

Da dupla de escravos da comédia greco-latina à dupla dos moços de esporas de *Quem tem farelos?* de Gil Vicente. Tradição e potencialidades dramáticas de um motivo clássico.

From the slave duo of Greco-Latin comedy to the pair of spurred boys of *Quem tem farelos?* by Gil Vicente. Tradition and dramatic potentialities of a classical motif.

Rui Tavares de Faria

Universidade dos Açores/CECH – Universidade de Coimbra
rui.mv.faria@uac.pt
ORCID: 0000-0002-0529-9107

Palavras-chave: Duplas cómicas; Aristófanes; Menandro; Plauto; Gil Vicente.
Keywords: Comic duos; Aristophanes; Menander; Plautus; Gil Vicente.

1. Introdução

Da vasta galeria de personagens que o teatro antigo engloba, a figura do escravo detém potencial dramático. No âmbito da comédia – que é o que a nós interessa neste artigo –, uma das estratégias de representação a que o poeta sujeitou esta personagem consiste na atuação em dupla. Aristófanes, o comediógrafo que temos como representante da *Archaia*, operacionalizou essa estratégia nas suas produções. Aí o escravo contracena com o velho patrão, de que vai apanhando umas reprimendas, alternadas com alguma pancadaria, ou então com o companheiro de infortúnio, de quem recebe, por exemplo, auxílio no engendramento de uma trama.

Processo semelhante adota Menandro, o poeta cómico representativo da *Nea*. Nas produções que dele nos chegaram – uma praticamente na íntegra e cerca de uma dezena em estado fragmentário –, a presença do escravo em cena surge, na grande maioria das vezes, através de uma dupla. Contudo, o outro companheiro deixa de ser o velho amo para dar lugar ao jovem patrão e, no caso em que há outro escravo, a relação que entre ambos se cria não é a de cumplicidade e compadrio, como sucede nas representações aristofânicas, mas a de contraste.

Herdeiro da tradição grega, o comediógrafo latino Plauto reserva à figura do escravo o protagonismo que lhe garante o sucesso de certas peças. Embora elevado à condição de personagem principal, o escravo plautino nem sempre atua a solo. A produção do poeta latino é ilustrativa da recuperação de estratégias cômicas tanto do teatro de Aristófanes, como do de Menandro. Assim, há duplas de escravos cúmplices e há duplas de escravos contrastantes. Além disso, o *seruus* também faz parilha com o velho senhor, com o jovem amo ou com qualquer outra personagem que lhe garanta o sucesso das suas investidas. Segundo conclui Aires Pereira do Couto, “o escravo é o verdadeiro rei da comédia de Plauto.”¹

Do considerável elenco de personagens que a obra do dramaturgo português Gil Vicente integra não fazem parte escravos matreiros e astutos, mas há os pajens, os criados de escudeiros fanfarrões, os moços de esporas, os quais denunciam, de certa forma, alguns traços da personagem do *seruus comicus* do teatro antigo. É sobre a parilha formada por Apariço e Ordoño, os dois moços de esporas da peça *Quem tem farelos?*, que incidirá a nossa análise e reflexão, no sentido de evidenciar como se operacionaliza, na produção vicentista, o revivalismo de uma certa dupla cômica, estratégia experimentada pelos comediógrafos greco-latinos, tida por garantia de sucesso e prova de versatilidade de certos motivos desgastados da tradição.

2. As duplas de escravos na comédia greco-latina: ensaio de um modelo com potencial teatral

2.1. Aspetos do legado de Aristófanes

Segundo as parábases de algumas das peças conservadas de Aristófanes, a personagem do escravo surge sempre acompanhada. Quando não é o amo que bate nele com a bengala (*Nu.* 541-542), é um parceiro que assiste aos açoites do outro, zombando dele, porque não são as suas costas o alvo das verdascas do patrão enraivecido (*Pax* 742-747). Estes dois exemplos, que se reportam à fase pré-literária da comédia e que Aristófanes toma por motivos desgastados, implicam que se examine, ainda que sucintamente, a dinâmica da dupla de escravos na produção da *Archaia*, para se determinar como certos elementos persistiram no género cômico e outros vieram a sofrer alterações.

São três as comédias em que a dupla de escravos detém certo protagonismo: *Cavaleiros* (424 a.C.), *Vespas* (422 a.C.) e *Paz* (421 a.C.). Para que serve o par de escravos nas peças atrás mencionadas? Como resulta esta dinâmica no enredo cômico de cada uma delas? As respostas a estas duas questões partem de um pressuposto relevante: em qualquer uma das produções referidas, o desdobramento da figura do escravo processa-se como recuperação de um motivo herdado da tradição cômica que deve ser ensaiado e remodelado, de acordo com os objetivos que o

¹ 2006, p. 19.

poeta considera para dotar a cena cômica dos recursos artísticos e estéticos que a elevarão ao nível da congénere trágica.²

