



A personagem do “moço gracioso” no teatro de Camões: cúmplice do jovem amo. *Imitatio* e *aemulatio* dos modelos greco-latinos

*The Character of the “Graceful Servant” in Camões’ Theatre:
Accomplice of the Young Master. The Greco-Latins Paradigms’
Imitatio and Aemulatio*

Rui Tavares de Faria

Universidade de Coimbra, Coimbra / Portugal

rui.mv.faria@uac.pt

<https://orcid.org/0000-0002-0529-9107>

Resumo: Dos motivos legados pela tradição cômica greco-latina, a figura do escravo cúmplice do amo persiste na produção dramática de vários autores. Relativamente ao teatro português, o nosso estudo incide sobre a obra de Camões, mais precisamente na reconfiguração a que o dramaturgo renascentista sujeita o *seruus* da comédia greco-latina. Convertido em criado gracioso, matreiro, mas sempre disposto a ajudar o seu senhor em matéria de apuros amorosos, até que ponto o “moço” do teatro camoniano mantém, por meio da *imitatio*, traços caracterizadores que provêm da velha tradição? Ou há casos ou alguma situação em que se verifica a *aemulatio* dos paradigmas imitados? No presente artigo, pretende-se responder às questões colocadas, a partir de uma leitura e análise hermenêuticas de dois “moços graciosos” do teatro de Camões, a saber: Vilardo, da peça *Filodemo*, e Leocádeo, da *Comédia d’El-Rei Seleuco*.

Palavras-chave: Camões; teatro cômico; imitação; emulação; moço gracioso.

Abstract: Bearing in mind the motifs bequeathed by the Greco-Latin comic tradition, the figure of the slave accomplice of the master persists in the dramatic production of several authors. Regarding Portuguese theatre, our study focuses on the work of Camões, more precisely in the reconfiguration to which the Renaissance playwright subjects the *seruus* of Greco-Latin comedy. Converted into a graceful and cunning servant, but always ready to help his master in matters of love, to what extent does the “young servant” of Camões theatre maintain, by means of *imitatio*, characteristic traits that come from the old tradition? Or are there cases or some situations in which the *aemulatio* of the imitated paradigms is verified? In this article, we intend to answer to these questions, based on a hermeneutic reading and analysis of two “graceful young

servants” of Camões’ dramatic production, namely: Vilardo, from the play *Filodemo*, and Leocádeo, from the *Comédia d’El-Rei Seleuco*.

Keywords: Camões; comic theatre; imitation, emulation; graceful servant.

1 Introdução

A *imitatio*, termo usado pelos Romanos para designar o processo de recriação artística assente na imitação do Belo, assume-se como um dos vetores principais da Renascença, porque se liga diretamente à herança dos modelos clássicos. Na verdade,

Platão estabeleceria que o Belo era uno, ideal e transcendente, e Aristóteles, interrogando-se por que razão se podia sentir prazer perante a representação de um objeto repugnante, demonstrara que o gozo estético era de ordem intelectual e implicava um “reconhecimento” na perspetiva da imitação (Gaillard, 1994, p. 24).

Assim, diferentemente do conceito comum de “cópia”, a *imitatio* requer uma reelaboração artística de um modelo e é nesta representação que o reconhecimento do elo desencadeado entre o real e o ideal estimula a apreciação – “o gozo estético” – do leitor ou do espectador. É sobre este contexto que incide a *Arte Poética* de Horácio (65-8 a.C.), na qual o poeta apresenta as ideias fundamentais em que assenta o processo da imitação artística, obra de referência para os autores renascentistas.

Neste sentido, enquanto recuperação da Antiguidade greco-latina, o Renascimento impõe a *imitatio* como condição da criação artística. Brito assinala que, “no século XVI, a imitação se consolida como modo comunicacional entre um passado e um futuro, dando azo à constituição de uma matriz civilizacional letrada, um ‘cânone’, e promovendo a transformação das figuras que a suportam – a reelaboração da tradição” (Brito, 2022, p. 147). Nesta perspetiva, a *imitatio* obriga a um diálogo com o mundo antigo, daí recolhendo e reinterpretando os paradigmas do Belo que, submetidos à recriação estética, passam a constituir exemplos

de uma arte superior. Alia-se naturalmente a este diálogo uma admiração por tudo quanto os Gregos e os Romanos legaram à civilização ocidental.

Paralelamente, a *imitatio* renascentista pressupõe também a superação dos modelos sujeitos à mimese; contudo, isto “não implicava uma competição mesquinha, mas antes o desejo de conjugar a admiração pelos mestres e a preocupação em suplantá-los” (Gaillard, 1994, p. 26). A *aemulatio* decorre da *imitatio*, no sentido de imprimir à obra imitada novidade em termos de amplificação do Belo. Este processo, porém, nem sempre se concretiza, uma vez que “desde sempre a imitação se assumiu como uma fonte de inspiração artística” (Mateus, 2018, p. 3) que não condiciona a originalidade do artista nem o força à emulação. Deste modo, imitar o Belo pressupõe reelaborá-lo e, nesta reelaboração, há espaço para a inovação; emular implica superar não só o modelo imitado como também o resultado desta imitação.

