



LILIAN NUNES DA COSTA

**GÊNEROS POÉTICOS NA COMÉDIA DE PLAUTO:
TRAÇOS DE UMA POÉTICA PLAUTINA IMANENTE**

CAMPINAS

2014



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

LILIAN NUNES DA COSTA

**GÊNEROS POÉTICOS NA COMÉDIA DE PLAUTO:
TRAÇOS DE UMA POÉTICA PLAUTINA IMANENTE**

**Tese de doutorado apresentada ao Instituto de
Estudos da Linguagem da Universidade Estadual
de Campinas para obtenção do título de Doutora
em Linguística.**

Orientadora: Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso

CAMPINAS

2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Haroldo Batista da Silva - CRB 5470

C823g Costa, Lilian Nunes da, 1985-
Gêneros poéticos na comédia de Plauto : traços de uma poética plautina imanente / Lilian Nunes da Costa. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Isabella Tardin Cardoso.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Plauto - Os cativos. 2. Gêneros literários. 3. Tragédia. 4. Literatura épica. 5. Teatro latino (Comédia) - História e crítica. I. Cardoso, Isabella Tardin, 1971-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Poetic genres in the comedy of Plautus : traces of a Plautine immanent poetics

Palavras-chave em inglês:

Plautus - The captives

Literary form

Tragedy

Epic literature

Latin drama (Comedy) - History and criticism

Área de concentração: Linguística

Titulação: Doutora em Linguística

Banca examinadora:

Isabella Tardin Cardoso [Orientador]

Alexandre Pinheiro Hasegawa

Adriane da Silva Duarte

Christian Werner

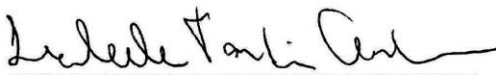
José Eduardo dos Santos Lohner

Data de defesa: 30-09-2014

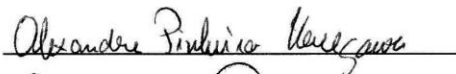
Programa de Pós-Graduação: Linguística

BANCA EXAMINADORA:

Isabella Tardin Cardoso



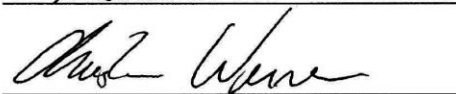
Alexandre Pinheiro Hasegawa



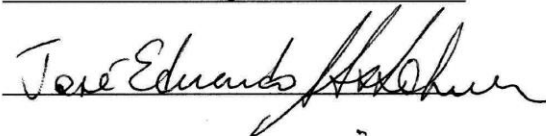
Adriane da Silva Duarte



Christian Werner



José Eduardo dos Santos Lohner



Leni Ribeiro Leite

Paulo Sérgio de Vasconcellos

Rodrigo Tadeu Gonçalves

IEL/UNICAMP
2014

RESUMO

A obra do comediógrafo romano Tito Mácio Plauto (c. 254 – 184 a.C.) é marcada pela presença dos gêneros trágico, épico e mesmo lírico em determinadas passagens, que, de modo geral e não sistemático, têm sido identificadas por diversos critérios, como menção, alusão e associação por paralelos formais. Estudos teóricos sobre “mescla” ou “cruzamento de gêneros” na poesia latina vêm se desenvolvendo ao menos desde a proposição do conceito de *Kreuzung der Gattungen* por W. Kroll (*Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, 1924). No entanto, estudiosos como A. Barchiesi (“The crossing”, 2001) passam a questionar premissas do trabalho do filólogo alemão, que tomava a “miscigenação” como “decadência” da cultura literária helenística e romana. Em nossa pesquisa sobre as mesclas genéricas na comédia plautina, também nos afastamos da perspectiva de W. Kroll e não propomos, como ponto de partida, que as peças que abrigam outros gêneros resultem necessariamente em híbridos. Na verdade, preferimos uma abordagem como a de S. J. Harrison, que lida com a noção de “generic enrichment” (*Generic enrichment in Vergil and Horace*, 2007). A sistematização da presença de outros gêneros poéticos no *corpus* de Plauto selecionado (a peça *Cativos*, bem como passagens de *Báquides*, *O cabo*, *O soldado fanfarrão*, dentre outras) nos interessa no sentido de explorar o quanto a comédia é enriquecida precisamente por meio de elementos perceptíveis pelo público plautino como “alheios” a esse gênero. Assim, nosso método envolve a identificação de aspectos (temáticos e formais) sob os quais esses gêneros aparecem, a apreciação de seus efeitos na peça respectiva, bem como uma reflexão sobre a possibilidade de, a partir da observação das convenções poéticas com que ele joga em seus textos, pensar em uma poética imanente em Plauto.

Palavras-chave: Plauto, mesclas de gênero, tragédia, épica, *Cativos*.

ABSTRACT

The presence of the tragic, the epic, and even the lyric genre in the work of the Roman comic poet Titus Maccius Plautus (c. 254 – 184 BC) has been already noted in the field of classical studies, but in a general, non-systematic way. Among the various criteria used in the identification of those poetic genres there is not only direct mention of elements of the works pertaining to them, but also (thematic or formal) allusion to such elements. Theoretical studies about “genres miscellany” or “genres crossing” in Latin poetry have been developed at least since the proposition of the concept of *Kreuzung der Gattungen* by W. Kroll (*Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, 1924). However, scholars such as A. Barchiesi (“The crossing”, 2001) now question premises from Kroll’s work, which considered the “miscegenation” as a “decadence” on the Hellenistic and Roman literary cultures. The present research does not assume Kroll’s perspective, i.e. it does not presuppose that the plays in which the presence of other genres is evinced are necessarily hybrids. Rather, it favors an approach like that of S. J. Harrison, which deals with the notion of “generic enrichment” (*Generic enrichment in Vergil and Horace*, 2007). While systematizing such a presence of different poetic genres in the selected Plautine *corpus* (the play *Captiui*, as well as passages from *Bacchides*, *Miles gloriosus*, *Rudens*, among others) this study intends to appreciate to what extent comedy is enriched precisely by the elements perceived by the plautine public as extraneous to this genre. The method is based on the identification of (thematic and formal) aspects under which such genres emerge, taking into consideration the effects generated as the play goes on. The observation of the poetic conventions with which the Roman dramatist plays in his texts may also provide a reflexion on an immanent poetics in Plautus.

Keywords: Plautus, genres miscellany, tragedy, epic, *Captiui*.

SUMÁRIO

1. Introdução: gêneros e mesclas de gêneros.....	1
1.1. Uma questão de conceito: em busca do gênero	4
1.2. A categorização genérica e a “evolução” da poesia: a arte imita a vida?	17
1.3. O estado da arte: mesclas de gênero e metáforas biológicas	30
1.4. Mesclas genéricas na obra plautina: estado da questão e objetivos	37
1.5. Método e <i>corpus</i> : como identificamos as mesclas genéricas em Plauto	40
1.6. <i>Cativos</i> : por que escolher essa peça?.....	55
2. Épica	63
2.1. A narrativa épica em oposição ao drama e mesclada ao drama: discursos de mensageiros	63
2.1.1. Discursos de mensageiros em Plauto: paródia de épica ou de tragédia?.....	70
2.1.2. Discursos de mensageiros em <i>Anfitrião</i> : longos relatos de tom épico-trágico... 82	
2.2. A descrição como parte da narrativa épica: écfrase, símile e metáfora.....	95
2.2.1. Écfrases: descrições célebres e polêmicas	95
2.2.2. Símile e metáforas: descrições imagéticas.....	111
2.3. A épica em <i>Cativos</i>	143
3. Tragédia	155
3.1. <i>Vt paratragedat poeta</i> : a tragédia da <i>Archaia</i> aristofânica à <i>palliata</i> plautina	155
3.2. O estilo trágico de Plauto: forma e conteúdo	162
3.3. As personagens de <i>Cativos</i> : dignas do <i>soccus</i> ou do <i>cothurnus</i> ?	166
3.3.1. Hegião: <i>comicus senex</i> ?.....	171
3.3.2. Tíndaro: (<i>seruus</i>) <i>bonus</i> ?	180
3.3.3. O “ <i>sodalis</i> ” Aristofonte	187
3.3.4. O <i>callidus Philocrates Polyplusio</i>	194
3.3.5. Ergásilo faz a festa.....	200
3.3.6. <i>Stalagmus ex machina</i>	209
3.4. Morte	212
3.5. A peça <i>Cativos paratragedat</i> ?.....	219
4. Conclusão	223
5. Bibliografia.....	229
5.1. Obras de referência	229

5.2. Edições de autores antigos.....	230
5.3. Bibliografia secundária.....	235

AGRADECIMENTOS

Chegando ao final de mais esta etapa de minha formação, não posso deixar de agradecer a todos aqueles que me auxiliaram no processo de composição deste trabalho. Novamente tive a felicidade de contar com o apoio de grandes pessoas, tanto do meio acadêmico quanto de fora dele.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso. Além de ter me orientado em todos os sentidos para viabilizar a escrita desta tese, a Profa. Isabella Cardoso nunca deixou de acreditar em minha pesquisa e em minha inclinação para as letras clássicas, pelo que sou realmente muito grata.

Agradeço aos Profs. Drs. Adriane da Silva Duarte, Alexandre Pinheiro Hasegawa, Christian Werner, José Eduardo dos Santos Lohner, Leni Ribeiro Leite, Paulo Sérgio de Vasconcellos e Rodrigo Tadeu Gonçalves, que aceitaram participar de minha banca de defesa, contribuindo imensamente para o aperfeiçoamento do presente trabalho.

São muitos aqueles a quem sou grata no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), então, na impossibilidade de citar todos nominalmente, atendo-me aos que estiveram mais próximos nos últimos anos. Agradeço aos professores da área de estudos clássicos, em especial ao Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos, que, com o usual esmero, tem acompanhando meu trabalho de perto. Gostaria de agradecer também aos funcionários que muito me auxiliaram com as formalidades acadêmicas, sobretudo a Cláudio Platero e a Rita A. de Paula Pereira.

Agradeço aos professores que confiaram em minha atividade docente e permitiram que eu lhes auxiliasse com suas turmas no Programa de Estágio Docente (PED) da Unicamp: além da orientadora deste projeto e o já mencionado Prof. Dr. Paulo Vasconcellos, devo lembrar ainda a Profa. Dra. Cláudia Hilsdorf Rocha e docentes do Centro de Ensino de Línguas (CEL), Profa. Thelma Eloisa Felix de Oliveira e Prof. Me. Guilherme Jotto Kawachi. Sou igualmente grata aos alunos, que me receberam tão bem e me proporcionaram uma valiosa oportunidade de aprendizado para a profissão que anseio por exercer. Dirijo o agradecimento também aos alunos do curso de extensão sobre Língua e Literatura Latinas que ministrei no IEL.

Gostaria de agradecer aos colegas de área que, em muitos momentos, tornam o caminho mais suave. Agradeço ao Dr. Matheus Clemente De Pietro, à Ma. Talita Janine Juliani, ao Me. Diogo Martins Alves e especialmente à Ma. Carol Martins da Rocha. À Carol, amiga também “plautinista”, agradeço sobretudo a ajuda com as atividades acadêmicas e a companhia durante nosso estágio de doutorado sanduíche em Heidelberg.

Na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), gostaria de agradecer, pela possibilidade de discutir meu trabalho e temas afins, aos membros do grupo de pesquisa “Estudos sobre o Teatro Antigo”, coordenado pelas Profas. Dras. Adriane da Silva Duarte e Zélia Ladeira Veras de Almeida Cardoso.

Sou grata também aos profissionais e colegas do Seminário de Filologia Clássica (Seminar für Klassische Philologie) da Universidade de Heidelberg (Ruprecht-Karls Universität), que tiveram o cuidado de tornar minha estadia na Alemanha não apenas profícua do ponto de vista acadêmico, mas também agradável por conta do ambiente amistoso. Agradeço sobretudo ao meu coorientador, Prof. Dr. Jürgen Paul Schwindt, por todas as oportunidades que tive em tão renomado centro de estudos.

Agradeço ao CNPq pelo financiamento de minha pesquisa de doutorado (processo nº140562/2010-9) e à Capes pela concessão da bolsa de doutorado sanduíche no exterior (processo PDSE nº 17237/12-2).

Saindo da esfera universitária, gostaria de agradecer aos familiares que me incentivaram em mais essa fase de minha formação. Um agradecimento especial a minha mãe, Celi Jane, que não poupa esforços para que eu leve adiante os objetivos que tracei. Espero poder sempre retribuir toda essa dedicação e um dia aprender a ser assim tão zelosa.

Gostaria de agradecer também aos que, mais uma vez, deram uma inestimável prova de amizade, sendo tão compreensivos comigo durante o tempo em que tive de me ausentar do convívio mais próximo por conta do trabalho.

E não poderia deixar de agradecer ao meu querido Dennis Flores de Souza, que esteve incansavelmente ao meu lado ao longo dos dois últimos anos do doutorado, preparado para me apoiar pacientemente nas situações mais adversas. Agradeço a possibilidade de dividir minhas vivências com alguém tão especial, que, com amoroso companheirismo, trouxe luz nova para o estágio final de minha pesquisa.

1. Introdução: gêneros e mesclas de gêneros

A presente pesquisa, que tem como tema a presença de outros gêneros poéticos na comédia do poeta romano Tito Mácio Plauto (*Titus Maccius Plautus*, c. 254 – 184 a.C.),¹ originou-se de trabalhos que desenvolvemos anteriormente na área de estudos clássicos. Nomeadamente, iniciamos em 2006, com uma investigação² sobre o discurso de batalha da personagem Sósia (*Sosia*), na peça *Anfitrião* (*Amphitruo*). A análise de tal narrativa bélica (*Amph.* 186 – 247, 250 – 262) visava à observação da presença e dos efeitos, nessa comédia plautina (denominada “tragicomédia” – *tragico[co]moedia* [*Amph.* 56 e 63] – em seu prólogo), de elementos mais tipicamente associados aos gêneros poéticos trágico e épico.

A investigação se encaminhou para nossa pesquisa de mestrado (2008 – 2010).³ Nessa fase de nossos estudos, procurávamos analisar de forma mais acurada os efeitos das menções e alusões a outros gêneros (tragédia, épica e mesmo lírica) em toda a peça *Anfitrião*.⁴ É em nosso mestrado que se encontram as bases de nossa pesquisa atual, doutorado que teve início em 2010, dedicado à intrigante presença de gêneros poéticos não cômicos na obra do comediógrafo Plauto.

Motivaram o presente estudo, pois, questões como as seguintes: a que gêneros Plauto faz menção ou alusão em suas comédias? Que estratégias ele utiliza para fazer tais menções ou alusões, tendo em vista a percepção por um público ideal (ao menos parte dos espectadores de suas peças)? Com essas perguntas, ao debruçarmo-nos sobre os textos plautinos, surgiram, como não poderia deixar de ser, também questões metodológicas:

¹ I.e. as “mesclas genéricas” na comédia plautina. Parece válido esclarecer, já aqui, que consideramos “mescla de gênero” qualquer referência (direta ou indireta) que, em uma produção poética de determinado gênero, aponte para outros gêneros (suas convenções, obras, autores etc.). No caso de Plauto, ao menos tomando como base as passagens que selecionamos para nossa discussão, veremos que essas mesclas aparecem principalmente sob a forma de paródia, ou seja, como uma imitação para fins humorísticos.

² Iniciação científica intitulada “O discurso de Sósia: uma contribuição para o estudo dos gêneros na ‘tragicomédia’ *Anfitrião* de Plauto”, desenvolvida com apoio FAPESP (processo nº 05/60850-1) entre 2006 e 2007, sob orientação da Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso (Departamento de Linguística – IEL/Unicamp).

³ “Mesclas genéricas na ‘tragicomédia’ *Anfitrião* de Plauto” (2010). A pesquisa contou com apoio FAPESP (processo nº 07/57172-7) e teve orientação também da Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso.

⁴ A pesquisa resultou em tradução anotada e estudo introdutório à peça, *Anfitrião de Plauto* (2013), livro publicado pela editora Mercado de Letras com financiamento FAPESP (processo nº 2011/17284-6).

como podemos perceber suas estratégias de alusão genérica?⁵ E, ainda metodologicamente, até que ponto se pode dizer que referências alusivas aos gêneros poéticos são fundamentais, ou para a compreensão da peça, ou, não menos importante, para se entender a piada, para o efeito de humor ou riso?

Em seguida, ao nos inteirarmos do estado da questão, foi necessário ponderar sobre o conceito de gênero poético (e sobre o ato de classificar gêneros), a fim de identificar alguma definição que nos parecesse aplicável de modo mais adequado a textos plautinos. Do mesmo modo, refletimos sobre as implicações epistemológicas e poéticas de se abordar a mistura de gêneros, caracterizando-as quer como “mescla de gêneros”, “cruzamento de gêneros”, ou como “enriquecimento de gêneros”. Nossa consideração sobre tais questões será desenvolvida entre as seções 1.1 a 1.5 desta introdução.

A complexidade dos aspectos levantados nos obriga, como costuma acontecer, a restringir o âmbito tanto do *corpus* plautino analisado, quanto dos gêneros poéticos a serem apreciados a partir de seu textos. Conforme justificamos na seção 1.6, nossa investigação terá como objeto central a comédia *Cativos* (*Captivi*) e, dentre os gêneros poéticos referidos nas obras plautinas – a Comédia Nova grega, a elegia, a lírica, a épica, a tragédia –, optamos por nos concentrar na apreciação dos dois últimos.

Embora nossa metodologia seja apresentada com mais detalhes na seção 1.5, vale aqui destacar um procedimento metodológico a que visamos, mas cuja dificuldade precisamos de antemão reconhecer: procurávamos evitar, ao tratar da épica ou da tragédia, fixarmo-nos em teorias modernas ou antigas (a que não pretenderíamos nos reportar exaustivamente).⁶ Concordamos com G. W. Dobrov quanto ao fato de que nós “as students of antiquity, owe our contemporaries an account of our analytical framework for, if one thing should be obvious at this late point, no intellectual enterprise can honestly claim to be ‘theory-free’” (*Figures of play: Greek drama and metafictional poetics*, 2001, p. viii).

⁵ Aqui já nos amparamos em uma noção largamente praticada nas pesquisas intertextuais em estudos clássicos, a referência com efeito de sentido; cf., por exemplo, P. S. de Vasconcellos (*Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*, 2001, p. 25-44). Voltaremos ao tema adiante, na seção 1.5.

⁶ Para um panorama de teorias antigas e modernas sobre épica, cf. os verbetes “Epik” e “Epos” do *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* (daqui em diante, *HWR*), editados por G. Ueding (1994, p. 1283-6 e 1327-47, respectivamente); ver ainda o verbete “Epos” do *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (daqui em diante, *HWP*), em volume editado por J. Ritter (1972, p. 599-601). Sobre a tragédia, cf. a entrada “Tragödie” do *HWR* (2009, p. 743-67) e o lema “Tragische” do *HWP* (volume editado por K. Gründer e J. Ritter, 1998, p. 1334-45).

Ainda assim, buscamos concentrar nossos esforços em inferir de cada passo plautino o que, segundo aqueles versos, estaria sendo tomado ou proposto, se não como típico do outro gênero, ao menos como a ele pertinente (épico, ou trágico). A recorrência a outros textos (teóricos, épicos, trágicos) que nos permitissem identificar uma ou outra associação genérica pretendeu ser, nesse caso, não uma prescrição, mas um meio de confirmação ou não da possibilidade de identificação, mesmo que por contraste. Nesse sentido, pretendemos voltar, na conclusão, também à questão da possibilidade de se apreender noções de tragédia ou trágico, epos ou épico que se extraíam dos passos plautinos, i.e. esboços de uma poética plautina.

No segundo capítulo, trataremos do epos e suas características, privilegiando a questão da narrativa (diegese) e sua relação com personagens e situações dramáticas, dando destaque ao recurso do mensageiro trágico (o *nuntius*) e sua contraparte cômica (o *seruus currens*). No estudo das passagens, evidencia-se a complexidade envolvida quando se busca determinar se as referências remetem ao gênero épico ou ao trágico. Em seguida, ainda tendo em conta a épica como parâmetro, examinamos outro procedimento a ela comumente associado: a descrição, por meio de recursos como écfrase, símile e metáfora. Novamente, na análise do texto plautino, e em especial em *Cativos*, ponderam-se as possibilidades e efeitos da identificação de um ou outro gênero poético.

No capítulo três, dedicado à tragédia, damos continuidade ao estudo de caso da peça que é *corpus* central de nossa tese, com considerações sobre a caracterização do trágico aqui levada em conta. Em seguida, revemos os indícios mais notórios de humor com o gênero de *Cativos*, bem como o estado da questão no âmbito das pesquisas plautinas, i.e. como tais sinais são usualmente abordados e em que influenciam no estatuto (inclusive genérico) da peça em apreço. A partir daí, propomo-nos a uma análise que se diferencia dos estudos sobre a peça que consultamos: observamos sistematicamente até que ponto as personagens e suas ações teriam nuances trágicas (ou ao menos mais sérias) sugeridas pela negação, no prólogo (*Capt.* 54 – 8) e no epílogo (*Capt.* 1029 – 34) da comédia, de expedientes tipicamente cômicos.

Na conclusão, voltamos às questões levantadas nessa breve introdução, e apontamos para outras que o próprio estudo mostrar relevantes para o tema dos gêneros poéticos no legado de Plauto.

1.1. Uma questão de conceito: em busca do gênero

*Nam quam uaria sint **genera** poematorum, Baebi,
quamque longe distincta alia ab aliis, sis, nosce.*
(Ácio, fr. 14 – 5; grifo nosso)

“Assim, quão variados são os **gêneros** dos poemas, Bébio,
e quão largamente são distintos uns dos outros, por favor, aprende”.

A recomendação, feita pelo poeta romano Ácio (c. 170 – 86 a.C.) no nono livro das *Didascálias* (*Didascalia*), certamente não inaugurou o conceito de “gênero poético”, implícito já nas teorizações gregas sobre o assunto, que datam de ao menos dois séculos antes.⁷ É curioso observar, porém, que o termo destacado na citação acima – *genus* – é que, muitos séculos após a era desse poeta do período republicano, daria origem ao vocábulo “genre”, que figura de maneira proeminente na literatura em língua estrangeira que lida com a noção de gênero poético.⁸ Para além dessa questão terminológica, a sugestão de Ácio nos chama a atenção sobretudo porque atesta a existência, já na Antiguidade, de um interesse que partilhamos: o estudo específico das múltiplas formas e conteúdos que a poesia pode assumir.⁹

⁷ Retomaremos o tópico a seguir, quando tratarmos das poéticas platônica e aristotélica (séc. IV a.C.).

⁸ S. M. Braund, em introdução à sessão sobre gêneros (“Genre”) da obra *Texts, ideas, and the classics: Scholarship, theory and classical literature* (organizada por S. J. Harrison e publicada em 2001), recorda a célebre passagem de Ácio, observando que o termo “genre” é tardio (“latecomer”, 2001, p. 138). De fato, o *Trésor de la langue française informatisé* (TLFi, mantido pela Analyse et traitement informatique de la langue française [ATILF], consultado em 20/05/2014) apresenta o vocábulo como sendo documentado a partir do século XII, com o sentido de “tipo” (“sorte, type”) na linguagem comum; a rubrica literária só aparece mais tarde, em 1654: “si l’on veut acquérir la réputation en ce **genre d’écrire** (le théâtre)” (Racan, *Œuvres*, ed. Tenant de Latour, I, 357; grifo presente no tesauro). No século XIX, a palavra é incorporada à língua inglesa (cf., por exemplo, o *Oxford English dictionary* [OED]). O alemão adota o termo na mesma época, ainda que o sentido literário de “estilo de escrita” (“‘Schreibart’ in der Literatur”) seja atestado no idioma já desde o século XVIII, segundo o *Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache* (projeto da Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften [BBAW], consultado em 20/05/2014). A língua alemã tem um vocábulo próprio para o conceito de “gênero (literário)”, “(literarische) Gattung”, mas a palavra “genre” ainda aparece associada à teoria da literatura, por exemplo, no verbete “Genrestil” do *HWR* e na entrada “Hybride Genres” do *Metzler Lexicon: Literatur- und Kulturtheorie* (daqui em diante, *Metzler*).

⁹ Gostaríamos de salientar que, na presente pesquisa, dedicamo-nos a gêneros poéticos apenas, sobretudo à épica e à tragédia (em diálogo com a comédia de Plauto, naturalmente), optando por não tratar de gêneros textuais de maneira mais ampla, tampouco de gêneros discursivos ou retóricos. Tal recorte visa, em parte, evitar a dispersão por muitos tópicos, o que poderia comprometer a unidade de nossa análise. A seleção foi motivada também pelo próprio *corpus* plautino, cujas peças, como se sabe (e discutiremos adiante), frequentemente fazem menção, ou ao menos alusão, a gêneros **poéticos**. Sobre uma influente mudança do conceito de gênero (de categoria estética, âmbito da literatura, a tipo de discurso, domínio da linguística), ver

Tal interesse, que perdura até os dias atuais, já moveu e ainda move muitas discussões, pois o tema não se esgota. E isso se explica não apenas pela contínua produção de análises de textos poéticos (e mesmo literários em sentido mais amplo, antigos ou não): as reflexões teóricas parecem prolongar-se também pelo fato de não haver ainda um consenso sobre a própria ideia de gênero poético. A respeito dessa questão, F. Schlegel (1772 – 1829) certa vez escreveu: “Já temos tantas teorias sobre gêneros poéticos. Por que não temos ainda um conceito de gênero poético? Talvez então tivéssemos de nos contentar com uma única teoria sobre gêneros poéticos”.¹⁰ Cerca de duzentos anos mais tarde, no ensaio “The Crossing” (2001),¹¹ A. Barchiesi observa que nem sequer contamos com um claro mapeamento do que já se teorizou sobre gêneros poéticos até hoje:

“In spite of so much activity in the field of genre, from classical to postmodern, we still don’t have a comprehensive account of imagery *about* genre, a map of generic ideology and iconology which should be able to cross, and criss-cross, the border between programmatic *écriture* and ancient criticism, between praxis and theory” (2001, p. 162; grifo do autor).

