

O ESCUDEIRO GABAROLA NO TEATRO DE GIL VICENTE. RECRIAÇÃO DE UM VELHO TIPO CÓMICO: O SOLDADO FANFARRÃO

THE BOASTFUL SQUIRE IN GIL VICENTE'S THEATRE.
RECREATING AN OLD COMIC TYPE: THE PRESUMPTUOUS SOLDIER

RUI TAVARES DE FARIA

UNIVERSIDADE DOS AÇORES/CECH – UNIVERSIDADE DE COIMBRA

RUI.MV.FARIA@UAC.PT

[HTTP://ORCID.ORG/0000-0002-0529-9107](http://ORCID.ORG/0000-0002-0529-9107)

79

TEXTO RECEBIDO EM / TEXT SUBMITTED ON: 29/05/2023

TEXTO APROVADO EM / TEXT APPROVED ON: 20/11/2023

Resumo: De entre as personagens que constituem a galeria de tipos vicentinos, o escudeiro gabarola é uma figura cômica de sucesso garantido. Gil Vicente recria um velho modelo cômico, o do soldado fanfarrão, ao colocar em cena, na farsa *Quem tem farelos?*, no *Auto da Índia* e na *Farsa de Inês Pereira*, a personagem do escudeiro presunçoso. No presente artigo, estabelece-se a comparação entre os elementos caracterizadores do *miles gloriosus*, tal como representado na comédia antiga, e os traços que compõem o retrato do escudeiro vicentino, tal como representado nas peças referidas. Esta comparação permite não só destacar as semelhanças e as diferenças entre os dois modelos, como também caracterizar

o processo artístico a que Gil Vicente submete um modelo baseado no clássico.

Palavras-chave: Escudeiro, gabarola, soldado, fanfarrão, Gil Vicente.

Abstract: Among the characters that make up the gallery of Gil Vicente's types, the boastful squire is a comic figure of guaranteed success. The Portuguese author recreates an old comic model, that of the presumptuous soldier, by putting on stage in the farce *Quem tem farelos?*, in *Auto da Índia* and in *Farsa de Inês Pereira*, the character of the boastful squire. In this article, a comparison is made between the elements that characterize the *miles gloriosus*, as represented in ancient comedy, and the traits that make up the portrait of the Gil Vicente's squire, as represented in the mentioned plays. This comparison allows us not only to highlight the similarities and differences between the two models, but also to characterize the artistic process to which Gil Vicente submits model based on the classical motifs.

Keywords: Squire, boastful, soldier, presumptuous, Gil Vicente.

1. INTRODUÇÃO

Apesar de não integrar a lista dos autores portugueses renascentistas considerados “clássicos” pelo cânone literário,¹ Gil Vicente recupera, em praticamente toda a sua obra, *topoi* da tradição cômica da Antiguidade Clássica. Quando, em 1531, se representa em Bruxelas a sua comédia *Jubileu de Amores*, André de Resende, que assistiu ao espetáculo, elogia o dramaturgo português, colocando-o ao lado dos grandes comediógrafos greco-latinos, como se pode ler em “Gillo Vicentius poeta comicus”:

1 Vide Pociña López 2016.

Cunctorum hinc acta est magno comoedia plausu,
 quam Lusitana Gillo auctor et actor in aula
 egerat ante, dicax atque inter vera facetus,
 Gillo, iocis levibus doctus perstringere mores.
 Qui si non lingua componeret omnia vulgi,
 et potius Latia, non Graecia docta Menandrum
 ante suum ferret, nec tam Romana theatra
 Plautinos ve sales lepidi vel scripta Terenti
 iactarent. Tanto nam Gillo praeiret utrisque
 quanto illi reliquis, inter qui pulpita rore
 oblita Corycio digitum meruere faventem.²

Se Gil Vicente escrevesse as suas peças em latim, André Resende assim o refere, a sua arte seria ainda mais apreciada pelos contemporâneos e o seu nome ficaria à frente dos poetas cómicos da Antiguidade. Contudo, o facto de optar pela língua portuguesa e de fazer uso de gracejos vulgares não compromete a influência dos clássicos e é por isso que o velho tipo do soldado fanfarrão se vê refletido na figura do escudeiro gabarola em mais do que uma das suas farsas. Então, é legítimo reconhecer que o dramaturgo português segue, na verdade, os pressupostos exigidos pela poética do Renascimento para a (re) criação artística e literária, ao reelaborar motivos tradicionais na cena teatral portuguesa da era de quinhentos, embora continue a não fazer parte do conjunto de autores renascentistas ditos “clássicos”.

Para se traçar um retrato deste tipo vicentino, o escudeiro gabarola, importa visitar, num primeiro momento, a figura do soldado fanfarrão na comédia grega. Neste contexto, merece a nossa atenção o tratamento que tanto a *Archaia* como a *Nea* deram a esta personagem. Da produção aristofânica, deter-nos-emos em *Lâmaco*, o general parodiado por Aristófanes em *Acarñenses*, e no coletivo de estratégias – o

2 Camões & Machado 2018: 30-31.

coro de Velhos, o comissário e os guardas citas – que, em *Lisístrata*, reclama a posse da acrópole, que fora tomada por um exército de mulheres. Do teatro menandrino, mau grado o seu estado fragmentário, é possível retirar alguns traços do tipo do soldado fanfarrão da atuação dramática de, por exemplo, Pólemon (“o combatente”), Trasónides (“o filho da coragem”), Estratófanos (“a luz do exército”), e ainda Cleóstrato (“a glória do exército”), personagens cujos nomes falantes denunciam, desde logo, o *ethos* que será sujeito ao *cómico*.