Em termos de dramaturgia, a dupla de escravos atuantes em *Cavaleiros* (*Eq.* 1-146), em *Vespas* (*V.* 1-135) e em *Paz* (*Pax* 1-114) serve para abrir a peça, ficando encarregada do respetivo prólogo. São os dois escravos quem apresenta o argumento ao público, sendo, por isso, as primeiras personagens com as quais a audiência se depara e por causa das quais reage ao cômico que desde logo se instaura, seja pelo teor das conversas, seja pela movimentação e interação cénicas. Aristófanes atribui a essa dupla a função de desencadear e garantir a *captatio benevolentiae*. Além das tarefas que executam os escravos de *Cavaleiros* e os de *Paz* – os da peça de 424 a.C. engendram um plano de fuga por causa dos maus-tratos de que têm sido vítimas, os da comédia de 421 a.C. confeccionam uma papa nauseabunda, à base de excremento, para alimentar um escaravelho gigante – e do cumprimento da incumbência de vigilantes que havia sido imposta aos escravos de *Vespas*, a presença dessa dupla em cena não se justifica tão-somente para dar conta das atividades a que está sujeita a criadagem na Grécia antiga, o poeta cômico usa-a e recria-a para inovar a arte.

À medida que vão apresentando o argumento, ora numa roda-viva de afazeres domésticos, ora refastelados à entrada da casa ou sobre o telhado, os dois escravos também se prestam a esclarecer o auditório acerca de outras personagens. Por exemplo, cabe a um dos elementos da dupla apresentar o senhor da casa a que ambos pertencem e, nas três peças em questão, os termos, motivos e lamúrias são semelhantes. Em *Cavaleiros*, a identidade e o carácter do patrão, Demos (“o Povo”), são revelados pelo Primeiro Escravo (*Eq.* 40-43):

PRIMEIRO ESCRAVO

Cá o nosso patrão é, por temperamento, um saloio – papa-favas, nervos à flor da pele –, o Demos, da Pnix, um velhinho de maus fígados, duro de ouvido³.

Do mesmo modo, Xântias encarrega-se de nomear e fazer brevemente o retrato do amo (*V.* 133-135):

XÂNTIAS

O nome do nosso velhote é Filócleon – e assenta-lhe como uma luva, caramba! Ali o filho chama-se Bdelícleon, um fulano todo cheio de nove horas.

Por fim, também em *Paz* o processo se repete e é o Segundo Escravo quem nos dá a conhecer a personalidade do amo Trigeu (*Pax* 54-61):

² Leia-se, a propósito, a Introdução Geral à tradução portuguesa da obra de Aristófanes, da autoria de Maria de Fátima Silva 2006.

³ Segue-se a tradução portuguesa de M. F. Silva 2006. Apesar de a tradutora usar o termo “Povo” para nomear o senhor da casa, opta-se aqui pelo substantivo “Demos”.

SEGUNDO ESCRAVO

O meu patrão, pegou-lhe uma maluqueira esquisita – não é como a vossa, não! – é uma outra, estrambólica mesmo. Dias inteiros, de olhos no céu, de boca aberta, assim, pôe-se a insultar o próprio Zeus: “ó Zeus!”, diz ele, “o que é que pensas fazer? Poisa-me essa vassoira, não vá varreres a Grécia toda.” Ei lá! Ei lá! Caluda! Parece-me que estou a ouvir uma voz.

Como se pode ver, todas as duplas se queixam do patrão, ora pelas suas atitudes, ora pelas suas manias ou “maluqueira esquisita”. A caracterização do senhor é feita com base na experiência daqueles que trabalham sob o seu comando. Como a insatisfação é um dos traços normalmente atribuídos ao escravo cómico, é, pois, natural que o retrato dos respetivos amos não seja, à partida, positivo nem floreado de louvores, mas sim negativo e pintado de queixumes.

De um modo geral, a parelha formada por escravos que abre as peças mencionadas é recurso cómico que Aristófanes ensaiou com sucesso. A presença em cena de uma dupla, recriada a partir das improvisações da comédia numa fase pré-literária, reveste-se de importância e parece interessar ao poeta da *Archaia*; caso contrário, ele não a poria em prática em, pelo menos, três das suas peças conservadas. Isto confirma a preocupação em dotar o género cómico de procedimentos artísticos e estéticos que revelam o talento do dramaturgo de antanho.

2.2. A dupla de escravos nas peças de Menandro

Contrariamente ao que testemunham as peças de Aristófanes, nas quais o escravo sofre uma evolução, passando de figura secundária para uma verdadeira personagem, com nome próprio e uma intervenção cada vez mais relevante na ação dramática, sobretudo através da atuação em dupla, na obra de Menandro, o escravo é, à partida, uma figura com franca presença. Dos dezasseis títulos que nos chegaram, em apenas três não há menção a escravos, o que não quer dizer que os não houvesse, mas o estado fragmentário das peças não nos permite ter certezas quanto a esta presença.

