



Acta Scientiarum. Language and Culture

ISSN: 1983-4675

actalan@uem.br

Universidade Estadual de Maringá

Brasil

Nepomuceno, Luís André

O príncipe disfarçado no teatro romanesco de Gil Vicente

Acta Scientiarum. Language and Culture, vol. 39, núm. 3, july-september, 2017, pp. 263-

272

Universidade Estadual de Maringá

Maringá, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=307452897004>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



O príncipe disfarçado no teatro romanesco de Gil Vicente

Luís André Nepomuceno

Centro Universitário de Patos de Minas, Rua Major Gote, 808, 38702-054, Patos de Minas, Minas Gerais, Brazil.
 E-mail: luisandre.nepomuceno@gmail.com

RESUMO. A partir de 1521, Gil Vicente abandona seu teatro devocional, para se dedicar a motivos alegóricos e profanos, inaugurando nova fase em sua carreira. Movido pela leitura dos romances de cavalaria que se espalhavam pela península, o dramaturgo compôs uma série de pelo menos quatro peças dedicadas a D. João III, cujo tema central (ou circunstancial) é o disfarce de um príncipe nas classes baixas, junto ao posterior desvelamento de sua natureza nobre. Partindo de um *corpus* específico do teatro vicentino (as peças *Rubena*, *Viúvo*, *Amadis de Gaula* e *Dom Duardos*), o presente trabalho busca elucidar os motivos históricos que percorrem o tema do ‘príncipe disfarçado’, considerando o programa de elogio da monarquia, proposto por Gil Vicente, bem como uma análise da natureza do amor humanista, veiculado por poetas e filósofos do quinhentismo. Entende-se que o disfarce nas classes baixas revela a essência aristocrática do cortesão mas também uma experiência ritualística no percurso do amor espiritualizado.

Palavras-chave: teatro de corte, humanismo, romances de cavalaria, Renascimento Português.

The disguised prince in Gil Vicente's novelistic theater

ABSTRACT. From 1521, Gil Vicente renounces his religious theater to dedicate himself to profane and allegorical motifs, beginning a new stage in his career. Moved by the perusal of chivalric romances that spread throughout the Peninsula, the dramatist composed a series of at least four pieces dedicated to D. João III, in which the central (or circumstantial) motif is the disguise of a prince in the lower classes, along with the following disclosure of his noble nature. Analyzing a specific *corpus* of the Vicentian theater (the pieces *Rubena*, *Viúvo*, *Amadis de Gaula* and *Dom Duardos*), the present paper tries to explain the historical motifs that permeate the theme of the ‘disguised prince’, considering the program of eulogy of the monarchy proposed by Gil Vicente, as well as an analysis of the nature of the humanist love spread by 16th century poets and philosophers. The disguise in the lower classes reveals the aristocratic essence of the courtesan, but also the ritualistic experience in the trajectory of the spiritualized love.

Keywords: court theater, humanism, chivalric romances, Portuguese Renaissance.

Introdução

Quando, em 1586, em Lisboa, publicou-se a segunda edição da *Compilação de toda las Obras de Gil Vicente*, por André Lobato, embora sofrendo as rasuras da Inquisição, pelo menos a tragicomédia *Don Duardos* contou com uma didascália adicional que, em muitos sentidos, pôde iluminar os propósitos do autor à época de sua composição: uma carta a D. João III, à guisa de prólogo, dando-lhe notícias daquela peça que a história consagraria como o primeiro presente de Gil Vicente ao governo daquele monarca. Alguns pormenores desse prólogo instruem nosso entendimento da peça, senão de toda aquela fase do dramaturgo: Gil Vicente deixa notório que o argumento novo de seu teatro (a dramatização de trechos de romances de cavalaria) exigiria dele um esforço maior, a que o antigo poeta das farsas e moralidades não estava habituado: “[...] entendi que deveria colocar mais velas na minha pobre

embarcação [...]”¹ (*Dom Duardos*, 1586, II, prólogo), ele confessava². Em seguida, evidencia que a composição fora intencionalmente dedicada ao monarca, escrita com a diligência de quem deseja granjear-lhe a simpatia e o gosto pessoal: “E assim, com o anseio de ganhar seu contentamento, fiz o que já desejava com ardor”³. A razão de tudo vinha-lhe à lucidez: sempre tomado pelas antigas motivações religiosas de seu primeiro teatro, o dramaturgo ainda não contava com “[...] conveniente retórica que pudesse satisfazer o delicado espírito de vossa alteza”⁴.

¹conosci que me cumplía meter más velas a mi pobre fusta (tradução do autor, assim como as demais traduções de trechos deste artigo).

²As referências à obra de Gil Vicente foram todas extraídas de *As obras de Gil Vicente* (2002), sob a direção de José Camões. Para as citações de trechos, utilizamos o título da peça, seguido dos números dos versos. Nos casos em que são citadas as didascálias, que não contam com numeração de verso, a referência é à paginação do manuscrito original, presente na edição de José Camões.

³Y así con deseo de ganar su contentamiento hallé lo que en extremo deseaba”.

⁴ “[...] conveniente retórica que pudiese satisfacer al delicado espíritu de vuestra alteza”.

Não há dúvidas de que o teatro de Gil Vicente tomava rumos novos a partir de 1521, depois de cumprir imensa trajetória devocional e doutrinária, concluída com a célebre representação do tríptico das barcas. Depois disso, o mestre português buscava gêneros essencialmente ligados à alegoria profana e à comédia, não sem antes tentar empreender nova retórica que movesse o “[...] delicado espírito” do príncipe João: o teatro romanescos, como o definiu António José Saraiva (2000, p. 40), ou seja, “[...] a encenação de histórias completas, com princípio, meio e fim, geralmente inspiradas nos romances de cavalaria”.

José Alberto Ferreira chega a dizer de uma ‘viragem estética’, ou uma ‘discreta invenção’, intencionalmente concebida para abarcar um grande projeto de imaginação do império, numa espécie de “[...] (re)afirmação da produção teatral ao serviço de um modelo de cultura de corte” (Ferreira, 2004, p. 22). Tal ‘paradigma celebrativo’ deveria comportar tanto o enaltecimento e a apologia do reino e do império quanto a crítica social, aqui também entendida como projeto de admoestação dos erros da máquina administrativa. Gil Vicente, solicitado a participar das conquistas do governo monárquico, teve uma produção resultante de ‘encomendas’ e interesses, a partir de benefícios concedidos, respectivamente, pela ‘rainha velha’, D. Leonor; pelo rei D. Manuel; e, depois, pelo filho deste, D. João III. Ainda que pareça restritivo reputar assim a obra de Gil Vicente, não devemos esquecer a relação frequente à época entre a prática teatral e a lógica movida por laços de mecenato, tão comum na história do humanismo e nas composições do renascimento ao longo do séc. XVI.