Mas é a comédia latina, particularmente a obra de Plauto,³ que eleva este tipo teatral à condição de um verdadeiro protagonista da fanfarronice. A partir da leitura das peças *O Gorgulho* e *Miles Gloriosus*, conseguimos recolher um conjunto de características determinantes para a instituição desta figura cómica, enquanto personagem-tipo. Só a partir deste retrato é que podemos verificar e comentar o modo como Gil Vicente a reabilita e renova através de certos escudeiros que integram a sua galeria de *personae dramatis*, a saber: Aires Rosado da farsa *Quem tem farelos?* (1505), Lemos do *Auto da Índia* (1509) e Brás da Mata da *Farsa de Inês Pereira* (1523).

82

2. O SOLDADO FANFARRÃO NA TRADIÇÃO CÓMICA GRECO-LATINA⁴

A figura do guerreiro ideal, tal como representada na épica homérica, particularmente na *Ilíada*, é o molde de que se serve o

³ Na produção de Terêncio, há apenas um exemplo de soldado fanfarrão, Trasão, na peça *Eunuco*. Esta personagem, adaptada do *Kolax* de Menandro, foi moldada à imagem de Terêncio e contribuiu, decisivamente, para o enriquecimento do *cómico* da peça e para o sucesso que alcançou aquando da sua representação. *Vide* Couto 2011.

⁴ Um estudo sobre o “soldado fanfarrão” pressupõe questões espinhosas e prévias, como uma breve e panorâmica reflexão sobre os mercenários, o exército grego e o romano, mas o que aqui se apresenta constitui uma abordagem mais breve e direcionada para os tópicos da receção da cultura clássica na literatura portuguesa. Para um estudo aprofundado do assunto, *vide* McKechnie 1994.

poeta cômico grego para o transformar numa personagem-tipo.⁵ No caso da Comédia Antiga, da qual possuímos na íntegra onze peças de Aristófanes, o processo de recriação desta *persona dramatis* obedece a duas circunstâncias pertinentes.

Por um lado, cumprindo a missão de representar a contemporaneidade imediata, a produção aristofânica coincide com a Guerra do Peloponeso, conflito que se prolonga no decurso de cerca de três décadas, logo, a presença em cena de um soldado ou de um general afigura-se propositada e importante. Por outro, procurando dotar o género cômico de um conjunto de traços estéticos que o elevem ao nível artístico da congénere trágica, o representante da *Archaia* propõe-se estabelecer uma galeria de tipos que serve a finalidade da representação teatral e, neste sentido, a inclusão de figuras militares no enredo cômico parece fazer todo o sentido, sobretudo quando nelas se reconhece o potencial cômico de um modelo épico: “o tipo do soldado fanfarrão conheceu, na literatura grega, um processo de plasmagem longo, com contributos heterogêneos, de que toda a tradição cômica, em última análise, se faz eco.”⁶

83

Do retrato do guerreiro homérico não constam apenas qualidades, das quais Aquiles e Heitor são, por excelência, os exemplos mais paradigmáticos. O poeta da *Ilíada* não esquece, na verdade, que, no universo bélico, há quem não seja tão valente quanto aqueles heróis; o mesmo é dizer que existem militares que intervêm, por força das circunstâncias, no campo de batalha, destituídos da excelência e da coragem que se espera de um *καλός και ἀγαθός*. Estes guerreiros tornam-se em alvo de crítica por parte dos outros, porque exibem características pouco abonatórias, como a fraqueza e a cobardia. Na *Ilíada*, há, pelo menos, dois casos gritantes deste modelo.

5 Para uma leitura mais meticulosa acerca desta figura no teatro cômico antigo, vide Silva 2001; Konstantakos 2015, 2016; Gavaille 2020.

6 Silva 2001: 365.

O primeiro pertence à facção grega: “Tersites de fala desmedida”⁷ (*Il.* 2.212). Segundo no-lo descreve o poeta da *Ilíada*, ele “era o homem mais feio que veio para Ílion: tinha as pernas tortas e era coxo num pé; os ombros eram curvados, dobrando-se sobre o peito. A cabeça era pontiaguda, donde despontava uma rala lanugem.” (*Il.* 2.216.219). Além da aparência física que compromete a beleza com que, normalmente, são agraciados os guerreiros homéricos, Tersites tinha, também, um carácter odioso, pois disparatava contra os chefes aqueus e insultava-os, numa clara atitude de desrespeito pela honra e pela virtude dos que lhe eram superiores (*Il.* 2.220-249). O segundo provém das hostes troianas e aplica-se ao próprio Páris que, tomado pelo medo dos Aqueus, se refugia entre os seus para escapar à morte (*Il.* 3.30-32). A atitude do jovem príncipe é repreendida pelo irmão, não só por lhe ser naturalmente indigna, mas também por constituir uma vergonha para todos os Troianos.

84

Além destes dois exemplos individualizados, interessa referir que, entre as tropas helénicas, Argivos e Aqueus são, mais do que uma vez, chamados à atenção para que não vacilem nem se acobardem perante o inimigo. Agamémnon (*Il.* 5.529-532) e Hera (*Il.* 5. 787, 8.228) confrontam o exército grego com os efeitos vergonhosos da cobardia; por isso, instigam e estimulam os *στρατηγοί* a um combate que seja condigno com a condição de um *ἄριστος καλὸς καὶ ἀγαθός*. Na *Ilíada*,

a cobardia conhece formas diversas de expressão, a que o teatro cómico ou os teorizadores de tipos humanos (como Aristóteles na sua produção ética, ou Teofrasto com os *Characteres*) reconhecem uma veracidade nunca desmentida. Antes de mais, se o herói se identifica pela grandeza do exterior, também o cobarde se denuncia pela evidência de alguns traços físicos. [...] Exemplar é também o discurso do cobarde, rico em bravatas com que procura compensar o

⁷ Para as citações da *Ilíada*, segue-se a tradução portuguesa de Frederico Lourenço.

aperto da alma; mas a distância evidente entre o vigor das ameaças e a penúria dos resultados provocará, se não risco de morte, pelo menos uma eterna fonte de ridículo.⁸

Enquanto a condenação da cobardia, entoada desde logo nos Poemas Homéricos, encontra ecos em certos poetas arcaicos⁹ e nas produções trágicas da Atenas clássica,¹⁰ a Comédia Antiga aí reconhece um potencial que não deve passar despercebido; há, portanto, que aproveitá-lo, ensaiá-lo e torná-lo num tipo cómico de sucesso garantido.