Enquanto poeta do Renascimento, Camões segue os preceitos da *imitatio* e da *aemulatio*; toda a sua obra é disso ilustrativa. Se, na épica, o autor português segue de perto a *Eneida*, de Virgílio – o que “não o impede, porém, de estar muito atento às atualizações imitativas contemporâneas” (Alves, 2005, p. 43) – e se, na lírica, é evidente a imitação dos modelos greco-latinos – desde Safo a Horácio –, também no teatro se operam a *imitatio* e, por vezes, a *aemulatio* das produções dramáticas da Antiguidade, havendo, neste âmbito, tanto a reelaboração de paradigmas gregos como de paradigmas latinos. Mas, como afirma José Augusto Cardoso Bernardes,

o teatro [camoniano] foi sendo sistematicamente relegado para um plano secundário, quer em termos de edição (surgindo normalmente acantonado num terceiro volume, juntamente com as Cartas) quer em termos de fortuna crítica, beneficiando, até hoje, de muito menos atenção do que a restante obra camoniana (Cardoso Bernardes, 2011c, p. 918).

por isso, é necessário prestar-lhe o estudo devido.

Do conjunto de motivos antigos – desde temas a formas, desde personagens a questões de linguagem – que, na obra de Camões, são submetidos à *imitatio* e dos quais, em alguns casos, resulta a *aemulatio*,

a figura do “moço gracioso” surge como reconfiguração do escravo cômico da tradição greco-latina. É sobre este processo que recai o nosso estudo. Assim, num primeiro momento, impõe-se apresentar o escravo na comédia greco-latina, destacando os exemplos mais significativos da *Archaia*, da *Nea* e da produção plautina, para daí evidenciar os elementos que Camões imita nos seus autos. Em seguida, analisa-se a reconfiguração do tipo cômico da tradição antiga em duas das peças camonianas, atentando-se nas personagens Vilardo, da peça *Filodemo*, e Leocádeo da *Comédia d'El-Rei Seleuco*, enquanto representativas de uma *imitatio* fiel dos paradigmas tradicionais, podendo, em certos aspectos, tocar a *aemulatio*.

2 O escravo na comédia greco-latina: cúmplice do amo

No contexto da produção cômica greco-latina, o escravo surge como uma personagem que revela potencialidades dramáticas às quais os comediógrafos não foram indiferentes. Fica a dever-se a Aristófanes – sobretudo por serem da sua autoria as onze comédias da *Archaia* que nos chegaram na íntegra – o processo de reconfiguração que se opera na *persona dramatis* do escravo e que o torna, progressivamente, no tipo cômico que ganha força na *Nea* e protagonismo na produção de Plauto. Antes de Aristófanes, “o escravo havia sido desenvolvido como uma personagem-tipo na fase pré-literária da comédia, embora pudesse ser considerado um verdadeiro espécime de um escravo real”¹ (Ehrenberg, 1962, p. 170, tradução própria), pois o que se considera típico, na fase pré-literária da comédia, é a espontaneidade da representação.

Apesar de se tratar de uma figura convertida em “pau para toda a obra” – vítima de pancadaria e insultos, aldrabão e matreiro o quanto baste (Cf. *Nu.* 541-542; *Pax* 743-747) –, importa deter o olhar não nestes traços reveladores de cenas aparatosas, muitas vezes fruto da improvisação para promover junto do público um riso fácil, mas sim no desempenho da função de cúmplice do amo, porque é neste aspecto que assenta a nossa análise da recriação desse tipo cômico no teatro

¹ “the slave had been developed as typical person in comedy, though the type is hardly to be considered as a true specimen of an actual slave”.

camoniano, reconfigurado no “moço gracioso”, que atua sobretudo junto do seu senhor. Da produção aristofânica interessa atentar, ainda que brevemente, nos escravos que integram o enredo de cinco comédias. Enquanto em *Cavaleiros* (424 a.C.), em *Vespas* (422 a.C.) e em *Paz* (421 a.C.) é uma dupla de escravos que apoia os respetivos amos, em *Rãs* (405 a.C.) e em *Pluto* (388 a.C.) os patrões veem-se acompanhados por um escravo apenas. Acresce referir que, em qualquer uma dessas peças, a atuação do criado gracioso se desenvolve dramaticamente num contexto de alcance público.

Além de a figura do escravo cúmplice do senhor se processar, nas primeiras produções de Aristófanes, como recuperação de um motivo imposto pela tradição cômica, o poeta procura recriá-la de acordo com a evolução do gênero, experimentando novos modelos e garantindo-lhe a presença em cena. Por exemplo,

aos dois escravos de *Cavaleiros* e de *Paz* o poeta não atribuiu nome próprio. São apresentados por primeiro e segundo servo: na comédia de 424 a.C., contracenam os οἰκέται τοῦ Δήμου, na de 421 a.C., os οἰκέται τοῦ Τρυγαῖου.
[...] Na peça representada em 422 a.C., *Vespas*, Aristófanes também recorre à dupla de escravos [...], mas imprimi-lhe novas nuances que se revelarão determinantes para a evolução do tipo do escravo. Ao contrário do anonimato a que são votados os criados de *Cavaleiros* e de *Paz*, os dois companheiros que dormem em frente à porta da casa de Filócleon têm cada qual o seu nome próprio: Sósias e Xântias (Faria, 2024, p. 68, 71-72).