Inspirado pelo tom galante e aristocrático das novelas cavaleirescas, Gil Vicente abandonou as críticas a fidalgos tiranos e vaidosos e a escudeiros ridículos e covardes (*Inês Pereira, Quem tem farelos?*), para cultivar estilo mais solene, empenhado no elogio do cavaleiro de linhagem cortesã. O dramaturgo vinha lendo romances de cavalaria em espanhol desde há muito tempo: uma análise do *Auto da Sibila Cassandra* (composto entre 1509-1513) sugere, por exemplo, a leitura de uma versão espanhola, publicada em 1512, do *Libro del Famosissimo Guerrino detto il Meschino*, de Andrea da Barberino, romance italiano de aventuras; e muitos outros autos vicentinos evidenciam a sua leitura da *Cronica Troiana*, versão galega medieval do ciclo de Troia. Mas a ascensão do teatro com motivos cavaleirescos, a partir de 1521, aponta para leituras e interesses novos. Cruz (1990, p. 223) argumenta que o dramaturgo fora também levado pelo anseio de evidenciar a batalha dos nobres cavaleiros

portugueses na luta contra mouros no Norte da África ou conquistando terras e fazendo novas batalhas contra outros mouros no Oriente e na Ásia Extrema. E Aníbal Pinto de Castro lembra igualmente que, mesmo parecendo extemporâneos num século movimentado pelo mercantilismo do império marítimo, sobretudo num século em que já não andavam mais a errar pelo mundo os cavaleiros em busca de aventuras, os romances de cavalaria (e por extensão, o próprio teatro romanescos de Gil Vicente) tinham a razão de ser em seu século e enobreciam

[...] a tal ponto aqueles que lutavam na guerra cruzadística da Índia e, sobretudo, na do Norte de África que os imunizava das arremetidas do próprio Diabo, como acontece aos quatro fidalgos, membros da Ordem de Cristo [...] da Barca do Inferno (Castro, 2003, p. 16).

O programa de renovação dos romances de cavalaria no palco do dramaturgo português era no mínimo ousado e inovador, a julgar pelo que ele já produzira até então, pois que assumia contornos novos e irrestritos. Paul Teyssier, admitindo a retórica requintada com que os personagens vicentinos passaram a se exprimir em seu novo teatro, diz que a leitura dos romances em voga na Espanha e em Portugal desde o final do séc. XV “[...] contribuiu de maneira decisiva para a renovação da arte de Gil Vicente” (Teyssier, 1982, p. 83).

Cumprir dizer que o ousado programa vicentino de teatralização de entretidos das novelas de cavalaria fazia parte de um plano mais amplo, dado ao elogio do império e de suas grandezas, afeito à divulgação da política dos monarcas, em sua representação das virtudes da nobreza. O teatro romanescos, desse modo, novo gênero a que Gil Vicente se dedicou a partir de 1521 (a considerar como certa a montagem de *Rubena* nessa data), parecia responder notoriamente ao gosto e aos interesses de D. João III, que à época andava pelos seus 19 anos, procurando noiva, olhos postos em casamento diplomático, aprendendo os ofícios de monarca, herdando um gigantesco império por todos os cantos do planeta e mantendo, para seu divertimento, o gênio de seu dramaturgo de corte como o ‘mestre de cerimônias’ para as horas de folgar. Só ao novo rei, até 1536, foram encenadas pelo menos duas dezenas e meia de autos, numa média de dois autos a cada ano (Muniz, 2010, p. 79). E as peças romanescas estiveram emblematicamente incluídas entre as primeiras encenações desse rico acervo dedicado a D. João III.

As quatro composições do novo gênero constituem o *corpus* de análise deste trabalho: *Rubena*

(1521), *Don Duardos* (1522), *Amadis de Gaula* (1523) e *Viúvo* (1524), a considerar unicamente um tema obstinado em todas elas: o disfarce de um príncipe que oculta provisoriamente sua identidade, levado por circunstâncias sociais e pelo amor de uma jovem – de resto, motivação assídua nas comédias renascentistas. *Rubena* é a história de uma donzela espanhola, Cismena, nascida das aventuras de uma moça com um clérigo. Órfã de mãe, vive aos cuidados de uma feiticeira, posteriormente de uma mãe adotiva em Creta, até ser requestada por um príncipe da Síria, que aparece disfarçado de pajem. *Don Duardos*, a mais bem acabada das peças, inspirada no *Primaleón* (romance espanhol de cavalaria, continuação do *Palmerín de Oliva*, e publicado em Salamanca em 1512), tem sua trama centrada no cavaleiro inglês Duardos, que se disfarça de um mísero hortelão para se aproximar de Flérida, donzela de Constantinopla, movida, então, entre o amor ao pobre estrangeiro e as conveniências sociais. *Amadis de Gaula*, na mesma atmosfera áulica da peça anterior, e inspirada no romance homônimo de Garcí Rodríguez de Montalvo, publicado em 1508, é a história do cavaleiro que, apaixonado por Oriana e vendo-se vítima de intrigas de corte envolvendo sua infidelidade, toma novas roupas e disfarça-se de ermitão no deserto. Por fim, *Viúvo* é uma comédia de inspiração própria, centrada nas tristezas de um inconsolável viúvo que só ganha alegria depois que as duas filhas se veem casadas com nobres, um deles (Dom Rosvel) tendo se infiltrado na casa, disfarçado de pastor pobre, e assumindo as mais abjetas funções, como a de porqueiro e carregador de lenhas.