Não apenas a pluralidade de concepções e teorias sobre gêneros (ou a complexidade em apreendê-la) ocupa estudiosos contemporâneos; um problema mais grave parece ser outro: a falta de efetivo avanço teórico. J. Frow, por exemplo, afirma que a teoria genérica “has barely moved on in the last thirty or forty years” (“‘Reproducibles, rubrics, and everything you need’: Genre theory today”, 2007, p. 1629).¹² Talvez impulsionado pela alegada estagnação é que ele próprio tenha formulado um conceito inovador de gênero:

R. Barthes (“Linguistique et littérature”, 1968). Sobre o último sentido, ver o célebre ensaio “Os gêneros do discurso” de M. M. Bakhtin (*Estética da criação verbal*, 1997).

¹⁰ Procuramos traduzir as citações em língua alemã (assim como as passagens em grego e latim) a fim de facilitar a apreciação de nossa interpretação. Segue o original: “Man hat schon so viele Theorien der Dichtarten. Warum hat man noch keinen Begriff von Dichtart? Vielleicht würde man sich dann mit einer einzigen Theorie der Dichtarten behelfen müssen” (fr. 54 do segundo volume da edição crítica editada por H. Eichner [*Friedrich Schlegel: Kritische Ausgabe seiner Werke – Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, 1967]).

¹¹ Publicado na obra *Texts, ideas, and the classics: Scholarship, theory and classical literature*, editada por S. J. Harrison.

¹² O mais recente trabalho de destaque, segundo J. Frow, é o de T. Todorov (*Les genres du discours*, 1978; publicado posteriormente também em inglês: *Genres in discourse*, 1990).

“performative structures that shape the world in the very process of putting it into speech” (2007, p. 1633).¹³

P. Michalowski é um dos estudiosos que reconhece¹⁴ o mérito de J. Frow em transformar o conceito de gênero, antes “ferramenta classificatória” (“classificatory tool”, 2010, p. 7), em “estrutura para formação de mundo” (“frame for world-making”, 2010, p. 7). Também nós divisamos o potencial da proposta de J. Frow, que nos parece ainda carregar algo de sistematizador (embora talvez mais do mundo que dos discursos que a ele se referem). No entanto, para a presente pesquisa, interessam-nos antes outras linhas de pensamento, que também problematizam a noção de gênero enquanto algo puramente classificatório, mas que enfatizam a questão da recepção da obra poética pelo público.

Tais abordagens tendem a levar em consideração a dimensão da *performance*, um ponto importante, visto que, neste estudo, nos dedicamos à análise de comédias de Plauto (encenadas pela primeira vez em período próximo à virada entre os séculos III e II a.C.).¹⁵ Todavia, pensamos que o assunto demanda alguma reflexão, especialmente pela maneira contundente como fora abordado por G. Nagy no início da década de 90: “the very concept of genre becomes necessary only when the occasion for a given speech-act, that is, for a given poem or song, is lost” (*Pindar’s Homer: The lyric possession of an epic past*, 1990, p. 362, n. 127). M. Depew e D. Obbink, analogamente a G. Nagy,¹⁶ mas já modalizando sua asseveração¹⁷ – relacionam¹⁸ o surgimento das teorizações sobre gêneros poéticos à passagem da cultura grega ao suporte textual, deixando de ser fundamentada apenas na *performance*:

¹³ J. Frow estabelece uma relação de semelhança entre sua concepção de gêneros e a maneira como M. Foucault define “discursos” (“des pratiques qui forment systématiquement les objets dont ils parlent”, 1969, p. 67): “By discourses Foucault here means something very close to what I call genres” (2007, p. 1633).

¹⁴ No capítulo “Maybe epic: The origins and reception of Sumerian heroic poetry” da obra *Epic and history*, editada por D. Konstan e K. A. Raaflaub (2010).

¹⁵ De nosso autor, bem como de sua obra, trataremos mais pormenorizadamente adiante.

¹⁶ Pode-se vislumbrar a filiação dos autores à ideia de G. Nagy também quando afirmam: “The late fifth century B.C.E. fits perfectly Gregory Nagy’s formula” (2000, p. 3).

¹⁷ Certamente a questão da *performance* foi trabalhada também sob perspectivas menos incisivas por outros autores. A. Barchiesi, por exemplo, levanta a possibilidade de se explorar o gênero enquanto “a conceptual device fit for re-creating and re-enacting performance” (2001, p. 154), o que parece particularmente interessante para o estudo de textos antigos, ainda que haja limitações epistêmicas. A. Barchiesi, ao comentar a referida passagem de G. Nagy, ainda afirma que se tratava de “sly provocation” (2001, p. 154), que teria sido revisada em trabalho posterior. A valorização da *performance*, como observam M. Depew e D. Obbink, também pode ser vantajosa para o questionamento de abordagens formalistas (ou marcadas pelo *New Criticism* [“Neocrítica”, em português]), que, restritas à esfera do texto “may be intransigent and distorting products of our own text-based culture” (2000, p. 4).

¹⁸ Em introdução a obra por eles editada, *Matrices of genre: Authors, canons and society* (2000).

“(...) metadiscourse about genre was a different matter, forming a body of metadata (additional to our historical literary evidence) all its own. This came later, and it often took some distance from genres, sometimes falsifying or fictionalizing their performative matrix. Thus theorizing about genre arose quite apart from conceptualizations of genre that were production-and performance-based. It is no accident that the first theories of genre, such as Plato’s, arose in a culture that was already textual and not performance-based, and in which descriptive and normative studies of literary history, the visual arts, city planning, etymology, and music were being composed for the first time” (2000, p. 3).

Se é verdade que as teorias sobre gêneros na Grécia antiga tiveram início somente após o enfraquecimento da dimensão da *performance*, ainda assim não nos parece válido afirmar que apenas então é que alguma concepção de gênero poético despontou naquela sociedade. Concordamos com R. P. Martin¹⁹ quanto a isso ser plausível para o gênero enquanto instrumento teórico apenas (“a tool for scholars and librarians”, 2005, p. 15). Isso porque os próprios poetas, ainda no período arcaico, já lidavam necessariamente com as distinções técnicas e temáticas que havia entre os diversos tipos de produção poética existentes à época. R. P. Martin descreve a situação em termos que nos parecem muito apropriados: tratar-se-ia de uma convenção entre poeta e público, uma questão de “poética implícita”²⁰ (“**implicit poetics**, both performers and audiences following what tradition suggested”, 2005, p. 15; grifo nosso).²¹

¹⁹ No célebre ensaio “Epic as genre”, publicado na obra *A companion to ancient epic* (2005), editada por J. M. Foley.

²⁰ Sobre a ideia de poética implícita, importante para nosso estudo, cf. também J. Farrell (“Classical genre in theory and practice”, 2003), em passagem que citaremos adiante.

²¹ Assim sendo, talvez se possa pensar, como F. Cairns, que os gêneros são tão antigos quanto as sociedades organizadas (*Generic composition in Greek and Roman poetry*, 1972, p. 34). Ressaltamos, porém, que o pesquisador escreveu sua célebre obra sobre “composição genérica” em contexto teórico anterior àquele de que estamos tratando, i.e. antes mesmo de que se sentissem, nos estudos clássicos, os efeitos da teoria da *performance*, como lembram M. Depew e D. Obbink (2000, p. 4). Para A. Barchiesi, a preferência de F. Cairns pela noção de “inclusão” (de elementos de outros gêneros) em vez de “mistura de gêneros” configura um avanço (“a serious improvement on previous scholarship”, 2001, p. 150). Ainda assim, optamos por não adotar o conceito de “genres of content” (a expressão aparece em artigo de F. Cairns, “Propertius 4.9: *Hercules exclusus*” and the dimensions of genre” [in: K. Galinsky, *The interpretation of Roman poetry: Empiricism or hermeneutics*, 1992, p. 65]). Pois, quando trabalha com “classifications in terms of content” (1972, p. 6), F. Cairns deixa de lado categorias poéticas “tradicionais” (como “épica”), das quais nos valeremos para nossa análise. Contudo, não deixamos de reconhecer a importância da teorização desse estudioso, que influenciaria, no Brasil, a obra de F. Achcar (*Lírica e lugar-comum: Alguns temas de Horácio e sua presença em português*, 1994). Para uma crítica da maneira como F. Cairns entende a classificação genérica na Antiguidade, ver J. A. Oliva Neto: “Problemático é Cairns afirmar que os gêneros que estuda têm por critério o conteúdo, o que parece verdadeiro, ao passo que os gêneros da épica, lírica, elegia, epístola têm por critério a forma, que é simplificação e não totalmente verídica, como se pode ver pelas considerações de

É nesse sentido, então, que a *performance* se torna relevante para nossa pesquisa: como parte do diálogo²² genérico que se estabelece entre a obra plautina e seus espectadores,²³ uma “conversa” que pode ser silenciosa, mas que é anunciada em alguns momentos,²⁴ especialmente no *corpus* que selecionamos. De nosso objeto de estudo e de nossos propósitos trataremos adiante; por ora, gostaríamos de expor algumas noções de gênero poético que embasam o presente trabalho. Uma delas é a de C. Segal, expressa em seu prefácio à obra *Genres and readers: Lucretius, love elegy, Pliny’s Encyclopedia* (1994) de G. B. Conte. Ali, C. Segal sugere o modo como os gêneros devem ser entendidos:

“(…) [not] as something external to the work or as a category that modern critics impose for their convenience, but rather as the ancient poet’s instrument for reaching the reader, organizing content and projecting thought in forms intelligible to the audience. Genre is a medium of literary communication (perhaps one could say writerly communication, in Roland Barthes’ sense) in cultures like the Graeco-Roman that have strongly defined literary traditions and therefore literary competences to connect author and audience in a common frame of reference” (1994, p. xiii).

A definição de C. Segal expressa e desenvolve precisamente a ideia de gênero que expusemos acima: uma ferramenta que constrói o “pacto” entre poeta e público (não apenas o espectador antigo, mas também o leitor hodierno), viabilizando a apreciação da obra.²⁵

Aristóteles e Horácio” (“Os gêneros poéticos antigos e o lugar-específico (τόπος ἴδιος) nas poéticas de Aristóteles e Horácio”, 2004, p. 112).

²² S. Goldhill, no capítulo “Genre” da obra *The Cambridge companion to the Greek and Roman novel* (editada por T. Whitmarsh e publicada em 2008), também toma o gênero como instituidor de uma comunicação, mas enfatizando o aspecto emocional da recepção: “Genres are ways of organising emotional expectations. Genres structure the reader’s emotional contract with fiction (and other forms of writing), and so have the reader’s emotional complicity. Genre is thus a formative element in the construction of the typical – and thus normative – scene of communication. It is part of how society projects and promotes – regulates – the functioning of communication in and as culture” (2008, p. 187). Adiante, o estudioso ainda chama a atenção para a relação entre gênero, memória e história: “Genre becomes a way of engaging with cultural memory – of instantiating memory. Genre makes the past present through affiliation of form, and thus anchors literature within history” (2008, p. 188-9).

²³ R. L. Hunter, ao tratar de lugares-comuns da Comédia Nova, afirma que se trata de “result of an awareness by poets, actors and audience that the genre stood at the culmination of a long tradition with its own practices and conventions” (*The New Comedy of Greece and Rome*, 1989, p. 82).

²⁴ Tem-se destacado o fato de que as próprias obras poéticas, especialmente no período augustano, muitas vezes tematizam a questão (da transgressão) genérica; cf., por exemplo, S. J. Harrison (2007, p. 17; 2013, 2-3, 10-1) e A. Barchiesi (2001, p. 150-1, 155-8). A respeito do tema, ver sobretudo o influente trabalho de G. B. Conte (*The rhetoric of imitation: Genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets*, 1986). Voltaremos ao assunto da tematização genérica adiante, quando tratarmos desse procedimento especificamente em nosso objeto de estudo.

²⁵ A respeito de tal pacto, parece importante ressaltar que o público pode ser conhecedor da dinâmica que constitui os gêneros sem ser necessariamente consciente do sistema formal de categorização genérica ele

Uma concepção semelhante, com maior ênfase no sentido da recepção,²⁶ é aquela adotada por M. Depew e D. Obbink, que A. Barchiesi reformula da seguinte maneira: “genre as a conceptual, orienting device that suggests to an audience the sort of receptional conditions in which a given fictive discourse might have been delivered or produced” (“Rituals in ink: Horace on the Greek lyric tradition, 2000, p. 168”).²⁷

Em artigo posterior, A. Barchiesi retoma a discussão sobre o conceito de gênero, apresentando-o praticamente do mesmo modo, i.e. ainda conferindo grande destaque a sua propriedade de recuperar, no momento da recepção, algo do contexto original da obra: “‘genre’ can be used so as to reconstruct the productive conditions of a text or a tradition; to re-create, at the point of reception, some impression, or imagination, about the setting in which the text was originated and performed” (2001, p. 150). Desta feita, porém, o estudioso menciona também outros aspectos do gênero, características mais “tradicionais” e, talvez por isso mesmo, mais difundidas, como o próprio A. Barchiesi coloca:

“As for my own traditional idea of genre, I choose two basic tenets plus a refinement.”²⁸ The tenets are that people are inclined to imagine genre as something that straddles two oppositions, (i) content versus form, and (ii) literary texts versus

mesmo. Especificamente sobre um público leitor, T. Todorov afirma: “readers read in function of the generic system, with which they are familiar thanks to criticism, schools, the book distribution system, or simply by hearsay; however, they do not need to be conscious of this system” (1990, p. 19). Pensamos que, *mutatis mutandis*, é possível estender tal conjectura aos espectadores da época de Plauto: em geral, o público que frequentava os festivais teatrais poderia não ter o conhecimento técnico de um teórico sobre o gênero praticado por nosso autor, mas nem por isso essa plateia seria ignorante quanto às convenções que inseriam as peças plautinas numa tradição cômica. Ainda que não houvesse crítica genérica sendo divulgada e ensinada no período (em suporte escrito ou não), o público teria tido acesso a outros espetáculos teatrais, dos quais poderia ter deduzido uma espécie de “poética”. Para discussões sobre o estatuto do público plautino, ver, entre outros, B. A. Taladoire (*Essai sur le comique de Plaute*, 1956, p. 9-34) e, mais recentemente, T. J. Moore (*The theater of Plautus: Playing to the audience*, 1998).

²⁶ Sobre a importância da estética da recepção (“reader-response theory”) para os estudos clássicos, cf. J. S. Harrison (2007, p. 14-5; 2013, p. 8-9), que ressalta especificamente a noção de “horizonte de expectativas” ou “repertório” (“‘horizon of expectation’ or ‘repertoire’”), que a teoria estruturalista chamou “competência literária” (“‘literary competence’”, 2007, p. 14; 2013, p. 8). O estudioso resgata também o conceito de “comunidade interpretativa” (“reading/interpretive community”, 2007, p. 15; 2013, p. 9) desenvolvido por S. Fish (*Is there a text in this class?*, 1980). S. J. Harrison discute o papel das comunidades interpretativas na análise da literatura clássica em sua introdução à obra *Texts, ideas, and the classics: Scholarship, theory and classical literature* (2001, p. 11-2). Entretanto, no mesmo volume, A. Barchiesi observa que há limites epistemológicos: “One is free to think that interpretive communities are still a possible avenue, but here the state of our evidence for classical times is lamentable” (2001, p. 159).

²⁷ A formulação de M. Depew e D. Obbink é a seguinte: “genre is a conceptual orienting device that suggests to a hearer the sort of receptorial conditions in which a fictive discourse might have been delivered” (2000, p. 6).

²⁸ Trata-se do conceito que transcrevemos no parágrafo anterior.

society, discourse, institutions. I don't see much point in the whole debate if genres are not used to bridge those oppositions" (2001, p. 150).

Interessa-nos, sobretudo, a primeira “ponte” referida por A. Barchiesi, que liga conteúdo e forma.²⁹ Isso porque, na análise dos textos plautinos – mais especificamente, das menções e alusões a gêneros poéticos em suas comédias – nossa discussão vai se dar também torno de escolhas temáticas (*topoi*) e linguísticas (lexicais, de figuras de linguagem, etc.).³⁰

Levando-se em consideração as perspectivas acima esquematizadas (sobretudo as noções de gênero que contemplam o aspecto da recepção), acreditamos, como M. Depew e D. Obbink (2000, p. 12), que o estudo dos gêneros poéticos pode contribuir positivamente para as pesquisas em literatura clássica. Na Roma antiga, a compreensão e o uso adequado, decoroso, das convenções poéticas de cada gênero têm sua importância explicitamente apontada, por exemplo, na *Arte Poética* (*Ars poetica*, ou *Epistula ad Pisones*)³¹ de Horácio:³²

*Descriptas seruire uices operumque colores
Cur ego si nequeo ignoroque poeta salutor?
Cur nescire pudens praue quam discere malo?
Versibus exponi tragicis res comica non uult;
Indignatur item priuatis ac prope socco
Dignis carminibus narrari cena Thyestae.
Singula quaeque locum teneant sortita decentem.
(...)
Si dicentis erunt fortunis absona dicta,
Romani tollent equites peditesque cachinnum.
Intererit multum diuusne loquatur an heros,
Maturusne senex an adhuc florente iuuenta*

²⁹ Sobre os problemas de se levar em consideração apenas os aspectos formais dos gêneros, cf. S. Goldhill: “genre is all too often treated solely or primarily as a formalist question, where attributes of a literary genre are listed, and then a particular work is considered as a member of the genre according to whether it has (enough of) those attributes or not. Although such formal questions are in themselves interesting and indeed necessary lines of enquiry, particularly when classical poetry is so aware of its own generic memory, one less satisfactory result of such formalism is that the role of the reader seems to be limited to the acknowledgement of *topoi*, the social scene of reading is unexplored, and the nature of any cultural or political impact of poetry – its performative power – is drastically restricted. The recognition of a *tópos* may be a beginning but should never be the end of criticism” (2008, p. 189).

³⁰ Detalharemos nosso método adiante, no penúltimo tópico desta introdução.

³¹ Sobre as complexidades de se definir o gênero da própria *Arte poética*, bem como o de outras *epistulae* de Horácio, ver, por exemplo, J. Farrell (2003, p. 394-5).

³² Na verdade, a ideia de adequação (τὸ πρέπον) aparece já em Aristóteles, que afirma que a cada tipo de composição poética compete uma forma e um conteúdo próprios (*Poet.* 1448a).

*Feruidus, et matrona potens an sedula nutrix,
Mercatorne uagus cultorne uirentis agelli,
Colchus an Assyrius, Thebis nutritus an Argis* (Ars. 86 – 92, 112 – 8)

“Se eu desconheço e sou incapaz de respeitar os preceitos estabelecidos e as características das obras, por que sou saudado como poeta? Por que, alegando modéstia, prefiro antes ignorar que aprender? Um assunto cômico não quer ser exposto em versos trágicos. Do mesmo modo, a ceia de Tieste se indigna de ser narrada em poemas domésticos, mais próximos do soco.³³ Que cada tema escolhido tenha um lugar apropriado. (...) Se as falas estiverem dissonantes em relação à fortuna de quem fala, os pedestres e cavaleiros romanos irão cair na gargalhada. Importa muito se quem fala é uma divindade ou um herói, um velho maduro ou um jovem férvido na flor da juventude, uma matrona influente ou uma diligente ama, um mercador errante ou o agricultor de um sítio verdejante, alguém da Cólquida ou da Assíria, educado em Tebas ou em Argos”.

Na atualidade, entre estudiosos que defendem o emprego de classificações genéricas está S. Goldhill, por exemplo, que considera o gênero da seguinte forma:

“an essential element of literary history and of our responses to literature: one of the first engagements with any text by a reader is the recognition of genre, and it would be hard to imagine a literary history that did not depend on genre as an organizing category” (2008, p. 185).

J. Culler também considera a organização genérica necessária para estabelecer “a set of literary norms to which texts may be related and by virtue of which they become meaningful and coherent” (*Structuralist poetics: Structuralism, Linguistics and the study of literature*, 1975, p. 145). S. J. Harrison, autor de notáveis estudos sobre gêneros poéticos,³⁴ mostra-se favorável a tal abordagem (2007, p. 12; 2013, p. 6). No entanto, o próprio pesquisador lembra que essa não é a tendência de parte da crítica literária contemporânea, cujo discurso tem “deconstructive inclination (...) to liberate texts from the hermeneutic restraints of classification”, 2007, p. 11; 2013, p. 6). O extremo dessa corrente de

³³ Preferimos manter o termo mais semelhante ao original latino, uma vez que o vocábulo é reconhecido pelo *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa* (versão eletrônica Beta, daqui em diante referido apenas como “Houaiss”): “1 *teat. vest. calçado grosseiro, do tipo do borzeguim, us. pelos atores cômicos gregos em suas representações teatrais*”.

³⁴ Ver sobretudo *Generic enrichment in Vergil and Horace* (2007) e *Generic interfaces in Latin literature: Encounters, interactions and transformations* (2013), volume em que S. J. Harrison é colaborador e também editor (juntamente com S. Frangoulidis e T. D. Papangelis). Cf. ainda, dentre outros estudos, “On (not) being Archilochus: Some generic problems in Horace’s *Epodes*” (in: A. Aloni *et al.*, *Iambic ideas: Essays on a poetic tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*, 2001), “Ovid and genre: Evolutions of an elegist” (in: P. Hardie, *The Cambridge companion to Ovid*, 2002), “Altering Attis: Ethnicity, gender and genre in Catullus 63” (2004).

pensamento, segundo lembra S. J. Harrison, é representado por J. Derrida (“La loi du genre”, 1980), mas o questionamento das delimitações genéricas já remontaria às teorizações de B. Croce:

“Ogni vera opera d’arte há **violato** um genere stabilito, venendo così a scompigliare le idee dei critici, i quali sono stati costretti ad allargare il genere; fin tanto che, beninteso, anche il genere così allargato non sia apparso troppo stretto a causa del sorgere di nuove opere d’arte, seguite, com’è naturale, da nuovi scandali, nuovi scompigli, e – nuovi allargamenti” (*Estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale*, 1908, p. 44; grifo nosso).

Ora, a recusa da “violação”³⁵ parece fazer mais sentido para concepções de gênero estreitas, que sem dúvida são passíveis de contestação. O fato de que essa reação nem sempre ocorre é sugerido por D. L. Selden:³⁶ “Academic course offerings, conferences, and publications persist in massively reinforcing [generic] categories as ‘a matter of convenience’, while remaining for the most part oblivious of the critical consequences this entails” (1994, p. 57, n. 81).

A variada presença de gêneros poéticos no texto que nos é objeto de estudo nos leva a preferir noções de gênero poético mais flexíveis do que as que modernamente são criticadas por B. Croce e estudiosos posteriores. Inspiradora é, por exemplo, a noção que é delineada por C. Carey:³⁷

“Literary genres are best seen **not as fixed categories but as tendencies**, firm enough to allow affinities and influences to be discernible and to generate a set of audience expectations, but sufficiently flexible to allow and even tacitly invite frustration and redefinition of those expectations” (2009, p. 22; grifo nosso).³⁸

³⁵ A noção de violação de fronteiras genéricas aparece também em J. Farrell: “In the earliest periods evidence that the poets wrote with this kind of generic self-awareness is rather scarce. Even in the archaic and classical periods of Greek literature, however, we can observe a higher degree of generic self-consciousness than classical theory would have led us to expect. With time one finds an ever-greater sense of adventure until, by the Hellenistic and Roman periods, it comes to seem that testing and even **violating generic boundaries** was not merely an inevitable and accidental consequence of writing in any genre, but an important aspect of the poet’s craft” (2003, p. 388; grifo nosso).

³⁶ Em “Genre of genre”, capítulo da obra *The search for the ancient novel* (1994), editada por J. Tatum.

³⁷ No ensaio “Genre, occasion and performance”, publicado na obra *The Cambridge companion to Greek lyric* (2009), editada por F. Budelmann.

³⁸ O conceito exposto por C. Carey, dada a maleabilidade genérica em que resulta, nos lembra da analogia entre a linguagem computacional e o gênero poético proposta por S. M. Braund: “computer games where you become a character in a story and play a part in ‘writing’ that story from the narrative components that are offered, and may easily find yourself moving in all directions and not only forwards but also backwards in time. Genre, on this model, is the *interactive computer programme*: while it allows and precludes certain

Similarmente, S. J. Harrison, mesmo assumindo a relevância das classificações genéricas, evita considerá-las de modo estanque. O estudioso avalia positivamente o enfraquecimento das fronteiras entre gêneros: “traditional boundaries between genres (...) have in some sense **finally** broken down or are the objects of continual interpenetration” (2007, p. 11; 2013, p. 6; grifo nosso).³⁹ Na verdade, S. J. Harrison assinala que é mesmo nessa questão da “interpenetração” que reside o atual interesse das pesquisas mais instigantes sobre gêneros poéticos:

“Neither older empiricist positions that genre is an abstract concept, useless for the study of individual works of literature, nor the recent (post-) modern reluctance to subject literary production to any kind of classification seem to have stilled the discussion on the various aspects of genre in classical literature. Having moved from more or less essentialist and/or prescriptive positions towards a more dynamic conception of the generic model, research on genre is currently considering ‘pushing beyond the boundaries’, ‘impurity’, ‘instability’, ‘enrichment’ and ‘genre-bending’” (2013, p. 1).⁴⁰

Com efeito, é nessa vertente que se insere nossa investigação sobre a presença de outros gêneros poéticos que não a própria comédia nas peças de Plauto. Dentre os conceitos “em voga” citados por S. J. Harrison, consideramos particularmente o de “enriquecimento”, tal qual proposto por esse mesmo estudioso em trabalho anterior: “the way in which generically identifiable texts gain literary depth and texture from detailed confrontation with, and consequent inclusion of elements from, texts which appear to belong to other literary genres” (2007, p. 1).⁴¹ Adotamos, assim, a ideia de enriquecimento genérico da

possibilities, there is no predicting which decisions will be taken in your particular game” (2001, p. 140; grifo da autora).