Em relação à dupla de escravos, a produção de Menandro também regista diferenças quando comparada com as representações da *Archaia*. Passa-se de um par cúmplice em conluios e tramoias aparatosas para um par de escravos contrastantes. Ao invés de atuarem em sintonia e em conjunto, a presença de dois escravos nas peças menandrinhas presta-se, na maior parte dos casos, ao estabelecimento de contrastes de ordem social e moral. Este novo paradigma não exclui por completo relações entre escravos, apenas lhes retira a representação conjunta, destituindo-os, por conseguinte, de um papel de complementaridade mútua e conferindo-lhes individualidade e atuação próprias. Da galeria de escravos menandrinhas, há algumas duplas sobre as quais importa deixar um comentário.

No *Díscolo*, o par de escravos a partir do qual se estabelece um contraste é formado por Davo, o rústico ponderado, e Geta, o criado citadino, habituado a um estilo de vida elegante, em tudo contrário à realidade do campo. Esta dupla configura uma oposição de ordem social, com repercussões éticas. O escravo do campo é inteiramente dedicado às causas do jovem amo, apoiando-o com sensatez, mesmo que para isso tenha de recorrer aos tradicionais estratagemas que

conferem comicidade à sua atuação. Em contraste, o escravo da cidade manifesta algum desdém perante as situações que se desenrolam e afetam a família à qual pertence, demonstrando um carácter indiferente e menos afetuoso.

Outra dupla de escravos contrastantes é a que integra a peça *Arbitragem*, um deles também de nome Davo e o outro, Siro. Colocados frente a frente diante de um juiz por eles indigitado, o velho Esmícrines, a quem cabia decidir o futuro de uma criança que havia sido abandonada à nascença, os dois escravos opõem-se não só ao nível do carácter, mas também ao nível da *performance* oratória no processo de autodefesa que cada um profere. A causa que está na origem da arbitragem desta peça de Menandro é de índole social e familiar, o que não deixa de ter, também, repercussões políticas. Dois escravos companheiros, um pastor e o outro, carvoeiro, discutem sobre um problema que é, à partida, de fácil resolução.⁴

Será apenas o contraste entre caracteres o objetivo de Menandro, ao confrontar esta dupla? Ou não estará o comediógrafo a servir-se da atuação de Davo e Siro para avaliar a eficácia de certos padrões argumentativos que, no fundo, esta parelha configura de forma contrastante? É que “eles são o tipo rústico que se vê envolvido num processo sobretudo urbano: o debate retórico”⁵, o que leva a estender o confronto a um domínio temático mais abrangente, o do binómio cidade/campo, de que a dupla formada pelos escravos Davo e Geta do *Díscolo* é, por excelência, o par ilustrativo.

Mas, através de um outro par de escravos, novamente um Davo e um Geta, Menandro recupera da tradição um motivo conhecido. Os poucos versos conservados do *Herói* reenviam para uma das cenas típicas da *Archaia*: o comportamento de desvario e aflição de um dos criados suscita no outro uma série de considerações acerca dos traços convencionais da personagem do escravo cómico (*Her.* 1-12):

GETA

Estás com ar de quem armou uma bronca de todo o tamanho, Davo. Vê-se que estás metido numa alhada, com medo do moinho e das grilhetas. É claro como água. Porque te fartas de dar murros na cabeça? Que fazes aí espetado a arrancar os cabelos? Porque suspiras?

DAVO

Ai, tu sabes lá!

GETA

Deve ser coisa grave, desgraçado! E mais, talvez fosse conveniente, se se der o caso de teres amealhado meia dúzia de patacos, que mos confiasses até... os teus assuntos... partilho contigo...

DAVO

Tu não sabes o que dizes... estou metido numa encrenca... estou feito, Geta.

A primeira reação de Geta relativamente a Davo, que esmurra a cabeça e puxa os seus próprios cabelos, imagem dinâmica e aparatosa, é afirmar que o

⁴ Trata-se de decidir quem deve reter os bens materiais da criança abandonada, se Davo, que os encontrou conjuntamente com o recém-nascido, se Siro, que se encarregou de cuidar efetivamente da criança.

⁵ Silva, 2007, p. 219.

comparsa terá armado alguma trama – e das valentes. As respostas do escravo em apuros prolongam o mistério sobre os motivos do seu comportamento e Geta verbaliza um raciocínio que será o mesmo do público: a amplitude do que quer que Davo haja tramado vai valer-lhe um castigo pesado. Matreiro, Geta logo se prontifica a cuidar daquilo que Davo possa ter eventualmente lucrado, resultado de algum roubo ou recompensa pela encrenca que terá engendrado.

A situação evoca, com efeito, episódios que Aristófanes representou nas suas comédias. Há um escravo que se lamenta e expressa medo pelo que virá a acontecer-lhe, porque terá desencadeado alguma patifaria. Perante esta circunstância, as ilações são naturalmente as enumeradas pelo *syndoulos* que, em vez de o animar, lhe relembra a gravidade do que possa ter engendrado. À espera do servo em apuros não está a coroação pela matreirice ou o auxílio do comparsa, mas a ameaça do trabalho no moinho ou o castigo com as grilhetas. Além dos traços de astuto e de traçoeiro, autor das mais variadas trapagens, que reenviam para um padrão convencionalmente atribuído ao escravo, Geta refere ainda o carácter interesseiro e oportunista, quando alude à hipótese de Davo estar na posse de proveitos monetários, resultantes ou não das suas tramoiias. Este é também o seu próprio retrato. Ao mostrar-se disponível para cuidar dos proventos de Davo, mais do que solícito, Geta está a ser calculista e engenhoso. Os elementos caracterizadores da personagem do escravo, apontados por este servo do *Herói*, reconstroem, em vários aspetos, o *ethos* e a atuação da criadagem aristofânica.