O príncipe encoberto

A considerar o esquema proposto por Stephen Reckert (1993, p. 45) de que Gil Vicente elabora seu teatro por meio de três categorias (fontes, temas e personagens) e que essas categorias são construídas por meio de três procedimentos (variação, combinação e repetição), é possível entender que o tema do ‘príncipe disfarçado’ sofre mecanismos de variações em torno de um personagem essencialmente emblemático para o paradigma de nobre cortesão que se deseja colocar em cena. É um modelo, um perfil que fornece a Gil Vicente a concepção de um significado de mundo. Esse disfarce permite expor um ser ambíguo, que é um ‘ausente em presença’, como definiu Álvarez-Sellers (1995), um indivíduo que, não estando presente como aquilo que ele é, transita por uma situação que lhe permite ser, ao mesmo tempo, e.

contraditoriamente, aquilo que é em essência, embora não sendo ele mesmo em aparência. O nobre se reconhece pela sua essência e natureza, não por aquilo que as roupas lhe conferem.

Frente a essa hipótese de variação em torno de um tema e considerando o breve quadro de resumos, podemos nos perguntar: Por que os príncipes se disfarçam de indivíduos menos nobres para conquistar os seus amores? Por que se metem em roupas de hortelãos, de pajens, de ermitões para, ao final, desvendarem sua identidade e se mostrarem como são – belos, nobres, virtuosos e grandes de caráter? Qual o significado desse ‘passeio’ por uma nova identidade, sempre travestida de roupas da gente da vilania?

A esse respeito, as tramas são pouco esclarecedoras e, curiosamente, na maioria dos casos, apenas as rubricas parecem oferecer indícios mais tangíveis: em *Rubena*, por exemplo, uma didascália depois do verso 1.460 esclarece que um príncipe da Síria, vendo-se perdido por Cismena na cidade de Creta, “[...] se pôs por paje de Felício assi desconhecido, por que indo com ele a visse” (*Rubena*, didascália, 97d). Será, portanto, uma estratégia de aproximação, a par das intenções amorosas do príncipe. Em *Viúvo*, também uma rubrica denuncia estratégias de aproximação idênticas às do príncipe da Síria: depois do verso 388, diz-se apenas que Dom Rosvel, príncipe de Uxonia, enamorou-se das filhas do viúvo e “[...] porque nam tinha entrada nem maneira pera lhes falar se fez como trabalhador ignorante e fingiu que o arrepelaram na rua” (*Viúvo*, didascália, 102a). Em *Amadis de Gaula*, o disfarce é uma espécie de fuga para o anonimato. Caluniado, Amadis recolhe-se no deserto e assume identidade nova. Já em *Dom Duardos*, peça em que o tema do disfarce vem mais requintadamente elaborado, as razões se aprofundam: o herói precisa camuflar-se na corte de Constantinopla, pois que desafiara à morte o príncipe local, Primaleón, irmão de sua amada, Flérida. Mas isso não é tudo. Olimba, uma espécie de conselheira do herói, mistura de sábia e feiticeira, é quem explica ao cavaleiro que a conquista da amada será feita “[...] com fadiga, porque é tanta a sua gravidade, meu senhor, que não sei o que vos dizer”⁵. Será ela também a lhe sugerir a mudança de hábito: “[...] será preciso mudar a vida e o nome e a condição e as roupas”⁶, acrescentando depois: “[...] com a paciência de um príncipe tornado vilão” com paciência/ de príncipe hecho villano”⁷ (*Dom Duardos*,

⁵ “[...] con fatiga/ porque es su gravedad tanta/ mi señor que yo no sé/ qué os diga”.

⁶ “cúmples mudar la vida/ y el nombre y el estado/ y el vestido”.

⁷ “con paciencia/ de príncipe hecho villano”.

475-477; 486-487). Em outros termos, o disfarce de hortelão será para Dom Duardos um exercício de paciência para a lenta conquista da amada.

Walter Cohen, em reveladora análise marxista do teatro do renascimento na Espanha e na Inglaterra, sugere que o disfarce aristocrático na classe baixa não passa de uma convalidação da própria nobreza, a admitir que a classe nobre, na sociedade quinhentista, teve de conviver com as ameaças de uma burguesia urbana ascendente e com a nova realidade de camponeses buscando sua emancipação econômica: “[...] a mesma interação de gênero dramático e forma teatral de produção gera efeitos socialmente subversivos a partir do uso recorrente de um disfarce nas classes baixas como forma de validação aristocrática”⁸ (Cohen, 1985, p. 189).

Disfarçar-se de aldeão, portanto, era uma espécie de manobra do indivíduo aristocrático como a redefinir seu papel de nobre, já que, mesmo disfarçado, sua nobreza de sangue, e mais que isso, seu valor de identidade nobre emergiam como realidades contestadoras da pressão capitalista. Ruralizado, o nobre transitava por uma nova realidade postiça, para, depois, movido por uma verdade de classe, revelar-se aquilo que ele efetivamente sempre fora: um nobre dos pés à cabeça⁹, para parodiar um verso de Shakespeare, em *Rei Lear*.

Dom Duardos apresenta-se como o hortelão de roupas humildes, mas ao mesmo tempo, proposadamente ou não, é incapaz de esconder sua natureza nobre. Ao longo de toda a trama, Flérida e sua criada, Artada, sabem, como realidade escrita no coração, que aquele empregado é mais, muito mais do que aparentemente se revela. “Deves falar como vestes, ou vestir como respondes”¹⁰ (*Dom Duardos*, 744-745), diz Flérida ao disfarçado cavaleiro, notando-lhe a aristocracia, logo na primeira vez que lhe dirige a palavra. O recurso deverá funcionar estrategicamente como tensão ou sugestão de mistério no enredo da peça: “Não queiras saber quem eu sou”¹¹ (*Dom Duardos*, 1748), diz o cavaleiro encoberto a sua amada. Alina Villalva (1990, p. 17) observa que o disfarce de Dom Rosvel, em *Viuvo*, a sugerir extraordinária habilidade de Gil Vicente para as variações linguísticas, revela-se também no plano da linguagem, pondo em cena uma identidade nobre, disfarçada de humilde que fala um castelhano ruralizado, intoxicado por dialetos, como o saiguês (que o dramaturgo tanto atribuíra aos pastores

rústicos da primeira fase de seu teatro) bem como o próprio português, tido como língua menos nobre na literatura ibérica do séc. XVI. Mas uma vez distante do viúvo, e na frente de suas filhas encantadoras, Dom Rosvel abandona o dialeto rude para ostentar o refinamento da linguagem de corte, tomada pelo requinte platônico e petrarquista. O disfarce de Rosvel é convincente e cômico nas primeiras cenas, em que ele entra a modo de caipira, chamando-se Juan de las Brozas e inventando um passado quase picaresco de moço pobre, rejeitado pela noiva, malfadado, filho de uma mãe maltratada e engravidada por um frade. Mas o nobre vai mostrando-se aos poucos, na palavra e no gesto, até que Paula, uma das filhas do viúvo, admita: “Jesus, Jesus, Jesus, este homem é mais que um pastor”¹² (*Viuvo*, 578-579).