Das “novas nuances que se revelarão determinantes para a evolução do tipo do escravo” destaca-se a relação de cumplicidade entre o criado e o patrão. Em *Cavaleiros* e em *Paz*, a dupla de escravos apoia o velho amo, ao passo que em *Vespas* suporta os intentos do jovem senhor, Bdelícleon, em detrimento do seu pai Filócleon. Desta relação deve dizer-se que o escravo começa a ganhar densidade dramática, contribuindo não só para o desenrolar da ação cômica, como também para o estabelecimento de laços cada vez mais fortes com os protagonistas.

Na verdade, em *Rãs* e em *Pluto* cabe ao escravo, agora reduzido a uma única personagem, a função de companheiro exclusivo do amo. Na comédia de 405 a.C., Xântias parte com Dioniso numa viagem rumo ao Hades e, na de 388 a.C., Carião acompanha o velho Crémilo de regresso a casa, trazendo consigo a divindade da Riqueza. Em ambas as peças, escravos, patrões e divindades dialogam num amplo entendimento – o do universo da comédia –, entendimento este assegurado e promovido pela cumplicidade e pela camaradagem que entre as personagens se cria. Gracioso, perspicaz e fiel ao amo, o escravo aristofânico é submetido a um processo gradual de reconfiguração do qual resulta um tipo dramático com elevado potencial cômico.

Na obra conservada de Menandro, que é para nós o representante da *Nea*, “o escravo é, à partida, uma figura com franca presença” (Faria, 2024, p. 246) e atua *grossso modo* como cúmplice e coadjuvante do jovem amo, num contexto de alcance doméstico e pessoal. Efetivamente, as tramas das peças menandrinas incidem sobre questões familiares, o que leva Bañuls Oller e Morenilla Talens a afirmarem que a *Nea*

abandonou a temática politicamente direta, que caracterizou o tipo mais popular, o da comédia de Cratino, Aristófanes e Éupolis, para se dedicar aos temas que são objeto de preocupación por parte das pessoas naquele momento, temas de natureza doméstica e de relacionamento interpessoal, o que reflete o afastamento da atividade política por parte dos cidadãos. [...]² (Bañuls Oller; Morenilla Talens, 2009, p. 109, tradução própria).

Neste contexto, o criado assume particular relevância no enredo cômico, porque toma parte do universo doméstico, aí operando ao lado e em conjunto com as várias personagens que integram o *oikos* e que com ele partilham inclusivamente assuntos do foro amoroso, em particular o jovem amo. Os laços que cria com este último elevam-no à categoria

² “abandonó la temática políticamente directa, que caracterizó el tipo más popular, el de la comedia de Cratino, Aristófanes y Eupolis, para dedicarse a los temas que son objeto de preocupación por parte de las personas en este momento, temas de tipo doméstico y de relación interpersonal, lo que es reflejo del extrañamiento de la actividad política por parte de los ciudadanos”.

de amigo e confidente, um escravo disponível para ouvir os desabafos do patrão mais novo e aconselhá-lo em matéria de amores e desamores.

Em peças como *Odiento*, *Mulher do Cabelo Rapado* e *Discolo* compete ao criado, no papel de ouvinte íntimo, instruir o amo apaixonado no modo como poderá concretizar o enlace amoroso. Os Davos e os Getas da galeria de escravos da produção de Menandro têm a missão de ajudar os jovens soldados ou os rapazes elegantes da cidade, orientando-os com vista a que, no final, saia vitorioso o sentimento amoroso.

Na comédia latina, e circunscrevendo o nosso estudo à produção de Plauto, o escravo torna-se numa *persona dramatis* de extrema importância. Herdeiro da tradição cômica grega, o comediógrafo latino segue de perto o legado da *Nea*, levando a cabo a *imitatio* dos modelos atenienses e, considerando as fontes de que se dispõe nessa matéria, não é despropositado referir que a sua obra cumpre os princípios da *aemulatio*, porque supera os paradigmas imitados. Dedicado à execução das mais engracadas “patifarias, manhas e astúcias”, no dizer de Líbano, um dos criados da *Asinaria*, o escravo plautino assume o protagonismo de grande parte dos enredos da produção teatral do autor. Como assinala Aires Pereira do Couto,

o escravo é o verdadeiro rei da comédia de Plauto. É, por norma, descarado, manhoso, burlão e inventivo. Fiel ao seu jovem amo, está disposto ao que quer que seja para o ajudar, ainda que para isso tenha, muitas vezes, de enganar o seu velho senhor. É ele, habitualmente, o verdadeiro condutor da ação e, com o seu ritmo acelerado (*seruus currens*), a principal fonte de cômico da comédia plautina. Paralelamente aos escravos que assumem o protagonismo nas suas peças, aparecem outros menos importantes, que representam um segundo tipo de escravo, sensato, responsável, leal e respeitador (Pereira do Couto, 2006, p. 19).