³⁹ Cf. também S. M. Braund: “if a system has ‘rules’, then that is an invitation to break them. It seems to me that any theory of genre has to allow for genre to be taken to and through the limits. (...) Whichever model or metaphor we use, genre always involves a balance between consistency and innovation, framework and deviation. That is why a study of genre is always concerned with boundaries” (2001, p. 140-1).

⁴⁰ Segundo informa Harrison (2013, p. 1), esse excerto, transcrito na introdução da obra *Generic interfaces in Latin literature*, foi parte do programa da conferência que deu origem a essa publicação. Para uma discussão sobre a postura prescritiva ou essencialista e outras adotadas na definição de gênero, cf. ensaio de G. W. Most (“Generating genres: The idea of the tragic”, 2000, p. 15-8) publicado na obra *Matrices of genre: Authors, canons and society*.

⁴¹ O autor explicita, adiante, que não se trata de um conceito realmente novo, mas de novo e oportuno “rótulo”: “The general concept of generic enrichment, of the creative confrontation of different literary genres, is not a radical innovation, either in classical scholarship or in wider genre theory; the name is a convenient new label for a familiar general idea” (2007, p. 1-2). Em estudo posterior, S. J. Harrison relaciona

obra de Plauto por meio da inclusão de elementos (tema, convenção, dicção) trágicos e épicos em suas peças.⁴²

No entanto, no presente estudo não pretendemos trabalhar com algumas outras noções que S. J. Harrison (2013, p. 1) aponta como sendo de interesse dos estudos contemporâneos sobre gênero. Questões de “impureza” e “instabilidade”, por exemplo, como explicitaremos adiante, estarão fora de nosso escopo. Tampouco pensamos necessariamente em “forçar as fronteiras” porque tais admissões de elementos alheios a um gênero, as quais chamamos “mesclas genéricas”, parecem jogar com os limites das convenções de um e outro gênero sem, contudo, subverter a categorização genérica por completo.

Que na Roma do séc. I a.C. semelhante procedimento fosse possível e aceitável, Horácio o afirmava em seu tratado sobre poética:⁴³

*Interdum tamen et uocem comoedia tollit,
Iratusque Chremes tumido delitigat ore
Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri,
Telephus et Peleus cum, pauper et exsul, uterque
Proicit ampullas et sesquipedalia uerba,
Si curat cor spectantis tetigisse querella (Ars. 93 – 8)*

“Entretanto, por vezes, também a comédia eleva a voz, e o irado Chremes entra numa disputa com expressão altiva. E o trágico geralmente se lamenta em linguagem pedestre. Télefo e Peleu, quando pobre e exilado, um e outro rejeitam o linguajar

sua teorização sobre gêneros à de F. Cairns: “In my 2007 book I should have acknowledged that Cairns’ inclusion provides an analogous framework for my ‘generic enrichment’, since both can cover the use of a ‘guest’ genre within a ‘host’ genre which retains its predominant generic identity” (2013, p. 10).

⁴² Na obra em questão, S. J. Harrison (2007, p. 1) trata especificamente de Virgílio e Horácio, mas sustenta que o procedimento de enriquecimento genérico é característico da poesia do período augustano como um todo. Apesar de Plauto ter produzido suas peças ainda no período republicano, julgamos que esse traço compositivo está presente também em sua obra.

⁴³ S. J. Harrison (2007, p. 4; 2013, p. 3) lembra que a *Arte poética* de Horácio é uma consolidação da tradição peripatética expressa na *Poética* de Aristóteles, intermediada ou não pela obra de Neoptólemo de Pário, hoje perdida. Sobre tal intermediação, cf. comentário de C. O. Brink (*Horace on poetry II: The Ars poetica*, 1971) e o nono item do verbete “Neoptolemos”, de autoria de S. Roswitha, no *Der neue Pauly/Brill’s new Pauly online* (obra de referência publicada na internet pela primeira vez em 2006; as entradas que citamos no presente trabalho foram consultadas em 04/05/2014). A ideia de que gêneros podiam incorporar elementos de outros gêneros, porém, segundo S. J. Harrison (2007, p. 6; 2013, p. 3), seria um desenvolvimento pós-aristotélico, que poderia ter origem nas teorizações alexandrinas. A designação de um autor fundador ou exemplar (“inventor or chief exemplar [*auctor*]”, 2007, p. 6; 2013, p. 3) de um gênero como parte de sua definição, seria, de acordo com o estudioso, também herdada de desdobramentos pós-aristotélicos da poética horaciana. Sobre o *tópos* do *primus auctor*, cf. G. Vogt-Spira (“Literaturgeschichtsschreibung”, verbete do *Der neue Pauly/Brill’s new Pauly online*) e bibliografia complementar lá indicada.

empolado e as palavras longas, se buscam tocar o coração dos espectadores com o queixume”.

A *Arte poética* – cerca de dois séculos depois da época de Plauto – nada declara acerca do emprego de tal expediente especificamente por nosso autor. Horácio menciona brevemente (e de maneira nada elogiosa) apenas o uso que Plauto fizera de neologismos (ou helenismos), a métrica de seus versos e seus gracejos:

*Quid autem
Caecilio Plautoque dabit Romanus ademptum
Vergilio Varioque? (Ars. 53 – 5)*

“E então, concederá o romano a Cecílio e Plauto o que foi negado a Virgílio e Vário?”.

*At uestri proavi Plautinos et numeros et
laudauere sales: nimium patienter utrumque,
ne dicam stulte, mirati, si modo ego et uos
scimus inurbanum lepido seponere dicto
legitimumque sonum digitis callemus et aure (Ars. 270 – 4)*

“Mas vossos antepassados louvaram os gracejos e os metros de Plauto, admirando a ambos de maneira demasiadamente indulgente, para não dizer estúpida, se, no entanto, eu e vós sabemos separar um dito gracioso de um grosseiro, e se reconhecemos, com os dedos e o ouvido, um ritmo apropriado”.

Nesses tão discutidos versos, Horácio manifesta abertamente seu juízo negativo da poética plautina, mas, em sua crítica, nos deixa saber que houve quem apreciasse os recursos de que se valia o comediógrafo.⁴⁴ De acordo com N. Rudd, em sua edição comentada da *Arte poética*, o termo *numeros* (Ars. 270; em português, “medidas poéticas”, “ritmos”) sugere que Horácio poderia mesmo estar se referindo não ao público em geral, mas a críticos de poesia daquela época (“people who expressed literary opinions about comic writers” (1989, p. 195; cf. ainda Brink, 1971, *ad loc.*). Já em passagem de outra obra horaciana, a *Epístola 2.1* (ou *Epistula ad Augustum*), fica mais claro que a aprovação de Plauto era ampla, haja vista seu sucesso comercial:

Creditur, ex medio quia res arcessit, habere

⁴⁴ Sabe-se que a postura horaciana não era unívoca: Cícero, por exemplo, tinha o humor de Plauto em mais alta conta, pois o considerava “elegante, polido, engenhoso, espirituoso” (*elegans, urbanum, ingeniosum, facetum*, *Offic.* 1, 104).

*Sudoris minimum, sed habet comoedia tanto
Plus oneris, quanto ueniae minus. Aspice, Plautus
Quo pacto partes tutetur amantis ephebi,
Vt patris attenti, lenonis ut insidiosi,
Quantus sit Dossennus edacibus in parasitis,
Quam non astricto percurrat pulpita socco;
Gestit enim nummum in loculos demittere, post hoc
Securus cadat an recto stet fabula talo (Ep. 2, 1, 168 – 76)*

“Crê-se que a comédia requer o mínimo esforço, porque ela toma seu assunto do meio comum, mas ela exige tanto mais empenho quanto menor for a vênia. Vê de que modo Plauto preserva o papel do jovem apaixonado, do avaro pai, do perverso rufião, quanto há de Dosseno no parasita voraz, como se corre pelo palco com o soco desamarrado. Pois deseja fazer entrar numos no cofre; para além disso, não se importa se a peça vai se manter em pé ou cair direto aos tornozelos”.

Novamente, Horácio reprova (especialmente quanto à construção das personagens e do enredo) as estratégias compositivas de Plauto, que, no entender do poeta augústeo, seria indiferente quanto à qualidade do drama, preocupando-se apenas com o lucro que as montagens lhe renderiam. Ora, se Plauto podia ganhar muito dinheiro com suas peças, isso indica que o público era numeroso e, se assim o era, é porque os atributos de suas comédias eram valorizados pelo público. Costuma ser levantado como um testemunho da popularidade de Plauto ainda o fato de que, na Antiguidade, chegou-se a contar cerca de 130 comédias sob o nome de Plauto, conforme atesta Aulo Gélcio (cf. *N. A.* 3, 3, 11).

Sobre a complexa recepção de Plauto por Horácio, antes de o tomarmos como parâmetro para análise do primeiro, cabe lembrar, como o faz I. T. Cardoso, que “o poeta augústeo tinha sua própria agenda”.⁴⁵ Sem entrarmos em questões quanto à estética da cultura popular, podemos dizer que os textos plautinos transmitidos revelam que os predicados de seus dramas iam muito além de personagens caricatas e cenas de correria. Ainda que em tom de discórdia, o próprio Horácio, nos trechos supracitados da *Arte poética*, chama a atenção, por exemplo, para a estimada linguagem do comediógrafo. Levando-se em consideração o sucesso (de público e talvez de crítica) que Plauto teria conseguido, fica difícil concordar com o argumento horaciano de que nosso dramaturgo pouco se importava com a composição de suas peças.

⁴⁵ Cf. “Audience and spectators in Plautus” (texto inédito), em que I. T. Cardoso lembra o quanto o significado da crítica horaciana é polêmico e o quanto ela acabou por influenciar toda uma corrente de edição de crítica textual, liderada por O. Zwielerlein (e.g. *Zur Kritik und Exegese des Plautus II: Miles gloriosus*, 1991). Cf. ainda H. D. Jocelyn (“Horace and the reputation of Plautus in the late first century BC” [in: S. J. Harrison, *Homage to Horace*, 1995]), citado em I. T. Cardoso (2005, *passim*).

Ao contrário, durante a análise das peças procuraremos evidenciar que Plauto demonstrava o bom domínio que tinha do gênero que praticava. Se o pacto genérico entre poeta e público funcionava, é de se supor que certos expedientes de suas comédias devem ter sido cuidadosamente traçados, visando a efeitos específicos sobre os espectadores (e não apenas ao seu dinheiro). Até que ponto entre estes expedientes plautinos bem sucedidos estariam as referências a gêneros poéticos outros, que não a comédia? Apreciar este aspecto requer voltarmos a seu texto, identificar passagens específicas e seu efeito na peça como um todo.

Antes, porém, de passarmos à análise do texto plautino com mesclas genéricas em funcionamento, detemo-nos ainda em outros aspectos teóricos que dizem respeito a nossa investigação. Primeiramente, trataremos de algumas complexidades que a categorização genérica envolve, agravadas por julgamentos de valor que influenciaram esse procedimento ao longo dos anos. A formulação de uma taxonomia à semelhança daquela biológica se afina com outra abordagem naturalista, que discutimos na sequência: a formação de novas “espécies textuais”⁴⁶ a partir do “cruzamento” de gêneros já existentes, procedimento conhecido como *Kreuzung der Gattungen*. Após uma breve exposição acerca das origens das pesquisas sobre mesclas genéricas, apresentamos um panorama sucinto de como esses estudos vêm sendo aplicados à obra de Plauto. Por fim, explicitamos a metodologia que utilizaremos no presente trabalho, bem como os motivos que levaram à seleção de nosso *corpus*.

1.2. A categorização genérica e a “evolução” da poesia: a arte imita a vida?⁴⁷

O esforço de classificação dos gêneros presentes num *corpus* poético, como o proposto neste trabalho, faz parte de um ímpeto mais amplo, cujos traços gerais talvez seja

⁴⁶ Quando tratamos, no presente trabalho, de metáforas biológicas, as analogias são estabelecidas entre **gêneros** poéticos e **espécies** de seres vivos. Ressaltamos tal aproximação para evitar ambiguidades, visto que a taxonomia biológica conta também com uma categoria denominada “gênero” (mais abrangente que aquela definida como “espécie”).

⁴⁷ Uma versão prévia e parcial desta seção foi apresentada no Workshop “Theorie der Philologie I”, realizado no Seminário de Filologia Clássica na Universidade de Heidelberg em fevereiro de 2013.

útil analisar. É notório que a humanidade se mostra impelida a classificar o mundo a sua volta, agrupando seres vivos⁴⁸ e objetos de acordo com suas semelhanças e dessemelhanças (de forma, de função, entre outros). A constante tarefa de organização do conhecimento por meio da separação em diferentes conjuntos, categorias, tipos, está tão enraizada nas diversas esferas de nosso cotidiano que muitas vezes só nos damos conta dela quando nos deparamos com um “problema” de classificação, como o ornitorrinco (para citar o célebre exemplo de U. Eco [*Kant e l’ornitorrinco*, 1997]).

Para além das ciências naturais, também no âmbito das ciências humanas encontramos tal esforço classificatório de seus objetos de estudo, e isso não é diferente nos estudos dedicados a textos. Orais ou escritos, desde a Antiguidade textos são objeto desse interesse humano por categorização, sendo divididos e agrupados em gêneros (“genres”) de acordo com diversos critérios, tais como suas similaridades temáticas, métricas, de contexto de apresentação.⁴⁹

Na seção anterior, mencionamos a postura de S. J. Harrison (2013, p. 1), quanto à tendência de se observar com mais atenção os efeitos da permeabilidade dos textos antigos em geral. Essa tendência nos estudos textuais parece acompanhar uma paulatina constatação no âmbito do conhecimento em geral: a de que normalmente não lidamos com conjuntos fechados, passíveis de descrição definitiva. Quanto a essa questão, por analogia, sabe-se hoje que o campo de observação de biólogos é um dos que certamente pode ser considerado aberto, uma vez que ainda são descobertas novas espécies em nosso planeta⁵⁰ e

⁴⁸ Referimo-nos não à vida relacionada às especificidades da esfera humana (βίος), mas à vida enquanto existência biológica apenas (ζωή). Para uma oposição entre os dois conceitos, cf. a obra *Homo Sacer: Il potere sovrano e la vita nuda* (1995) do filósofo italiano G. Agamben. Sobre a alegação de que tal distinção é encontrada já na *Política* (Πολιτικά) de Aristóteles, ver refutação no artigo “‘Bare life’ and politics in Agamben’s reading of Aristotle” (2010) de J. G. Finlayson. No âmbito dos estudos clássicos, o termo *bíos* é associado à biografia enquanto gênero literário desde o helenismo (cf., por exemplo, o verbete “Biographie” do *Der neue Pauly/Brill’s new Pauly online*, de autoria de H. Görgemanns). No Brasil, estudos sobre o biografismo em letras clássicas vêm sendo realizados por P. S. de Vasconcellos (cf. “Poesia amorosa e infâmia: Eu poético e autor empírico na Roma antiga” [in: R. N. B. de Carvalho, L. R. Leite e G. V. da Silva, *Gênero, religião e poder na Antiguidade: Contribuições interdisciplinares*, 2012] e “Horácio, *Odes* I, 33 e a recepção da poesia amorosa” [2008], além de outros capítulos e artigos no prelo).

⁴⁹ Lembremos que a poesia lírica de Safo, por exemplo, foi classificada pelos alexandrinos majoritariamente pelo critério métrico, ao passo que a lírica coral era classificada com base na ocasião, na função e no ser homenageado; cf., para uma referência introdutória, R. Hunter (verbetes “Literary genre” do *Brill’s new Pauly/Der neue Pauly online*). Um estudo mais aprofundado da classificação lírica e de sua volumosa discussão merecerá uma atenção maior do que pudemos dedicar nesta pesquisa.

⁵⁰ O mais comum é que se trate de espécies que habitam áreas menos exploradas (como o fundo dos oceanos ou densas florestas), ou de seres muito pequenos, especialmente aqueles pertencentes à extensa classe *insecta*. Portais de divulgação científica normalmente publicam listas anuais com as espécies mais significativas

identificam-se mutações ou características outrora ignoradas naquelas já conhecidas, o que acaba exigindo revisão das classificações preexistentes. Se aceitarmos a analogia, no caso dos textos não é muito diferente: não raro é possível ocorrer o surgimento de uma nova “espécie” (ou “gênero poético”), o que pode alterar o todo formado pelos textos precedentes, bem como nossa visão sobre tal conjunto. Sem empregar a metáfora biológica, T. S. Eliot, em seu ensaio “Tradition and the individual talent” (publicado pela primeira vez em 1919), afirmava que essa alteração na organização do conhecimento ocorreria necessariamente diante da vinda de um “novo”:

“(…) what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. **The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered**; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new” (1919, p. 55; grifo nosso).⁵¹

Eliot se refere a mudanças futuras, mas, ainda que nos limitemos apenas a obras que competem mais diretamente ao nosso estudo, que se situam nas produções de poesia do passado, a ideia de um conjunto completo de textos, prontos para serem catalogados de forma decisiva, nada mais seria que um ideal. De início, há a possibilidade de que outros documentos venham à tona, revelando obras que se acreditavam perdidas, ou mesmo escritos cuja existência era ignorada.⁵² Mais patente que essa probabilidade é o fato de que jamais teremos acesso a todo o material greco-romano que foi produzido. A “palpável incompletude” – para usar a expressão de S. M. Braund (“palpable incompleteness”, 2001,

descobertas. Em 2013, o site de notícias sobre ciência e meio ambiente da BBC, por exemplo, deu destaque ao olinguito, primeira nova espécie de mamífero carnívoro descoberta no hemisfério ocidental nos últimos 35 anos (<http://www.bbc.com/news/science-environment-23701151>).

⁵¹ Uma reflexão semelhante – mas que lida mais especificamente com o conceito de gênero, e do ponto de vista da estética da recepção – é apresentada por H. R. Jauss: “the relationship between the new text and the series of texts formative of a genre presents itself as a process of the continual founding and altering of horizons. The new text evokes for the reader (listener) the horizon of expectation and ‘rules of the game’, familiar to him from earlier texts, which as such can then be varied, extended, corrected, but also transformed, crossed out, or simply reproduced” (*Toward an aesthetic of reception*, 1982, p. 88).

⁵² Para citar apenas uma descoberta recente mais diretamente ligada a nosso *corpus*, em meados do século passado, fragmentos de papiros de Oxirrinco foram identificados como sendo pertencentes à obra *Duplo engano* (*Δις Ἐξαπατῶν*) de Menandro, comédia que teria sido o modelo da peça *Báquides* (*Bacchides*) de Plauto; cf. E. W. Handley (*Menander and Plautus: A study in comparison*, 1968).

p. 138) – do *corpus* antigo impede a formação de um sistema fechado e, logo, de uma descrição irreprochável dos gêneros poéticos então praticados.

Uma outra questão, e talvez mais importante, está nos limites da própria perspectiva do estudioso que classifica, cujos parâmetros, mesmo quando aplicados a conjuntos mais fixos de texto, são influenciados por outros valores além daqueles conjuntos e textos. Ou seja, as mudanças não dependem apenas da vinda de novos fatos, uma vez que o reconhecimento de fatos enquanto pertinentes a um conjunto depende das teorias que o constituem.⁵³ Observemos nos próximos parágrafos alguns aspectos dessa relação entre teorias e fatos na classificação dos gêneros poéticos antigos.

Como já vêm discutindo estudiosos como D. Feeney (*The gods in epic: Poets and critics of the classical tradition*, 1991; “Criticism ancient and modern”,⁵⁴ 1995) e M. Heath (*Interpreting classical texts*, 2002), mesmo quando tomamos estudos de poética realizados pelos próprios antigos, mostra-se infecunda a tarefa de procurar ali classificações absolutas e consensuais. É sabido que abordagens de autores romanos – como Cícero (106 – 43 a.C.), Horácio (65 – 8 a.C.) e Quintiliano (35 – 95 d.C.) – sobre o tema da categorização genérica dos textos (por critérios poéticos ou retóricos) se distanciam, em diversos aspectos, das gregas remanescentes – como a da *República* (*Πολιτεία*; por exemplo, 392d s.)⁵⁵ de Platão (428/427 – 348/347 a.C.) e a da *Poética* (*Περὶ ποιητικῆς*) de Aristóteles (384 – 322 a.C.).⁵⁶ Tal fenômeno não apenas indica que as convenções poéticas das culturas clássicas grega e

⁵³ Cf. e.g. T. S. Kuhn (*The structure of scientific revolutions*, 1962), referido em I. T. Cardoso (*Trompe-l'oeil: Philologie und Illusion*, 2011; “Ephemer” [*Palavras para uma teoria da Filologia/Wörter für eine Theorie der Philologie*, 2015, no prelo da editora Karl Winter).

⁵⁴ O ensaio foi publicado na obra *Ethics and rhetoric: Classical essays for Donald Russell on his seventy-fifth birthday* (1995), editada por H. Hine, D. C. Innes e C. Pelling.

⁵⁵ Há que se observar, também, o próprio gênero da obra que apresenta a teoria genérica. Como se sabe, Platão, ao contrário de Aristóteles, não escreveu um tratado especificamente sobre poesia: suas observações a respeito do tema só podem ser recuperadas em passagens específicas de diversos diálogos. Cf., para um estudo mais aprofundado da “poética” de Platão, P. Murray, que lembra que as discussões do filósofo acerca da poesia “are always embedded in some wider context; poetry is never treated as a subject in itself” (*Plato on poetry*, 1996, p. 2). Na presente pesquisa, levaremos em conta menos as discussões platônicas e um pouco mais (mas ainda de forma limitada) a poética aristotélica. Ainda assim, parece válido lembrar que um dos mais populares preceitos poéticos transmitidos da Antiguidade encontra-se já na *República*, pois é ali que o Sócrates platônico classifica os gêneros poéticos segundo o modo narrativo: aquele em que as falas são proferidas apenas por personagens, aquele em que os eventos são referidos somente pela voz do poeta e aquele em que se recorre aos dois modos. Tal divisão, evocada na seção 2.1 do presente trabalho, é a que, segundo aponta S. J. Harrison (2007, p. 2; 2013, p. 2), resultará na influente taxonomia genérica tripartida (drama, lírica e épica).

⁵⁶ Sem mencionar as poéticas anteriores a Platão; cf. G. Lanata (*Poetica pre-platonica: Testimonianze e frammenti*, 1963).

romana divergiam, mas também sinaliza que critérios de classificação empregados a cada época, e segundo a doutrina de cada autor, poderiam dissentir.

Ora, a taxonomia biológica se altera de acordo com o contexto: não apenas aquele em que os seres vivem, mas também aquele em que eles são descritos, donde as diferenças na história da sistemática dessa ciência⁵⁷. O fenômeno é bem ilustrado – e *ad absurdum* – por J. L. Borges no livro *dos seres imaginários* (*El libro de los seres imaginarios*, 1967). *Mutatis mutandis*, algo análogo parece ocorrer com a concepção dos gêneros poéticos, que tende a variar conforme a conjuntura em que são analisados. De fato, como recorda R. Hunter, “within a given culture, different groupings may be preferred at different times” (cf. verbete “Literary genre” do *Brill’s new Pauly online*, 2006).⁵⁸ No tocante aos estudos sobre gêneros poéticos que nos interessam, tal variação influi não apenas na distância das classificações antigas em relação às atuais, mas mesmo em relação à recepção daquelas.

Colocadas tais questões, como chegar a uma definição satisfatória para um determinado gênero poético da Antiguidade? O que constituiria a épica nos tempos de um Platão, Aristóteles, Plauto, ou Horácio? Os poucos (ainda que longos) textos de Homero e Virgílio – poetas considerados expoentes do epos em suas respectivas tradições⁵⁹ – não parecem suficientes para delinear exaustivamente as características desse gênero na Grécia e Roma antigas. Pensando mais diretamente na poesia romana – e na época mais próxima do contexto em que Plauto escreveu – como proceder em relação aos épicos que não nos chegaram senão em estado fragmentário,⁶⁰ como *A guerra púnica* (*Bellum punicum*) de Nêvio (c. 264 – 201 a.C.) e os *Anais* (*Annales*) de Ênio (239 – 169 a.C.)? Até que ponto considerar as observações (por vezes também fragmentárias!) dos teóricos de época republicana, como Varrão (116 – 27 a.C.) ou o já referido Ácio?

⁵⁷ Veja-se, por exemplo, o método aristotélico (*História dos animais*, livro I) de separação dos animais em grupos “com sangue” (divididos em vivíparos [humanos e mamíferos] e ovíparos [aves e peixes]) e “sem sangue” (divididos em insetos, crustáceos [com e sem concha] e moluscos testáceos) em comparação com a divisão atualmente vigente (sistemizada em termos gerais por Carl von Linné, cf. *Systema naturae*, 1758) em filo, classe, ordem, família, gênero e espécie.

⁵⁸ M. Depew e D. Obbink (2000, p. 3) observam que o próprio conceito de gênero poético pode variar conforme o tempo e o local, se entendido conforme propõe C. Segal: “the mediating term between the literary work and the various cultural discourses and social functions within which literature operates” (1994, p. xi).

⁵⁹ Cf., por exemplo, a excelência que lhes atribuíam, respectivamente, Aristóteles (*Poet.* 1448b34-7, 1451a22-9, 1459a30-6, 1459b8-16) e Quintiliano (*I.O.* 1.8.5, 8.3.24, 10.1.85-6).

⁶⁰ Sobre questões epistemológicas e metodológicas acerca da identificação e interpretação de fragmentos na área de estudos clássicos, ver, por exemplo, o capítulo “Identifying fragments” (*The powers of philology*, 2003) de H. U. Gumbrecht e a obra *Collecting fragments/Fragmente sammeln* (1997), editada e prefaciada por G. W. Most.