No âmbito da produção aristofânica, importa-nos deter a atenção em dois casos: o general Lâmaco, personagem de *Acarnenses*, e o coletivo de soldados que intervém no conflito desencadeado pelas mulheres gregas que tomaram a acrópole, em *Lisístrata*. A seleção destes exemplos prende-se, antes de mais, com a cronologia da apresentação destas duas peças políticas: *Acarnenses* é representada em 425 a.C. e *Lisístrata*, em 411 a.C. A distância que as afasta, quase década e meia, mostra como a guerra e os que nela participam continuam a ser alvo do olhar do poeta cómico e, havendo guerra, a presença de soldados e generais em cena parece justificada, para mais sendo ambas as peças de tema político. Além disso, constitui uma oportunidade imediata para o comediógrafo ensaiar um tipo com potencial cómico, individual na produção de 425 a.C., e coletivo, na de 411 a.C.

Em *Acarnenses*, Aristófanes transforma em personagem Lâmaco, “um militar bem-sucedido no momento, e mais célebre pela coragem do que pelo brilhantismo intelectual;”¹¹ reúne, portanto, condições para ser parodiado e caricaturado na cena teatral. Efetivamente, as suas intervenções revestem-se de comicidade, sobretudo pelo ridí-

8 Silva 2001: 369.

9 Cf. Tirteu fr. 6.7 Diehl; Arquíloco frs. 6 e 60 Diehl.

10 O tema da guerra e do modelo épico de herói foi considerado pelos grandes tragediógrafos gregos, Ésquilo, Sófocles e Eurípides.

11 Silva 2006: 35.

culo a que a sua figura – individual, social e política – se vê exposta. Apresentado pelo criado como “o terrível, o invencível, o que brande a Górgona e agita os três penachos que tem no elmo” (*Ach.* 965-966), Lâmaco fica, indiretamente e de forma imediata, sujeito à operação cirúrgica da comédia.

Aparentemente possante e temível – esta é a imagem que sugerem as referências iniciais que lhe são feitas, primeiro pelo criado, quando vai ao mercado de Diceópolis e o apresenta como “o terrível, o invencível, o que brande a Górgona e agita os três penachos que tem no elmo” (*Ach.* 965), depois, pelo modo como recebe o mensageiro “que faz ressoar estas mansões de bronze” (*Ach.* 1073) –, o estrategista vai progressivamente dando provas de que ele não é, afinal, um Aquiles ou um Heitor. Vejamos como se opera a desmontagem desse soldado poltrão.

Ao receber ordens para se apresentar no campo de batalha (*Ach.* 1074-1078), Lâmaco lamenta ter de cumprir com a função que lhe compete, porque não poderá tomar parte da festa dos Cângios,¹² que se organiza, entretanto. É destituído do vigor que ele próprio aponta como estando em falta nos “generais”, que são cada vez “mais numerosos que vigorosos” (*Ach.* 1079). O autorretrato que Lâmaco esboça estende-se ao coletivo, o que comprova o seu estatuto de personagem-tipo. No alforje devem ser colocados os mantimentos e os adereços de combate, estes últimos símbolos de uma valentia que não chega sequer a ser exibida, nem tão-pouco concretizada, porque simplesmente inexistente.

A esticomitia entre o soldado e Diceópolis (*Ach.* 1097-1139) constitui um exemplo de paródia da figura do *στρατηγός*. Ao invés de Lâmaco demonstrar firmeza e coragem para enfrentar a dureza que o campo de batalha reserva aos verdadeiros heróis, ele inveja a comida com que o escravo de Diceópolis vai enchendo a cesta para a festa dos Cângios. Ao contrário do que seria a atitude de um guerreiro *καλὸς καὶ ἀγαθός*,

12 A festa dos Cângios realizava-se durante as Antestérias. Vide Silva 2006: 48, n. 8.

o estrategista de *Acarnenses* evidencia falta de ânimo e compromete a imagem do modelo épico, para quem a guerra permite alcançar a tão desejada *ἀρετή* e a eventual morte em defesa da pátria é um meio glorioso para se ficar, para sempre, na memória dos homens.

Mas o desmoralamento da condição de valente soldado intensifica-se quando Lâmaco parte de facto para o terreno. Além de estar de trovoadas e a nevar, um cenário pior está para vir. No campo de batalha, não é “um velho [a] ser perseguido por cobardia” (*Ach.* 1129), cenário imaginado através do seu escudo depois de o ter polido com uma gota de azeite, a realidade a que Lâmaco assiste. Do mesmo modo, também ele não terá oportunidade de dar repouso ao seu resguardo de bronze, oleado e luzente, no cavalete que o criado transportou para o local onde se trava o combate, porque lhe sucede uma desgraça (*Ach.* 1175-1189):

Mensageiro

Ó servos da casa de Lâmaco! Água, aqueçam uma panela de água. Arranjem ligaduras, uma pomada, compressas, um penso para lhe pôr no tornozelo. O fulano, ao saltar um fosso, magoou-se numa estaca, torceu um pé e desmanchou o tornozelo. Para mais, foi cair em cima de uma pedra, rachou a cabeça, e acordou a Górgona do escudo. Ao ver a sua pluma de valentão espatifada de encontro às pedras, desatou numa choradeira desgraçada: “Ó meu tesouro, é esta a última vez que te vejo, antes de te deixar, luz da minha vida. Já não pertencem a este mundo.” Tais foram as palavras que disse depois de cair no riacho. Aí, põe-se de pé, corre atrás das suas tropas, de espada no ar, e dá de caras com elas já em retirada. Mas aí está ele em pessoa. Vamos, abre a porta.¹³

87

Onde está o guerreiro forte e corajoso, capaz de suportar qualquer adversidade na batalha? E o exército destemido e empenhado em

¹³ Para as citações de *Acarnenses*, segue-se a tradução portuguesa de Silva 2006.

honrar a pátria? O primeiro ficou na épica e o segundo retirou-se do raio da ação bélica.