Como cúmplice e confidente, em matéria de amores, do amo ou de um outro jovem, impõe-se destacar os casos em que, aliada aos mais imbricados estratagemas, a ajuda do escravo na concretização dos jogos amorosos se revela de considerável importância, não só pelo simples fato de manifestar auxílio ao enamorado, mas também por permitir o

desenrolar da ação cômica. Veja-se, por exemplo, a atuação do escravo Palestrião no *Miles Gloriosus*. A missão que lhe compete é

proteger os amores do seu antigo patrão (*Mil.* 78-155), o jovem Plêusides, da vista do seu atual senhor, Pирgopolinices, levando a que Filocomásio, na realidade amante dos dois, sem conhecimento do segundo, isto é, do soldado fanfarrão, “se duplique” em gémeas, num conluio engraçado entre o escravo e Periplectómeno, vizinho de Pирgopolinices (Faria, 2021, p. 83).

Mas esta artimanha é relativamente ingênua quando comparada com as patranhas de outros escravos da galeria plautina, como Crísalo, da peça *Bacchides*, ou Epídico, da comédia homônima. O enredo amoroso das *Bacchides* é francamente garantido pela atuação do escravo, que a todos engana através de uma tramoia bem urdida. Depois de estar ao corrente da situação em que se encontra Pistoclero, amigo de seu amo Mnesíloco, Crísalo congemina um estratagema brilhante para ajudar os dois jovens enamorados (*Bacch.* 203-211; 224-233; 239-242). Quando se trata de ajudar alguém que se debate com apuros amorosos, o escravo surge como elemento solucionador das adversidades que os jovens apaixonados enfrentam na concretização do seu namoro.

A graciosidade e matreirice do servo Epídico superam, porém, os dois exemplos antes referidos. Como escravo de confiança, ele é incumbido de uma missão por Estratíopcles, filho do seu senhor, o qual se encontra ausente na guerra. O escravo deve resgatar Acropolístis, amante do jovem amo, do poderio e serventia de um alcoviteiro. Desenrolam-se aventuras, registam-se equívocos, multiplicam-se os *quiproquo*, condimentados pela intrujoce e pela perspicácia de Epídico, que mais não são, no fundo, do que as ferramentas éticas de que se serve para ajudar quem está apaixonado.

3 Os moços graciosos do teatro camoniano

Referindo-se a Camões e em particular à sua produção dramática, José de Almeida Pavão assinala que

se, por um lado e com alguma frequência, a lição dos Clássicos da Antiguidade e dos Renascentistas, num largo percurso, desde Petrarca até Ariosto, encontrou nele o mais fervoroso adepto da teoria da imitação, por outro lado, as forças duma tradição persistentemente viva na alma popular não lograram alguma vez um encontro e uma fusão mais perfeitos com as manifestações dum temperamento (Almeida Pavão, 1984, p. 102).

É dessa “tradição” – antiga, popular ou clássica – que resulta, também na senda da *imitatio*, a recuperação do velho tipo cômico do escravo gracioso da comédia greco-latina. Na verdade, o processo da *mimesis* aristotélica na obra camoniana não se restringe aos valores elevados e ao estilo grandiloquo da épica, influência evidente dos modelos antigos, e aos princípios estéticos da lírica grega e latina.

José de Almeida Pavão, desconhecendo quiçá a produção cômica da *Archaia* e da *Nea* e descurando o legado plautino, parece conceber o teatro camoniano quase exclusivamente como uma manifestação do que é “popular”, à semelhança do que se tem afirmado acerca da produção de Gil Vicente. Esta consideração não tem, porém, cabimento no âmbito dos estudos comparatistas e de recepção dos clássicos na literatura portuguesa. O escravo da comédia greco-latina é exemplo de uma personagem que se popularizou na cena dramática e, por isso, encontra ecos e equivalências no teatro de Camões, através, por exemplo, dos moços graciosos que contracenam com os protagonistas da peça *Filodemo* e da *Comédia d'El-Rei Seleuco*.

3.1 Vilardo da peça *Filodemo* e Leocádeo da *Comédia d'El-Rei Seleuco*: *imitatio* do paradigma da tradição cômica greco-latina

Tanto na peça *Filodemo* como na *Comédia d'El-Rei Seleuco*, o móbil em que se estruturam os respetivos enredos dramáticos é o amor. Em *Filodemo*, “o auto vai desenvolver-se em torno dos amores dos dois irmãos, criados e educados pelo pai adotivo, e, portanto, num ambiente modesto e rústico” (Leal de Matos, 2020a, p. 10), onde não falta o moço gracioso para auxiliar o protagonista na concretização do namoro. Trata-se de um modelo recuperado do teatro cômico da *Nea*. Também

em relação à *Comédia d'El-Rei Seleuco*, “o tema deste auto remonta à Antiguidade: Camões aproveita uma história muito popular na sua época, a de Seleuco, rei da Síria, e da paixão de seu filho, Antíoco, pela madrasta, a mulher de Seleuco, Estratónica” (Leal de Matos, 2020c, p. 183), e há de igual modo a presença de um pajem, de nome Leocádeo, que acompanha e ajuda o jovem príncipe.

Apesar de Vilardo e Leocádeo desempenharem a função de cúmplices e confidentes dos respectivos amos em matéria amorosa – paradigma imitado da tradição antiga que aqui nos importa –, Camões configura-os de modo diferenciado. O moço de Filodemo é mais gracioso do que o pajem do príncipe Antíoco e tem uma maior presença no enredo cômico. Talvez por ser o serviçal de um membro da realeza, Leocádeo apresenta-se em cena de modo mais comedido e recatado (vv. 61-91):

Entra o Príncipe ANTÍOCO, com seu pajem, por nome LEOCÁDEO.

