortuna crítica do *Amadis* vicentino.