A julgar pelas hipóteses de Walter Cohen (1985), acima mencionadas, o passeio temporário dos nobres pelas classes baixas, a modo de fingimento e dissimulação, adquire no teatro romanescos de Gil Vicente uma revelação retórica: mesmo disfarçada na veste de pastores rústicos, a aristocracia deixa invariavelmente entrever o seu gesto nobre, não por ostentação ou contradição do disfarce, mas porque não é capaz de ocultar uma identidade que só se esconde para, uma vez desvelada, mostrar o que realmente é. Trata-se de uma fantasia literária que nos obriga a entender que a essência, pelo menos essa essência de classe social, a que Cohen se refere, estampa-se com muito mais nitidez do que a aparência é capaz de sugerir. Toda a ação dramática de *Dom Duardos* gira em torno de um drama pessoal de Flérida, que não consegue entender como é possível que um hortelão, entretido em tão vil ofício, seja dotado de tão altos sentimentos, de tão nobres palavras, distantes e alheias a sua classe social. Tal estratégia literária só poderia ser justificada por uma convalidação da matéria nobre, com tudo aquilo que lhe compõe a essência de gestos, de palavras, de pensamentos e, sobretudo, de valor segregativo.

No entanto muitos críticos que se debruçaram sobre o teatro romanescos de Gil Vicente têm chamado a atenção para uma ética do valor do indivíduo como excelência humana acima do valor de classe. Dom Duardos se disfarça de hortelão para ser amado não por ser o príncipe que é, mas por ser o indivíduo amante que buscar ser: “Ele não queria ser amado somente pelo fato de ser um nobre cavaleiro, e sim pelo seu interior” (Nora, 2010, p. 4). O problema põe em xeque uma questão crucial para as peças romanescas de Gil Vicente e pode distorcer o sentido mais profundo daquele amplo projeto de

⁸[...] the same interaction of dramatic genre and theatrical mode of production generates socially subversive effects from the recurrent use of lower-class disguise as a means of aristocratic validation’.

⁹every inch a noble’.

¹⁰ ‘Debes hablar como vestes/ o vestir como respondes’.

¹¹ No queráis saber quién so’.

¹²Jesús, Jesús, Jesús/ más es esto que pastor’.

elogio do império e de suas grandezas, mencionado atrás, incluindo a divulgação irrestrita das virtudes da nobreza e da política monárquica. A leitura da relevância do indivíduo como valor acima da classe social parece romântica e anacrônica aos propósitos de Gil Vicente naquele cenário cortesão que ele vivenciou no paço de D. João III: para tão altas figuras, dizia o dramaturgo na carta-prólogo ao rei, eram necessários uma “[...] doce retórica e um estilo apurado”¹³ (*Dom Duardos*, 1586, II, prólogo).

Muito dessa questão da essência do indivíduo acima da qualidade e dos distintivos de nobreza está, uma vez mais, em *Dom Duardos*, sobretudo nas diversas representações da expressão amorosa em personagens de classes distintas. Álvarez-Sellers (1995), por exemplo, considera que o amor, em sua mais alta instância, não é exclusividade dos nobres, no teatro romanesco de Gil Vicente. O problema começa com a fatídica presença do monstruoso casal que adentra a corte de Palmerín, em Constantinopla: Camilote, o desconjuntado ‘cavaleiro selvagem’, e sua amada, Maimonda, “[...] cume de toda a fealdade” (*Dom Duardos*, 1562, didascália, 124b), e termina com a desconcertante felicidade conjugal de Julián e Constanza, o casal de hortelãos que acolhe Dom Duardos em seu jardim. São dois modelos díspares, porém reveladores de uma relação amorosa intensa e inquestionável. Camilote elogia sua amada desprovida de beleza, que recebe com orgulho e presunção a corte obcecada do cavaleiro, e Julián não consegue dar dois passos pelo jardim sem a presença de sua esposa adorada.

Gil Vicente contradiz os princípios do amor cortês, cujo código só pode ser mantido em almas e corpos nobres, para demonstrar que o amor pode sempre alcançar todo aquele que é capaz de senti-lo, até mesmo um ‘cavaleiro selvagem’ como Camilote, ou dois rústicos como Julián e Constanza Ruiz, os jardineiros e falsos pais do jovem hortelão.

Gil Vicente contradiz os princípios do amor cortês, cujo código só pode ser mantido em almas e corpos nobres, para demonstrar que o amor pode sempre alcançar aquele que é capaz de senti-lo, até mesmo um ‘cavaleiro selvagem’ como Camilote, ou dois rústicos como Julián e Constanza Ruiz, os jardineiros e falsos pais do jovem hortelão¹⁴ (Álvarez-Sellers, 1995, p. 21).

Tatiana Jordá Fabra (2009, p. 88) também considera que a identidade dos cavaleiros feios e dos hortelãos, a despeito de sua classe social e de seu rídículo que, por vezes, se insinua, se “[...] converte

em símbolo da igualdade de qualidades ante o amor verdadeiro (espiritual), por meio de diálogos próprios de um amor idealizado e profundo como o dos protagonistas”¹⁵.

Maria João Amaral, entendendo que, em *Rubena*, há mais vulgarização do que caracterização do modelo cortês, aceita a virtude igualmente como valor humanista acima da nobreza: o príncipe da Síria que corteja Cismena só a conquista por causa do “[...] reconhecimento inequívoco da sua virtude como valor maior por parte do homem que a ama” (Amaral, 1991, p. 27). Por fim, é Maria João Dodman (2003) quem radicaliza essa opinião, redefinindo o papel de Maimonda, a feia que deve ocupar posição primordial na trama da peça, uma vez que, sendo feia, não se abate pela desvantagem, torna-se presunçosa e segura de si e acaba por revelar que o amor cortês pauta-se pela superficialidade das aparências.