PRÍNCIPE	Leocádeo, se és avisado E não te falta saber, Saber-me-ás dar a entender: Quem ama desesperado, Que fim espera de haver? Senhor, não. Mas, porém, por que razão Lhe vem sabê-lo, ou de quê? Pergunto-te a conclusão, Não me pergunes porquê.
PAGEM	Porque é minha pena tal, E de tão estranho ser, Que me hei-de deixar morrer E por não cuidar no mal, O não ouso de dizer. Que maneira de tormento Tão estranho e evidente, Que nem cuidar se consente, Porque o mesmo pensamento Há medo do mal que sente.

PAGEM	Não entendo a Vossa Alteza.
PRÍNCIPE	Assi importa à minha dor.
PAGEM	E porque rezão, senhor?
PRÍNCIPE	Para que seja a tristeza Castigo de meu temor. Porque ordena O Amor que me condena, Que hajam de sentir, E sem dizer nem ouvir. Bem aventurada a pena Que se pode descubrir! ³

Considerando as palavras com que Antíoco se dirige ao pajem, fica-se com a ideia de que o príncipe toma Leocádeo por alguém “avisado” e com “saber”, ou seja, reconhece-lhe siso e, eventualmente, experiência em questões do foro amoroso, daí perguntar-lhe que fim se reserva a quem “ama desesperado”. Nesta breve intervenção, sentem-se os ecos dos enredos menandrinos, nos quais o jovem amo, entregue à paixão, procura conselhos junto do fiel escravo.

Leocádeo, porém, não se mostra capaz de auxiliar o príncipe da Síria. Por duas vezes, o pajem afirma não ter resposta a dar ao seu senhor. Das duas uma: ou Camões não dota esse moço da destreza cognitiva que veremos, por exemplo, em Vilardo, ou, então, opta por um tipo ético ilustrativo da prudência ou do zelo, traços que se encontram também na caracterização do escravo da tradição greco-latina, sobretudo da *Nea*.

O jovem príncipe, por seu turno, mesmo não obtendo do pajem ajuda para o seu drama amoroso, não se coíbe de lamentar o infortúnio que lhe causa a paixão de que padece, porque vê em Leocádeo a figura do cúmplice e confidente. Neste papel, o de ouvinte dos queixumes do amo, o moço cumpre a missão que lhe é atribuída no enredo cômico, processando-se, assim, uma *imitatio* cautelosa, sem perspetiva de emular os modelos clássicos. Aliás, a pouca intervenção que o dramaturgo lhe dá leva a questionar o seu relevo enquanto *persona dramatis* na *Comédia*

³ Para as citações da obra camoniana, segue-se a recente edição da E-Primatur, organizada, com notas e introdução de Maria Vitalina Leal de Matos, e fixação do texto de Vanda Anastácio.

d'El-Rei Seleuco. Estará Camões a reduzir quase à função de figurante o companheiro fiel do jovem amo enamorado da antiga tradição cômica, e que era, também, matreiro e gracioso?

Certo é que, além da presença pouco significativa que tem no diálogo antes transscrito, ao moço Leocádeo o dramaturgo reserva outras duas intervenções, relativamente mais extensas, que aparecem ser, na nossa hermenêutica, de maior importância. Perante a maleita de amor que vitima Antíoco, o pajem limita-se a dar conta dos pedidos do amo e, num breve diálogo com um dos músicos da corte real, informa do estado em que se encontra o príncipe (vv. 278-295):

*Entram os músicos, e diz ALEXANDRE DA FONSECA,
um deles:*

ALEXANDRE	Senhor, de que se acha mal O Príncipe, ou que mal sente?
PAGEM	Senhor, sei que está doente, Mas sua doença é tal, Que entender-se não consente. Os físicos vem e vão, Uns e outros ameúde, Sem o poderem dar são. Quanto mais cura lhe dão, Então tem menos saúde.
	O pai anda em sacrifícios Aos deoses, que lhe dem A saúde que convém, Dizendo que por seus vícios O mal a seu filho vem. Eu suspeito que isto são Alguns novos amorinhos, Que terá no coração.

Aqui, o moço assume o papel de informante, procurando esclarecer, dentro do que lhe é possível pelo seu entendimento, a doença que assola Antíoco. O seu discurso é neutro, isto é, não revela indícios judicativos ou marcas de comicidade. Em concomitância, a linguagem

não apresenta duplos sentidos nem sentidos jocosos implícitos, como poderia ser expectável de um serviçal que, embora confidente dos infortúnios amorosos do amo, zombasse da situação que relata ao(s) seu(s) interlocutor, como sucede na comédia greco-latina.

É, todavia, na outra intervenção, a qual ocorre já no final da peça, que o moço Leocádeo não deixa de evidenciar alguns traços graciosos, a tocar o cômico, semelhantemente ao que era habitual identificar nos discursos ou apartes do escravo cúmplice e confidente de outrora ou nas réplicas dos escudeiros vicentinos (vv. 670-702):

REI

[...]