Ademais, o comportamento que Lâmaco tem perante o tratamento prestado pelos escravos exhibe o seu *ethos* covarde, entregue a melindres pouco viris, em tudo semelhantes à atitude de uma criança a quem se fazem os curativos a uma ferida resultante de uma brincadeira mal engendrada. O valente soldado acusa “tonturas” (*Ach.* 1219) e suplica por um médico que lhe trate a “sorte desgraçada”, que se deve à sua falta de coragem e firmeza. É esta a paródia que o poeta cômico ensaia em *Acarnenses*.

De figuração semelhante padece o coletivo de generais e soldados que ousa enfrentar Lisístrata e o exército de mulheres que a acompanha. Ao contrário de *Acarnenses*, que nos dá, pelo testemunho de um mensageiro, informações da batalha em modo diferido, em *Lisístrata*, estratégias no masculino e no feminino defrontam-se em direto. Neste contexto, podem o público e o leitor “visualizar” a ridicularização da fanfarronice dos homens soldados, sem recurso à imaginação ou aos processos hermenêuticos da leitura literária.

Também contrariamente à situação da peça de 425 a.C., onde a cobardia do Lâmaco poltrão se manifesta numa guerra entre homens, na comédia de 411 a.C., o confronto desencadeia-se entre um exército masculino e um aglomerado de mulheres dispostas a resistir ao adversário, seja a que custo for. Ou seja, o primeiro aspeto do cômico que determina a ausência das qualidades de excelência dos soldados prende-se com o sexo dos inimigos ou, neste caso, das inimigas. Os valentes e destemidos estrategas devem impor as armas não *inter pares*, mas sim perante o mulherio que inclui mães, esposas, filhas, moças e escravas, e que se mostra determinado a enfrentá-los.

Embora em *Lisístrata* os corpos militares sejam improvisados, i.e., não há presença de soldados e de generais em contexto de guerra ou no cumprimento das funções que naturalmente lhes impõe o ofício

militar, a caricatura do guerreiro valentão aplica-se ao coro de velhos e ao corifeu, ao comissário e aos delegados atenienses, e aos archeiros citas, os escravos públicos encarregados de assegurar a ordem na *polis*. Experiência de combate, todas estas figuras masculinas a terão e, neste sentido, representam a personagem-tipo do soldado fanfarrão. No caso concreto do conflito que travam contra Lisístrata e as suas companheiras, a valentia dos viris guerreiros vai sendo ameaçada das formas mais inusitadas e cómicas.

O cenário bélico que tem lugar às portas da acrópole envolve armas pouco tradicionais. Além do confronto verbal de insultos e improperios, os homens recorrem às brasas, ao fogo, e as mulheres, à água, “armas” que adquirem, na peça em questão, uma clara conotação sexual. Assim, as lanças são substituídas por cântaros e as lutas corpo a corpo seguem as instruções da líder da hoste feminina (*Lys.* 460-461): “Em frente! Arrepelem, batam, esmurrem, insultem! Não façam cerimónia! Alto! Para trás! Nada de saques!”¹⁴ Da parte dos homens, bem se ouve o lamento do Comissário (*Lys.* 462): “Ai que fiasco a atuação do corpo de archeiros!” É hilariante imaginar o aparato cénico, mas é sobretudo possível conceber a figura acobardada dos guardas e dos outros homens perante a ferocidade do mulherio.

Se as experiências de Aristófanes deixam antever as potencialidades que a personagem do militar presunçoso garante na cena cómica, a *Nea* recria-a, abrindo, assim, caminho ao protagonismo que o teatro plautino lhe reserva. Na verdade,

do espólio conservado de Menandro, com as limitações que a perda da maior parte das suas produções coloca, patenteia-se a dimensão ampla com que a figura do soldado se impõe nesta última fase da comédia grega.¹⁵

14 Para as citações de *Lisístrata*, segue-se a tradução portuguesa de Silva 2010.

15 Silva 2001: 385.

Pelo que nos é possível apurar, em pelo menos quatro das peças fragmentárias de Menandro, é dado destaque considerável à figura do soldado; referimo-nos às comédias *Mulher do Cabelo Rapado*, *Odiento*, *Siciónio* e *Escudo*. Possuidor do esboço bem delineado por Aristófanes desta *persona dramatis*, extravagante nos gestos e nas palavras, vestida com trajos e envergando adereços espalhafatosos, de que o Lâmaco de *Acarnenses* é exemplo, Menandro recria o modelo atribuindo aos soldados da sua galeria um nome falante: Pólemon é “o combatente”, Trasónides, “o de casta corajosa”, Estratófanes, “a luz do exército” e Cleóstrato, “a glória do exército”.

Assim ridiculamente nomeados, estes militares constituem caricaturas – umas mais amplificadas que outras –, que suscitam a paródia e suportam o cómico da personagem do soldado fanfarrão. No caso da *Nea*, este tipo dramático “ganha contornos de sensibilidade e de enquadramento social que o humanizam.”¹⁶ Mas este facto não compromete a comicidade da figura.