Embora a discussão tenha circulado com certa frequência nos intérpretes de *Dom Duardos*, talvez seja importante reconsiderar a questão em breves linhas: o episódio de Camilote e Maimonda é notoriamente paródico e funciona como elemento de oposição aos valores de corte que Gil Vicente anseia por representar. Os personagens são aquilo que são, no próprio registro do autor (‘cavaleiro selvagem’ e ‘cume de toda a fealdade’), e funcionam na peça como referenciais distorcidos e paródicos do ‘paradigma celebrativo’ do autor, a exemplo de tantos outros modelos de pares opostos na arte de Gil Vicente. A presunção de Camilote, querendo futilmente ostentar a amada na corte (“Para mostrar aquela por quem morro”¹⁶: *Dom Duardos*, 215), contrasta com a busca da humildade e do silencioso recolhimento de Duardos no jardim, e o orgulho ingênuo de Maimonda contrasta com a nobre discrição de Flérida. Buscar no casal uma revelação humana que alcance a dimensão do amor cortês de Duardos e Flérida, simplesmente porque neles o amor se expressa com autenticidade, ou ainda com a sinceridade dos apaixonados, é negligenciar o *Zeitgeist* vicentino, o projeto valorativo da corte e de seus ideais intrínsecos, empreendido por D. João III.

O mesmo se dá com a felicidade conjugal de Julián e Constanza, que vivem um amor natural e doméstico, distantes e inconscientes da idealização espiritualizada de Duardos, para quem o convite de casamento com a morena Grimesa mostra-se um insulto a seu alto propósito de amor espiritualizado e de revelação da nobreza disfarçada nas roupas de

¹³ ‘dulce retórica y escogido estilo’.

¹⁴ Gil Vicente contradice los principios del amor cortés, que sólo podía cifrarse en almas y cuerpos nobles, para demostrar que el amor puede alcanzar a todo aquel que es capaz de sentirlo, incluso a un ‘caballero salvaje’ como Camilote o a dos rústicos como Julián y Constanza Ruiz, los jardineros y falsos padres del joven hortelano”.

¹⁵ ‘convierte en símbolo de la igualdad de calidades ante el amor verdadero (espiritual) por medio de diálogos propios de un amor tan idealizado y profundo como el de los protagonistas’.

¹⁶ ‘Por mostrar por quien soy muerto’.

hortelão. Elias Rivers (1961, p. 761) ponderou bem essa questão, quando entendeu que “[...] o amor concede a sua graça apenas à almas mais nobres, e mesmo elas devem primeiro se humilhar, como o fez Dom Duarte, ao se tornar um jardineiro”¹⁷. Camilote deve ser visto como representando a mesma função social do anão, em *Amadis de Gaula*: paródico, asqueroso, a contracultura do refinamento cortesão.

Aos nobres, a elevação do amor espiritual, a nobreza que inevitavelmente se mostra, mesmo quando disfarçada de roupas humildes. O príncipe encoberto, esse personagem ausente em presença, tema recorrente em pelo menos quatro peças do acervo romanesco de Gil Vicente, é um ideal de celebração, um modelo que esconde sua identidade nobre, apenas para evidenciar que, uma vez escondida, deverá ser revelada, como a mostrar que ela nunca fora inteiramente encoberta. As roupas humildes encobriram-lhe a fachada, porém nunca a essência, essa essência de uma nobreza que o dramaturgo português fez questão de revelar.

O príncipe revelado

Já temos observado que, no exercício de transpor para o teatro certos trechos dos romances de cavalaria, Gil Vicente naturalmente se viu diante da necessidade de adaptações. A gigantesca natureza diegética dos romances seria impraticável nos palcos, e o dramaturgo logo entendeu que seu “[...] novo estilo [...]” (que, segundo António José Saraiva [2000, p. 41], não lhe rendeu continuidade, por falta de sucesso) exigiria dele um esforço adicional de adequação à linguagem cênica. Mesmo não contando com prestígio junto a um público ainda afeito ao teatro doutrinário, de inspiração erguida nos autos de moralidade medievais, o novo estilo vicentino não era episódio de pouca monta. Elaborar uma ação dramática, com senso de história e trama de heróis, imbuídos de natureza psicológica densa, vivenciando episódios com começo, meio e fim, para um público condicionado pelo didático ‘desfile’ de personagens-tipo, herdeiros da dinâmica do teatro devocional, era uma experiência no mínimo inovadora. Em Portugal jamais se vira coisa parecida. Os heróis romanescos (príncipes, cavaleiros, damas) vinham preencher o palco vicentino com elementos novos, plenos de dramas psicológicos, imbuídos de universo complexo, a revelar indivíduos amorosos, ensimesmados, angustiados, tomados de agitação e dúvidas, alimentando experiências emocionais

penosas e desgastantes, como heróis da nova era renascentista.

Frente à dimensão descomunal dos romances que lhe serviram de repertório, Gil Vicente logo entendeu que a ação dramática era arte nova e diversa: tudo deveria ser condensado, e, na ânsia de evidenciar uma face específica da matéria cavaleiresca, o dramaturgo “[...] desdenha os feitos heroicos para privilegiar as aspirações emocionais” (Álvarez-Sellers, 2007, p. 163), ou, como esclarece Aníbal Pinto de Castro (2003, p. 23):

[...] a movimentação das aventurosas façanhas dos cavaleiros, andantes por mares, terras e longes ilhas, é substituída, na versão vicentina, por uma única aventura – a quête amorosa, que se transforma assim, ela também, numa espécie de viagem interior, sujeitos aos encontros e desencontros dos afectos, tal como no jogo dialético que a cortesia quatrocentista concebera.

Frente ao repertório de feitos heroicos dos cavaleiros que lhe serviram de inspiração, Gil Vicente procura evidenciar neles não a bravura, não a vitória na guerra, mas outra peculiaridade de sua natureza nobre: o amor, ou antes, a vitória sobre eles mesmos. Na cena introdutória de *Amadis de Gaula*, os irmãos cavaleiros, filhos de Perión de Gaula, anunciam suas pretensões futuras, seus projetos de conquistas bélicas (‘as armas do cavaleiro’¹⁸, diz Galaor), como a sugerir que estaremos diante de uma peça romanesca de guerra, mas Amadis subverte nossa expectativa e anuncia coisa diversa: que vai à Inglaterra, na corte de Lisuarte, onde deverá servir ao amor de Oriana, já quase antecipando o tema da tragicomédia em questão, que é a renúncia às armas e à glória cavaleiresca: “Não me seduz o desejo da fama, mesmo cansado, pois sirvo apenas a Oriana [...]”¹⁹ (*Amadis de Gaula*, 62-65).