Diz contra o PRÍNCIPE:

	Levantai-vos, filho, d'í, O melhor que vós puderdes, E vinde-vos para aqui, Porque, enfim, o que quiserdes Tudo havereis de mi.
PAGEM	Ah, senhores! Ou lá, ou!
PORTEIRO	Viestes em conjunção A melhor que pode ser, Haveis aqui de fazer A trosquia a um rifão.
PAGEM	Deixai-me, senhor, dizer; Haveis isto de acabar: <i>Coração, i bugiar,</i> <i>No esteis preso en cadenas,</i> <i>Que pois o Amor vos deu penas,</i> Que vos lanceis a voar.
PORTEIRO	Por certo que bem comprou.
PAGEM	Ora sabeis o que vai? Antioco, que casou Com a molher de seu pai, E o mesmo pai o ordenou!
PORTEIRO	Isso como?

PAGEM	Não o sei, Porque dizem que a amava, E que só por ela andava Para morrer, e el-Rei Deu-a [a] quem a desejava.
PORTEIRO	Se o casa por querer bem, Com a moça a quem ama, Direi que a mim me inflama O Amor, mais que ninguém.
PAGEM	Pois pedi-lhe a nossa dama.
PORTEIRO	Por São Gil, que ei-los cá vem, Ele pela mão com ela!

Talvez por estar a dialogar com o porteiro, personagem que se lhe aproxima em termos de estatuto ou condição social, Leocádeo é gracioso no modo como explica ao outro criado da casa de que maneira se deu a cura da estranha doença do seu senhor, o príncipe Antíoco. Aí, por momentos recorda-se a atuação da dupla de escravos cômicos da produção aristofânica, sobretudo no que diz respeito ao teor da conversa que o pajem e o porteiro têm um com o outro: a decisão dos senhores. Assim, se, por um lado, Camões parece descurar a natureza cômica do pajem, enquanto personagem próxima do criado da tradição greco-latina, atribuindo-lhe apenas o papel de confidente e cuidador dedicado da infeliz paixão de Antíoco, por outro lado, o dramaturgo português poderá estar a recuperar, ainda que involuntariamente, um paradigma convencional da comédia antiga, que se traduz no recurso à dupla dos serviçais/escravos que dialogam, com alguma comicidade, sobre a vida quotidiana, os problemas e a atuação dos nobres patrões.

Já Vilardo, o moço de *Filodemo*, reúne, no retrato que dele faz o poeta, uma série de traços convencionais sobre os quais interessa deter a atenção, tanto em termos de *imitatio* como de eventual *aemulatio*. A cena de abertura desse auto de Camões é um diálogo animado entre o protagonista e o seu moço que lembra alguns prólogos das produções cômicas de antigamente (vv. 1-41):

FIODEMO	Vilardo, moço!
VILARDO	Si, ei-lo vai!

FILODEMO Pois falai, eramá, falai
E saí cá pera a sala!
O vilão como se cala!

VILARDO Pois, senhor, saio a meu pai,
Que quando dorme não fala.

FILODEMO Trazei cá ùa cadeira.
Ouvis, vilão?

VILARDO Senhor, si.
Se me ela não traz a mi,
Vejo-lhe roim maneira.

FILODEMO Acabai, vilão roim!

Que moço pera servir!
Quem tem as tristezas minhas,
Quem podesse assim dormir!

VILARDO Pardeus! Senhor, nestas manhászinhas
Não há í senão cair.
Por demais é trabalhar
Que este sono se me ausente.

FILODEMO Porquê?

VILARDO Porque há-de assentar
Que, se não for com pão quente,
Não se há-de desaferrar.

FILODEMO Ora, i pelo que vos mando,
Vilão feito de fromento!
Triste do que vai passando,
Sem ter outro mantimento
Que o que está fantesiando!
Ùa só cousa me desculpa
Deste cuidado que sigo:
Ser de tamanho perigo,
Que cuido que a mesma culpa
Me fica sendo castigo.

Traz o moço a cadeira em que se assenta, e diz FILODEMO:

FILODEMO Ora quero praticar
Só comigo um pouco aqui,
Que despois que me perdi,

Desejo de me tomar
Estreita conta de mi,
Vai pera fora, Vilardo...
Torna cá. Vai-me saber
Se se quer já lá erguer
O senhor Dom Luisardo,
E vem-mo logo dizer.
[...]

O amo chama pelo criado que vem ao seu encontro, rezingando e queixando-se de que ainda é cedo para estar a pé. Vilardo recorda, nesta linha de atuação, o criado preguiçoso da *Archaia*. Faz por manter-se silencioso – e provavelmente longe do alcance do olho do seu amo –, porque “quando dorme não fala”. Este tipo de comportamento – convencional, é certo – vale ao moço Vilardo um conjunto de chamadas de atenção e/ou reprimendas. Filodemo chama-lhe “vilão” – que aqui significa “rústico” –, “vilão roim” e lamenta o fato de ele, o criado, pouco lhe servir: “Que moço pera servir! / Quem tem as tristezas minhas, / Quem podesse assim dormir!” Toda esta cena inicial da peça *Filodemo* evoca episódios da tradição cômica greco-latina: por um lado, há o amo a repreender o criado e, pelo outro, há o criado a tentar furtar-se das suas responsabilidades. Há efetivamente *imitatio* por parte do dramaturgo português.