2.3. Plauto e a reconfiguração da dupla de escravos

Do rol de personagens plautinas constam, à semelhança da congénere grega, sobretudo da *Nea*, os velhos avarentos, os pais de família obstinados ou sensatos, as jovens cortesãs que anseiam por um bom casamento, os bons vizinhos, os mancebos enamorados e, naturalmente, os escravos, “que andam numa roda-viva na tentativa de resolverem o problema, e que, pelas artimanhas a que têm de recorrer, não só para iludir a vigilância familiar, mas também para eliminar outros rivais, constituem motivo obrigatório do cómico.”⁶ Tal como Aristófanes e Menandro, também Plauto não dispensa a atuação da dupla de escravos, mas reconfigura-a, vestindo-a com outras roupagens, tanto no âmbito dos cómicos de personagem e de carácter, como no domínio da funcionalidade dramática.

No teatro de Plauto, a presença desta dupla constitui, desde logo, um reforço ao protagonismo da personagem do escravo. Ao poeta latino um único escravo em cena nem sempre lhe basta para conferir comicidade ao enredo, daí que recorra, em algumas das suas peças, à duplicação da personagem. Na *Asinaria*, são as cenas protagonizadas pelo par formado por Líbano e Leónidas as mais hilariantes. Aires Pereira do Couto (2006, p. 148) destaca a última cena do ato segundo (As. 407-503) e a última do ato terceiro (As. 591-746) como os dois momentos mais cómicos da peça. Mas é o diálogo inicial do último ato que nos fornece, pelas próprias palavras de Líbano e de Leónidas, informações valiosíssi-

⁶ Pereira do Couto 2006, p. 13

mas quanto à condição geral do escravo e ao papel desta dupla na congeminação de artimanhas (As. 545-577):

LÍBANO

À má fé dirigimos merecidamente muitos louvores e reconhecimentos, já que graças às nossas patifarias, manhas e astúcias, confiando nas nossas costas e na nossa coragem perante as varas de olmo [...]⁷. Nós que, diante dos agulhões, das lâminas ardentes, das cruces e dos grillhões, dos ferros, das correntes, dos cárceres, dos colares, das peias, das argolas, e dos implacáveis castigadores, profundos conhecedores das nossas costas que já muitas vezes encheram o nosso lombo de cicatrizes [...]⁸. Mas agora, estas legiões, estas tropas e os seus exércitos, depois de uma violenta luta, puseram-se em fuga por causa dos nossos perjúrios. Isto conseguiu-se graças ao valor do meu colega e à minha amável colaboração. Haverá algum herói mais valente do que eu para suportar os golpes?

LEÓNIDAS

Palavra de honra que tu não poderias elogiar as tuas façanhas tão bem como eu poderia salientar tudo o que fizeste de mal na paz e na guerra. E, caramba, são muitos os feitos que, por mérito teu, podem agora ser lembrados: como quem defraudaste quem confiou em ti; quando foste infiel ao teu amo; quando, consciente e deliberadamente, perjuraste com palavras solenes; quando esburacaste paredes; quando foste apanhado a roubar; quando muitas vezes tiveste que defender a tua causa, pendurado, diante de oito valentes tipos audaciosos e robustos fustigadores.

LÍBANO

Confesso que tudo o que dizes, Leónidas, é sem dúvida verdade, mas, caramba, também se podem apontar muitas patifarias tuas, e bem verdadeiras: como quando foste apanhado a roubar e te açoitaram; quando perjuraste; quando deitaste a mão a um objeto sagrado; quando, muitas vezes, causaste aos amos danos, aborrecimentos e vergonhas; quando negas que te tenham confiado algum depósito; quando foste mais fiel à tua amásia do que ao teu amigo; quando, com a tua dureza, estafaste, muitas vezes, oito lictores munidos de flexíveis varas de olmo! Por acaso, quando elogiei o meu colega, o meu reconhecimento foi mal testemunhado?

LEÓNIDAS

Fizeste-o da forma mais digna de mim, de ti, e do nosso carácter.⁹

Do diálogo entre os dois compinchas resulta um retrato extraordinário do escravo. É esclarecida a sua condição, são enumeradas as suas patifarias, são referidos os seus castigos e é explicitado o seu carácter. Existe uma forte cumplicidade entre Leónidas e Líbano, não só ao nível da respetiva atuação, mas também ao nível do retrato psicológico. Ambos são indistintamente patifes e manhosos; não há um que o seja mais do que o outro. E nisto estão de comum acordo. Trata-se de uma dupla inextricavelmente construída pelo poeta cómico de modo a fortalecer a figura do escravo, que lhe é tanto querida quanto necessária.