Dúvidas como essas podem ter incomodado diversos estudiosos, mas certamente não impediram a formulação de considerações teóricas literárias a respeito de gêneros poéticos. Persistindo no exemplo da épica, recordemos que, entre os estudos modernos sobre esse gênero em Roma, a tendência, durante muito tempo, foi de menosprezar seus primeiros registros da era republicana, considerando-os simples prelúdio do que viria a ser a *Eneida* (*Aeneis*), uma realização poética reputada como mais expressiva que as antecessoras.⁶¹ Essa leitura se mostra pouco filológica e falha em termos de história literária quando nos damos conta, hoje, que, conforme nos lembra S. M. Goldberg, a *Eneida* ocupou um lugar que até o século I d.C. era concedido a um Ênio, por exemplo.

Privilegiando critérios de uma época (no caso, o período de Augusto), tais abordagens, que acabaram por impor padrões técnicos e estéticos mais tardios a obras precursoras, notoriamente se pautaram pela noção de **progresso** literário. A noção talvez seja expressa mais usualmente com o termo “**evolução**”, que inclusive corrobora diversas das analogias biológicas que vimos desenvolvendo até o momento (e que não são casuais, como veremos no tópico a seguir).⁶² Porém, a evolução biológica, ainda que associada ao processo de seleção natural do darwinismo, parece mais focada na ideia de que os seres vivos passam por transformações, e não tanto na insistência de que essas mutações produzem seres necessariamente melhores que seus ancestrais – eles seriam apenas mais adaptados às novas condições do ambiente.

Assim, ao tratarmos da presença de determinados gêneros poéticos na obra de Plauto, autor do período arcaico da literatura romana, vamos, em primeiro lugar, evitar o uso do termo “evolução”. Quando o empregarmos, tomamos como premissa que a “evolução de um gênero” é precisamente a dinâmica de modificações (inclusões, exclusões e adequações de características) que o renova, não necessariamente um movimento que o eleva à excelência, concepção pela qual se pautaram algumas histórias literárias.⁶³

⁶¹ Cf., por exemplo, a crítica que S. M. Goldberg faz a essa abordagem (*Epic in Republican Rome*, 1995, p. v).

⁶² Cf. as seguintes acepções do verbete “evolução” do *Houaiss*, ambas com a rubrica da biologia: “9 *bio* qualquer mudança nas características genéticas de um organismo ou população de uma geração para a outra”, “10 *bio* teoria segundo a qual as espécies se modificam ao longo do tempo graças à variação genética e a seleção natural; evolucionismo, neodarwinismo”.

⁶³ S. M. Goldberg tenta amenizar a ideia de progresso frequentemente associada ao termo evolução, quando afirma que, ao traçar a evolução de um gênero, “we must take care not to mistake evolution for some things it is not. Evolution is not synonymous with improvement” (1995, p. 8).

Com efeito, o conceito de “aperfeiçoamento” na criação artística já foi negado por T. S. Eliot, que afirmava que a arte nunca é aprimorada, ainda que o material artístico não seja sempre o mesmo (“The poet [...] must be quite aware of the obvious fact that art never improves, but that the material of art is never quite the same”, 1919, p. 55).⁶⁴ O que o autor de “Tradition and the individual talent” considerava óbvio e de conhecimento obrigatório por parte dos poetas, no entanto, era uma reflexão por vezes negligenciada já desde as considerações sobre poética elaboradas na própria Antiguidade.

Aristóteles, por exemplo, ao tratar da tragédia em sua *Poética*, afirmava que esse tipo de espetáculo dramático havia se desenvolvido aos poucos, e que somente depois de ter passado por muitas mudanças se havia estancado, tendo atingido sua natureza própria (κατὰ μικρὸν ἠϋξήθη προαγόντων ὅσον ἐγίγνετο φανερόν αὐτῆς, καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἢ τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν, *Poet.* 1449a12-5).⁶⁵ Pode-se entrever uma concepção ascendente (“progressista”)⁶⁶ da arte (no caso, da *ars dicendi*) também na obra *Bruto* (*Brutus*) de Cícero,⁶⁷ na qual o oratoriano delineia uma história da oratória romana e registra a célebre máxima de que coisa alguma atinge a perfeição ao mesmo tempo em que é inventada (*Nihil est enim simul et inuentum et perfectum*, *Brut.* 71).⁶⁸

⁶⁴ Para uma desejável ampliação da problemática epistemológica da história da literatura, remetemos à útil antologia organizada por M. Rauch e A. Geisenhanslücke, *Texte zur Theorie und Didaktik der Literaturgeschichte* (2012), com destaque aos textos de W. Benjamin (“Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft”), R. Barthes (“Literatur oder Geschichte”) e H. R. Jauss (“Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft”). Mais recentemente, J. P. Schwindt trata dessas questões à luz de uma poética da intensidade em “*Querelles: Zu einer Literaturgeschichte der Intensität*” (in: *Literaturgeschichte: Theorien – Modelle – Praktiken*, 2014, volume organizado por M. Buschmeier, W. Erhart e K. Kauffmann).

⁶⁵ S. Halliwell (1987, p. 81) e S. M. Goldberg (1995, p. 6) também sublinham a ideia de evolução literária perceptível nesse trecho da *Poética*.

⁶⁶ Sobre vetores ascendentes e descendentes na história da literatura romana, ver G. Vogt-Spira (verbete “Literaturgeschichtsschreibung” do *Der neue Pauly/Brill's new Pauly online*).

⁶⁷ Cf., por exemplo, E. Narducci (“*Orator and the definition of the ideal orator*” [in: J. M. May, *Brill's companion to Cicero: Oratory and rhetoric*, 2002, p. 437]) e S. M. Goldberg (1995, p. 6). Sobre esse diálogo ciceroneano, ver ainda outro trabalho de E. Narducci: “*Brutus: The history of Roman eloquence*” (in: J. M. May, *Brill's companion to Cicero: Oratory and rhetoric*, 2002, p. 401-25).

⁶⁸ Para reflexões aprofundadas sobre essas e outras questões relacionadas à história da literatura romana, cf. J. P. Schwindt: *Prolegomena zu einer “Phänomenologie” der römischen Literaturgeschichtsschreibung: Von den Anfängen bis Quintilian* (2000); “Römische ‘Avantgarden’: Von den hellenistischen Anfängen bis zum ‘archaischen’ Ausklang” (in: *Zwischen Tradition und Innovation: Poetische Verfahren im Spannungsfeld klassischer und neuerer Literatur und Literaturwissenschaft*, 2000); “Literaturgeschichtsschreibung und immanente Literaturgeschichte: Bausteine literarhistorischen Bewusstseins in Rom” (in: *L'histoire littéraire immanente dans la poésie latine*, 2001).

Exemplos como esses evidenciam que o trabalho teórico sobre criações artísticas por vezes se esquece de que cronologia e progresso **não** estão necessariamente atrelados. S. M. Goldberg, por sua vez, considera que a cronologia não precisa estar associada nem mesmo ao conceito de evolução: “evolution, as a force for change, is independent of the chronological periods that impose a superficial order on literary history” (1995, p. 9). Parece-nos que é possível considerar esse tipo de ordenação mais que superficial: ela nem ao menos está embasada nos textos remanescentes.⁶⁹

O gênero do *corpus* a que se dedica nosso estudo pode servir de ilustração do que acabamos de afirmar. Estabeleceu-se, por exemplo, uma visão de que a comédia grega havia evoluído linearmente com o decorrer dos anos, passando das produções politicamente engajadas da Comédia Antiga (Ἀρχαία) aos enredos mais domésticos da Comédia Nova (Νέα), subgêneros normalmente associados, respectivamente, às figuras autorais de Aristófanes (c. 445 – c. 385 a.C.) e Menandro (c. 341 – c. 291 a.C.).⁷⁰ Recentemente, porém, estudiosos esforçam-se por derrubar essa perspectiva teleológica, que se procurava fundamentar com pressupostos especulativos, como a ideia de um desgaste cultural, político e econômico na Atenas do século IV a.C..⁷¹

Um dos pesquisadores que têm questionado tal abordagem é E. Csapo. No artigo “From Aristophanes to Menander? Genre transformation in Greek comedy” (2000), o estudioso argumenta que, pelo que as evidências sugerem, os estilos cômicos gregos podem ter tido uma história mais intrincada e menos diacrônica do que se divulgou (2000, p. 117-

⁶⁹ G. B. Conte aborda tais questões sobre as possibilidades e limites da história literária na obra *Latin literature: A history* (1994).

⁷⁰ Sobre os problemas epistemológicos de se definir um gênero com base num só autor, cf. E. Csapo, “From Aristophanes to Menander? Genre transformation in Greek comedy” (in: M. Depew e D. Obbink, *Matrices of genre: Authors, canons and society*, 2000, p. 115-7), com indicação de bibliografia suplementar. O estudioso observa (2000, p. 116) que, originalmente, o cânon estabelecido para a Comédia Antiga teria sido formado por Aristófanes, Crátino e Êupolis (provavelmente por serem aqueles cujas peças eram mais politizadas); o da Comédia Nova seria composto por Menandro, Filemão e Dífilo (aqueles que, em contrapartida, teriam composto as obras menos politizadas). Que Plauto não apenas se valia dos textos desses últimos, mas também se dava conta desse cânon, mostra o fato de que precisamente Dífilo e Filemão são citados, num mesmo verso, na comédia plautina *Mostelária* (*Mostellaria*): *Si amicus Diphilo aut Philemoni es, / Dicito is quo pacto tuus te servos ludificauerit. / Optumas frustrationes dederis in comoediis* (“Se você é amigo de Dífilo ou de Filemão, você dirá a eles de que maneira seu escravo enganou você. Você terá dado excelentes confusões para as comédias”, *Most.* 1149 – 52). Há referência a Filemão também em *Mer.* 9 e *Trin.* 19; a Dífilo, em *Cas.* 32 e *Rud.* 33. Sobre os autores e fragmentos transmitidos da Comédia Antiga, cf. a obra *The rivals of Aristophanes: Studies in Athenian Old Comedy* (2000), editada por D. Harvey e J. Wilkins.

⁷¹ A respeito de tais abordagens, e também sobre a ideia de que a obra de Aristófanes havia igualmente sofrido um declínio, que conduziria à comédia do período intermediário (Μέση), ver E. Csapo (2000, p. 121 – 5).

21). Crates, antecessor (também ateniense) de Aristófanes, tendo abandonado a poesia iâmbica, já teria escrito comédias de enredo mais universal (ou generalizante), segundo testemunho de Aristóteles (τῶν δὲ Ἀθηνησιν Κράτης πρῶτος ἤρξεν ἀφέμενος τῆς iamβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους, *Poet.* 1499b6-8),⁷² o que, de certa forma, aproximaria suas peças daquelas da Νέα.⁷³ Por outro lado, ainda de acordo com E. Csapo, o mais tardio registro de uma comédia ateniense de invectiva política, a peça *Areopagite* de Demétrio, data do início do século III a.C., sendo posterior, portanto, à alegada invenção da comédia do período intermediário com a obra aristofânica *Pluto* (Πλοῦτος).

Para o pesquisador, a seleção elaborada pelos críticos peripatéticos⁷⁴ e alexandrinos é que foi responsável por canonizar os textos “característicos” das comédias Antiga e Nova. Ou seja, a definição do gênero teria determinado quais autores melhor representavam aquele estilo específico, não o contrário. Até que ponto e de que modo essa determinação teria acontecido quando do estabelecimento do cânon dos dramas cômicos da República romana – sobre o que nos conta esparsamente Aulo Gélio (c. 125 – c. 180 d.C.) em suas memórias nas *Noites áticas* (*Noctes Atticae*) – é um assunto que mereceria atenção mais detalhada nos estudos clássicos em geral.

De toda forma, um arranjo artificial como o que se deixa ver na classificação dos autores gregos referidos ilustra mais uma vez o quanto uma classificação genérica tende a vir atrelada a um julgamento de valor sobre os textos. Seja a história de um gênero

⁷² Conforme a argumentação de E. Csapo, na referida passagem do tratado aristotélico, “‘generalizing’ implies ‘not directed at particular persons’. ‘Abandoned the iambic form’ implies ‘no personal invective’” (2000, p. 117). No mesmo sentido, em nota ao trecho específico (em sua tradução da *Poética* realizada para a Loeb, 1995), S. Halliwell observa que: “‘iambic manner’ implies satires of individuals (cf. 48b31-2). ‘Overall structure’, *katholou*, is the same term used for ‘universals’ at 51b7” (1995, p. 45, n. f).

⁷³ E. Csapo faz referência a outros estudiosos que consideram Crates o precursor da Comédia Nova, como E. Degani (“Aristofane e la tradizione dell’invettiva personale in Grecia” [in: J. M. Bremer e E. W. Handley, *Aristophane: Sept exposés suivis de discussions*, 1993, p. 5]) e G. Norwood (*Greek comedy*, 1931, p. 146). Não pretendemos assumir que, pelo critério de “universalidade do enredo”, Aristóteles está opondo literal e necessariamente as intrigas dos dramas que viriam a ser classificados como comédias da Νέα e da Ἀρχαία. No entanto, concordamos com S. Halliwell (*The Poetics of Aristotle: Translation and commentary*, 1987) quanto à probabilidade de tal hipótese (ainda que permaneça, na falta de maiores evidências, especulativa): “Ar. regarded the Athenian comedy of his own day as coming close to fulfilment of such potencial, and **this suggests** that he had in mind plays centering on the relatively innocuous failings of somewhat standardized comic ‘types’. Although it would be going too far, on existing evidence, to align Ar.’s ideal of comedy precisely with the ‘comedy of manners’ which was being developed during his lifetime, and which was to reach a climax with Menander in the following generation, it is only fair to say that the temptation to do just this is extremely strong” (1987, p. 86; grifo nosso).

⁷⁴ Em um primeiro momento, E. Csapo se refere mais especificamente à “escola de Aristóteles” (“school of Aristotle”, 2000, p. 116), depois à “teoria peripatética” (“peripatetic theory”, 2000, p. 133).

predominantemente marcada por um vetor ascendente (conforme o exemplo supracitado da épica romana), seja por um descendente (como algumas visões sobre a literatura helenística e romana que exporemos a seguir), o juízo sobre uma obra passa a ser balizado, no mínimo, por duas instâncias ao mesmo tempo: o cânone formado pelos textos anteriores que se filiam ao mesmo gênero⁷⁵ e a própria teorização sobre o gênero. Assim, claro está que a sistematização de gêneros poéticos, por envolver tantos valores, nunca é puramente descritiva, não raro sendo apresentada ou tomada como um gesto prescritivo.

De fato, hoje é reconhecido que um estudo como a *Poética* aristotélica não expõe nem de modo imparcial, nem exaustivo as possibilidades compositivas dos gêneros épico e trágico de sua época: o texto transmitido se propõe a descrever **a melhor** maneira de se produzir uma tragédia⁷⁶ e uma epopeia, de acordo com critérios e objetivos próprios, i.e. conforme inferíveis do texto (cf., por exemplo, R. P. Martin, 2005, p. 12).⁷⁷ Dessa forma, em termos metodológicos, tem sido apontada como ingênua a tentativa de recorrer a Aristóteles – um único teórico, cujo tratado nem sequer se pretende neutro – a fim de ratificar certos preceitos genéricos por meio do discurso de uma autoridade. Essa reprovação tem se colocado apesar de a *auctoritas* de Aristóteles estar cronologicamente mais próxima dos textos antigos que, por exemplo, os críticos literários contemporâneos.

Quanto a isso, J. Farrell argumenta que a própria prática dos poetas da Antiguidade tem mais a oferecer do que qualquer teorização elaborada no referido período:⁷⁸

⁷⁵ Ao abordar, no âmbito dos estudos clássicos, teorias que posicionam textos específicos em relação de dependência com textos específicos anteriores são referidas por S. M. Braund como “theories of *imitatio*” (2001, p. 138). Estas, de acordo com a estudiosa, parecem ocupar o lugar daquilo que “we would recognize as a theory of genre” (2001, p. 138). Outros sentidos da imitação nos estudos de textos clássicos são abordados (sem se referir a gênero) por I. T. Cardoso em “*Theatrum mundi: Philologie und Nachahmung*” (in: J. P. Schwindt, *Was ist eine philologische Frage?*, 2009).

⁷⁶ Especificamente sobre a tragédia em Aristóteles, cf. G. W. Most (2000, p. 22-6).

⁷⁷ T. G. Rosenmeyer sugere, de certa forma, que essa era uma prática generalizada: “Instead of genre criticism, the ancients practiced model criticism” (“Ancient literary genres: A mirage?” [in: A. Laird, *Ancient literary criticism*, 2006, p. 435; mas originalmente publicado em 1985]).

⁷⁸ No contexto teatral da Roma republicana, em que Plauto se insere, uma tal teorização pode nunca ter existido. F. Dupont e P. Letessier, quando tratam da natureza do teatro romano, “codificado” pela prática, afirmam o seguinte: “Le théâtre romain est un théâtre codifié. Chaque genre dramatique présente ainsi les mêmes caractéristiques: d’une comédie à l’autre, on retrouve la même façon d’utiliser l’espace, les mêmes masques, les mêmes costumes, les mêmes histoires, la même écriture musicale... Ces différentes conventions n’ont jamais été consignées par écrit. Il n’existe pas, en effet, de discours théorique sur la comédie, la tragédie ou le mime, ni de traité sur l’art dramatique à Rome. Les participants (le public, les acteurs et les auteurs) partagent une connaissance de la codification qui n’est pas théorique, mais pratique” (*Le théâtre romain*, 2011, p. 39). No âmbito da dramaturgia grega antiga, G. W. Dobrov compara a prática dos poetas à competência dos falantes nativos de um idioma: “just as native speakers of a given language will be perfectly competent without necessarily understanding the complex phonology, morphology, and syntax which they

“(...) the gap between theory and practice in the Greek and Roman discourse on genre is pronounced. (...) **the ‘implied theory’ instantiated in ancient poetry is far more sophisticated than the explicit theory developed by philosophers and literary critics and apparently espoused by the poets themselves in their manifestoes and programmatic declarations.** It is, however, the explicitly theoretical tradition, exclusively I would say, that has played a role in our modern histories of genre theory. (...) the discourse on genre that is now such an important part of classical studies is far more open than ancient genre theory might have led one to expect. This is so because that discourse is based less on the work of the ancient theoreticians than it is on the vastly more complex and interesting practice of the ancient poets” (2003, p. 402-3; grifo nosso).

As reflexões epistemológicas de D. Feeney no livro *The gods in epic: Poets and critics of the classical tradition* (1991) já iam nesse sentido de relativizar o valor da teoria. Ali, o estudioso propõe que a crítica literária antiga seja usada “as an aid, even as a guide, but not as a prescription or a straitjacket” (1991, p. 3). A valorização da “teoria implícita” praticada pelos poetas antigos é fundamental para a análise do *corpus* plautino que nos dispomos a realizar, bem como para o nosso intuito de encontrar esboços de uma poética implícita. Mas, em que medida e como é legítimo lidar – como vimos fazendo, ao citá-los – com teorias poéticas explícitas, como a de Aristóteles e de Horácio?

Apenas para dar uma ideia dos meandros da discussão quanto ao uso de teorias literárias antigas, que está longe de ser conclusiva nos estudos clássicos, acompanhemos alguns passos do debate. D. Feeney retoma a ideia que transcrevemos acima em artigo posterior, “Criticism ancient and modern” (1995, p. 302), no qual comenta as ideias de outro pesquisador, M. Heath, sobre a questão de se recorrer às teorizações poéticas produzidas na própria Antiguidade (*The poetics of Greek tragedy*, 1987, p. 3). Por sua vez, M. Heath redargue em *Interpreting classical texts* (2002),⁷⁹ negando que tenha se expressado em termos tão estritos quanto os que D. Feeney lhe havia atribuído (“the claim that ancient testimony is our sole legitimate interpretative key”, 1995, p. 303).⁸⁰ Na mesma

control, so the artists of the ancient Greek stage did much for which they may not have had an explicit vocabulary or conceptual framework” (2001, p. viii).

⁷⁹ Mais especificamente, na quarta parte (“The challenge of ancient interpretation”) do último capítulo do livro, “Contexts and consequences” (2002, p. 117-27).

⁸⁰ M. Heath também questiona a clareza da antítese formulada por D. Feeney quanto à crítica antiga servir de auxílio ou guia, mas não de prescrição ou camisa de força: “A guide that never points us in a direction we would not otherwise have gone is superfluous. If we do not like the unexpected direction in which our guide points us, we may resent or resist the guidance; but if we are never willing to follow the prescription in such cases, there seems little point in having a guide at all” (2002, p. 120).

obra, M. Heath nos proporciona uma interessante e ponderada discussão sobre o tema, reconhecendo que não é possível assegurar transparência na lida com materiais antigos:

“We can never guarantee that any ancient critic or commentator is giving us the information we seek. Perhaps his view is idiosyncratic, and unrepresentative of the assumptions shared by authors and well-informed audiences. Or perhaps he has failed to report his own, perfectly representative assumptions accurately (...). Or perhaps the context and purpose of his report have produced a particular slant or selectivity that makes it deeply misleading; **ancient critics and commentators did not set out to answer the questions to which we are seeking answers.** Considerations such as these would apply even under optimum conditions. But we are far from enjoying optimum conditions. Strictly contemporary evidence (evidence drawn directly from the context in which the putative shared assumptions were shared) is generally lacking; most ancient criticism works at a certain temporal and cultural distance from the texts on which it focuses” (2002, p. 118; grifo nosso).

Tal reflexão revela uma lúcida percepção de M. Heath sobre tão expressiva complexidade metodológica com que se precisa lidar nos estudos dos textos clássicos. Conforme ele próprio sintetiza em passagem posterior: “evidence in the study of the ancient world is **never** complete or unproblematic” (2002, p. 119; grifo do autor). Não obstante, o pesquisador defende que os testemunhos dos antigos devem, sim, instruir nossa reconstrução dos pressupostos sobre forma e função que teriam orientado a composição dos textos da Antiguidade, pois assim ainda haveríamos de conseguir um melhor entendimento desses textos do que se contássemos apenas com suposições desenvolvidas sem o respaldo dos referidos testemunhos (2002, p. 120).

Obviamente o estudioso não espera que o uso dessa teorização antiga seja feita de modo acrítico. Adiante, rebatendo objeções nesse sentido, explicita que:

“There is no implication that we are always obliged to follow a guide’s prescription, or that we are ever obliged to follow it blindly. Guides sometimes prove unreliable, and there may be good reason for concluding in any given case that the guidance on offer should be rejected. The evidence of ancient reception must therefore be used critically, as must every kind of evidence. But **critical use does not license uncritical rejection:** to accord ancient reception prescriptive force is to say that we have to **work** for the conclusion that the evidence should, in a given case, be rejected” (2002, p. 125; o primeiro grifo é nosso, o segundo, do autor).

Ora, nosso objeto de estudo, textos produzidos e representados em teatros provisórios de Roma entre os séculos III e II a.C., serve de perfeita ilustração para a

distância entre teorias aristotélicas e horacianas (de interpretação, ademais, polêmicas) e a obra a ser analisada. Trata-se aqui, de uma questão de adequação, de decoro. Por outro lado, ainda que nos proponhamos a priorizar a prática (e a teoria implícita) do texto plautino, ela não nos parece suficiente. Assim, por um lado, concordamos com J. Farrell quanto às práticas poéticas elas mesmas serem mais prolíficas que os discursos teóricos antigos. Por outro, em consonância com as ideias de M. Heath, não tencionamos renegar, nas discussões sobre gêneros poéticos que realizaremos aqui, o valor de se recorrer a teorias e críticas pertinentes que tenham sido produzidas na Antiguidade.⁸¹

A completa renúncia aos tratados antigos nem sequer seria uma tarefa efetivamente factível, uma vez em contato com eles, que já estão de alguma forma presentes nos teóricos modernos, ou em algum outro âmbito de nossa formação como leitores e pesquisadores. Assim sendo, reconhecemos a importância do autor da *Poética*, por exemplo, apesar das críticas quanto a um uso absoluto de suas prescrições.⁸² R. P. Martin afirma o seguinte sobre o peripatético: “as a wide-ranging scholar with access to written sources later lost, as well as to living traditions of composition and commentary, Aristotle must have first place in any discussion of ancient literary criticism” (2005, p. 11). No trecho em questão, contudo, o estudioso contemporâneo não deixa de reconhecer que tratar Aristóteles como uma autoridade em “épica” antiga (as aspas são colocadas pelo próprio R. P. Martin) é um problema, visto que o filósofo grego é “implacavelmente literário” (“relentlessly literary”, 2005, p. 11), estando já muito afastado dos contextos de *performance* e recepção dos primórdios da poesia homérica.

Conforme aponta I. T. Cardoso (*Ars plautina*, 2005, p. 48-50), a aplicação de teorias de *Performance Criticism*, como a que desenvolve N. W. Slater, alegadamente teria excluído o emprego da *Poética* de Aristóteles na análise das comédias de Plauto:

⁸¹ Cf. a reflexão de A. Barchiesi sobre o uso de teorização antiga: “I am glad that two positions I always found untenable are now being marginalized: the first is considering ancient theory as a mere curiosity; the second, forbidding one’s pupils from using words and tools because they have no precise classical counterparts (concepts like point of view, the unconscious, and so on... even *Kreuzung*, perhaps). I am still convinced that the answers, better, the questions I am looking for exist somewhere in between those two time-honoured mistakes” (2001, p. 163). Essa variação na postura metodológica em relação à pertinência dos conceitos empregados na análise de seu objeto, o texto antigo, e o efeito sobre o texto filológico, é estudada por I. T. Cardoso (2011).

⁸² Sobre o tema, ver especialmente F. Dupont (*Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, 2007). A obra conta com capítulo específico sobre a comédia romana (“Un théâtre non dramatique au cœur de l’Antiquité classique: la comédie romaine”, p. 189 s.).