90

O soldado menandrino guarda os traços da impetuosidade que antes Aristófanes ensaiara, sobretudo em *Lisístrata*, mas converte-se num apaixonado que ora sofre de amores, ora se exalta de ciúmes. É o caso de Pólemon que rapa o cabelo a Glícera. Também Trasónides se apresenta na pele do soldado enternecido pela paixão, que confia à noite a coita e o abandono a que se crê votado pela amada; e é a um escravo que atribui a função de seu confidente. De um modo geral, as fraquezas que acusam os militares de Menandro não são de natureza belicosa; as fragilidades que denunciam devem-se ao domínio das paixões humanas. Embora fanfarrão no que toca à firmeza na agressividade, o representante da *Nea* implanta no soldado que se propõe redesenhar um “coração amolecido” pelo sentimento amoroso, e coloca ao seu lado, no papel de companheiro, um servo de confiança, capaz de engendrar esquemas eficazes para resolver o impasse amoroso em que se encontra o amo.

16 Silva 2001: 386.

É em Plauto, como já referimos, que a personagem do soldado poltrão se conceptualiza como tipo cómico por excelência: “o Terapontígono Platagidoro do *Gorgulho* ou o Pírgopolinices do *Miles Gloriosus* encarnam a figura no máximo vigor, a que a característica exuberância plautina não poupou enfeites, e representam o extremo a que, na Antiguidade, chegou a personagem.”¹⁷ No *Gorgulho*, o στρατηγός, apaixonado por Planésio, que veio a revelar-se sua irmã, enredo bem ao jeito das comédias menandrinhas, configura elementos caricaturais que nos importa evidenciar. Terapontígono tinha-se antecipado a Fédromo, outro enamorado de Planésio, em apalavrar a compra da moça; mas, tendo cedido à esbórnia e à embriaguez, acaba roubado pelo Gorgulho, que se apodera do seu anel-sinete com o qual lhe surripia as trinta minas confiadas a Licão, o tal montante reservado para a aquisição da amada.

A entrada de Terapontígono na cena III do Ato IV ilustra a sua presunção. Valentaço e dominante, nas suas próprias palavras, logo o soldado se apercebe da trapaça de que tinha sido vítima. Desenganado por Licão, o destemido guerreiro reclama, junto de Cápadox, a posse da rapariga por quem teria pagado as trinta minas, e é confrontado com outro embuste. Ameaçado pelo alcoviteiro e golpeado pelo Gorgulho, o soldado fanfarrão há de “ficar assim, de ventas borradas” (*Cur.* 589).

No *Miles Gloriosus*, peça cujo título anuncia o alvo da paródia, temos outro militar poltrão da galeria plautina. A cena de abertura, que constitui, única, o Ato I da comédia, seria suficiente para recolhemos os traços que compõem esta personagem-tipo. Pírgopolinices é um presunçoso de cepa. Do diálogo entre ele e o parasita Artotrogo consegue-se desenhar o “retrato completo” do soldado fanfarrão. Nas suas palavras, o “miles gloriosus” toma-se por um valentaço (*Miles* 14-16), um comandante que promete proezas imorredouras (*Miles* 19) e que age com piedade para com “uns simples soldados de infantaria” (*Miles* 54) que, embora no lado adversário, acabam poupados da morte.

17 Silva 2001: 365.

Além disso, está ao serviço do rei que lhe pediu que “recrutasse e alistasse mercenários” (*Miles* 76) no exército, numa clara paródia da corrupção militar.

Detentor de um estatuto privilegiado e sendo fiel servidor dos seus superiores, Pirgopolinices está também atento às necessidades dos outros, sobretudo tratando-se “de uma bela mulher a valer” (*Miles* 968). Mesmo que ele tenha uma amante a viver em sua casa (*Miles* 973), está pronto para se entregar de amor a Acrotelêucio, a protegida do velho Peripleptómeno. Pirgopolinices é irresistível, ele próprio o diz: “Até Vénus me ama!” (*Miles* 984). Efetivamente, o soldado fanfarrão cede com facilidade aos elogios que lhe fazem e rapidamente começa a sentir “uns certos fernicoques” (*Miles* 1004) e uma “vontadinha de amar” (*Miles* 1006).

A imagem que Pirgopolinices dá de si é uma caricatura do tipo cómico do soldado poltrão. Antes mesmo que o enredo do *Miles Gloriosus* se desenvolva, o seu carácter é anunciado pelas suas palavras e pelas do parasita que com ele abre a peça. Artotrogo assume-se como um autêntico zombeteiro da figura do amo à medida que vai conversando com ele e lançando apartes. Segundo o parasita, Pirgopolinices dispersou legiões com um sopro (*Miles* 18), lutou contra um elefante na Índia (*Miles* 26-30), matou num só dia “cento e cinquenta na Cilícia, cem na Citolatrónia, trinta sardos, sessenta macedónios” (*Miles* 44-45). No discurso hiperbolizado e irónico de Artotrogo, Pirgopolinices chega a ser igualado a Aquiles, pois ele é “o único ser vivo na terra totalmente invencível na coragem e na formosura e nas façanhas” (*Miles* 56-57); por ele andam loucas “todas as mulheres, e têm razão para isso” (*Miles* 58), devido à sua beleza física. Será legítimo afirmar que nunca a figura do *καλὸς καὶ ἀγαθός* havia sofrido tamanha caricatura na cena cómica.

Atrás desta máscara esconde-se, porém, o verdadeiro herói e é também o parasita quem no-lo dá a conhecer: “Se alguém já viu um fulano mais mentiroso do que este, ou mais cheio de fanfarronadas, que me tome em seu poder: eu entregar-me-ei como escravo” (*Miles*

22-24). Na verdade, o dever do parasita é saber os hábitos do soldado tintim por tintim (*Miles* 40), para lhe conhecer os desejos e antecipar-se em concretizá-los.