⁷ O tradutor assinala aqui uma lacuna e refere que o sentido da frase pode estar comprometido.

⁸ Nova lacuna no original latino assinalada pelo tradutor.

⁹ A tradução seguida é a de Aires Pereira do Couto 2006.

Noutros casos, a dupla de escravos assume, no teatro plautino, feições diferentes. Na *Aulularia* são também dois escravos, Pitódico e Estrobilo, mas não formam uma dupla cúmplice. Um pouco de modo semelhante ao que sucede nas produções de Menandro, Plauto dota esse par de criados de traços éticos contrastantes, mostrando como é versátil o recurso à dupla cômica de escravos. Enquanto Pitódico se limita a orientar a festança para as bodas do seu senhor, indicando aos cozinheiros e aos outros serviçais o que devem fazer, tanto em casa de Euclião, como em casa de Megadoro (*Aul.* 339-347; 350-352; 363-371), Estrobilo expia, a pedido de Licónides, todo o aparato que se prepara, e vai daí que se apercebe do segredo do velho pai de Fedra, quando este se decide a esconder a marmita de ouro no templo da Boa Fé. Medeiros relata extraordinariamente toda esta cena:

À porta do templo, [Euclião] fez uma última advertência, sonora, à Boa Fé. E o trêfego Estrobilo, criado de Licónides, que andava por ali, ao mando do patrão, a pescar notícias – pescou aquela: sensacional. Uma marmita, acolugada de ouro! Era preciso rastreá-la, quanto antes. Enfiou-se no templo, entusiasmado... mas não contava com os terrores de Euclião. O velho ouviu um corvo, do lado do bosque: um corvo a crocitar e a escavar a terra. Sinais de mau agoiro! Veio numa fúria, de coração queimado, a tempo de caçar Estrobilo na pesquisa. Sob um dilúvio de estorcegões, murros e pontapés, o escravo foi arrastado para fora, interrogado, revistado, arrepelado. Uma mão, outra mão... e a terceira?... Sim, a mão das rouba-lheiras! Aquele homem estava alucinado. Larvas do submundo ouravam-lhe a cabeça. Agora, até já via a sombra de um cúmplice a mergulhar no templo. Mas não se bate assim num escravo inocente!... O velho merecia uma lição. E ia tê-la, bem depressa.¹⁰

Estrobilo acaba por surripiar a marmita ao velho e resguarda-se, sorrateiro, em casa do seu amo. Vai valer-lhe de moeda de troca para, no fim da peça (*Aul.* 821-831), pedir a sua liberdade a Licónides.

Em *Amphitruo*, o processo de duplicar a personagem do escravo reconfigura-se. Não há propriamente um par atuante em termos de cumplicidade e compadrio, mas sim um dupla formada por um elemento divino, Mercúrio, que veste a pele do escravo Sósia, metamorfose que intriga o original duplicado e instaura uma série de cômicos de situação e de personagem, através de cenas engendradas pelo escravo-cópia, mensageiro olímpico, que levam o escravo-original à exasperação total. Complexo, o *modus operandi* desta dupla, que implica a interação entre mortais e imortais, entre o ser e o parecer, demonstram como é possível manipular um motivo da tradição cômica, submetendo-o a um processo de recriação que resulta bem-sucedido.

¹⁰ Medeiros, 2006, pp. 252-253.

3. A dupla Apariço e Ordoño em *Quem tem farelos?* de Gil Vicente: recuperação e potencialidades do modelo cómico

Considerando o vasto legado do teatro cómico da Antiguidade, Gil Vicente tem ao seu dispor um conjunto de estratégias e de motivos para os quais não terá olhado com indiferença. Não se sabe se o dramaturgo português terá tido acesso às fontes greco-latinas a que temos vindo a referir-nos, nem tão pouco se conhecem as intencionalidades do autor quando se verifica um revivalismo de certos aspetos da tradição cómica na sua obra. É o que sucede com a dupla formada pelos moços de esporas da farsa *Quem tem farelos?*.

A peça representada por Gil Vicente em 1505 começa precisamente com o diálogo entre dois criados, Apariço, de nacionalidade portuguesa, e Ordoño, castelhano. A didascália de abertura do drama apresenta-no-los como “moços de esporas a buscar farelos.”¹¹ Há, desde logo aqui, um fator de cómico a ter em conta na recriação do modelo cómico de antanho: a diferença de língua e de cultura dos dois servos. Excluído este traço caracterizador, pensamos, por momentos, estar perante uma cena da comédia de Aristófanes, pois o tópico que marca o início da conversa desses moços vicentinos é bem tradicional. Apariço procura o que comer, dado o estado de penúria em que se encontra e vive Aires Rosado, o escudeiro convertido em trovador a quem serve. É, aliás, a busca de comida o tópico dos dois versos da peça, o primeiro em português, o segundo, em castelhano (191c, 1-2):

Vem Apariço e Ordoño, moços de esporas a buscar farelos, e diz logo Apariço:
 Ordoño Quem tem farelos?
 Quién tiene farelos?