O tema do príncipe disfarçado, no teatro romanesco de Gil Vicente, põe em cena esta singularidade dos cavaleiros: o adeus às armas. O abandono da guerra, ou mesmo o abandono da experiência frívola do mundo cortesão, em busca da aventura amorosa, pautada pela solidão e pelo subjetivismo melancólico, é tema antigo na literatura. A *Écloga X*, de Virgílio, parece ter inaugurado a temática, ao compor o retrato entristecido de Caio Cornélio Galo, general romano que abandona a vida pública e as pretensões políticas para se desesperar, sozinho, na solidão da Arcádia, por conta de uns amores malfadados por Citéris, a mulher que o abandonara por um oficial do exército

¹⁷“Love grants his grace only to the most noble souls, and even they must first humble themselves, as the noble Don Duardos is about to do by becoming a gardener.”

¹⁸“las armas al caballero”.

¹⁹“No me convida la gana/ de la fama aunque es harto/ sino que sirvo a Oriana/ hermosa soberana.”

de Agripa. A bucólica que consagrou uma das mais célebres sentenças de Virgílio, o “Amor vence tudo [...]” (*Omnia vincit Amor*, única frase do acervo clássico que Gil Vicente menciona em sua obra, conforme Carolina Michaëlis de Vasconcelos, 1949, p. 238) levou também ao tema do romance em prosímetro que fundou o arcadismo moderno: a *Arcadia* (1504), de Jacopo Sannazaro. Ali, o herói cortesão abandona a vida cidadina para se atirar à vivência arcádica, modelo de vida tomado pela melancolia do amor cortesão e pelo reconhecimento da experiência filosófica platônica.

Podê parecer distante, mas o recolhimento e a experiência melancólica dos cavaleiros de Gil Vicente, distanciados em espaços arcádicos e alheios à euforia e à grita das convenções esnobes da corte, têm reminiscência na literatura árcade e apresentam uma dupla intenção: de um lado, evidenciar a experiência amorosa platônica como modelo de vida nobre, quase como prática de iniciação; de outro, atribuir tal experiência a uma espécie de educação do príncipe, conforme modelo de política renascentista. Mas a estratégia conta com um jogo invertido: para colocar em cena a grandeza nobre do príncipe, o príncipe se torna o aldeão, como que a mostrar que, mesmo na aparência do aldeão, será sempre o príncipe.

É altamente revelador que Gil Vicente, ao manipular a fatura de temas épicos da novela de cavalaria de seu tempo, tenha negligenciado o repertório de guerras e batalhas para sustentar delongas na matéria arcádica e no sentimento nobre do amor. É ali que se encontra a essência de seu teatro romanescos. A dimensão arcádica de *Dom Duardos*, por exemplo, foi evidenciada por Dámaso Alonso, em sua importante edição da obra vicentina, quando o crítico chama a atenção para o cenário da horta como espaço de lamentações amorosas, como um “[...] personagem mudo, que está nas mentes e nos corações de todos, que preside a ação, e [...] transforma a cena numa encantadora criatura de arte”²⁰ (Alonso, 1942, p. 22). Como nos romances e poemas árcades, o cenário compõe parte da existência do próprio personagem, que abandonara a cidade, ou a guerra, por extensão, para vivenciar a natureza como reflexo de suas amarguras. A Arcádia não é um cenário, é a viva expressão dos afetos.

Mais do que vitoriosos na guerra, os cavaleiros vicentinos são vitoriosos de si mesmos: metidos na solidão de um cenário arcádico, lutam contra o próprio sentimento, servem mais do que são servidos, renunciam a sua nobreza e buscam

praticamente um ritual iniciático do amor nas esferas mais distantes de seu espaço social: o jardim, o deserto, a casa dos humildes. Dom Rosvel, em *Viúvo*, mesmo sabendo que as filhas do viúvo já se arranjaram em casamento futuro, prefere ser o porqueiro da casa, que é o mais medíocre dos ofícios, porque servir a elas é paraíso: “[...] e a fadiga de meu trabalho por vós, mui formosas damas, é paraíso”²¹ (*Viúvo*, 762-764). Dom Rosvel, renunciando à própria nobreza social (pelo menos naquilo que a nobreza tem de privilégios de classe), mas não à nobreza de sentimentos, talvez seja, dos príncipes disfarçados de Gil Vicente, aquele que mais se humilha e mais se mortifica. Seu despreendimento e sua capacidade de renúncia são comoverentes para o efeito cênico desejado na peça.

Amadis de Gaula, por sua vez, é aquele que mais sofre por ter de renunciar às armas: “Tu, minha espada guarnecida de tão formosas façanhas, em fogo sejas fundidas tal como ardem minhas entranhas, consumindo-me a vida”²² (*Amadis de Gaula*, 736-740). A cena em que toma a vassoura por uma espada, quando o ermitão lhe pede que trabalhe (*Amadis de Gaula*, p. 1037-1044), de notório efeito cômico, denuncia o quanto para aquele renunciar às armas significa um sacrifício que apenas o amor de Oriana poderia justificar. Como explica Stanislav Zimic (2003, p. 333), “[...] a vassoura, em contraste com a espada, nos impressiona como uma metáfora muito eficaz do extremo e humilhante sacrifício que Amadis está disposto a suportar por seu amor a Oriana”²³.

Ser ermitão não é de sua natureza: é um disfarce que, para além de esconder sua identidade nobre e cavaleiresca, revela igualmente sua capacidade imensa de sacrifício como exercício de iniciação ao amor. Cabe lembrar, no entanto, em breve nota e na contramão desta análise, que *Amadis de Gaula* tem sido tomada como peça cômica e seu personagem central, como paródia do personagem cavaleiresco do romance, desde que T. P. Waldron e T. Hart publicaram uma versão da peça na década de 1950. Muitos têm corroborado a interpretação, embora outros tenham se esforçado por rejeitar sumariamente essa possibilidade de análise. Teresa Amado (1992, p. 23), por exemplo, afirma que, embora Gil Vicente atribua a Amadis certa dignidade em sua aventura amorosa, “[...] não resiste a explorar nela alguma medida de ridículo”. Wardropper (1964, p. 7), ao contrário, que lê as tragicomédias vicentinas

²¹y el afán de mi labor/ por vos muy hermosas damas/ es paraíso’.