3. O ESCUDEIRO GABAROLA DO TEATRO VICENTINO: RECRIAÇÃO DO VELHO TIPO CÔMICO DO SOLDADO FANFARRÃO

“Que grande desgraça é para um homem ser assim tão belo” (*Miles* 67) são as palavras elogiosas com as quais se autocaracteriza Pírgopolinices, o soldado fanfarrão por excelência da tradição clássica. Mas ele também se toma por sedutor e irresistível, valentão e corajoso, quando, na realidade, não passa de um presunçoso, cuja cobardia e desfaçatez são alvo de chacota por parte das outras personagens. Este é o velho tipo cômico que se vê refletido na figura do escudeiro gabarola da farsa vicentina.

A condição social do escudeiro era, no tempo de Gil Vicente, alvo de crítica e de paródia. Na pirâmide nobiliárquica, ele ocupa o degrau mais baixo: ora era o estatuto atribuído a um nobre que tivesse decaído de bens e de honra, ora era a porta de entrada para a baixa nobreza de castas populares e/ou burguesas. Atento à sociedade portuguesa sua contemporânea, Gil Vicente aproveita o potencial desta figura e veste-a com traços do soldado fanfarrão tal como representado na tradição cômica greco-latina. Da galeria de escudeiros da produção vicentina há pelo menos três que encarnam o perfil do sedutor poltrão e mentiroso: Aires Rosado de *Quem tem farelos?*, Lemos do *Auto da Índia* e Brás da Mata da *Farsa de Inês Pereira*.

Tendo em conta os traços caracterizadores da personagem-tipo do soldado fanfarrão legado pela tradição cômica, devemos começar por destacar a pretensiosa – e falsa – valentia. Presunçosos nas palavras, esses três escudeiros autoproclamam-se homens fortes e destemidos. Na serenata que Aires Rosado faz a Isabel, sai-se, entre galanteios e

perguntas lançadas ao vento, com a seguinte afirmação: “Nam hei medo de ninguém.”¹⁸ (248). Lemos e Brás da Mata assumem-se como autoritários perante as outras personagens, submetendo, com arrogância, às suas vontades e aos seus caprichos mulher, amante, aio, moça, etc. No caso do escudeiro do *Auto da Índia*, este impõe-se perante Constança e a Moça, dando-lhes ordens, pouco depois de ter posto o pé em casa da amante (245-272, 271-284); e o primeiro marido de Inês Pereira logo a aprisiona dentro de casa, consumado o casamento (758-775).

A bravura que para si arrogam é, afinal, fruto de um imaginário que só a eles pertence. O que sucede a Brás da Mata, depois de ter sido chamado a comparecer no campo de batalha? Torna-se cavaleiro (794-795), mas não tarda a revelar a sua verdadeira coragem, quando é surpreendido a fugir e acaba morto por um pastor, conforme dita a carta que Inês recebe, três meses após a sua partida (885-889):

[...] Sabei que indo
vosso marido fogindo
da batalha pera a vila
mea légua d’Arzila
o matou um mouro pastor.

Fim tão humilhante como este não se poderia prever para tão valeroso escudeiro. Enquanto o Lâmaco de Aristófanes se afasta da batalha por ter torcido o pé e ter feito umas escoriações na cabeça e pelo corpo, acabando por ser achincalhado pelo modo como o mensageiro anuncia e descreve o seu infortúnio, o escudeiro da *Farsa de Inês Pereira* abandona o cenário de guerra, revelando ser um medroso, traço de carácter que contraria a sua presunçosa coragem. É na condição de desertor que Brás da Mata perde, de forma inglória, a vida.

18 Para as citações da obra de Gil Vicente, usa-se a edição de José Camões, da Imprensa Nacional – Casa da Moeda, publicada em 2002.

Despromovido do estatuto parece ter sido, também, Lemos do *Auto da Índia*. Antes de ele assomar à porta de Constança, a própria comenta com a Moça (207-214):

Ama

Um Lemos andava aqui
meu namorado perdido.

Moça

Quem? O rascão do sombreiro?

Ama

Mas antes era escudeiro.

Moça

Seria mas bem safado.
Nom sospirava o coitado
senam por algum dinheiro.

Embora se desconheçam as causas que terão levado aquele que “antes era escudeiro” a ter-se convertido num vadio, um “rascão do sombreiro”, como o identifica a criada de Constança, não é de todo despropositado considerar-se a deserção do campo de batalha como estando na origem desta perda de estatuto. Ademais, era também comum que os desertores se passassem para o exército dos adversários, fornecendo informações importantes em matéria de táticas de guerra.¹⁹ Considerando a personagem do Lemos no *Auto da Índia*, é legítimo atribuir-lhe esse papel; contrariamente à opção de muitos outros homens que, na época, embarcavam rumo ao Oriente, em busca de riquezas e melhores condições de vida – o marido de Constança é disso exemplo –, Lemos permanece na pátria, suspirando “por algum dinheiro”, fosse de que proveniência fosse. Por outro lado, a situação de

¹⁹ Pereira 2022: 38.

vida a que se vê votado pode ser reveladora da sua cobardia e da falta de aspirações sociais que impliquem honestidade e trabalho esforçado.