Esta questão, a que intitula a farsa e que é ponto de partida de toda a peça, exige uma interpretação e um breve comentário. Os moços de esporas procuram farelo, resíduo da fabricação da farinha de gramíneas – trigo, arroz, milho, cevada, centeio, aveia, etc. – para consumo próprio, tal é o estado faminto em que se encontram. Este primeiro motivo de lamúria é comum na comédia grega antiga, pois os escravos lamentam amiúde que não comem o que preparam para os senhores e queixam-se de passar fome, o que os leva mesmo a roubar da cozinha (e da mesa) dos amos (Cf. *Pax* 13-14).¹² No caso da farsa vicentina, o cenário é experimentado não só pelo moço, como também pelo próprio senhor (191c, 12-13):

Apariço Morremos ambos de fome
 de lazeira todo o ano.

¹¹ Camões, 2002, p. 153

¹² Vide também o que Olson, 1989, pp. 198-199, diz a propósito de Carião, o escravo de *Pluto*, última comédia representada em vida de Aristófanes, mostrando que é bastante vulgar o escravo ser surpreendido a roubar comida.

Apresentada a razão do maior queixume, a conversa entre Apariço e Ordoño flui, mas deixa antever que o primeiro interlocutor se sobrepõe ao segundo, em termos de protagonismo cénico, procedimento que se verifica, também, nas três peças aristofânicas antes mencionadas, nas quais se percebe que, embora atuando em dupla, há um escravo que se evidencia em relação ao outro. Na farsa vicentina, são os problemas de Apariço e o seu amo os assuntos que dominam todo o diálogo, mesmo que Ordoño também se reveja nas afirmações do companheiro. Este é outro aspeto que aproxima a cena de abertura de *Quem tem farelos?* dos inícios de *Cavaleiros*, de *Vespas* e de *Paz*. E por que motivo detém maior protagonismo Apariço? Será por ser português? Se assim for, percebe-se desde logo que o foco de crítica e de paródia a que se presta Gil Vicente é de carácter nacional. Ele não quererá *a priori* caricaturar o escudeiro e o moço de esporas castelhano, mas sim o militar português, aquele que se entrega a uma vida de cortesão e deixa à fome os que o servem.

O cenário desenvolve-se a partir do momento em que Ordoño pergunta a Apariço a identidade do respetivo amo. E recupera-se novamente outra estratégia já ensaiada por Aristófanes: encarregar o criado da apresentação e do retrato do senhor (191c, 14-37; 191d, 38-47):

Ordoño	Com quién vive?
Apariço	Que sei eu. Vive assi per i pelado coma podengo escaldado.
Ordoño	De qué sirve?
Apariço	De sandeu. Pentear e jejuar todo o dia sem comer cantar e sempre tanger sospirar e bocijar. Sempre anda falando só faz ãas trovas tam frias tam sem graça, tam vazias que é cousa pera haver dó. E presume d'embicado que com isto raivo eu três anos há que sam seu e nunca lhe vi cruzado. Mas segundo nós gastamos um tostão nos dura um mês.
Ordoño	Cuerpo de san qué coméis?
Apariço	Nem de pão nam nos fartamos.
Ordoño	Y el caballo?
Apariço	Está na pele que lhe fura já a ossada nam comemos quasi nada eu e o cavalo nem ele. E se o visses brasonar e fingir mais d'esforçado e todo o dia aturado se lhe vai em se gabar.

Estoutro dia ali num beco
 Deram-lhe tantas pancadas
 Tantas tantas que aosadas.
 Ordoño Y com qué?
 Apariço C'um arrocho seco.
 Ordoño Hi hi hi hi hi hi.
 Apariço Folguei tanto.

Pelo que é dado a perceber, segundo as palavras de Apariço, o seu senhor é um militar dado à fanfarrone, motivo clássico que Gil Vicente também recria.¹³ O estado de Apariço, consumido com o comportamento do amo, é revelador de lamentos que perduram ao longo dos três anos desde que está ao serviço de Aires Rosado. Trata-se de um escudeiro irresponsável, sem qualquer noção do seu estatuto social: passa os dias a compor poesia, a cantar e a tocar viola. É o retrato objetivo do estrategista cortesão, mais interessado em elogiar a beleza das damas a quem dedica os seus cantares do que em lutar e defender a pátria, como a sua condição impõe naturalmente. Ao longo do período em que Apariço desempenha a função de moço de esporas de Aires Rosado, “nunca lhe vi[u] cruzado.”

Da intervenção do criado português depreende-se insatisfação e desânimo, não só ao nível económico, pois amo e moço vivem na mais completa miséria, como também ao nível sociopolítico, porque, não havendo conflitos bélicos, como parece ser o cenário da contemporaneidade de Gil Vicente, que motivos sustentam a existência de escudeiros e moços de esporas?