²²Tú mi espada guarnecida/ de tan hermosas hazañas/ en fuego sejas hundida/ como arden mis entrañas/ consumiéndome la vida’.

²³la escoba contrastada con la espada nos impresiona como una metáfora muy eficaz del extremo y humillante sacrificio que Amadis está dispuesto a sobrellevar por su amor a Oriana’.

²⁰personaje mudo, que está en las mentes y en los corazones de todos, que preside la acción, y [...] transforma la escena en encantadora criatura de arte’.

sob o enfoque do amor em seu sentido metafísico (e, portanto, nada paródico), entende, por exemplo, que Dom Duardos e Amadis são indivíduos que lidam, respectivamente, com a busca da identidade e da verdade. Stanislav Zimic (2003, p. 340), grande vicentista de nosso tempo, sentencia, por fim, que “Gil Vicente utiliza a matéria cavaleiresca com grande sensibilidade”²⁴.

De toda forma, o enfoque desta análise propõe compreender que, uma vez reconhecido e revelado o príncipe, temos, portanto, o cerne investigativo de Gil Vicente sobre a natureza dos nobres: o amor espiritual como distintivo de classe, muito além das convenções poéticas, muito além da retórica empolada que os vaidosos farfalham pela corte, algo distante da paródia que, quando se faz presente, está nos personagens circunstanciais (Camilote e Maimonda, o anão de Amadis, o compadre do viúvo), sempre a fazer contraponto à dimensão dramática dos nobres. Mais que manter o exercício do elogio do amor, como linguagem platônica e petrarquista, os príncipes disfarçados sacrificam-se de fato, cuidando de hortas, carregando lenha, varrendo quintais, servindo às suas damas em humildade, sufocando o que neles é o requinte de costumes, mas, ao mesmo tempo, edificando epopeia maior: o domínio de seus próprios ímpetos, o poder sobre a presunção, a força da discrição sobre a fanfarrice ridicularizada.

O príncipe da Síria, em *Rubena*, por certo o menos sacrificado de nossos cavaleiros humilhados, só conquista o amor da difícil Cismena, porque, mesmo que aparentemente movido por retórica, é capaz de tocar o coração da menina com breve discurso sobre as virtudes platônicas e a nobreza de alma (“Platão nos diz que a virtude é maior que a condição [...]”²⁵, ele diz [*Rubena*, 1708-1709]), enquanto os demais ‘galantes sabidos’ (Felício, Dario Ledo e Crasto Liberal) apenas empolam retóricas vazias e atitudes extravagantes e suicidas. Crasto Liberal, o mouro velho, mostra-se repulsivo na manifestação de um amor serôdio, levado à conquista, algo ridículo de galante malversado na arte poética, a exemplo do velho da horta que Gil Vicente colocara em cena anos antes. Felício, corrompido pelo desatino do desespero amoroso, levado à morte, arrasta-se às montanhas para chorar suas mágoas, numa cena antológica em que os lamentos se convertem em eco: “[...] a alienação do amador atinge aqui o seu acume pelo não reconhecimento da própria voz: a cisão interior leva à perda do ponto de referência e ao

desconhecimento” (Amaral, 1991, p. 26). Longe dos príncipes encobertos, que conhecem suas intenções, que trabalham surdamente o disfarce como estratégia de aproximação e de autocontrole, Felício é o desesperado que não tem poder sobre si. Sua morte nas montanhas, trágica e fatalista, é a contrapartida do modelo cultural, pensado por Gil Vicente.

O príncipe revelado, uma vez tirada a indumentária que ocultava a face do príncipe encoberto, é efetivamente um modelo cultural, a estampa viva da grandeza monárquica. Haverá sempre uma cena em que ele aparece como príncipe (“[...] tirou dom Rosvel o chapeirão e ficou vestido como quem era [...]”, diz uma das rubricas: *Viúvo*, didascália, 105c) – o que, em linguagem simbólica, quer dizer que ele teve o domínio sobre si e conquistou o merecimento do amor espiritual. Em outros termos, passou pelo mergulho na humildade e no entendimento de si e da natureza desse mesmo amor. Está pronto para o exercício da nobreza, como indivíduo discreto e virtuoso que mostrou ser.

A temática revelava-se mais que apropriada aos primeiros anos do reinado do jovem D. João III que, andando pelos seus 19 anos, procurava noiva, conforme já dissemos, para dar continuidade à dinastia dos Avis e ao império que se expandia a passos muito largos. Era aquele mesmo menino que nascera em 1502, quando Gil Vicente fizera representar a sua *Visitação*, primeira peça devocional de seu repertório, à época, dedicada ao nascimento do príncipe, composição precária e imatura, quando D. Manuel festejava a continuidade de seu império, que começava a esboçar proporções visíveis pelo Ocidente e pelo Oriente. O dramaturgo oferecia agora ao jovem príncipe, quase duas décadas depois, um modelo de cultura humanista, um projeto educativo sobre o amor, a humildade e a renúncia, as frentes de batalha do monarca da nova era. Cabia ao jovem príncipe entender a mensagem de seu ‘mestre de cerimônias’, aquele modesto artista de corte, eleito para as horas de folgar.

Considerações finais

O príncipe disfarçado, como modelo cultural levado ao palco por Gil Vicente, respondia a diversos anseios da corte joanina naqueles primórdios de um governo que, bem diferente da idealização arcádica vicentina, seria marcado por guerras na expansão do império pelo Índico, por intolerância religiosa, pelo acirramento das perseguições, pela instalação do tribunal do Santo Ofício. Mas aqui, pelo menos por enquanto, estamos frente ao modelo cultural de Gil Vicente, pelos idos de 1521, pensando o dramaturgo

²⁴Gil Vicente utiliza la materia caballeresca con gran sensibilidad’.

²⁵‘Más alta disse Platón/ es la virtude que el estado’.

numa espécie de educação do príncipe, composta de desenhos marcados pela versão cortês do amor, pela dimensão espiritual da solidão amorosa no claustro dos humildes e, por fim, pelo distintivo de classe na representação desses desenhos ideológicos.