“Aristotle’s theory of *mimesis* has been decisive in shaping most Western theorizing about theatre. Fortunately, as in most other fields, theory has had little influence on popular theatrical practice” (*Plautus in performance: The theatre of the mind*, 1985, p. 6-7). No entanto, como redargue a estudiosa:

“Quando contrasta poesia e apresentação (“performance”), (inicialmente atribuindo um mesmo *status* a ambos; mas, depois, promovendo, como mencionamos, a apologia da apresentação), N. W. Slater não se esquivava da poética antiga. Ao contrário, ele se engaja em uma discussão já registrada em Aristóteles, e que provavelmente se acirra em Roma, alcançando o contexto emulativo entre artes visuais e verbais da época de Augusto” (2005, p. 50).

Dessa forma, na presente pesquisa, o intuito é manter sempre, na medida do possível, uma postura crítica em relação às considerações teóricas antigas que identificarmos como relevantes, procurando atentar ainda para o quanto estejam embutidas nos estudos sobre nosso *corpus* plautino que envolvem a questão dos gêneros poéticos. Como diria S. Halliwell, também sobre o filósofo de Estagira, “we do not have to agree with Aristotle, but it seems peculiarly difficult to stop regarding him as someone worth arguing with” (“Unity of art without unity of life? A question about Aristotle’s theory of tragedy”, 2012, p. 39).⁸³

1.3. O estado da arte: mesclas de gênero e metáforas biológicas

A postura prescritiva na categorização genérica tem sido, conforme mencionamos no tópico anterior, bastante tematizada no âmbito dos estudos clássicos (cf. G. W. Most [2000], A. Barchiesi [2001], J. E. Lohner [“Variedade de gêneros e teatralidade nos dramas de Sêneca”, 2011]). Tal orientação, tornando o enfoque mais essencialista,⁸⁴ pode

⁸³ Agradecemos ao Prof. Dr. Christian Werner pela indicação da bibliografia na ocasião de nosso exame de qualificação do doutorado.

⁸⁴ O conceito de “essencialismo” é atribuído a certas abordagens do tema dos gêneros poéticos, nomeadamente as que consideram a preexistência ou prioridade de uma concepção ou ideia essencial de gênero (e apenas em segundo lugar as manifestações textuais desse gênero, a serem avaliadas conforme tal ideal ou essência). Cf. como os seguintes estudiosos usam essa denominação: A. Barchiesi (“generic essentialism”, 2001, p. 147; “some degree of vestigial essentialism is unavoidable in all critical positions

complexificar a classificação de uma obra que venha a apresentar características concernentes a dois gêneros ou mais, já distintos em descrição preexistente. Mas, por outro lado, a própria complexidade da natureza “híbrida” de determinado texto (ou de parte dele) pode impulsionar, de modo similar ao que previa T. S. Elliot (no passo citado anteriormente), uma revisão de antigos modelos e mesmo uma nova teorização. Até que ponto essa mudança também altera a postura do pesquisador, tornando-a menos prescritiva ou, ainda, menos essencialista? Ao nos debruçarmos sobre o estado da questão da mescla dos gêneros de textos gregos e romanos, ficou claro que, a depender de como se considera a questão do “hibrismo” dos textos, esse impulso de revisão teórica quanto à descrição dos gêneros (e de seus limites) corre o risco de tomar ainda como premissa uma concepção de pureza de gêneros supostamente originais, que se miscigenariam para gerar novos gêneros.

Na seção anterior, apontamos algumas afinidades entre a atitude de classificar espécies de seres vivos e gêneros de textos. O cunho biológico da abordagem das mesclas de gêneros nos estudos dos textos clássicos nos remete ao conceito de *Kreuzung der Gattungen* (lit. “cruzamento de gêneros”), proposto por W. Kroll em 1924, na obra *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, em que o estudioso tematizou tal procedimento criativo na poesia latina. Não raro o filólogo alemão ou suas ideias foram citados em estudos posteriores sobre mesclas de gêneros,⁸⁵ dado o caráter fundador da referida publicação. Muitas vezes, no entanto, houve maior esforço em questionar o trabalho de W. Kroll e em negar qualquer filiação a sua perspectiva claramente biologizante. Dentre as críticas mais relevantes para nosso estudo, destaca-se a que foi elaborada por A. Barchiesi no ensaio “The crossing” (2001).

about genre”, 2001, p. 154), J. Farrell (“this fact opened the door for poets to exploit the tendentiousness of such essentializing assumptions”, 2003, p. 384; “the idea of ‘crossing’ genres as if they were plants retains the notion of generic essentialism that we found in Aristotle and other ancient critics”, 2003, p. 393), S. J. Harrison (“more or less essentialist and/or prescriptive positions”, 2013, p. 1; em passagem anteriormente citada) e P. Michalowski, no capítulo “Maybe epic: The origins and reception of Sumerian heroic poetry” da obra *Epic and history* (“although hundreds of years of genre studies have muddled the critical pool, it would seem that many still believe in some form of essentialist, natural notion of genre”, 2010, p. 8).

⁸⁵ A esse respeito, cf. discussão de A. Barchiesi (2001, p. 144), que elenca alguns exemplos de pesquisas que retomaram as concepções de W. Kroll, como o livro *The poet’s voice* (1991, p. 285), de autoria de S. Goldhill, e o capítulo “Genre of genre” de D. Selden, publicado na obra *The search for the ancient novel* (1994, p. 41). O classicista italiano remete também a estudos que se posicionaram contra o ponto de vista de W. Kroll, incluindo uma de suas próprias publicações: A. Barchiesi (*The poet and the prince: Ovid and Augustan discourse*, 1997, p. 65-7) e M. Depew (“ἱαμβεῖον καλεῖται νῦν: Genre, occasion, and imitation in Callimachus”, 1992, p. 314-16).

Uma das primeiras preocupações do estudioso é situar a obra de W. Kroll no conhecido contexto sócio-histórico de entreguerras em que a Europa se encontrava.⁸⁶ O pesquisador italiano assevera, remetendo a H. Arendt, que o texto se desenvolve imerso no jargão positivista de uma era pós-darwiniana, o qual contribui para uma perspectiva totalitarista (“a shared language of racial confusion and irretrievable purity, which forms the necessary basis for totalitarianism”, 2001, p. 145). De fato, a influência naturalista nas discussões sobre gêneros poéticos já se fazia notar até mesmo em trabalhos que precederam o de W. Kroll: em 1890, F. Brunetière publica o livro *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, que A. Barchiesi descreve como “a post-Darwinian drama of struggle for survival and adaptation among fiercely competitive species, that is, genres” (2001, p. 146);⁸⁷ alguns anos depois, P. E. Legrand escrevia, na obra *Étude sur Théocrite* (1898), o capítulo “La confusion des genres”, um claro precursor do infuente escrito germânico.

Segundo Barchiesi, o termo escolhido por W. Kroll para a descrição do procedimento compositivo, “Kreuzung”, está inserido na mesma atmosfera de seu texto.⁸⁸ O reconhecido dicionário alemão *Duden: Die deutsche Rechtschreibung* aponta a rubrica biológica do vocábulo, que define como “cruzamento”, “criação resultante de um cruzamento” (“2. a. [Biologie] das Kreuzen; b. [Biologie] züchterisches Ergebnis des Kreuzens”), e para o qual dá os seguintes sinônimos (também na acepção biológica, mas especificamente significando o resultado [b], não o processo [a]): “bastardo”, “meio-sangue”, “híbrido”, “mestiço” (“[Biologie] Bastard, Blendling, Hybride, Mischling”). Não é excessiva, então, alguma cautela na tradução da expressão “Kreuzung der Gattungen”, que pode ser vertida para algo mais neutro, “cruzamento dos gêneros”, ou mais estigmatizado, “mestiçagem dos gêneros”.⁸⁹

⁸⁶ A. Barchiesi não tarda em afirmar que, ao comentar as ideias de W. Kroll, não está colocando “a straw man in a Nazi uniform” (2001, p. 145).

⁸⁷ S. J. Harrison se refere de maneira mais branda à obra de F. Brunetière, mas não deixa de ressaltar a perspectiva naturalista que a caracteriza: “The nineteenth-century work of Brunetière sought to trace the development of literary genres as (essentially) a process of Darwinian natural selection, with genres coming into being modifying through interbreeding, and passing away according to the needs and requirements of differing cultural circumstances” (2007, p. 13; 2013, p. 7).

⁸⁸ Quanto ao termo “Gattung”, que em alemão significa “gênero literário” (mas também “espécie” sob a rubrica da biologia), A. Barchiesi afirma não haver semelhante relação com o racismo do século XX (2001, p. 145).

⁸⁹ Possibilidades de tradução para o inglês que A. Barchiesi apresenta para “Kreuzung” são exatamente “cross-breeding” e “miscegenation” (2001, p. 145). Na sequência, o pesquisador italiano comenta que essa metáfora de W. Kroll ainda incomoda (mais especificamente, “invites emendation and disinfection”, 2001, p.

A. Barchiesi cita um exemplo manifesto dessa influência biologizante em análise literária, afirmando que as metáforas dos críticos não são inocentes (2001, p. 148). Trata-se da explanação de O. Weinreich sobre o nascimento do romance antigo, em que se afirma que “the bastard”, ou seja, esse novo gênero “result of a cross-breeding between two narrative genres: epic and moralistic history”, “was an attractive offspring”, “lively mongrel” (1970, p. 340). O estudioso ilustra a recorrência das metáforas biológicas também com a perspectiva radical de J. M. Schaeffer, que chega a aproximar as teorias genética e genérica⁹⁰ (*L'art de l'âge moderne: L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, 1992, p. 21), fazendo com que gêneros de obras de arte sejam assimilados não aos objetos artificiais que são, construtos teóricos, mas a entidades naturais (cf. A. Barchiesi, 2001, p. 146, 154).

As analogias com a biologia que propusemos em tópico anterior⁹¹ procuravam mostrar precisamente o contrário: o artificialismo intrínseco a cada classificação com que lidamos ao tratar dos gêneros em nosso *corpus* poético. Sabemos que, por vezes, pode ser complexa a tarefa de contornar métodos anteriormente empregados em trabalhos de temática semelhante. O próprio léxico pode ser insidioso, quer por ter servido de jargão técnico em algum momento, quer por simplesmente carregar acepções discrepantes para diferentes áreas do conhecimento. Para citar apenas mais um exemplo, o termo “mescla”, ao qual recorremos em trabalhos precedentes⁹² para designar “misturas” de gêneros poéticos,⁹³ foi escolhido numa tentativa de obter a maior neutralidade possível (evitando

145), e cita o exemplo de uma tradução do título alemão para o italiano, realizada por L. Belloni em 1991: “L'intreccio dei generi”, i.e. “O entrelaçamento dos gêneros” (“intertwining”, 2001, p. 145). Sobre tal “desconforto” com a metáfora de W. Kroll, ver também J. Farrell: “One result of this development has been a persistent dissatisfaction with Kroll’s metaphor of ‘crossing,’ which is, in fact, biological and positivist in its basic orientation” (2003, p. 393).

⁹⁰ Com relação ao tema, A. Barchiesi lembra de um trocadilho, que atribui a M. Haslam: “generic engineering” (2001, p. 145).

⁹¹ Parece-nos atrativa a ideia de ilustrar uma questão da área de humanidades comparando-a com um ramo das ciências naturais. I. T. Cardoso compara filologia e ciências em geral, sobretudo física (2009, 2011), e, segundo nos informa, discutirá metáforas biológicas aplicadas à filologia no capítulo “Ephemer”, referido anteriormente (*Wörter für eine Theorie der Philologie*, no prelo).

⁹² Cf. especialmente nossa tradução comentada com estudo introdutório à peça plautina *Anfitrião* (2013). Trata-se de versão revisada e ampliada de nossa dissertação de mestrado (*Mesclas genéricas na “tragicomédia” Anfitrião de Plauto*, 2010).

⁹³ As expressões “mistura de gêneros”, “hibridização de gêneros” e “mescla de gêneros” vêm sendo empregadas em estudos brasileiros recentes sobre gêneros textuais. Ver, por exemplo, A. M. Karwoski e B. Gaydeczka (“A hibridização dos gêneros textuais”, 2008), com referência a L. A. Marcuschi (“Gêneros textuais: configuração, dinamicidade e circulação” [in: K. S. Brito *et al.*, *Gêneros textuais: Reflexões e ensino*, 2006]) e G. M. P. Lara (“Abordando os gêneros do discurso na escola: um espaço para a transgressão”, 2009),

“cruzamento”, “hibridização”, ou “miscigenação”). Com isso, procuramos remeter mais ao entrelaçamento de fios em um tecido (ou texto) que a qualquer conceito genético ou de distinção de valor. Percebemos em seguida, porém, que o termo carrega um sentido avesso à imparcialidade que buscávamos então e ainda agora desejamos. A primeira definição que o dicionário *Houaiss* fornece para a entrada “mescla” é “reunião ou **mistura de pessoas ou coisas** diferentes”, e o primeiro exemplo citado é “uma m. de **várias raças**”. Além disso, o mesmo dicionário traz a locução de sentido figurado “sem mescla”, que é equiparada a “sem falha; puro, perfeito, imaculado”.

Somos conscientes então, dos riscos de parecermos, também nós, essencialistas ao tratarmos de “mesclas genéricas”. Por isso, desde já gostaríamos de estabelecer que nos afastamos das ideias de W. Kroll e sucessores⁹⁴ sobre a produção de novos gêneros por meio de “mestiçagem”,⁹⁵ bem como de noções de impureza genérica. Ao trabalharmos mesclas genéricas na obra de Plauto, procuramos evitar julgamentos absolutos, essenciais, do que seriam os gêneros que se deixam entrever na comédia plautina (a saber, a tragédia e a épica). Tantas pesquisas frutíferas, quer sobre o conceito de “originalidade” antiga e sobre a noção de “imitação” criativa, quer sobre a riqueza da produção literária legada pela antiga Roma, impedem-nos de assumirmos, como o fez outrora o filólogo alemão, uma decadência na cultura literária helenística e romana, ou uma inferioridade dos poetas romanos, que, segundo W. Kroll, seriam imitadores sem realizações próprias (cf. A. Barchiesi, 2001, p. 148-9).

Além disso, quando nos dedicamos anteriormente ao estudo da *tragicocomoedia* (*Amph.* 59 e 63) plautina *Anfitrião* – e também quando nos referirmos a ela no presente trabalho –, por exemplo, não pensamos nos termos de W. Kroll acerca de gêneros pré-

que também remete a L. A. Marcuschi (“Gêneros textuais: definição e funcionalidade” [in: M. A. Bezerra *et al.*, *Gêneros textuais e ensino*, 2002]).

⁹⁴ Por exemplo, L. E. Rossi “I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche” (1971). Sobre a influência desse artigo em comparação com o trabalho de W. Kroll, cf. A. Barchiesi (2001, p. 151-3).

⁹⁵ Seguir a teoria de W. Kroll seria assumir a ideia de que os gêneros surgiram de necessidades da comunidade na antiga Grécia, mas que depois (do século III a.C. em diante) novos gêneros passaram a ser formados a partir dos anteriores por mestiçagem. Aceitar tal concepção, como explicita A. Barchiesi, “requires classical Greece to be a land of implicit generic obedience and decadent Hellenism to be a territory of unruly experiment” (2001, p. 153). Uma visão semelhante à de W. Kroll é adotada por L. E. Rossi (1971), ao sugerir que: no período arcaico, as leis de gênero não eram escritas, mas respeitadas; no período clássico, essas leis eram escritas e respeitadas; já no helenístico, continuavam a ser escritas, mas não eram mais respeitadas. A. Barchiesi nos lembra, porém, que textos “transgêneros” (“transgeneric”, 2001, p. 153) são mais antigos do que pesquisadores como W. Kroll e L. E. Rossi postulam.

existentes combinados, ou de combinações de forma e conteúdo que resultariam num gênero híbrido (cf. A. Barchiesi, 2001, p. 149). Ou seja, mesmo sem entrarmos no mérito da metáfora biológica do “hibridismo” (já acima comentada), não consideramos que a célebre peça de Plauto seja exemplo de *Kreuzung* de tragédia e comédia, nem um enredo trágico versificado numa estrutura cômica. Nossa experiência prévia com textos do mesmo poeta nos leva a preferir, como ponto de partida metodológica, não alienar de um drama plautino – nem mesmo de um tão idiossincrático como o *Anfitrião* – o direito de receber a qualificação de comédia. Por mais elementos compartilhados com outros gêneros poéticos que haja em uma peça de nosso autor, partimos da premissa (a ser confirmada na análise do nosso *corpus* central, a peça *Cativos*) de que eles a enriquecem sem necessariamente compor com ela um novo híbrido.

Assim, não deixando de reconhecer o mérito do trabalho de W. Kroll enquanto precursor das pesquisas sobre a presença de mais de um gênero poético em uma mesma obra, concordamos com A. Barchiesi quanto à necessidade de se rever essas hipóteses fundadoras. De fato, aspectos abordados ou levantados pela teoria do filólogo alemão foram frequentemente revisitados e revisados. A despeito da história relativamente recente de investigações teóricas específicas sobre mesclas de gêneros, foram publicados – sobretudo nas últimas décadas – diversos estudos que constataam a presença dessa característica compositiva em textos antigos, especialmente na poesia helenística escrita em grego,⁹⁶ mas também na poesia augústea por ela influenciada.⁹⁷ A evolução nos estudos de *Kreuzung der Gattungen* é delineada por A. Barchiesi da seguinte maneira:

“Of course the main change in the *Kreuzung* issue from the 1920s to the 1990s has been to shift attention from genres as begetting genres to texts as mobilizing genres. This approach does justice to several problems raised but not solved by Kroll when dealing with Roman literature, while astutely softening the sharp edges of generic essentialism and naturalism. **The focus now is on how texts construct and invoke genres, and re-create a genealogy**, not on how literary species transmute and survive” (2001, p. 155; grifo nosso).

⁹⁶ Por exemplo, os estudos de M. Fantuzzi (“La contaminazione dei generi letterari nella letteratura greco ellenistica: Rifuito del sistema o evoluzione di un sistema”, 1980), M. Fantuzzi e R. L. Hunter (*Tradition and innovation in Hellenistic poetry*, 2004), A. Harder et al. (*Genre in Hellenistic poetry*, 1998) e L. E. Rossi (“La letteratura alessandrina e il rinnovamento dei generi letterari della tradizione” [in: R. Pretagostini, *La letteratura ellenistica: Problemi e prospettive di ricerca*, 2000]).

⁹⁷ Para citar apenas alguns, os trabalhos de I. Jouteur (*Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*, 2001), S. E. Hinds (“Arma in Ovid’s *Fasti*”, 1992) e S. J. Harrison (“Ovid and genre: Evolutions of an elegist”, 2002).

Em nossa pesquisa, propomo-nos a observar até que ponto a própria obra de Plauto pressupõe algum conhecimento de classificações genéricas, ou, ainda, de hierarquias⁹⁸ e evoluções de gênero. Assim, nossa investigação se harmoniza com estudos mais recentes sobre mesclas genéricas, em lugar de buscar filiação com os primórdios da teoria de *Kreuzung der Gattungen*. Ao contrário, em nossa análise, nos parece importante levar em consideração justamente uma lacuna que A. Barchiesi aponta na obra de W. Kroll: a negociação que fazem os poetas com os gêneros em que se inscrevem (W. Kroll, segundo o estudioso italiano, teria mostrado “little interest in the way poets signify and advertise their own negotiations with genres”, 2001, p. 155). Para rever isso, é importante atentar como tal negociação se dá nos textos: “What is specially lacking, in hindsight, are examples of **how we are to deduce generic positions** and revisions **from the texts themselves**, and read thematizations of genres in the fabric of individual texts” (A. Barchiesi, 2001, p. 155; grifos nossos).

Ao investigar tais aspectos metapoéticos⁹⁹ (mais precisamente, “metagenéricos”) nas peças plautinas, indagamo-nos sobre o modo como eles teriam sido percebidos pelos espectadores coevos: por exemplo, como parte estanque na obra específica ou de modo mais integrado? E por meio de quais artifícios o poeta os introduz? A partir disso, interessam-nos sobretudo os potenciais efeitos do reconhecimento da presença de gêneros outros na comédia de Plauto, como explicitaremos no tópico seguinte.

⁹⁸ É notória a ideia de hierarquia entre gêneros já na *Poética* de Aristóteles, na qual épica, tragédia e comédia parecem ser assim ordenadas de acordo com três critérios (extensão, metro e caráter das personagens imitadas, *Poet.* 1448b24 s.). A respeito da influência que essa noção de hierarquia teria sobre o contexto romano, ver, por exemplo, S. J. Harrison (2007, p. 8-9 *et pass.*; 2013, p. 5-6).

⁹⁹ A. Barchiesi comenta a profusão de estudos metapoéticos entre as décadas de 70 e 90, em que textos inteiros (e não apenas proêmios e manifestos) foram analisados como dramas metaliterários (“metaliterary dramas”, 2001, p. 155). Os exemplos elencados por A. Barchiesi são: J. C. Bramble (*Persius and the programmatic satire: A study in form and imagery*, 1974), G. B. Conte (1986), N. G. G. Davis (*Polyhymnia: The rhetoric of Horatian lyric discourse*, 1991), S. E. Hinds (1992). As abordagens de tais estudiosos, segundo A. Barchiesi, poderia ser generalizada da seguinte maneira: “in Roman literature genres are not just matrices of new texts, but actors in a programmatic display” (2001, p. 155).

1.4. Mesclas genéricas na obra plautina: estado da questão e objetivos

Plauto, como se sabe, teria sido o primeiro poeta latino a se especializar em um único gênero poético. Enquanto outros autores que floresceram no chamado “período arcaico” da língua e da literatura latina – como Lívio Andronico (c. 280 – 200 a.C.) e Névio – escreveram não apenas no gênero cômico, mas também no trágico e no épico, Plauto optou somente pela comédia,¹⁰⁰ mais especificamente, por aquela denominada *fabula palliata*,¹⁰¹ opção que poetas a ele posteriores – como Cecílio (c. 219 – 168 a.C.), Terêncio (c. 195/185 – 159 a.C.) – também viriam a fazer.

Não obstante, passagens marcadas por referências aos gêneros poéticos trágico, épico e mesmo lírico têm sido identificadas por critérios distintos (menção direta, alusão e, ainda, associação por paralelos formais) e consideradas, em maior ou menor grau. Estudos do chamado “metateatro”, por exemplo, quando aplicados às peças de Plauto, muitas vezes abordam as referências à comédia e à tragédia (ou ainda a espetáculos itálicos, como a *fabula atellana*), na medida em que tocam no tema da “peça dentro da peça”, ao abordar o efeito de quebra da ilusão dramática.

No âmbito dos estudos metateatrais pode-se apontar o trabalho de N. W. Slater e, em especial, sua obra *Plautus in performance: The theatre of the mind* (1985), em que o estudioso define o metateatro como “theatrically self-conscious theatre, i.e., theatre that demonstrates an awareness of its own theatricality” (1985, p. 10).¹⁰² Seguindo a perspectiva

¹⁰⁰ Chegou a haver, no final do século XIX, certa discussão sobre a existência de um *Édipo* de Plauto, ao qual F. Osann se referiria em sua edição de texto atribuído a Apuleio (1826). R. P. Oliver argumenta, porém, em seu artigo “The *Oedipus* of Plautus” (1950), que tal referência seria fruto de um problema gráfico encontrado em um comentário do século XV: haveria, ali, uma referência à comédia plautina *Epídico* (*Epidicus*), não à tragédia *Édipo* (*Oedipus*). I. T. Cardoso se referiu à questão em sua conferência “Comédia e tragédia em Plauto” (inérita), proferida em evento da Faculdade de Letras da UFMG em dezembro de 2005.

¹⁰¹ Seguimos a denominação modernamente consensual, *palliata* (fazendo referência ao *pallium* – espécie de manto grego – por se tratar de uma adaptação latina de comédia helênica), embora saibamos que essa e demais classificações de espetáculos dramáticos com base em itens do vestuário (*togata*, comédia de personagens e ambientação itálica, com referência à toga romana; *crepidata*, adaptações de tragédias helenas, referente a um tipo de calçado aberto grego) não eram denominações consensuais entre os antigos; cf. W. Beare (*The Roman stage: A short history of Latin drama in the time of the Republic*, 1964, p. 264-6).

¹⁰² N. W. Slater comenta haver duas outras definições de “metateatro”, bastante distintas da sua própria: a de B. Gentili (*Theatrical performances in the ancient world: Hellenistic and early Roman theatre*, 1979, p. 15), “plays constructed from previously existing plays”, e a de L. Abel (*Metatheatre: A new view of dramatic form*, 1963). Conforme discorre detalhadamente I. T. Cardoso nos três primeiros capítulos de sua tese de doutorado (2005), as discussões sobre metateatro à época dos estudos de N. W. Slater (década de 80),

do influente N. W. Slater, temos pesquisadores como S. Frangoulidis, que apresenta um interessante estudo¹⁰³ sobre o escravo Palestrião (*Palaestrio*) enquanto “personagem dramaturga” da peça plautina *O soldado fanfarrão* (*Miles gloriosus*).

Dentre os estudos da presença do teatro na comédia de Plauto, uma perspectiva diferenciada é adotada por I. T. Cardoso (2005, p. 141-2). A estudiosa dá atenção sistemática às referências (menções explícitas ou alusivas) a elementos teatrais nas peças plautinas, defendendo não a quebra da ilusão, mas o modo como tais referências se integram entre si e na peça: os jogos com a ilusão cênica, antes que destruí-la, contribuiriam para a construção de uma ilusão distinta, “metadramática”.¹⁰⁴ Chama a atenção, ainda, no tratamento dado por I. T. Cardoso ao tema, o foco nos efeitos gerados pelas referências ao teatro (e não nas intenções de sua inclusão), quer dentro da peça, quer, na esteira de G. Petrone (*Teatro antico e inganno: Finzione plautine*, 1983), quanto à perspectiva de uma poética plautina.