O moço castelhano, por seu turno, embora tenha uns “sapatos amarelos”, o que prova não estar num estado tão miserável quanto o companheiro Apariço, padece do mesmo mal que este em termos de amo, pois o seu não é muito melhor que Aires Rosado (192a, 91-121; 192b, 122-125). Ordoño considera o escudeiro para quem trabalha (192a, 94-97)

[...] un cesto
 un badajo contrahecho
 galán mucho mal dispuesto
 sin descanso y sin provecho.

Além do temperamento irascível, este escudeiro castelhano, que parece ferver em poucos graus, também é um cobardolas. Apesar de suspirar por guerras a todo o tempo, sempre o seu contributo se traduziu em pouco mais do que... nada (192a, 111-113).

Que razões os prendem a esses padrões irresponsáveis e desafortunados? Ordoño não as esclarece, porque não foi questionado acerca desse assunto; talvez por não se encontrar, afinal, tão mal quanto apregoa. Os seus lamentos bem podem ser inventados, daqueles que alimentam uma “conversa fiada” que, no caso, servem para acompanhar os queixumes do seu interlocutor. Mas o suposto

¹³ Vide Faria, 2023.

queixoso pergunta a Apariço o motivo por que este ainda não abandonou Aires Rosado. A resposta é direta (192a, 82-84):

Ordoño	Y pués por qué estás com él?
Apariço	Diz que m'há de dar a el rei e tanto farei farei.

A promessa de um futuro melhor é, aliás, um elemento tradicional. À semelhança dos escravos aristofânicos, que se mantinham junto dos patrões porque estes lhes haviam prometido uma recompensa, por exemplo, também Apariço, na função de moço de esporas de Aires Rosado, conta com a concretização do que lhe terá jurado o amo: dá-lo a el-rei. Que motivação melhor pode ter um moço ao serviço de um escudeiro falido e covarde? Na verdade, ponderar a hipótese de, um dia, poder estar à mercê do rei parece ser o alimento que tem sustentado Apariço ao longo do tempo em que serve o respetivo senhor.

Será, também, pela mesma razão que o moço não se afasta de Aires Rosado tão facilmente, ele “critica o estatuto do seu amor e a paixão que este nutre pelas trovas, [mas] segue-o por todo o lado até ao momento da serenata a Isabel.”¹⁴ Esta persistência é um traço caracterizador das personagens que, no âmbito do teatro cómico, estão sujeitas ao jugo de alguém. Apesar de Aristófanes nos propor uma dupla de escravos preguiçosos que se encarregam de vigiar o velho patrão em *Vespas*, tanto em *Cavaleiros* como em *Paz* os servos que fazem parrelha demonstram certa firmeza no cumprimento dos objetivos ou das funções que têm. Assim, embora contrariado, o moço de Aires Rosado confia no amo, mesmo que este nunca venha a cumprir com a promessa feita. *Aí* reside o *suspense* do cómico.

4. Conclusão

Tendo em conta a reflexão desenvolvida a partir do confronto entre o modo como vários dramaturgos, de épocas distintas (e distantes), utilizaram e recriaram um mesmo motivo cómico, i.e., a dupla de serviçais, custa-nos aceitar que os investigadores dedicados ao estudo do teatro de Gil Vicente ainda não lhe tenham reconhecido o devido lugar no grupo de autores clássicos do Renascimento português.¹⁵ Considerá-lo um poeta renascentista, mas de feição popular ou popularizante, logo desprovido das premissas clássicas impostas pelo cânone, não nos parece de todo a classificação mais acertada, para mais quando, além da temática que aqui tratamos, há muitos aspetos que carecem de uma leitura em diálogo com o teatro clássico.

Apesar de não sabermos se Gil Vicente conhecia as peças de Aristófanes ou de Menandro na versão original, a circulação de traduções e recriações latinas proliferou ao longo da Idade Média e do Renascimento, e Plauto terá sido, com certeza, um autor apreciado. É, por isso, bem provável que o dramaturgo português

¹⁴ Palla, 2014, p. 39

¹⁵ Vide Pociña López, 2016.

tivesse conhecimento da obra dos comediógrafos gregos e latinos. A recuperação da dupla de escravos na farsa *Quem tem farelos?* não nos deixa dúvidas de que esta hipótese deva ser considerada. A estratégia é a mesma, i.e., recurso a uma dupla, assim como os tópicos da conversa entre os dois interlocutores. Apariço e Ordoño lamentam a condição pouco digna em que se encontram, queixam-se do comportamento dos respetivos senhores, criticando-os e injuriando-os e ilustram uma realidade social contemporânea do dramaturgo. Não são estes os mesmos pressupostos que Aristófanes terá seguido e denunciado nas suas peças políticas? E Gil Vicente não terá, também ele, deixado uma mensagem política aos seus contemporâneos através da atuação de Apariço e Ordoño?