Ao contrário do soldado fanfarrão da tradição greco-latina, que não sofria por falta de dinheiro; bem pelo contrário, pois até chegava a ser roubado pelos escravos e/ou pelas meretrizes com quem se envolvia, o escudeiro poltrão da galeria vicentina vive na penúria, destituído de posses que pudessem engrandecer a sua condição social. Regista-se aqui um aspeto inovador no processo de recriação do tipo cómico tradicional operado por Gil Vicente. É caso para nos questionarmos: até que ponto esta reconfiguração da personagem do soldado fanfarrão não obedece à realidade histórica contemporânea do dramaturgo português? Numa sociedade que deixou de privilegiar a guerra como forma de glorificação, sucede, pois, que os respetivos intervenientes, i.e., os vários membros dos corpos militarizados, percam as honrarias com que, noutros tempos, eram agraciados.

Do mesmo modo, também Aires Rosado se encontra numa posição difícil do ponto de vista económico-social. É o seu aio Apariço quem nos informa da penúria em que se encontra o escudeiro (318-324):

Escudeiro

Mana Isabel olhai
que o saiba vosso pai
e vossa mãe hão de folgar
porque um escudeiro privado...

Apariço

Mas pelado.

Escudeiro

Como eu sou
e de parte meu avô.
Sou fidalgo afidalgado.

A fidalguia da qual ascende não é de primeiro grau. Por isso, diz-se “afidalgado”, porque o “fidalgo” será ou terá sido o seu

pai. Além disso, de pouco lhe vale ser motivo de regozijo para os pais de Isabel na qualidade de “escudeiro privado”, quando, na realidade, não tem um tostão furado, está “pelado”, porque é um ocioso, entrega-se a artes que não as da guerra e descursa até de ter comida na mesa. Quando Ordoño questiona Apariço sobre a identidade do seu amo, logo lhe responde o moço de esporas de Aires Rosado (10-31):

Ordoño

Quién es tu amo? Di hermano.

Apariço

É o demo que me tome
morremos ambos de fome
e de lazeira todo ano.

Ordoño

Con quién vive?

Apariço

Que sei eu.
Vive assi per i pelado
como 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 ãs 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.

98 A razão por que ambos padecem com fome é esclarecida por Apariço: passam o ano todo em “lazeira”, i.e., sem trabalho ou qualquer atividade que lhes permita sobreviver com qualidade. Daí a comparação do amo com um “podengo escaldado”, que vive na miséria, à mercê do que lhe possam dar. Agrava este cenário o facto de o escudeiro levar uma vida de cortesão, a “cantar e sempre [a] tanger/[a] sospirar e [a] bocijar”. A caricatura que aqui se desenha do escudeiro apaixonado revela laivos da ação dos trovadores galaico-portugueses e dos poetas palacianos, representados a compor cantigas, nas quais expressam a sua coita por causa da não correspondência amorosa. Por isso é que Apariço considera as trovas do seu amo “tam frias/tam sem graça, tam vazias/que é cousa pera haver dó”. Alia-se, assim, à figura do escudeiro poltrão o carácter do sedutor irresistível, que procura encantar, por meio de palavras doces e apaixonadas, as moças solteiras e/ou as mulheres casadas.

Na verdade, o traço de cortesão é comum a estes três escudeiros da galeria vicentina. À semelhança do *miles gloriosus* plautino, também o Lemos se dirige a Constança na qualidade de “cativo” (224) do seu amor e lhe chama sua “emperadora” (227). De igual modo, Brás da Mata, quando conhece Inês Pereira, exhibe os seus dotes de galanteio e seduz a moça com dúzia e meia de versos (535-552):

Escudeiro

Antes que mais diga agora
 Deos vos salve fresca rosa
 e vos dê por minha esposa

por mulher e por senhora.
 Que bem vejo
 nesse ar nesse despejo
 mui graciosa donzela
 que vós sois minha alma aquela
 que eu busco e que desejo.

Obrou bem a natureza
 em vos dar tal condição
 que amais a discricção
 muito mais que a riqueza.
 Bem parece
 que a discricção merece
 gozar vossa fermosura
 que é tal que de ventura
 outra tal nam s'acontece.

99

A declaração do escudeiro deixa Inês apaixonada; Brás da Mata é tudo quanto a jovem sempre pretendeu para marido (cf. 378-392). E além dos dotes de poeta, ele sabe tanger a viola, tal como Aires Rosado.

Efetivamente, de entre os três, pese embora o sucesso das palavras de sedução de Brás da Mata sobre Inês Pereira, é o escudeiro da farsa *Quem tem farelos?* quem se toma por um galã insuperável. A maior parte do enredo da peça estrutura-se a partir da série de declamações que ele endereça a Isabel, pensando que a moça lhe prestaria a devida atenção da sua janela. A ação entrelaça os três tipos de cómico em simultâneo: a situação, o carácter e a linguagem servem a caricatura que Gil Vicente pretende fazer do escudeiro presunçoso, que vive, na realidade, como um pelintra e acredita que os versos de amor por si entoados – embora sem correspondência – lhe matarão a fome.

Por fim, outro aspeto que aproxima o escudeiro vicentino do velho tipo cómico do soldado fanfarrão diz respeito à presença de um companheiro

em cena – um escravo, um aio. Tal como Lâmaco tem a seu serviço um criado que o auxilia nos preparativos e o acompanha na ida para o campo de batalha, tal como Pirgopolinices é apoiado pelo parasita Artotrogo em tudo, até na revelação daquilo que o fanfarrão não concretizou, também Aires Rosado e Brás da Mata têm ao seu lado um moço. Qual o papel deste último em cena? Precisamente o de sustentar o cómico de carácter do escudeiro, bem ao jeito do parasita do *Miles Gloriosus*.