A graciosidade de Vilardo persiste e o seguimento do diálogo assim o comprova. Enquanto Filodemo expõe o que lhe vai na alma, o moço vai gracejando de forma subtil acerca dos desamores do jovem amo. Maria Vitalina Leal de Matos assinala, não especificamente em relação a esta passagem, mas considerando toda a peça *Filodemo*, que se verifica, “como acontece habitualmente neste tipo de dramaturgia” (Leal de Matos, 2020b, p. 131) – a comédia, portanto – o recurso ao

contraste entre a fala dos protagonistas, de registo sério, e a dos criados, que gracejam das afeições dos amos, e parodiam, em tom jocoso e prosaico, as emoções, a finura dos seus sentimentos e a sua linguagem afetada, num “discanto” ou numa “derivação” que funciona como comentário divertido ao tema (Leal de Matos, 2020b, p. 131).

Ora, o processo sobre o qual recaem as considerações da camonista antes transcritas é quase tão antigo quanto o gênero cômico, que praticamente sempre contou com a relação contrastante entre amos e escravos, mesmo quando estes últimos desempenhavam o papel de cúmplices e confidentes dos primeiros.

O fato de Vilardo gracejar das afeições do amo e parodiar as emoções e/ou a finura dos sentimentos de Filodemo não o destitui da função de cúmplice e confidente do senhor. Será, aliás, graças a esta função, a que se alia naturalmente o papel de ouvinte atento, que o moço gracioso se converte, também ele, num “pinga-amor” capaz de encetar um jogo de galanteios com vista a seduzir Solina, a criada de Dionisa, a amada de Filodemo (vv. 1485-1523):

SOLINA	Ora vou-me lá Chamar o seu moço à sala, E se este parvo vem cá, Com ele um pouco rirá, Que sempre d'amores me fala.
VILARDO	Vilardo, moço! Quem me chama?
SOLINA	Qu'é de teu amo?
VILARDO	Ah, que dama! Perguntais-me por meu amo E não por um que vos ama!
SOLINA	E quem é esse amador Que quer ter comigo passo? Será ele algum madraço?
VILARDO	Eu são mesmo, que o Amor Me quebra pelo espinhaço.
	E mais, sabei-o de mim, Pois a dizê-lo me atrevo, Que desde que esses olho[s] vi, <i>Que eu não como, ni bebo,</i> <i>Ni hago vida sin ti.</i>
	E mais, pera namorado Não sou ora tão madraço.
SOLINA	Mãe, como é desmazalado!

VILARDO Não são, mas são depenado:
 Caio pedaço a pedaço.
 E mais eu sofrer não posso,
 Que um arcanjo dos Céos
 Que me corte carne e osso,
 Porque eu são vosso e revosso,
 Pelo santo dia de Deos.

SOLINA Corto como espada nua.
 Ora, estou bem aviada!
 VILARDO Cupido, por vida tua,
 Que a não faças tão crua,
 Pois que te não faço nada!
Amor, amor, mais te pido,
Que quando se for deitar,
Que le digas al oído:
 Devíeis-vos de alembrar
 Neste tempo tão perdido.

Embora tomado pela moça por um “parvo”, “que sempre d’amores [lhe] fala”, Vilardo veste a pele do “amador”, na cena transcrita. Há paródia das afeições do amo, uma espécie de caricatura à coita causada pelo amor cortês, mas a atuação do moço de Filodemo não deixa de demonstrar o efeito que em si têm os desabafos e/ou os infortúnios do amo.

Na conversa que tem com Solina, Vilardo reproduz um conjunto de declarações de amor que até superam os suspiros que o seu amo alimenta por Dionisa – pelo menos em termos de cômico de linguagem. Se correspondem à autenticidade do que ele de fato sente pela criada da amada do seu senhor ou se são puro jogo de sedução – a ver se lhe cai em graça a jovem moça, a verdade é que todo o discurso de Vilardo se reveste de interesse e merece um comentário.

Tal qual um poeta enamorado, o moço dirige-se, inicialmente, a Solina através de uma linguagem muito próxima daquela que se registra no lirismo palaciano e, em alguns casos, chega até a tocar a produção lírica de Camões. Versos como “Que desde que esses olho[s] vi” ou “E mais eu sofrer não posso” reenviam, quase de imediato, para a expressão de um lirismo amoroso como o que se encontra nas cantigas de amor trovadorescas, nos vilancetes ou nos sonetos camonianos. O recurso a

versos em castelhano, igualmente imbuídos de uma carga semântica do domínio amoroso, não só parece enfatizar a aproximação do moço à figura do poeta, do trovador ou do escudeiro galanteador da produção vicentina, como também mostra que o mesmo tem entendimento em matéria de jogos poéticos de sedução e de paixão amorosa. Tê-lo-á adquirido – o entendimento, recorde-se – por influência e via do jovem amo enamorado de quem é cúmplice e confidente, ou será este moço gracioso com dotes de poeta uma recriação camoniana que supera a *imitatio* do antigo escravo cômico?