Referências bibliográficas

Edições, traduções e comentários

- Camões, J. (2002). *As Obras de Gil Vicente. Vol. II*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Fonseca, C. (2000). *Anfitrião. Plauto*. Lisboa: Edições 70.
- Fonseca, C., Pereira do Couto, A., Medeiros, W., Teixeira, C., & Toipa, H. (2006). *Comédias I. Plauto*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Fonseca, C., Pereira do Couto, A., Medeiros, W., Teixeira, C., & Toipa, H. (2009). *Comédias II. Plauto*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Medeiros, W. (1989). *A comédia da marmita. Plauto*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- Pereira do Couto, A. (2003). *A comédia dos burros. Plauto*. Lisboa: Edições 70.
- Silva, M. F. (2006). *Comédias I. Aristófanes*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Silva, M. F. (2010). *Comédias II. Aristófanes*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Wilson, N. G. (2007). *Aristophanis Fabulae. Tomus I*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Wilson, N. G. (2007). *Aristophanis Fabulae. Tomus II*. Oxford/New York: Oxford University Press.

Estudos

- Baran, M. R. (1967). *The character of the slave in Plautus*. Montréal: Department of Classics McGill University.
- Bernardes, J. A. C. (2006). *Sátira e Lirismo no Teatro de Gil Vicente* (Vol. I). Lisboa: INCM.
- Bernardes, J. A. C. (2008). *Gil Vicente*. Lisboa: Edições 70.
- Bernardes, J. A. C. (2019). Os géneros no teatro de Gil Vicente. In J. A. C. Bernardes & J. Camões (coords.). *Gil Vicente. Compêndio* (pp. 195-214). Coimbra: IUC.
- Camões, J. & Machado, J. N. (2018). “Gil Vicente: um nome para identidades plurais”, in J. A. C. Bernardes & J. Camões (coords.). *Gil Vicente. Compêndio* (pp. 15-48). Coimbra: IUC.
- Costa Ramalho, A. (1973). Alguns aspectos do cómico vicentino. *Separata de Biblos*. vol. XLI. Coimbra.
- Faria, R. T. (2021). O escravo em Plauto: paradigma de um herói cómico. In R. T. de Faria (coord.) *Temas de Cultura Clássica*. Linda-a-Velha: DG Edições.
- Faria, R. T. (2023). O escudeiro gabarola no teatro de Gil Vicente. Recriação de um velho tipo cómico: o soldado fanfarrão. *Boletim De Estudos Clássicos*, 68, 79-103.
- Faria, R. T. (2024). *O Escravo na Comédia Grega*. Ponta Delgada: Edição do autor.
- Feeney, D. (2016). *Beyond Greek. The Beginnings of Latin Literature*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- MacLean, R. (2018). *Freed Slaves and Roman Imperial Culture. Social Integration and the Transformation of Values*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McCarthy, K. (2000). *Slaves, Masters and the Art of Authority in Plautine Comedy*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

- Olson, S. D. (1989). Cario and the New World of Aristophanes' *Plutus*. *Transactions of the American Philological Association*, 119, 193-199.
- Palla, M. J. (2014). *Dicionário das Personagens do Teatro de Gil Vicente*. Lisboa: Chiado Editora.
- Pociña López, A. J. (2016). A Antiguidade Clássica no teatro de Gil Vicente. In M. F. Silva, M. C. Fialho & J. L. Brandão (coords.), *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção II* (pp. 15-27). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Richlin, A. (2017). *Slave Theatre in the Roman Republic. Plautus and Popular Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Silva, M. F. (2007). *Ensaio sobre Aristófanes*. Lisboa: Cotovia.
- Stewart, R. (2012). *Plautus and Roman Slavery*. Sussex: Wiley-Clackwell Publication.
- Yavetz, Z. (1998). *Slaves and Slavery in Ancient Rome*. New Brunswick and London: Transaction Publishers.

Resumo

O recurso a duplas no teatro cómico é tão antigo quanto o próprio género. Considerando os testemunhos literários que a tradição clássica nos legou, Aristófanes ensaiou, com sucesso, este procedimento cómico. Menandro e Plauto não foram indiferentes a esta dupla e recuperaram-na em algumas das suas peças. No teatro português, a dupla formada pelos moços de esporas que abre a farsa *Quem tem farelos?* de Gil Vicente é ilustrativa do processo de revivalismo ao qual se poderá ter prestado o dramaturgo de quinhentos. Caso singular na produção vicentina, o par constituído por Apariço e Ordoño readquire, numa primeira instância, os traços das duplas de escravos do teatro antigo, mas revela, depois, novas feições. Serão estas o resultado de uma metamorfose a que Gil Vicente terá submetido o motivo clássico da dupla cómica?

Abstract

The use of duos in comedy is as old as the genre itself. Considering the literary testimonies that the classical tradition has bequeathed to us, Aristophanes successfully rehearsed this comic procedure. Menander and Plautus were not indifferent to this procedure and recovered it in some of their plays. At the Portuguese theater, the duo formed by two young men from the play *Quem tem farelos?* (Who has crumbs?) by Gil Vicente is illustrative of the revival process to which the playwright of the 16th Century may have paid some attention. A singular case in Gil Vicente's production, the pair made up of Apariço and Ordoño reacquires, in the first instance, the traits of the pairs of slaves of the ancient theater, but later reveals new features. Are these the result of a metamorphosis to which Gil Vicente has subjected the classic motif of the comic duo?