No caso do escudeiro da farsa *Quem tem farelos?*, a função de Aparição é a de dar a conhecer o verdadeiro Aires Rosado, apresentando-o não só a Ordoño, como ao público e ao leitor. A imagem do escudeiro gabarola e mentiroso é desmascarada pelo moço de esporas, o companheiro de jornada do nobre soldado vicentino convertido em trovador e pinga-amor. Funcionalidade mais ou menos idêntica tem Fernando, o aio de Brás da Mata. Apesar de o moço denunciar a penúria em que vive o escudeiro (524-530), aceita vestir a pele de cúmplice, não só quando o presunçoso se apresenta a Inês Pereira (518-523), mas também depois de contraído o matrimónio 798-802).

100

4. CONCLUSÃO

O reaproveitamento do tipo do soldado fanfarrão da comédia greco-latina por Gil Vicente revela ser um processo interessante e inovador. Esta recriação mostra que o dramaturgo português tem conhecimento dos modelos tradicionais, vendo neles potencial para as suas farsas. Embora o tempo de Gil Vicente não registe conflitos bélicos que justifiquem, à partida, a presença em cena de um soldado, tal como sucede, por exemplo, com Aristófanes, não quer isto dizer que esta personagem não possa ser sujeita ao cómico, bem pelo contrário. Aliás, num período de paz, também faz todo o sentido integrar o escudeiro na cena cómica, mais não seja para parodiar a condição sociopolítica a que está votada esta classe militar, quando não há guerras onde possam cumprir a devida função.

Além de os conceber gabarolas, cobardes, extravagantes no porte, mas pelintras no bolso; além de os fazer acompanhar de um moço que revela, bem ao jeito cómico, as verdadeiras patranhas em que se envolve o soldado ou o escudeiro, Gil Vicente também cruza esta figura cómica com outros tipos, como é o caso do trovador que morre de amores (Aires Rosado), ou do avarento (Lemos), personagens satirizadas nas Cantigas de Escárnio e Maldizer do ideário medieval galaico-português. Há, portanto, inovação neste processo de reabilitação dos motivos tradicionais por parte do nosso dramaturgo. Importa, pois, aprofundar a influência dos comediógrafos gregos e latinos na vasta obra do pai do teatro português, por forma a que seja justamente considerado um autor renascentista clássico, ao lado de outros nomes, como Luís de Camões, António Ferreira ou Sá de Miranda.

BIBLIOGRAFIA

101

EDIÇÕES, TRADUÇÕES E COMENTÁRIOS

Camões, J. (2002), *As Obras de Gil Vicente. Vol. II*, Lisboa.

Fonseca, C. A. L. (1980), *O Soldado Fanfarrão. Plauto*, Coimbra.

Lourenço, F. (2019), *Homero. Ilíada*. Lisboa.

Medeiros, W. (1978), *O Gorgulho. Plauto*, Coimbra.

Silva, M. F. (2006), *Comédias I. Aristófanes*, Lisboa.

Silva, M. F. (2010), *Comédias II. Aristófanes*, Lisboa.

ESTUDOS

Bernardes, J. A. C. (2006), *Sátira e Lirismo no Teatro de Gil Vicente. Vol. I*, Lisboa.

Bernardes, J. A. C. (2008), *Gil Vicente*, Lisboa.

- Bernardes, J. A. C. (2019), “Os géneros no teatro de Gil Vicente”, in J. A. C. Bernardes & J. Camões (coords.). *Gil Vicente. Compêndio*, Coimbra, 195-214.
- Camões, J. & Machado, J. N. (2018), “Gil Vicente: um nome para identidades plurais”, in J. A. C. Bernardes & J. Camões (coords.). *Gil Vicente. Compêndio*, Coimbra, 15-48.
- Costa Ramalho, A. (1973), “Alguns aspectos do cómico vicentino”, *Separata de Biblos*, vol. XLI. Coimbra.
- Couto, A. P. (2011), “Trasão – o único miles da comédia terenciana.” *Humanitas* 63: 225-238.
- García da Cruz, M. L. (1990), *Gil Vicente e a sociedade portuguesa de quinhentos*, Lisboa.
- Gavoille, E. (2020), “Le soldat fanfaron et son parasite, chez Plaute et Térence”, in E. Gavoille & C. Terrile (dir.). *Le personnage du fanfaron: théâtre, récits, cinéma*, Paris, 39-58.
- Konstantakos, I. M. (2015), “On the Early History of the Braggart Soldier. Part One: Archilochus and Epicharmus.” *Logeion. A journal of Ancient Theatre* 5: 41-84.
- Konstantakos, I. M. (2016), “On the Early History of the Braggart Soldier. Part Two: Aristophane’s Lamachus and the Politicization of the Comic Type.” *Logeion. A journal of Ancient Theatre* 6: 112-163.
- Palla, M. J. (2014), *Dicionário das Personagens do Teatro de Gil Vicente*, Lisboa.
- Pereira, M. F. (2022), *Os Caminhos da Guerra em Portugal: Trajetos e exércitos em movimento na segunda metade do século XIV*. Lisboa: FCSH – Universidade Nova de Lisboa [dissertação de mestrado em História].
- Pociña López, A. J. (2016), “A Antiguidade Clássica no teatro de Gil Vicente”, in M. F. Silva, M. C. Fialho e J. L. Brandão (coords.), *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção II*, Coimbra: 15-27.
- Rey-Flaud, B. (1985), “Le comique de la farce”. *Cahiers de l’Association internationale des études françaises* 37 : 55-67.
- Roig, A. (1983), *O Teatro Clássico em Portugal no século XVI*, Lisboa.

- Schoell, K. (1985), “La vie quotidienne selon la farce”. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 37: 39-54.
- Saraiva, A. J. (1981), *Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval*, Amadora.
- Silva, M. F. (2001), “O soldado fanfarrão. Potencial cómico de um modelo épico.” *Florentia Iliberritana* 12: 365-392.
- Silva, M. F. (2006), “Introdução geral”, in M. F. Silva (coord.). *Comédias I. Aristófanes*, Lisboa, 7-27.