Márcio Muniz, em seu importante estudo sobre o teatro cavaleiresco de Gil Vicente e sobre o *Amadis de Gaula* em especial, acentua sua dimensão educativa, na mesma linha dos vários manuais de etiqueta e de preparação social do cortesão, escritos e publicados na Europa pelo século XVI. Levado à exaltação do amor que não se entrega às vaidades da convenção social, Gil Vicente buscou: “[...] uma tradição literária que se preocupava em criar modelos de comportamento para o homem de corte e que atentava para a formação do príncipe” (Muniz, 2008, p. 18).

Gil Vicente, manipulando no palco a fantasia aldeã de seus príncipes, pensava o amor, como, de resto, muitos de seus contemporâneos o pensaram, conforme um código acima das convenções e ainda conforme uma iniciação. O disfarce nas classes baixas, revelando a essência aristocrática do cortesão, para além de uma reação contra as investidas da classe burguesa e seus princípios mercadológicos e capitalistas, é essencialmente uma experiência iniciática, como bem entendeu Isabel Almeida (1991, p. 24), ao analisar a trajetória de Dom Duardos: “No auto, adoptar a máscara de jardineiro funciona como uma prova numa caminhada iniciática, como um ritual para o ingresso na ordem do amor [...]”.

A considerar o ponto de partida histórico, proposto por Márcio Muniz (2008), acima mencionado, cumpre dizer, à guisa de conclusão, que o amor entre os escritores humanistas, movido pela filosofia platônica de Marsilio Ficino e Pico della Mirandola, e arrastando-se em Portugal até as obras de Leão Hebreu e Camões, será um pilar fundamental para a edificação dos mais diversos princípios sociais. Quando Gil Vicente encobre o seu príncipe e posteriormente o revela como aquilo que ele é, ou seja, legitimamente como príncipe, tomado pela virtude e pela ânsia de servir a sua amada, o dramaturgo atribui a ele uma função social nobre, permeada pelo amor e pela honra de classe. Não se trata aqui do amor conjugal (como em Julián e Constanza, por exemplo), por mais sensível que ele pareça, ou das paródias burlescas do amor cortês (em Camilote e Maimonda, ou no anão de Amadis, por exemplo), mas única e essencialmente do amor espiritualizado, para o qual “[...] muitos se apaixonam, mas poucos são os escolhidos”²⁶ (*Dom*

Duardos, 466-467), conforme nos diz Olimba, a sábia que orienta Dom Duardos pelos mistérios da experiência amorosa, fazendo paráfrase com os Evangelhos. O amor não é para todos. Antes, é para os escolhidos.

Referências

- Almeida, I. (1991). *Duardos*. Lisboa, PO: Quimera.
- Alonso, D. (1942). La poesía dramática en la ‘Tragicomedia de Don Duardos’. In G. Vicente (Ed. de Damaso Alonso). *Tragicomedia de Don Duardos* (p. 13-33). Madrid, ES: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Álvarez-Sellers, M. R. (1995). Peligros de amor y trampas de lenguaje: *Don Duardos* de Gil Vicente. *Quadrant*, 12, 5-30.
- Álvarez-Sellers, M. R. (2007). Da novela de cavalaria à comédia renascentista: *Don Duardos e Amadis de Gaula* de Gil Vicente. *Limite*, 1, 159-173.
- Amarado, T. (1992). *Amadis*. Lisboa, PO: Quimera.
- Amaral, M. J. (1991). *Rubena*. Lisboa, PO: Quimera.
- As obras de Gil Vicente*. (2002). Lisboa, PO: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- Castro, A. P. (2003). As dramatizações vicentinas da novela de cavalaria. In *Gil Vicente 500 anos depois: Actas do Congresso Internacional* (p. 13-30). Lisboa, PO.
- Cohen, W. (1985). *Drama of a nation: public theater in Renaissance England and Spain*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Cruz, M. L. G. (1990). *Gil Vicente e a sociedade portuguesa de Quinhentos*. Lisboa, PO: Gradiva.
- Dodman, M. J. (2003). Mulheres fora do seu tempo: a bela e a feia no teatro de Gil Vicente. In *Gil Vicente 500 anos depois: Actas do Congresso Internacional* (p. 211-224). Lisboa, PO.
- Fabra, T. J. (2009). De la novela a la escena: los mecanismos de dramatización de *Don Duardos* de Gil Vicente. *Liquids*, 3, 79-96.
- Ferreira, J. A. (2004). *Uma discreta invençam: estudos sobre Gil Vicente e a cultura teatral de quinhentos*. Coimbra, PO: Angelus Novus.
- Muniz, M. R. C. (2008). *Cenas cortesias*. Feira de Santana, BA: Universidade Estadual de Feira de Santa.
- Muniz, M. R. C. (2010). O teatro de Gil Vicente no contexto das cortes portuguesas. *Papéis*, 14(28), 75-105.
- Nora, A. B. (2010). Apologia e sátira ao amor cortês na tragicomédia de *Don Duardos*. *O Marrare*, 13, 1-31.
- Reckert, S. (1993). *O essencial sobre Gil Vicente*. Lisboa, PO: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- Rivers, E. L. (1961). The unity of *Don Duardos*. *Modern Languages Notes*, 76(8), 759-766.
- Saraiva, A. J. (2000). *História da cultura em Portugal. Vol. 2: Gil Vicente, reflexo da crise*. Lisboa, PO: Gradiva.
- Teyssier, P. (1982). *Gil Vicente: o autor e a obra*. Lisboa, PO: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

²⁶“muchos son enamorados/ y muy pocos escogidos”.

- Vasconcelos, C. M. (1949). *Notas vicentinas: preliminares duma edição crítica das obras de Gil Vicente*. Lisboa, PO: Ocidente.
- Villalva, A. (1990). *Vívvo*. Lisboa, PO: Quimera.
- Wardropper, B. (1964). Approaching the metaphysical sense of Gil Vicente's chivalric tragicomedies. *Bulletin of the Comediantes*, 16(1), 1-9.
- Zimic, S. (2003). *Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente*. Madrid, ES: Iberoamericana.

Received on March 16, 2016.

Accepted on October 17, 2016.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.