A estudiosa, no entanto, como exemplificação da metodologia, concentrou sua tese sobretudo nas referências a gestos e figurino, especialmente aquelas encontradas nas peças *O soldado fanfarrão* e *Trinumo* (*Trinummus*). Apesar de, em sua tese, abordar também referências plautinas à comédia e à tragédia, e tratar de menções à poesia em Plauto, I. T. Cardoso não desenvolveu a questão particularmente sob o ponto de vista da referência aos gêneros poéticos em geral, e de sua diferenciação dentro de uma poética imanente em Plauto.¹⁰⁵

Desse modo, em nosso estudo, tencionamos nos dedicar a essa lacuna: isto é, analisar as menções explícitas ou alusões aos gêneros poéticos. Nosso interesse é abordar,

segundo ele próprio, derivariam principalmente da definição de L. Abel, um pouco mais complexa, que N. W. Slater (que não admite sua filiação às ideias do estudioso, porém) assim coloca: “metatheatre is a form which came to replace tragedy sometime during the Renaissance and whose fundamental assumptions are that the world is a stage, life is a dream (1963, p. 83). Metaplays, the individual representatives of metatheatre, are theatre pieces about life seen as already theatricalized”. Para um estudo sobre os contrastes e filiações de pressupostos metateatrais em L. Abel, cunhador do termo “metatheatre”, e seu uso nos estudos plautinos (M. Barchiesi [“Plauto e il ‘metateatro’ antico”, 1969]; N. W. Slater, 1985), cf. também I. T. Cardoso (2005, p. 21 s.).

¹⁰³ “Palaestrio as a playwright: Plautus, *Miles gloriosus* 209-212” (in: C. Deroux, *Studies in Latin literature and Roman history*, 1994).

¹⁰⁴ Cf., sobre o tema, ainda outros estudos de I. T. Cardoso, que já citamos acima: “Theatrum mundi: Philologie und Nachahmung” (2009), “Ilusão e engano no teatro de Plauto” (2010), *Trompe-l'oeil: Philologie und Illusion* (2011).

¹⁰⁵ Aspecto que, brevemente abordado em texto inédito (“Comédia e tragédia em Plauto”, citado em nota supra), a pesquisadora aponta ainda merecer estudo mais aprofundado.

desta feita, não apenas o trágico e cômico, mas também o gênero épico em Plauto. Analogamente à metodologia de I. T. Cardoso, pretendemos tratar do modo como a metapoesia concernente a distinções genéricas aparece nos textos plautinos, verificando seus possíveis efeitos nas peças respectivas. Dessa forma, nossa investigação tem a finalidade de buscar, em primeiro lugar, uma compreensão mais precisa de uma “poética plautina” quanto ao tema específico: o que tal “poética implícita” (para retomar expressão usada por estudiosos como J. Farrell [“implied theory”, 2003, p. 402] e R. P. Martin [“implicit poetics”, 2005, p. 15]) diria de cada gênero poético.

Nossa hipótese é de que a busca sistemática das referências a gêneros e a seus efeitos tem, de um lado, o potencial de contribuir para a reflexão dessa espécie de poética plautina implícita ou imanente¹⁰⁶ que se delineia nas peças de nosso autor. Uma segunda hipótese, àquela relacionada, é de que tal percepção pode colaborar, ainda, para a apreciação individual da peça *Catões* como um todo, e de excertos das passagens das demais comédias selecionadas em nosso *corpus*, em diálogo com as pesquisas respectivas sobre cada uma delas.¹⁰⁷

Sobre a primeira hipótese, que esboçamos como ponto de partida, é possível que tal poética (ainda que com deformações e extrapolações paródicas dos gêneros) tenha algo interessante a dizer acerca das convenções que caracterizavam a produção literária à época de Plauto. A carência desse tipo de informação – e, portanto, sua relevância – pode ser avaliada se lembrarmos que os tratados antigos sobre o assunto hoje disponíveis ou são bem anteriores aos séculos III – II a.C. – como, em grego, a *Poética* de Aristóteles (séc. IV a.C.), ou mesmo o *Tratado Coisliniano*¹⁰⁸ –, ou bem posteriores – como, em latim, a *Arte Poética* de Horácio (séc. I a.C.).

É preciso, porém, estar consciente dos limites epistemológicos de tal investigação no tocante a um aspecto do qual já tratamos: a deficitária transmissão dos textos antigos. Poucos testemunhos restaram da passagem entre os séculos III e II a.C. além das vinte e

¹⁰⁶ Sobre teorias imanentes apreensíveis em textos latinos, bem como sobre o conceito de imanência, cf. J. P. Schwindt (“Literaturgeschichtsschreibung und immanente Literaturgeschichte: Bausteine literarhistorischen Bewusstseins in Rom”, 2001).

¹⁰⁷ Cf. I. T. Cardoso (2005, p. 18): “a questão da referência ao teatro no texto de Plauto é, também no sentido mais estrito (i.e. de crítica textual), uma questão filológica”. Para exemplos em *O soldado fanfarrão*, contra O. Zwierlein (1991, p. 237) e E. Fraenkel (“Zur römischen Komödie”, 1968), cf. I. T. Cardoso (2005, p. 254; 2009).

¹⁰⁸ A respeito da obra, cf. F. Santoro (“Vestígios do riso: os tópicos sobre a comédia no *Tractatus Coislinianus*” [in: M. M. Santos, *1º Simpósio de Estudos Clássicos da USP*, 2006]).

uma comédias plautinas, como lembra, por exemplo, R. Oniga.¹⁰⁹ Dessa forma, o *corpus* restrito que chegou aos nossos dias, de um lado, convida a uma busca pelos preceitos poéticos que o teriam moldado; de outro, exige cautela quanto à especulação a respeito de convenções de gênero. A seguir, explicitamos com que metodologia conduzimos nossa análise, e especialmente como se deu a seleção do objeto de estudo.

1.5. Método e *corpus*: como identificamos as mesclas genéricas em Plauto

Quando nos propomos a analisar menções e alusões a outros gêneros poéticos na obra de Plauto, pode parecer que vinculamos nosso trabalho diretamente à teoria intertextual. No entanto, não desejamos afirmar tal filiação de maneira temerária, dada a multiplicidade de facetas que a intertextualidade vem recebendo desde a década de 60, quando se considera que o termo “intertextualité” foi cunhado por J. Kristeva.¹¹⁰ Em célebre artigo contra a intertextualidade (literalmente: “Against intertextuality”, 2004), W. Irwin assevera que tal vocábulo “has come to have almost as many meanings as users, from those faithful to Kristeva’s original vision to those who simply use it as a stylish way of talking about allusion and influence” (2004, p. 227-8). A constatação de W. Irwin naturalmente é exagerada, mas o problema é real: o uso não uniforme da mesma terminologia pode resultar em imprecisões na aplicação de um procedimento que já é polêmico por si só.

Assim, em vez de assumir um cunho necessariamente intertextual para a presente investigação sobre os gêneros em Plauto,¹¹¹ preferimos declarar apenas a influência

¹⁰⁹ “Certo, quando si studia un periodo come l’età di Plauto, si urta contro la difficoltà di ricostruire categorie ben precise, dato il naufragio quasi completo della produzione letteraria: né bisogna dimenticare i limiti che derivano dal lavorare con le linee di un sistema letterario ridotto anch’esso in frammenti” (“Il canticum di Sosia: Forme stilistiche e modelli culturali”, 1985, p. 167, n. 215).

¹¹⁰ Inicialmente em conferência apresentada em 1966, que seria publicada em 1967 no periódico *Critique*, sob o título “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”. Em inglês, o artigo intitulado “Word, dialogue and novel” integra a obra *The Kristeva reader* (1986), editada por T. Moi. Sobre as origens e os desdobramentos da teoria intertextual, ver, por exemplo, M. Juvan (*History and poetics of intertextuality*, especialmente o capítulo “Trajectories of intertextuality from Kristeva to Holthuis”, 2008) e M. J. M. Alfaro (“Intertextuality: Origins and development of the concept”, 1996).

¹¹¹ Em outro momento, já realizamos um breve estudo sobre possibilidades de aplicação de teorias intertextuais à peça *Anfitrião* (“O *Anfitrião* de Plauto e os estudos intertextuais: potencial e limites”, 2009).

exercida por importantes trabalhos da área de estudos clássicos que, por sua vez, tiveram inspiração em teorias de intertextualidade. Afinal, não se pode negar que pesquisas intertextuais de grande impacto vêm sendo desenvolvidas nesse âmbito (ainda que elas nem sempre sejam denominadas como tal).¹¹² Como ocorre em geral com estudiosos no Brasil, essa influência no melhor sentido vai sem dúvida na esteira do estudo do professor P. S. de Vasconcellos (2001). Para citar apenas algumas das mais significativas publicações estrangeiras que lidam com questões de intertextualidade, lembramos os estudos de G. B. Conte (1996) e S. J. Harrison (2007). Nenhum desses pesquisadores adota postura ingênua perante a teoria, explicitando o que querem dizer quando a ela se referem.

P. S. de Vasconcellos enfatiza, na noção de intertextualidade, a propriedade de geração de sentidos: “Compreendemos, pois, intertextualidade como a presença num texto de outro(s) texto(s) por ele evocado(s) e integrado(s) *produzindo significação*” (2001, p. 33; grifo do autor). Para G. B. Conte “intertextuality, far from being a matter of merely recognizing the ways in which specific texts echo each other, defines the condition of literary readability” (1996, p. 29). S. J. Harrison, por sua vez, associa seu conceito de enriquecimento genérico à intertextualidade: “Generic enrichment is the intergeneric form of intertextuality, and as Stephen Hinds has recently shown,¹¹³ intertextual issues are best tackled by the close consideration of particular texts” (2007, p. 16).

Na esteira de S. J. Harrison, optamos por proceder à análise do texto com uma leitura cerrada. O delineamento de nosso método também se baseia na proposta com que o estudioso abordou as obras de Virgílio e Horácio (2007). S. J. Harrison delimita três aspectos básicos para identificar que um texto está operando com mais de um código genérico; tais aspectos subdividem-se em critérios mais específicos, conforme ilustrado resumidamente na tabela a seguir (2007, p. 22-33):¹¹⁴

¹¹² Uma busca simples pelo termo “intertextuality” no *L'Année Philologique online*, em meados de 2014, apresentava noventa resultados. Para uma problematização da relação entre a teoria intertextual e os estudos clássicos, ver especialmente D. P. Fowler “On the shoulders of giants: Intertextuality and classical studies” (1997) e A. Barchiesi “Otto punti su una mappa dei naufragi” (1997). Em trabalho posterior, ao se referir à ideia convencional de gêneros como “space of inter-textuality” (2001, p. 159), A. Barchiesi faz a seguinte observação: “This seems to be uncontroversial for many critics now, both as a reaction to essentialism, and as an interpretive tool. So far so good. Yet authors and presumably readers too, especially in the classical world, essentialize or reify genres” (2001, p. 159).

¹¹³ S. J. Harrison se refere à obra *Allusion and intertext* (1998) de S. E. Hinds.

¹¹⁴ Optamos por traduzir e diagramar em forma de tabela a explanação de S. J. Harrison a fim de sintetizar a exposição de seu método, pois haveremos de nos deter mais demoradamente na apresentação do nosso próprio, daquele derivado.

A. Repertório formal	1. Título
	2. Metro
	3. Registro linguístico
	4. Extensão e estrutura
	5. Destinatário
	6. Voz narrativa
B. Repertório temático	1. Tema geral
	2. Convenções temáticas e de enredo
	3. Tom
	4. Narratividade
C. Sinais metagenéricos explícitos	1. Modelos do gênero: <i>auctores</i>
	2. Indicações iniciais: aberturas programáticas
	3. Metonímias simbólicas

Como exemplificaremos brevemente a seguir, também nós recorremos a critérios temáticos, formais e metapoéticos para distinguir a presença de mesclas genéricas nas comédias de Plauto. Dentre tais marcas, as que mais nos chamam a atenção são as referências diretas (terceiro aspecto [C] elencado por S. J. Harrison), que, aliás, foram o ponto de partida para nossas pesquisas sobre o teatro plautino. Mais especificamente, interessara-nos a menção à *tragicocomoedia* (*Amph.* 59 e 63) no prólogo da peça *Anfitrião*.

De fato, no *corpus* de peças plautinas transmitidas, boa parte das referências¹¹⁵ explícitas a gêneros poéticos encontra-se nos prólogos, que, de certa forma, podem corresponder às aberturas programáticas existentes em outros tipos de produção poética (tópico C.2 de S. J. Harrison). Assim, claro está que a maioria dessas citações remete à comédia que se vai apresentar (quanto ao enredo, modelo, personagens, etc.) e, logo, o termo metapoético que mais se repete nos prólogos de Plauto é *comoedia* (cf. *Amph.* 55, 60, 88, 96; *Asin.* 13; *Cas.* 9, 13, 30, 31, 64, 83; *Men.* 7; *Mer.* 3; *Mil.* 84, 86; *Poe.* 51, 53; *Truc.* 11),¹¹⁶ sendo o segundo mais frequente o vocábulo *fabula*, de sentido menos específico¹¹⁷

¹¹⁵ Para o levantamento das referências recorremos ao *Lexicon Plautinum* de G. Lodge (1962) e à ferramenta de busca da base de dados Perseus Digital Library (<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>); para termos até a letra “p”, consultamos também o *Thesaurus linguae latinae* (ThLL). Algumas das ocorrências de termos metapoéticos em peças plautinas que citamos aqui foram elencadas por C. Knapp (“References in Plautus and Terence to plays, players and playwrights”, 1919a; “References to literature in Plautus and Terence”, 1919b).

¹¹⁶ Fora dos prólogos, *comoedia* aparece nas seguintes passagens: *Amph.* 868, 987; *Capt.* 1033; *Cist.* 787; *Most.* 1152; *Poen.* 1371; *Pseud.* 1081; *Trin.* 706.

¹¹⁷ “Peça teatral”, cf. a sexta acepção do termo no *Oxford Latin Dictionary* (daqui em diante, *OLD*).

(*Amph.* 15, 94; *Asin.* 7, 10; *Capt.* 52, 54; *Cas.* 6, 8, 12, 17, 84; *Men.* 72; *Poen.* 8; *Pseud.* 2; *Trin.* 16, 18, 21).¹¹⁸

Em comparação com esse universo, as referências a um segundo gênero poético que não a própria comédia aparecem em número reduzido. Além das menções supracitadas à tragicomédia, há apenas sete ocorrências do termo *tragoedia* (*Amph.* 41, 51, 52, 54, 93; *Capt.* 62; *Poen.* 2) em prólogos plautinos.¹¹⁹ No entanto, tais registros acabam por ganhar mais destaque no âmbito da comédia, justamente pela marcação do elemento “alheio”, estabelecendo-se um contraste entre ele e o contexto em que está inserido. Vejamos o exemplo da peça *Pênulo* (*Poenulus*):

Achillem Aristarchi mihi commentari lubet;
*Inde mihi principium capiam, ex ea **tragoedia**.*
‘Sileteque et tacete atque animum aduortite;
Audire iubet uos imperator’ ... histricus (*Poen.* 1 – 4; grifos nossos)

“Eu gostaria de retomar o **Aquiles de Aristarco**, é de lá que tomarei meu prelúdio, daquela **tragédia**: ‘Fazei silêncio, calai-vos e prestai atenção, ouvir é o que ordena o general’ ... histrião”.¹²⁰

Antes mesmo de o início da peça assumir algum ar de gravidade pela afirmação de que se vai citar uma tragédia (*tragoedia*, *Poen.* 2) de Aristarco,¹²¹ explica-se que o general (*imperator*, *Poen.* 4) em questão está longe de qualquer contexto trágico: parece tratar-se não de um chefe de exército, mas, antes, do chefe da trupe, um diretor cômico.¹²² Nota-se,

¹¹⁸ As ocorrências de *fabula* (com sentido teatral) em outras partes das peças são as seguintes: *Bacch.* 214; *Capt.* 1029; *Cas.* 1006; *Mer.* 1007; *Most.* 1181; *Poen.* 551, 1370; *Pseud.* 564, 720, 754, 1335; *Rud.* 1421; *Truc.* 967.

¹¹⁹ Encontra-se uma oitava ocorrência do termo *tragoedia* ainda em outro trecho plautino, mas, desta vez, não no prólogo: *Antiquom poetam audiui scripsisse in tragoedia / Mulieres duas peiores esse quam unam* (*Curc.* 591 – 2: “Ouvi que um antigo poeta tinha escrito numa tragédia que duas mulheres são piores que uma”).

¹²⁰ O sentido “de comediante” para o adjetivo *histricus* é atestado pelo *Dicionário latino português* de F. Torrinha e pelo *Dicionário escolar latino-português* de E. Faria (este inclusive remete ao verso plautino específico, bem como a *Poen.* 44, em que há nova ocorrência do termo). Segundo o *Dictionnaire étymologique de la langue latine* de A. Ernout e A. Meillet, *histrion* (“acteur, histrion”) é “forme sans doute dérivée de *hister*”, e de *hister* deriva também “*histricus* (Plt.)”. O *OLD*, no entanto, reconhece *Histricus* como adjetivo toponímico apenas (relativo a Histria), e, sobre a referida passagem de Plauto, faz a seguinte observação: “*w. pun on histrion, app. w. ref. to current mil. operations*”.

¹²¹ Aristarco de Tegea (séc. V a.C.). A tragédia a que se alude, *Aquiles*, teria sido adaptada por Ênio; cf. M. von Albrecht (*A history of Roman literature: From Livius Andronicus to Boethius*, 1997, p. 130) e M. Drury (“Appendix of authors and Works” [in: E. J. Kenney e W. V. Clausen, *The Cambridge history of classical literature II: Latin literature*, 1982, p. 805]).

¹²² Não há paralelo em Plauto que possa ratificar a precisão da conjectura. A expressão mais próxima parece ser a que encontramos no início do prólogo de *Asinária* (*Asinaria*): *Hoc agite sultis, spectatores, nunciam; /*

então, que a referência à tragédia acaba por contribuir para uma ampliação do humor na passagem com uma rápida quebra de expectativa no final da frase (*παρὰ προσδοκίαν*), recurso que leva o interlocutor a reinterpretar seu início. Além de tal figura de linguagem, que joga com o gênero trágico, o trecho acima transcrito conta também com a menção direta a um autor de tragédia. Pode não se tratar precisamente da nomeação de um autor modelar ou fundador (ponto C.1 do método de S. J. Harrison), mas sem dúvida a citação reforça o alegado (e bem humorado) vínculo com a tradição trágica. Observa-se um expediente semelhante, i.e. uma referência a um tragediógrafo e a uma de suas obras, ainda em outra peça de Plauto, mas, desta vez, não mais no prólogo, e sim no início da ação propriamente dita:

*Pro di immortales! Tempestatem cuiusmodi
Neptunus nobis nocte hac misit proxima!
Detexit uentus uillam. Quid uerbis opust?
Non uentus fuit, uerum **Alcumena Euripidi**,
Ita omnis de tecto deturbauit tegulas,
Inlustriores fecit fenestrasque indidit (Rud. 83 – 8; grifo nosso)*

“Pelos deuses imortais! Que tempestade Netuno nos enviou noite passada! O vento levou o teto de nossa casa de campo! Que necessidade há de ficar falando? Na verdade não foi vento, mas uma **Alcumena de Eurípides**, de tal forma arrancou todas as telhas do telhado, abriu ali janelas e fez com que dali entrasse mais luz”.

Essa passagem da peça *O cabo (Rudens)* associa a referida tragédia euripidiana (que não chegou aos nossos dias) a uma condição climática indubitavelmente violenta. Apesar de a expressão parecer estranha à primeira vista,¹²³ a comparação não é incompreensível: ela poderia aludir à intensidade daquela tragédia, ou, como propôs E. A. Sonnenschein,

Quae quidem mihi atque uobis res uertat bene / Gregique huic et dominis atque conductoribus (Asin. 1 – 3; grifo nosso: “Agora vamos, espectadores, se fizerem o favor! Certamente, sem demora, a coisa vai sair bem para mim, para vocês e para os diretores e empregadores desta trupe”). Sobre o uso de *dominus* nesse sentido, cf. *OLD* 2, que remete a *Asin* 3: “The manager, superintendent, controller (of a troupe or team, also of an organized activity)”. Também a entrada para *conductor* (*OLD* 1: “One who employs a person for wages, hirer”) faz referência ao verso em questão. Para uma análise da passagem, ver a edição comentada de F. Hurka (*Die Asinaria des Plautus: Einleitung und Kommentar*, 2010, p. 66).

¹²³ E. A. Sonnenschein endossa a metáfora, tal qual empregada por Plauto, com alguns paralelos possíveis em língua inglesa: “‘Talk of a deluge! This was no ordinary deluge, but a regular Book of Genesis.’ ‘Talk of love at first sight! This was nothing less than a *Romeo and Juliet* of Shakespeare.’ The literary work in which the thing compared forms a prominent feature is substituted for the thing itself” (“*Alcumena Euripidi*”, 1914, p. 41).

mais especificamente a uma tempestade semelhante que teria lugar na peça de Eurípides.¹²⁴ Tal metáfora só faria sentido se o espectador plautino conhecesse algo do enredo da *Alcmena*, ou, ao menos, o teor geral das produções do trágico grego. Do contrário, perder-se-ia parcialmente a noção de magnitude (sem dúvida paródica pelo exagero) evocada. Dessa forma, a referência metapoética não parece fortuita, mas sim um incremento direcionado a um público minimamente versado no cânon estabelecido à época.

E antes de postular que esse público fosse instruído tão somente pelo hábito de frequentar os espetáculos teatrais, cabe mencionar que seu conhecimento de poesia não parece ter sido restrito à esfera do drama. Sustenta tal hipótese o seguinte trecho da comédia plautina *O mercador* (*Mercator*), que faz referência direta à poesia elegíaca ou epigramática:¹²⁵

*Quia illa forma matrem familias
Flagitium sit si sequatur, quando incedat per uias.
Contemplant, conspiciant omnes, nutent, nictent, sibilent,
Vellicent, uocent, molesti sint; occulent ostium;
Impleantur **elegeorum** meae fores carbonibus* (*Mer.* 405 – 9)

“Porque com aquela aparência seria um escândalo se ela servisse de companhia a uma mãe de família: quando caminhasse pelas ruas, todos contemplariam, olhariam, acenariam com a cabeça, piscariam, assoviariam, beliscariam, chamariam, seriam inconvenientes; fariam serenatas à porta... minha porta ficaria coberta de pichações¹²⁶ de **versos elegíacos**”.

¹²⁴ D. A. Slater propôs uma emenda para *Rud.* 86: em vez de *Alcmena*, *ruína*, pois, “some generalization would be more natural in this context, to suggest ‘a storm such as blows in the pages of Euripides’” (“Conjectures”, 1913, p. 159). Anteriormente, já se havia proposto (em resenha no periódico *Athenaeum*, 1891) a correção *Alcumeo*, sob a alegação de que “it is almost impossible that Euripides should have described a passion of Alkmene which might serve as the basis of a comic exaggeration”. E. A. Sonnenschein defende a manutenção de *Alcmena*, explicando que não se trata do roubo de uma personagem, mas do temporal no desenlace da peça de Eurípides. Segundo o estudioso, a existência dessa tempestade na referida tragédia seria sustentada por evidência material (duas pinturas em vasos). Por falta de provas contundentes, C. Knapp questiona a existência de uma *Alcmena* de Eurípides, bem como a relação entre o suposto temporal e o *uentus* da peça *O cabo* (1919b, p. 240-2). O estudioso também refuta a proposta de corrigir *Alcmena* por *ruína* (“This does violence at once to palaeography and to Plautus’s manner, which, surely, is to use names rather than such vague generalities as *ruína*”, 1919b), mas argumenta que o termo em questão poderia realmente ter sido *Alcmeus*.

¹²⁵ Agradecemos ao Prof. Dr. Christian Werner pela sugestão de relacionar a passagem à poesia epigramática, uma vez que se trata de referência a uma espécie de pichação. A ocorrência mereceria um estudo mais aprofundado, que levasse em conta as convenções desse gênero e também as do gênero elegíaco (especialmente a tópica do lamento à porta do amado, παρακλαυσίθυρον).

¹²⁶ O termo que aparece no texto (*carbonibus*, *Mer.* 409) significaria, literalmente, “marcas de carvão”.

Nessa passagem, o velho Demifão (*Demipho*) descreve a comoção que provocaria a bela Pasicompsa (*Pasicompsa*), meretriz amante de seu filho, Carino (*Charinus*), supostamente comprada para assistir a mãe. O receio era de que, quando a moça saísse às ruas, os homens, levados por sua beleza, chegariam a escrever na porta da casa versinhos elegíacos (*elegeum*, *Mer.* 409).¹²⁷ Trata-se do primeiro registro em latim da palavra, que ali designa “poema amoroso composto em dísticos elegíacos” (cf. *OLD* e *ThLL*, vol. V.2, p. 339).¹²⁸ Tem-se aqui, então, a menção direta a um dos tipos de poesia classificados modernamente sob a nomenclatura de “lírica”.¹²⁹

No entanto, as referências à poesia na obra de Plauto nem sempre são tão explícitas. Encontram-se nas comédias de nosso dramaturgo também alusões mais sutis, como metonímias (tópico C.3 de S. J. Harrison) que substituem a nomeação do gênero. É o que ocorre, por exemplo, no excerto a seguir da peça *O soldado fanfarrão*, cena em que o escravo Palestrião conversa com o vaidoso soldado Pirgopolinice (*Pirgopolinices*), personagem que está prestes a ser enganada:

*Nam nulli mortali scio obtigisse hoc nisi duobus,
Tibi et Phaoni Lesbio, tam uiuere ut amaret*[†] (*Mil.* 1246 – 7)¹³⁰

¹²⁷ Sobre a ocorrência, cf. também M. M. Bianco (“Nota a Plauto, *Merc.* 409”, 2003).

¹²⁸ Ao que parece, os poetas líricos gregos mesmos (sécs. VII – V a.C.) desconheciam o termo λυρικός (“relativo à lira”), que surge apenas no século II a.C., com as teorizações do período helenístico. Antes disso, o vocábulo μέλος (“canção”, “melodia”) é que era usado para se referir às produções dos poetas em questão, inclusive por eles próprios (por exemplo, Álcman [*PMGF* 39, 1] e Píndaro [*Pyth.* 2, 68]). Sobre a história da nomenclatura do gênero, ver, por exemplo, as sínteses de F. Budelmann (“Introducing Greek lyric”, 2009, p. 2-3) e E. Robbins (verbete “Lyric poetry” do *Der neue Pauly/Brill’s new Pauly online*).