A continuação do diálogo com Solina tende a excluir a segunda hipótese, isto porque Vilardo logo passa de poeta galanteador a poeta zombeteiro, de cariz popular (vv. 1524-1538):

SOLINA	Tu falas-me já cóprinhas? Ainda hoje trovarás.
VILARDO	Quem? Eu? Por estas barbinhas, Que se vós víseis as minhas, Que digais que não são más.
SOLINA	Ora, pois me queres bem, Dize-me ña.
VILARDO	Ei-la aqui, E veja o saibo que tem. Porque esta trovinha assi, Saiba qu'é trova do acém.

*Passarinhos, que voais
Nestas menhãs tão serenas,
Bofé, que eu só tenho penas
Para encher mil cabeçais!*

Embora configurado por Camões de modo mais elaborado, tendo em consideração a figura de Leocádeo, o pajem do príncipe Antíoco da *Comédia d'El-Rei Seleuco*, o moço de Filodemo ainda não ilustra um exemplo de *aemulatio*. O dramaturgo imita a personagem do companheiro cúmplice e fiel do jovem protagonista apaixonado, isto é, o seu escravo amigo e confidente, e recupera, em paralelo, outros traços que o recriam, também, como figura amplamente cômica, como o caráter zombeteiro e brincalhão.

4 Conclusão

No atinente à conversão do escravo da tradição cômica greco-latina em moço gracioso no teatro camoniano, não nos parece haver dúvidas, de acordo com a análise comparativa e hermenêutica que se desenvolveu, de que se processou *a priori* a *imitatio* dos modelos antigos. Enquanto conhedor das personagens convencionais da comédia antiga – e paralelamente das produções italianas e espanholas da contemporaneidade renascentista –, Camões soube reelaborar os motivos que tinha ao seu dispor, desde os temas aos gêneros, das estruturas dramáticas às personagens mais paradigmáticas.

Segundo (Duarte Ivo Cruz, 2001, p. 55), a obra dramática camoniana tem sido prejudicada pela “projeção ímpar da épica e da lírica. [...] Mas, de qualquer forma, não podemos ignorar o vigor, a frescura, a graça de tantas passagens, a qualidade teatral e sobretudo literária da dramaturgia de Camões” e, neste sentido, cremos que a recuperação da figura do escravo cúmplice do jovem amo em matéria amorosa contribuiu para isso. A *imitatio* levada a cabo pelo autor português efetivou-se de fato. Já em relação à *aemulatio*, pese embora a recriação de certos traços, como os identificados em Vilardo, não temos fundamentação suficiente para afirmar que a mesma se tenha processado na obra dramática de Camões. Pode ser que venha a verificar-se outros aspectos, o que requer, portanto, um estudo mais aprofundado do teatro camoniano.

Referências

ALMEIDA PAVÃO, J. *Temas Camonianos*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1984.

ANDRÉ, C. A. *Latim II: Língua e Cultura*. Lisboa: Universidade Aberta, 1994.

BAÑUELS OLLER, J. V., MORENILLA TALENS. Menandro o la Nueva Comedia Politica, *Literatura: teoría, historia, crítica*, Bogotá, n. 11, p. 83-130, 2009.

CARDOSO BERNARDES, J. A. Auto d'El-Rei Seleuco. In: AGUIAR E SILVA, V. (coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, 2011a. p. 53.

CARDOSO BERNARDES, J. A. Auto de Filodemo. In: AGUIAR E SILVA, V. (coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, 2011b. p. 53-54.

CARDOSO BERNARDES, J. A. Teatro. In: AGUIAR E SILVA, V. (coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa, Caminho, 2011c. p. 918-919.

CRUZ, D. I. *História do Teatro Português*. Lisboa: Editorial Verbo, 2001.

EHRENBERG, V. *The people of Aristophanes: A Sociology of Old Attic Comedy*. New York: Schocken Books; Cambridge: Harvard University Press, 1962.

FARIA, R. T. O escravo em Plauto: paradigma de um herói cômico. In: FARIA, R. T. (coord.). *Temas de Cultura Clássica*. Lisboa: DG Edições, 2021. p. 75-109.

FARIA, R. T. *O escravo na comédia grega*. Ponta Delgada: Edição do Autor, 2024.

FONSECA, C.; PEREIRA DO COUTO, A.; MEDEIROS, W.; TEIXEIRA, C.; TOIPA, H. *Comédias I*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2006.

GAILLARD, J. *Introdução à Literatura Latina*. Lisboa: Inquérito, 1994.

LEAL DE MATOS, M. V. *Obras Completas de Luiz Vaz de Camões*: Teatro. Silveira: E-Primatur, 2020a. v. III.

LEAL DE MATOS, M. V. Sobre a comédia de *Filodemo*. In: LEAL DE MATOS, M. V. *Obras Completas de Luiz Vaz de Camões*: Teatro.

Silveira: E-Primatur, 2020b. v. III, p. 9-17.

LEAL DE MATOS, M. V. Sobre a *Comédia d'El-Rei Seleuco*. In: LEAL DE MATOS, M. V. *Obras Completas de Luiz Vaz de Camões: Teatro*. Silveira: E-Primatur, 2020c. v. III, p.183-189.

SILVA, M. F. *Comédias I*: Aristófanes. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2006.

SILVA, M. F. *Menandro*: Obra Completa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2007.

SILVA, M. F. *Comédias II*: Aristófanes. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2010.

SILVA, M. F. *Comédias III*: Aristófanes. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2019.