¹²⁹ Quanto ao não reconhecimento da elegia como parte da poesia lírica na Antiguidade, ao contrário do que costuma ocorrer atualmente, cf. F. Budelmann: “In Greek and Roman antiquity, both ‘lyric’ and ‘melic’ were used only in the narrow sense, distinct from elegy and iambos. (...) The narrow sense of lyric remained the norm also in the Renaissance, but gradually lyric began to occupy a place on a par with epic and drama and hence became more comprehensive” (2009, p. 3). O estudioso recorda, porém, que o sentido mais estreito de “lírica” ainda é empregado, o que torna o escopo do gênero ambíguo. Isso demanda, de cada estudioso, uma especificação sobre o conceito de lírica que se adota (“‘lyric’ is never a self-evident concept”, como afirma F. Budelmann [2009, p. 4]). No presente estudo, referimo-nos ao gênero lírico em sentido amplo, ou seja, reunindo composições mélicas e elegíacas em uma mesma categoria poética. No entanto, em nosso exame de defesa do doutorado, o Prof. Dr. Alexandre Pinheiro Hasegawa sugeriu que a distinção entre elegia e lírica pode trazer ganhos para a questão das mesclas de gênero, lembrando-nos da interessante complexidade genérica da epístola XV de Ovídio. Procuraremos nos dedicar a tal diferenciação em pesquisas posteriores, investigando até que ponto seria possível identificar referências a um e outro gênero em Plauto.

¹³⁰ O final do verso *Mil.* 1247 está corrompido no manuscrito, mas concordamos com A. Ernout (1952, p. 259) quanto a ser claro o sentido que pode ser previsto nessa passagem, por isso a traduzimos com base no contexto. A. Ernout verte o trecho da seguinte maneira: “Car il n’y a que deux mortels au monde, à ma connaissance, toi et Phaon de Lesbos, à qui il soit arrivé d’être aussi éperdument aimés” (1952, p. 259). Ver ainda tradução de P. Nixon: “For I am sure that no mortal man save two – yourself and Lesbian Phaon – has had the fortune to be so loved by woman” (1995, p. 259).

“Pois conheço apenas dois homens, você e Fáon de Lesbos, que foram agraciados com isso, o dom de ser tão perdidamente amados”.

A simples menção à ilha de Lesbos já poderia evocar, talvez, ao menos a parte do público plautino, a imagem de Safo (sécs. VII – VI a.C.), célebre poeta lírica.¹³¹ A alusão fica mais evidente, no entanto, porque se fala de Fáon: trata-se do lendário jovem por quem Safo teria se apaixonado e, não sendo correspondida, teria cometido suicídio pulando de um penhasco.¹³² A referência a Fáon resgata a figura da poeta de Mitilene, que pode, metonimicamente, constituir uma referência ao gênero lírico.¹³³

A. Traill, ao atribuir a alusão sáfica ao modelo grego de *O soldado fanfarrão* (*Ἀλαζών*), avança a possibilidade de Plauto ter conhecido a obra de Safo, mas faz uma ressalva quanto a seu público: “Although Plautus was a cultured reader of Greek literature, who might, conceivably, have known the poems of Sappho at first hand, few in his Roman

¹³¹ Safo é elencada, juntamente com outros oito poetas líricos das épocas arcaica e clássica, no cânon estabelecido pelos alexandrinos: Álcman de Esparta (séc. VII a.C.), Alceu de Mitilene (sécs. VII – VI a.C.), Anacreonte de Teos (séc. VI a.C.), Baquílides de Ceos (séc. V a.C.), Estesícoro de Himera (sécs. VII – VI a.C.), Íbico de Régio (séc. VI a.C.), Píndaro da Beócia (sécs. VI – V a.C.), Safo de Mitilene (sécs. VII – VI a.C.) e Simônides de Ceos (sécs. VI – V a.C.). Segundo essa seleção alexandrina, que conta apenas com poetas monódicos e corais, poetas elegíacos e iâmbicos, como Arquíloco de Paros (c. 680 – 645 a.C.), não eram considerados “líricos”; cf. P. A. Miller (*Lyric texts and lyric consciousness: The birth of a genre from Archaic Greece to Augustan Rome*, 2005, p. 12). A divisão entre lírica coral e canto individual é ressaltada em alguns manuais de literatura grega (por exemplo, a obra *Early Greek monody* [1974] de G. M. Kirkwood e *The Cambridge history of classical literature I: Greek literature*, editado por P. E. Easterling e B. M. W. Knox [2003]). No entanto, hoje se tende a pensar que tal separação não era tão enfatizada à época, cf. M. Davies (“Monody, choral lyric, and the tyranny of the hand-book”, 1988, p. 57-8) e G. Ragusa (*Fragments de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*, 2005, p. 25).

¹³² Fáon, um pobre e velho barqueiro da ilha de Lesbos, tendo feito um favor a Vênus (transportando sem cobrar a deusa, que estava disfarçada), foi por ela presenteado com um bálsamo que o transformava em um belo jovem, que teria despertado o amor em muitas mulheres. Cf. verbete *Phaon* no *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* de P. Grimal (1982, p. 364), que indica fontes antigas. Sobre a retomada da figura de Fáon na tradição cômica, cf. o estudo de A. Traill (“Acroteleutium’s Sapphic infatuation (*Miles* 1212-83)”, 2005, p. 518-23).

¹³³ Quanto à menção apenas indireta ao gênero lírico, parece válido lembrar que os termos que o designavam em contexto romano (*lyricus* ou *melicus*; cf., por exemplo, F. Budelmann [2009, p. 3]) têm seus primeiros registros somente após a época de Plauto: encontramos *lyricus* em Horácio (*Carm.* 1, 1, 35; cf. *ThLL*, vol. VII.2, p. 1951) e *melicus* um pouco antes, em Cícero (*Opt. Gen.* 1; cf. *ThLL*, vol. VIII, p. 615-6). Quanto ao vocábulo *carmen*, o *OLD* atesta um sentido específico de “poesia lírica” (“lyric poetry”, 3b), apontando registros a partir de Horácio (*Ep.* 2, 2, 59; 2, 2, 91). Porém, a vastidão de significados que o termo assume dentro de um mesmo campo semântico (a saber, o da música e da poesia), torna complexa a tarefa de precisar a partir de quando *carmen* passa a poder designar precisamente “poesia lírica”. O extenso verbete do *ThLL*, inclusive, traz à tona discussões sobre o uso do vocábulo.

audience would be familiar with them” (2005, p. 532).¹³⁴ De fato, já não prevalece, nos estudos do drama antigo, a ideia de que o comediógrafo teria sido um autor absolutamente simples e espontâneo. Contra essa linha de pensamento vai também A. Barchiesi, que, ao tratar da poesia lírica no ambiente romano, afirma que Plauto “must have known about Sappho’s symptoms of love” (“Lyric in Rome”, 2009, p. 320).

Quanto ao juízo, defendido por A. Traill, de que Plauto teria escrito para um público necessariamente ignorante, ora, com os exemplos que comentamos até o momento, procuramos argumentar precisamente no sentido oposto: a metapoesia das peças plautinas sugere que seus espectadores tinham algumas noções de poética (ainda que talvez não diretamente das fontes gregas e, muito provavelmente, não de maneira homogênea, dada a diversidade dessa plateia).¹³⁵ Se lembrarmos que – como bem evidencia S. Frangoulidis em seu estudo do metateatro em *Miles gloriosus* (1994, p. 82)¹³⁶ – a referência a Safo e a sua poesia será explorada dramática e metadramaticamente, por muitos versos,¹³⁷ então nos parece que Plauto contaria com uma percepção do jogo metapoético, e metagenérico (uma encenação de uma poesia lírica), para a graça de suas cenas.

De tal conhecimento, dependeria a percepção das alusões a seguir, que se enquadram no segundo grupo de referências proposto por S. J. Harrison, o repertório temático (B). Mais especificamente, trata-se da identificação de convenções temáticas (B.2) na continuação da cena supracitada, quando a meretriz Acrotelêucia (*Acroteleutium*), fazendo-se de apaixonada, finge desmaiar ao ver o “amado” soldado:

AC.	<i>Tene me, obsecro.</i>	
MI.		<i>Quor?</i>
AC.		<i>Ne cadam.</i>
MI.		<i>Quid ita?</i>
AC.		<i>Quia stare nequeo;</i>

¹³⁴ C. Knapp mostra uma visão semelhante de Plauto e seu público quando comenta as inúmeras alusões que o comediógrafo faz às histórias do ciclo troiano: “Here Latin and Greek works both were in Plautus’s mind; the Latin works rather than the Greek were likely to be in the minds of the spectators.” (1919b, p. 232).

¹³⁵ O prólogo de *Pênulo* faz referência a prostitutas (*scortum*, *Poen.* 17), autoridades da época (*lictors*, *Poen.* 18), escravos (*serui*, *Poen.* 23), amas-de-leite (*nutrices*, *Poen.* 28), mulheres casadas (*matronae*, *Poen.* 32) e lacaios (*pedisequi*, *Poen.* 41). W. Beare (1964, p. 159-63) discute o uso dos prólogos de comédias romanas como evidência das condições teatrais do período.

¹³⁶ Sobre a identificação da poeta Safo na peça plautina e efeitos como os abaixo discutidos, cf. ainda I. T. Cardoso (2005, p. 250 s.).

¹³⁷ Cf. também M. Fontaine (*Funny words in Plautine comedy*, 2010, p. 192-7), que analisa ainda outras alusões sáficas na peça *O soldado fanfarrão*.

Ita animus per oculos meos <mi> defit.
 MI. *Militem pol*
Tu aspexisti (Mil. 1260 – 2)

“AC. Segure-me, imploro.
 MI. Por quê?
 AC. Para que eu não caia.
 MI. Como assim?
 AC. Porque eu não consigo ficar em pé. De tal forma o meu espírito se esvai pelos olhos...
 MI. Por Pólux, você avistou o soldado”.

Em seguida, Milfidipa (*Milphidipa*) faz uma descrição minuciosa das sensações físicas da mulher que estaria pretensamente apaixonada:

MI. *Verbum edepol facere non potis, si acesserit prope ad te;*
Dum te obtuetur, interim linguam oculi praeciderunt.
 PY. *Leuandum morbum mulieri uideo.*
 MI. *[Viden] Vt tremat atque extimuit,*
Postquam te aspexit!
 PY. *Viri quoque armati idem istuc faciunt;*
Ne tu mirere [melius] mulierem (Mil. 1270 – 74)

“MI. Por Pólux, ela não conseguirá dizer uma palavra sequer, se chegar perto de você; enquanto encarar você, os olhos cortarão a língua dela.
 PI. Vejo que é preciso tirar a mulher desse sofrimento.
 MI. Como ela tremeu e temeu, depois que avistou você!
 PI. Varões armados também fazem isso, não se admire você que isso aconteça [mais] com uma mulher”.

Como já se notou,¹³⁸ tais passagens apresentam muita semelhança com a *Ode* 31 de Safo, de que transcrevemos uma parte a seguir:

τό μ' ἦ μὰν 5
 καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν,
 ὥς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε' ὥς με φώναι –
 σ' οὐδ' ἐν ἔτ' εἴκει,

ἀλλ' καὶ μὲν γλῶσσά ἔαγε, λέπτον 10
 δ' αὐτίκα χρῶ πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν,
 ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἐν ὄρημ', ἐπιρρόμ –
 βεισι δ' ἄκουαι,

¹³⁸ Cf. S. Frangoulidis (1994, p. 82); I. T. Cardoso (2005, p. 250), G. S. Orosco (*Metamorfoses de Venus na poesia de Ovídio*, 2011, p. 3), A. Sharrock (*Reading Roman comedy: Poetics and playfulness in Plautus and Terence*, 2009, p. 230).

καὶ δ' δέ μ' ἴδρωσ κακχέεται, τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης
φαίνομ' ἔμ' αὐτὰ (*Sapph.* 31, 5 – 16) 15

“(...) Ah, isso, sim,
Faz meu coração ‘stremecer no peito.
Pois tão logo vejo teu rosto, a voz
Perco de todo.

Parte-se-me a língua. Um fogo leve
Me percorre inteira por sob a pele.
Com os olhos nada mais vejo. Zumbem
Alto os ouvidos.

Verto-me em suor. Um tremor me toma
Por completo. Mais do que a relva estou
Verde e para a morte não falta muito –
É o que parece” (tradução de Antunes, 2009, p. 138-46).

Se a simples menção a Fáon fosse insuficiente para filiar essa cena do *soldado fanfarrão* à poesia lírica de Safo, as duas passagens citadas posteriormente com certeza o fariam.¹³⁹ Como se pode notar na comparação entre a obra grega e a latina, várias das sensações descritas no poema lírico são encontradas no trecho selecionado da comédia romana: o tremor (*Mil.* 1272), a perda da voz (*Mil.* 1270), a língua atalhada diante da visão do amado (*Mil.* 1271) e, uma vez que as reações elencadas por Safo também sugerem um desfalecimento, até mesmo o desmaio de Acrotelêucia (*Mil.* 1260).¹⁴⁰

S. Frangoulidis (1994, p. 82) destaca sobretudo o caráter teatral dessa cena em que o soldado é enganado, a qual constitui uma peça dentro da peça. Já I. T. Cardoso (2005, p.

¹³⁹ Acrescente-se a essas uma fala anterior de Milfidipa: *Deus dignior fuit quisquam homo qui esset?* (*Mil.* 1043; “Existiu algum homem mais digno de ser um deus?”). A *Ode* 31 de Safo começa precisamente com uma comparação do ser amado com os deuses: φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν (“Ele me parece semelhante aos deuses”).

¹⁴⁰ Frangoulidis (1994, p. 82) também relaciona o desmaio de Acrotelêucia aos efeitos resultantes da visão do ser amado descritos por Safo. Note-se ainda a semelhança dos sintomas descritos na adaptação que Catulo, em seu *carmen* 51, faz do poema 31 de Safo; e cf. comentários de J. A. Oliva Neto *ad loc.*, em *O livro de Catulo* (1996). A repercussão dos respectivos poemas de Safo e Catulo na elegia romana, particularmente na ovidiana (cf., por exemplo, G. S. Orosco, 2011), contribui para pensarmos a mobilidade entre as fronteiras dos gêneros lírico e elegíaco em contexto latino. Observe-se, sobretudo, a descrição de Safo como poeta elegíaca por parte de Ovídio nas *Heróides* (*Epistulae heroidum* 15) – cf. F. Bessone (“Saffo, la lirica, l’elegia: Su Ovidio, *Heroides* 15”, 2003a; “Conversione poetica e riconversione letteraria: L’epistola di Saffo nelle *Heroides*”, 2003b) – e a recepção dessa imagem elegíaca de Safo em tradição posterior a Ovídio – cf. comunicação ainda inédita de T. J. Juliani (“Vestígios de Ovídio: A Biografia de Safo em Sobre as mulheres famosas (1361-1362) de Giovanni Boccaccio”, 2013).

248-52), apresenta mais especificamente uma análise do efeito de improvisação por meio dos gestos da cena, também relacionando as passagens que citamos à lírica de Safo. A estudiosa (2005, p. 52) aponta, por exemplo, que o modo como Plauto constrói a peça dentro da peça leva o público a entender que os gestos simulados por Acrotelêucia e Milfidipa, não tendo sido explicitamente demandados, teriam surgido por inspiração da deixa de Palestrião (*Mil.* 1244 – 5): as mulheres, ouvindo o mote das moças apaixonadas por Fáon (dentre as quais estaria a própria Safo), buscam improvisar uma cena com base em *topoi* líricos. Segundo I. T. Cardoso, um efeito da alusão à lírica nessa cena seria contribuir para convencer, por meio de lugares comuns da poesia amorosa, seu primeiro destinatário, i.e. o soldado, vítima do engano teatralizado.

Como vimos, diferentemente do que ocorre no poema grego, no *soldado fanfarrão* as reações acabam por afetar o “amado”, e o soldado Pirgopolinice é persuadido a ficar com Acrotelêucia, desistindo de Filocomásia (*Philocomasium*).¹⁴¹ Ingênuo e autoconfiante, o soldado não reconhece os *topoi* e se deixar ludibriar por recursos poéticos altamente convencionais, cedendo à descrição dos sintomas físicos da mulher que é dita apaixonada ao tomá-los como expressão de pura subjetividade (a semelhança com abordagens mais biografistas da poesia lírica não é mera coincidência).¹⁴² Portanto, nessa cena da peça plautina, o emprego de um *tópos* lírico, a nosso ver, em muito contribui para o humor da passagem, visto que constitui uma paródia por meio do contraste entre as personagens

¹⁴¹ Cf. I. T. Cardoso (2005, p. 252), que remete também a S. Frangoulidis (1994, p. 82).

¹⁴² De acordo com um senso comum moderno, tende-se a considerar “lírica” a poesia de expressão pessoal, subjetiva, confessional. Como afirma L. V. Kurke, ao contrapor o sentido atual de “lírica” ao antigo: “In the modern era, lyric has become the form of poetry par excellence, the most private and intense expression of emotion by a speaking subject, often linked to the confessional ‘I’ and valued for the authenticity of feeling expressed” (“The strangeness of ‘song culture’: Archaic Greek poetry” [in: O. Taplin, *Literature in the Greek and Roman worlds: A new perspective*, 2000, p. 59]). Veja-se também a quarta acepção do *Houaiss* para o verbete “lírico”: “diz-se de gênero poético ou musical consagrado à expressão de sentimentos e pensamentos íntimos”. O *Le nouveau petit Robert* apresenta esse mesmo sentido na terceira acepção da entrada “lyrique”: “1755 MOD Se dit de la poésie qui exprime des sentiments intimes au moyen de rythmes et d’images propres à communiquer au lecteur l’émotion du poète, et de ce qui appartient à ce genre de poésie”. Estudiosos como F. Achcar (1994, p. 37-53) já demonstraram que tais definições se revelam, de modo geral, incompatíveis com a poesia lírica desenvolvida na Antiguidade greco-romana, produção marcada por convenções que necessariamente intermediam qualquer manifestação de espontaneidade, inspirada ou não na vida do poeta. A recepção biográfica de poesia (inclusive lírica) latina tem sido discutida em palestras, pesquisas em andamento, e cursos de pós-graduação ministrados pelo Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos (IEL – Unicamp). Dentre suas publicações, cf. as que destacamos em nota supra (seção 1.2; 2008, 2012). O pesquisador aponta que o caráter biografista envolvendo tal definição não é ideia recente, e sim, de certa forma, remonta à Antiguidade (cf., sobre essa questão na lírica grega, G. Ragusa, 2005, p. 26).

(tanto do enunciador quanto do destinatário a quem os sintomas são descritos em cada um dos textos), i.e. contraste entre seus respectivos contextos e gêneros.

Dessa forma, ainda que nem o nome de Safo nem o gênero lírico tenham sido explicitamente mencionados, os paralelos apontados caracterizam uma clara alusão a ambos. Interessante é notar que se trata de um emprego plautino de matéria lírica apenas, mas não de métrica correspondente. Isso porque, nesta peça marcada pela quase total predominância de partes faladas (*diuerbia*),¹⁴³ as passagens acima transcritas foram compostas em metros que não são normalmente tomados como “líricos” em contexto plautino,¹⁴⁴ septenários iâmbicos¹⁴⁵ (cf. aparato métrico de A. Ernout, 1992, p. 280).¹⁴⁶

Ainda que não tenha havido correspondência entre “forma lírica” e “conteúdo lírico” nesse exemplo de *O soldado fanfarrão*, sabemos que, em outros casos, a métrica também pode funcionar como recurso alusivo na caracterização de qualquer gênero, como

¹⁴³ Cf. B. A. Taladoire: “la pièce, en dépit d’une certaine recherche de variété dans le récitatif, est d’une grande pauvreté lyrique” (1956, p. 254). Parece-nos importante destacar que, quando se refere às comédias plautinas “les plus riches en parties lyriques” (1956, p. 229), o estudioso não tinha em vista as obras de Plauto que contariam com mais traços de poesia lírica, mas aquelas peças em que haveria – pelo que se pode depreender da métrica remanescente – marcante presença de partes cantadas com acompanhamento musical, os *cantica*. Tais versos, segundo o modelo que o estudioso adota, seriam distintos dos modernamente chamados recitativos (declamados ao som de música) e dos “falados” (senários iâmbicos, sem qualquer acompanhamento musical). Sobre essa classificação e evidências dos manuscritos (em que apenas *cantica* e *diuerbia* estão marcados [com as letras “C” e “DV”], ficando uma grande variedade de metros sob a nomenclatura de *canticum*, sejam eles pertencentes a trechos recitativos ou a canções), cf., por exemplo, W. Beare (“The delivery of *cantica* on the Roman stage”, 1940, p. 70-2; 1964, p. 219-32), G. E. Duckworth (*The nature of Roman comedy: A study in popular entertainment*, 1971, p. 362) e T. J. Moore (“Music and structure in Roman comedy”, 1998, p. 245; “Facing the music: Character and musical accompaniment in Roman comedy”, 1999, p. 130-2). Cabe ressaltar que T. J. Moore (1998, p. 247) não leva em conta os recitativos, atendo-se à oposição entre passagens acompanhadas e não acompanhadas por música.

¹⁴⁴ Para uma descrição detalhada e exemplos do emprego desses versos chamados “líricos” em obras de poetas (dramáticos e também líricos) gregos e romanos, cf. o estudo de J. W. Halporn *et al.* (*The meters of Greek and Latin poetry*, 1994, p. 16-53, 79-120). Um panorama da métrica romana (exemplificado com versos de poetas de diferentes períodos) pode ser encontrado também em S. Boldrini (*La prosodia e la metrica dei Romani*, 1992).

¹⁴⁵ Trata-se de um metro recitativo, assim como o octonário iâmbico, o septenário trocaico e o octonário trocaico. Os octonários trocaicos, segundo W. Beare (1964, p. 221) e J. W. Halporn *et al.* (1994, p. 78), são poucos e dispersos na obra de Plauto; já os iâmbicos, ainda de acordo com W. Beare (1964, p. 221), somariam aproximadamente quatro centenas. O estudioso também afirma que os septenários ocorrem com frequência bem maior: os septenários iâmbicos representam cerca de 1300 versos plautinos, ao passo que os septenários trocaicos somam milhares (“Plautus’ favorite meter”, nas palavras de J. W. Halporn *et al.* [1994, p. 77]). Os senários iâmbicos – tipo de verso que imitaria a fala prosaica latina, semelhante ao que faria o trímetro iâmbico grego (*Poet.* 1449a23-26; para a equivalência, cf. Halporn *et al.* [1994, p. 72]) – ocupam menos da metade do total de versos plautinos, conforme atesta W. Beare (1964, p. 221).

¹⁴⁶ Para uma análise pormenorizada da métrica de *O soldado fanfarrão*, ver especialmente o estudo de J. Soubiran (*Prosodie et métrique du Miles gloriosus de Plaute: Introduction et commentaire*, 1995).

já notou G. Pasquali.¹⁴⁷ Também S. J. Harrison reconhece essa possibilidade ao elencar o metro entre seus critérios alusivos do repertório formal (A.2). No entanto, em nossa investigação, não recorreremos ao aspecto métrico para identificação de referências metapoéticas. Em primeiro lugar, a complexa métrica plautina exigiria um estudo mais aprofundado, que foge aos objetivos da presente pesquisa. Além disso, tencionamos nos concentrar em outro quesito formal, a saber, o registro linguístico (tópico A.3 de S. J. Harrison). Em trabalhos anteriores com a peça plautina *Anfitrião*, especialmente no estudo do discurso de batalha (*Amph.* 186 – 247, 250 – 62) do escravo Sósia (2010, p. 31-8; 2013, p. 52-62), já pudemos verificar a utilidade de se observar arcaísmos, linguagem elevada, léxico específico (entre outras particularidades idiomáticas) a fim de localizar possíveis elementos épico-trágicos. Julgamos profícua para essa finalidade também uma análise de tom (B.3), no sentido empregado por S. J. Harrison (“level of seriousness”, 2007, p. 26).

Dentre os critérios temáticos estabelecidos pelo estudioso, não comentamos o do tema geral (B.1), que naturalmente é um fator a se levar em conta; ainda que, no caso de Plauto, seja difícil identificar o cerne de algum enredo como assunto estranho à Comédia Nova (voltaremos a esse tópico adiante). Quanto à narratividade (B.4), não nos parece de todo improdutivo procurar, numa comédia plautina, elementos que fujam ao “fio narrativo” do enredo (“plot-line”, 2007, p. 27). S. J. Harrison afirma que “drama and heroic epic normally have a strong narrative structure, with the plot and action directed teleologically towards a clear conclusion” (2007, p. 27): diversos estudiosos apontam, contudo, que não se pode afirmar, ou mesmo requerer exatamente isso com relação às peças de Plauto.¹⁴⁸ De fato, é possível perceber que alguns trechos de suas comédias retardam o desenvolvimento da trama, ainda que sejam, de algum modo, relacionados ao enredo. É o caso do longo discurso de Sósia em *Anfitrião*, por exemplo, que, como já ressaltamos, é repleto de atributos épicos e trágicos.

¹⁴⁷ “Arte allusiva” (in: *Pagine stravaganti*, 1968, p. 277).

¹⁴⁸ Cf. discussão em I. T. Cardoso: “Quanto ao primeiro ponto, diferentemente dos estudiosos que apontam a autonomia do humor na comédia, acreditamos, como sinalizado por Gregor Vogt-Spira [1998] ser ainda mister considerar mais profundamente a relação entre os recursos humorísticos e estruturais da obra plautina, bem como repensar a questão da estrutura em moldes mais adequados à comédia. Um dos propósitos de nosso estudo, é, portanto, contribuir para uma tal reflexão” (2005, p. 17). Cf., ainda, I. T. Cardoso: “Marino Barchiesi [1970] coloca a necessidade de se rever o significado de ‘estrutura’ na comédia de Plauto quando condena a análise tradicional daquelas referências como sendo marcada por “*un tenacissimo pregiudizio, una vera e propria fabula de structuris, che confonde l’azione drammatica com gli accadimenti scenici*” (2005, p. 44).

Em relação aos critérios formais, trataremos brevemente da extensão (A.4) e da voz narrativa (A.6) de algumas passagens plautinas quando discorrermos sobre a presença da épica na obra de nosso autor. A marcação de destinatário (A.5),¹⁴⁹ porém, não será um dos fatores aos quais nos ateremos, pois não parece ser uma característica relevante para a identificação de outros gêneros poéticos no drama (ao menos não no que concerne ao teatro de Plauto). Pensamos da mesma forma a respeito dos títulos (A.1) das comédias plautinas. Na verdade, como recorda A. S. Gratwick em introdução a sua edição comentada de *Menecmos* (*Menaechmi*), os títulos das peças de Plauto nem mesmo haviam sido padronizados até época de Varrão. Além disso, o estudioso aponta que tampouco se sabe se o público de Plauto esperava que as peças tivessem um “nome definitivo” (“definitive name”, 1993, p. 6, n. 16).

Com essas breves considerações, pretendemos ter elucidado de que maneira procedemos com nosso estudo. Adaptando-se o método de S. J. Harrison ao contexto do *corpus* de Plauto e ao perfil de nossa pesquisa, chegamos ao seguinte esquema para guiar nossa busca por outros gêneros poéticos na *palliata* plautina:

A. Repertório formal	1. Registro linguístico
	2. Extensão e estrutura
	3. Voz narrativa
B. Repertório temático	1. Tema geral
	2. Convenções temáticas e de enredo
	3. Tom
	4. Narratividade
C. Sinais metagenéricos explícitos	1. Indicações programáticas (no prólogo ou não)
	2. Menções a autores e obras
	3. Metonímias simbólicas

No decorrer do texto, não tencionamos nos referir a esses tópicos por letras e números, como fizemos até então para ilustrar nosso emprego do método de S. J. Harrison. Tampouco nos propomos a tratar de cada um em separado e nessa ordem: o fluxo da discussão será orientado conforme as características dos textos trabalhados, que muitas

¹⁴⁹ Quando descreve esse critério, S. J. Harrison o define pelo termo “destinatário” (“addressee”, 2007, p. 25). No entanto, quando vai enumerar todos os aspectos formais a serem levados em consideração, o estudioso se refere a esse tópico pela expressão “estrutura retórica” (“rhetorical framework”, 2007, p. 22).

vezes apresentam os traços acima de maneira combinada e nem sempre localizada. A organização da tabela visa apenas à elucidação de nosso ponto de partida para a análise das mesclas genéricas em Plauto.

Esclarecido o método, gostaríamos de, sucintamente, versar sobre a escolha de nosso principal objeto de estudo. Apesar de divisarmos, por toda a obra plautina, potencial para o estudo de mesclas genéricas, o presente trabalho pretende enfocar, de modo mais central, a peça *Cativos*. Sua escolha, como pretendemos demonstrar ao longo do presente trabalho, se orienta não apenas pela frequência como também pela relevância das referências (diretas ou indiretas) a gêneros poéticos nela encontradas. No entanto, a peça *Cativos* será apreciada tendo como pano de fundo todo o *corpus* plautino remanescente. Dessa forma, trechos de outras comédias, como, por exemplo, *Báquides*, *Gorgulho*, *O cabo*, *O mercador*, *O soldado fanfarrão*, *Psêudolo* e *Truculento*, serão considerados à medida que se mostrarem relevantes ao tema central de nosso estudo. A peça *Anfitrião*, (matéria de pesquisas que desenvolvemos anteriormente, como já mencionamos), por se tratar de um caso paradigmático no tocante às mesclas de gêneros na obra plautina, foi tomada como referência especial no cotejo que visa à apreciação da peça *Cativos*.

1.6. *Cativos*: por que escolher essa peça?

A ação da peça *Cativos* se passa na Etólia, uma localidade grega, como é de se esperar das comédias classificadas como *fabulae palliatae*. Menos previsível nesse tipo de espetáculo é o contexto propriamente bélico em que o enredo dessa obra plautina se desenvolve:¹⁵⁰ os etólios estão travando uma guerra contra os eleus e, em meio às pelejas, naturalmente alguns soldados foram vencidos e reduzidos à condição de prisioneiros. É justamente a dois desses cativos que o título da peça faz referência:¹⁵¹

¹⁵⁰ Sobre a presença da guerra na comédia da antiga Roma e sua possível percepção pelo público romano, cf. M. Leigh (*Comedy and the rise of Rome*, 2004). Cf., ainda, L. N. da Costa (“*Bellum plautinum*”, 2011; artigo cujas ideias retomamos adiante, em seção específica sobre a guerra em Plauto [2.2.2.1]).

¹⁵¹ Pode-se pensar que o título remete também a outros cativos que aparecem na peça, dos quais trataremos adiante. J. Blänsdorf (“La struttura drammatica ed il contenuto filosofico dei *Captivi*” [in: R. Raffaelli e A. Tontini, *Lecturae Plautinae Sarsinates V: Captivi*, 2002, p. 65-6]) chama a atenção para o fato de que em

*Hos quos uidetis stare hic captiuos duos,
Illi qui astant, ... i stant ambo, non sedent* (Capt. 1 – 2; grifo nosso)

“Esses dois **prisioneiros** em pé que vocês estão vendo, aqueles que estão parados... eles estão ambos em pé, não sentados”.

Trata-se de dois jovens de Élis (outra localidade grega), Filócrates (*Philocrates*) e Tíndaro (*Tyndarus*), recém-comprados por um velho etólio chamado Hegião (*Hegio*). Apesar de serem, nessa conjuntura, propriedade do *senex*, eles não são inicialmente designados pelo termo *seruus*, com que comumente se faz referência a escravos nas peças plautinas.¹⁵² Opta-se por *captiuus* (Capt. 1), vocábulo que denomina especificamente um prisioneiro de guerra.¹⁵³ Desse modo, vê-se que uma atmosfera marcial começa a ser revelada já no primeiro verso do prólogo. Mas pode-se esperar que a temática militar, tão presente em tragédias e épicos, traga elementos (personagens, *topoi*, léxico) de tais gêneros para essa peça de Plauto?

A guerra não constitui propriamente o cerne do enredo de *Cativos*, cujo mote principal é, antes, a busca por um parente que está em terras distantes: Filopólemo (*Philopolemus*), filho de Hegião que também fora capturado em combate e havia sido vendido em Élis. A tentativa de reencontrar um familiar é tema de outra conhecida comédia plautina, *Menecmos*, o que contribui para se pensar na trama de *Cativos* como matéria comum da *palliata* praticada por nosso autor. Além disso, referências bélicas seguramente se mostram em outras peças do *corpus* plautino.

O caso é que a esfera militar normalmente aparece de modo mais sutil nas peças plautinas: ora diluída em metáforas, como parte do contexto cotidiano, ora latente pela própria existência do *miles* como personagem típica.¹⁵⁴ Em contraste, por focalizarem o

nenhuma outra peça há prisioneiros de guerra em cena. A tematização da guerra como origem da condição de escravo inspirou alguns estudiosos (e.g. J. C. Dumont [“Guerre, paix et servitude dans les *Captifs*”, 1974, p. 510-1] e M. Leigh [2004, p. 57-97]) a discutir o conceito de “escravidão natural” à luz da peça.

¹⁵² Toda comédia romana que chegou aos nossos dias conta com ao menos um escravo, e diversas trazem mais de um ao palco, incluindo-se na conta serviçais (também escravos) não designados pelo termo *seruus*, como a criada (*ancilla*) e o menino escravo (*puer*); cf. G. E. Duckworth (1971, p. 249).

¹⁵³ Cf. *OLD* 1: “One taken captive, usu. a prisoner-of-war”. O mesmo sentido é registrado na primeira acepção da entrada “cativo” do *Houaiss* (“1.1 que ou aquele que foi feito prisioneiro de guerra”). Por esse motivo é que optamos por traduzir o título da peça por “*Cativos*” e não “*Prisioneiros*”, a fim de manter o léxico específico.

¹⁵⁴ Trataremos dessas situações com mais detalhes e exemplos adiante, em tópico específico.

ambiente de uma guerra específica, peças como *Cativos* e *Anfitrião* são excepcionais no repertório de Plauto. Outro fator que aproxima as duas comédias é, sem dúvida, a discussão sobre gênero poético que tem lugar em seus prólogos, com menção explícita à tragédia. Em *Cativos*, isso se apresenta no seguinte trecho:

*Ne uereamini,
Quia bellum Aetolis <esse> dixi cum Aleis.
Foris illic extra scaenam fient proelia.
Nam hoc paene iniquomst, comico choragio
Conari desubito agere nos **tragoediam** (Capt. 58 – 62; grifo nosso)*

“Não fiquem receosos por eu ter falado <que há> uma guerra entre os etólios e os eleus: lá fora, para além do palco é que vão acontecer os combates. Pois chega a ser quase injusto isto: tentarmos, de repente, com uma companhia cômica, representar uma **tragédia**”.

Vemos que a personagem que declama o prólogo (*Prologus*), alegando um empecilho técnico, afirma que a peça não será uma tragédia, tipo de espetáculo a que, muito provavelmente, o público dos jogos cênicos romanos não esperaria mesmo assistir quando diante de uma obra atribuída a Plauto.¹⁵⁵ Portanto, se afirmação não é propriamente informativa, é de se perguntar qual seria sua função. Para detectá-la, é importante notar que, com essa asserção, *Cativos* parece tomar rumo oposto ao da peça *Anfitrião*, em que a referência à tragédia no prólogo se mostra assumidamente programática.

Ali, o deus Mercúrio (*Mercurius*) chega a dizer: “contarei o argumento desta tragédia” (*argumentum huius eloquar tragoediae, Amph. 51*).¹⁵⁶ Posteriormente, porém, a peça é chamada de tragicomédia (*tragicocomoedia, Amph. 59 e 63*) e, depois, de comédia (*comoedia, Amph. 88 e 96*) pelo próprio Mercúrio. Ainda que feita tal retificação, já na cena seguinte ao prólogo o escravo Sósia acaba por fazer as vezes de um mensageiro, e narra um longo discurso bélico (*Amph. 186 – 247, 250 – 62*) dotado, como já apontamos, de tom épico-trágico. Tomando-se como base essa chamativa mescla genérica, que é explicitamente tematizada no prólogo de *Anfitrião* e que permeia a peça por inteiro, seria

¹⁵⁵ Cf. a seção 1.4 (“Mesclas genéricas na obra plautina: estado da questão e objetivos”), em que lembramos o fato de que Plauto teria escrito apenas comédias.

¹⁵⁶ Sobre o prólogo metateatral da peça, cf. L. N. da Costa (2013, p. 63-6).

pertinente afirmar que a presença de outros gêneros em *Cativos* é mais restrita, apresentada no prólogo *en passant* tão somente para definir, *ex negativo*, a comédia?¹⁵⁷

Segundo A. Barchiesi, “Roman poets not only avoid advertising *Kreuzung*, they tend to stage programmatic respect to a traditional genre, precisely to be able to dramatize their work as a deviation or genre-bending” (2001, p. 156). Parece-nos que é exatamente isso que acontece em *Cativos*: quando o prologuista avisa que a companhia não tem condições de encenar, ali, uma tragédia, ele na verdade indica que aquela comédia plautina irá jogar precisamente com as convenções de outros gêneros.

Mais adiante, em nossa leitura mais atenta da peça pretendemos demonstrar que a breve menção à *tragoedia* (*Capt.* 62) está inserida em um contexto mais amplo de associações trágicas e mesmo épicas, do qual é apenas a parte mais evidente. Como afirma A. Fowler, “to have any artistic significance, to mean anything distinctive in a literary way, a work must modulate or vary or depart from its generic conventions and consequently alter them for the future” (*Kinds of literature: An introduction to the theory of genres and modes*, 1982, p. 23). Se for assim, ainda que não da mesma maneira que *Anfitrião*,¹⁵⁸ o prólogo de *Cativos* também anuncia sua proposta de mescla genérica (que será explorada ao longo da obra), e, portanto, seu potencial artístico.

Nesta investigação sobre mesclas genéricas em Plauto, tencionamos trazer à tona a riqueza poética de *Cativos*, procurando, com isso, contribuir para a apreciação dessa peça. Em contrapartida, parece-nos que o estudo desse texto, dada sua elaborada composição, fornece subsídios para um melhor entendimento da poética na obra plautina em geral. Afinal, concordamos com S. M. Braund quanto ao fato de que “the richest texts for generic studies are not the supposed archetypes (though these we also need) but those which explore the boundaries” (2001, p. 141). Porém, há estudiosos que não consideram *Cativos* como uma peça que explora as fronteiras genéricas da comédia. P. Nixon, por exemplo, na introdução a sua tradução da peça publicada pela Loeb, declara: “Here, certainly, we have comedy, not farce” (1916, p. vii). Embora o estudioso não explicita uma definição dos

¹⁵⁷ A exuberância metateatral de *Anfitrião* no tocante aos gêneros poéticos se faz ver até quantitativamente: como apontamos em tópico anterior (1.5), há cinco ocorrências do termo *tragoedia* no prólogo da peça (*Amph.* 41, 51, 52, 54, 93), ao passo que encontramos uma única no prólogo de *Cativos* (*Capt.* 62).

¹⁵⁸ Sobre as mesclas genéricas declaradas em obras romanas, A. Barchiesi afirma o seguinte: “When, to the contrary, in a smaller number of situations, *Kreuzung* is bandied about, it deserves to be read not as a disclosure but as part of a discursive strategy” (2001, p. 158).

gêneros cômico ou farsesco¹⁵⁹ por ele referidos, inferimos de seu texto que, em seu entender, essa peça não seria um drama do tipo modernamente denominado “pastelão”,¹⁶⁰ com situações exageradas e enredo repleto de passagens burlescas.¹⁶¹

Nessa mesma introdução, ao referir-se à suposta ambição plautina de prender a atenção do público a qualquer custo (nomeadamente despertando o riso com gracejos, personagens caricatas e mesmo com o grotesco), P. Nixon afirma que o dramaturgo, em *Cativos*, tinha objetivos “diferentes e mais altos” (“a dramatist whose aims are different and higher”, 1916, p. vii). Seguramente não tencionamos entrar em questões de intenção autoral do poeta romano, mas concordamos com P. Nixon (e com tantos outros estudiosos), quanto ao fato de essa peça ter, ao menos à primeira vista, menos elementos “farsescos” (ou típicos do que chamaríamos de pastelão) que várias das outras obras de Plauto – como, por exemplo, *O soldado fanfarrão* ou *Aululária* (*Aulularia*). Com efeito, afirmações sobre o tom mais sério da peça *Cativos* (em comparação com as demais do *corpus* plautino) ecoam ao longo das décadas. Isso se vê, por exemplo, em E. W. Leach, que a descreve como “a play commonly designated as Plautus’ most serious comedy” (“Ergasilus and the ironies of the *Captiui*”, 1969, p. 263). Tal particularidade seria, contudo, algo positivo, a julgar pelas observações elogiosas de P. Nixon. E ele não foi o único estudioso que já exaltou os predicados de *Cativos*: a peça já foi enaltecida também pelo célebre escritor e pensador iluminista alemão G. E. Lessing (1729 – 1781) que a descreveu como “a mais bela peça que já veio ao placo”.¹⁶² No entanto, essa obra foi não apenas louvada, mas também severamente criticada, como se pode ver no artigo de E. W. Leach (1969), que remete a alguns pesquisadores que trataram dessa comédia, apontando que eles se dividiram em duas linhas de apreciação distintas.

¹⁵⁹ P. Nixon nos dá, porém, uma ideia de qual cânon literário estaria seguindo, pois aproxima *Cativos* da peça *Minna von Barnhelm* de G. E. Lessing (1767), em oposição a *Pinafore* (1878), ópera cômica com libreto de W. S. Gilbert e música de A. Sullivan.

¹⁶⁰ Adotamos o termo “pastelão” para traduzir algo como “physical comedy”, ou “slapstick comedy”. Sobre esse tipo de humor não verbal nos espetáculos da comédia romana, cf., por exemplo, G. E. Duckworth (1971, p. 324-8) e R. Hunter (1989, p. 55).

¹⁶¹ O dicionário *Houaiss* define “farsa”, em acepção teatral, como “1 pequena peça cômica popular, de concepção simples e de ação trivial ou burlesca, em que predominam gracejos, situações ridículas etc.” e “3 comédia de baixo nível”.

¹⁶² “Das schönste Stück [...] das jemals auf die Bühne gekommen ist” (“Kritik über die *Gefangenen* des Plautus”, ensaio posteriormente publicado na obra *Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*, 1750).

De um lado, estariam aqueles que demandavam de *Cativos* a presença de recursos cômicos tradicionais (como a intriga, o engano e a surpresa). De outro, ainda segundo a pesquisadora, estariam aqueles com tendência a apreciar os aspectos tragicômicos (“tragicomic aspects”, 1969, p. 268) da peça, que teriam escrito em favor dos dilemas vividos pelas personagens e seus nobres sentimentos. Estudiosos do primeiro grupo¹⁶³ são os que, não encontrando efetivamente os recursos cômicos por eles esperados, deram ênfase a “falhas” como motivação improvável e inconsistência entre personagem e ação.¹⁶⁴ Já os do segundo grupo¹⁶⁵ não abordam tais questões estruturais, ou o fazem de maneira mais sutil.¹⁶⁶

Favoráveis ou não às especificidades compositivas de *Cativos*, tais estudos (assim como o artigo da própria E. W. Leach) que tratam do tema que nos interessa na peça, a questão dos gêneros poéticos, não são tão recentes. Dessa forma, não incorporam, em suas análises, os novos desenvolvimentos das teorias de gênero que, como procuramos apontar nos primeiros tópicos desta pesquisa, têm sido direcionados aos estudos clássicos. Por outro lado, é estranho que boa parte das publicações mais atuais sobre a peça nem mesmo se dedique ao aspecto da presença da tragédia ou da mescla de gêneros, que pretendemos observar nessa comédia plautina (o assunto é ignorado, ou referido apenas brevemente, sem discussão aprofundada).¹⁶⁷ Seria desejável uma edição comentada de *Cativos*, que

¹⁶³ A. Ernout (em sua edição do texto plautino, que seguimos aqui, 1933, p. 85-9), J. N. Hough (“The structure of the *Captivi*”, 1942, p. 26-37), B. A. Taladoire (1956, p. 102-4), P. A. A. Lejay (*Plaute*, 1926, p. 131-5).

¹⁶⁴ Um prático apanhado sobre o que se tem apontado como “problema” na peça encontra-se em J. Blänsdorf (2002, p. 61-4).

¹⁶⁵ K. Abel (*Die Plautusprologe*, 1955, p. 47-54), F. Arnaldi (*Da Plauto a Terenzio*, 1946, p. 302-9), F. della Corte (*Da Sarsina a Roma: Ricerche plautine*, 1967, p. 251-60).

¹⁶⁶ Acreditamos que D. Konstan, por exemplo, seria arrolado entre os estudiosos desse segundo grupo, uma vez que prefere considerar o que se costuma tomar como “impropriedade técnica” (“technical improprieties”, “Plautus’ *Captivi* and the ideology of the ancient city-state”, 1976, p. 77) não como defeitos, mas como um recurso que têm em vista a economia da peça (“to view these features not as defects in plotting but as economies which leave the fundamental situation of the play prominently visible and to not encumber it with distracting ramifications”, 1976, p. 77).

¹⁶⁷ Dentre as publicações mais recentes sobre essa comédia plautina, destacamos as seguintes: L. Benz e E. Stärk (*Maccus barbarus: Sechs Kapitel zur Originalität der Captivi des Plautus* [ScriptOralia 74], 1998), M. M. Bianco (“Onomastica e metáfora bellica nei *Captivi* di Plauto”, 1999), W. M. Bloomer (“Cross-speaking in Plautus: The economies of slave and master in the *Captivi*” [in: E. Tylawsky e C. Weiss, *Essays in honor of Gordon Williams: Twenty-five years at Yale*, 2001]), A. L. Fonseca (“*Captivi* de Plauto: Análisis de la exposición y la escena obligatoria”, 1998), S. A. Frangoulidis (“Counter-theatricalization in Plautus’ *Captivi* III.4”, 1996), G. F. Franko (“*Fides*, Aetolia, and Plautus’ *Captivi*”, 1995), J. C. B. Lowe (“Prisoners, guards, and chains in Plautus, *Captivi*”, 1991), J. L. A. Pozo (“La progresión dramática en los *Captivi* de Plauto”, 1998) R. Raffaelli (“Una commedia anomala: I *Captivi*” [in: *Esercizi Plautini*, 2009; M. M. Bianco e G.

explorasse também esse aspecto, e desse conta de bibliografia mais atualizada nesse sentido.

Na verdade, a peça foi tema de uma longa edição comentada preparada por W. M. Lindsay em 1900. Essa edição, que data de mais de um século atrás, continua sendo reeditada: em 2007 o livro foi republicado pela Kessinger Publishing e, em 2010, pela Nabu Press. O trabalho de W. M. Lindsay com a peça é realmente louvável, trata-se de uma edição com cerca de 400 páginas (a quantidade varia de acordo com a versão). A longa introdução, que, inclusive, não toma a peça *Catívos* como foco, é dividida em três partes: os manuscritos de Plauto (1900, p. 1-12), sua prosódia (1900, p. 12-55), sua métrica (1900, p. 56-102). Ao final, encontra-se ainda um apêndice sobre o aspecto acentual do verso latino arcaico (1900, p. 357-74) e um índice (1900, p. 375-84). O restante do volume (1900, p. 105-355) é que traz a edição crítica e comentada propriamente dita.

Os preciosos comentários de W. M. Lindsay, porém, não ressaltam o tema que procuramos abordar aqui, i.e. se e de que modo o enriquecimento de *Catívos* resulta de suas mesclas genéricas. Não que o estudioso não reconheça a singularidade da peça, “which claims a place for itself apart from and above all the other dramas of the New or Middle Comedy that are known to us” (1900, p. 105). O caso é que ele a valoriza de maneira semelhante à de P. Nixon e outros, apenas por sua excepcional seriedade. Quando comenta a origem desconhecida de *Catívos*, i.e. a falta de indícios sobre seu possível modelo grego, W. M. Lindsay indaga: “Can it have been the one dramatic venture of some cultured Athenian, who in a happy moment conceived the idea of purifying and spiritualizing the stock characters and incidents of the Comedy of his time?” (1900, p. 105). E cabe acrescentar que, a contar pela afirmação do estudioso, essa idiosincrasia da peça nem sequer foi o motivo que o levou a escrever essa edição crítica. No prefácio à obra o próprio W. M. Lindsay explicita seus objetivos, claramente mais relacionados a questões de transmissão e de edição crítica do texto plautino em geral:

“Since the *Captiui* is the one play of Plautus in whose text are represented all the pre-Renaissance MSS., I have thought it worth while to re-collate the MSS. for this edition and provide a full *apparatus criticus*. (...) The introductory pages deal mainly with Prosody and Metre, the two subjects on which information seems most

Petrone, *La commedia di Plauto e la parodia: Il lato comico dei paradigmi tragici*, 2006]], R. Raffaelli e A. Tontini (Lecturae Plautinae Sarsinates V: Captiui, 2002).

required by English students of Plautus. I hope in time to edit other plays of this author and to take up one by one the remaining topics of interest, such as Plautine Accidence and Syntax, and the history of the Plautine Text in antiquity” (1900, sem página).

Assim, apoiamo-nos no estudo de W. M. Lindsay e em outros que citamos e ainda vamos citar, mas tencionamos avançar em relação aos resultados já alcançados, contribuindo com a análise de um aspecto que, ao nosso ver, ainda não recebeu a devida atenção.

Uma vez que, durante a pesquisa, a atenção que dedicamos à peça acabou por revelar traços não somente trágicos (recusados pelo prólogo), mas também épicos, vamos trabalhar com a possibilidade de haver uma tripla mescla de gêneros no palco plautino. Para tanto, outras peças de Plauto serão analisadas, a fim de percebermos, por comparação e contraste, o que é singular nos usos genéricos de que Plauto se vale no *corpus* central de nosso estudo. Antes das peças em si, porém, um pouco mais de teoria nos ajudará a termos uma melhor ideia do que estamos ou não buscando.

2. Épica

2.1. A narrativa épica em oposição ao drama e mesclada ao drama: discursos de mensageiros

“Is there a single definition that can embrace the varieties of narrative poetry (and prose) produced (...) from Sumer to South Africa?”
(D. Konstan; K. A. Raaflaub, 2010, p. 1)

A questão acima, proposta pelos editores da obra *Epic and history*, põe em dúvida a aplicabilidade do termo “épica” (“epic”) às produções narrativas das variadas culturas abordadas no referido volume, que sem dúvida constituem materiais de natureza assaz diversa.¹⁶⁸ Por outro lado, se tais composições tendem a ser classificadas como pertencentes a um “único gênero universal” (“single worldwide genre”, 2010, p. 1), somos levados a supor que elas devem partilhar ao menos algumas características tradicionalmente atribuídas ao gênero épico.¹⁶⁹ Um desses traços distintivos parece ser o que vem expresso no próprio excerto destacado: o caráter narrativo (“narrative”).

De fato, essa propriedade é assinalada por estudiosos contemporâneos, como A. Barchiesi, que – em estudo em que procura precisamente uma definição de épica para a Roma antiga – a certo momento se refere ao epos¹⁷⁰ em sentido amplo como “poesia narrativa in esametri” (1989, p. 130). S. M. Goldberg, também ao tratar desse gênero em contexto romano, descreve as obras épicas de Nêvio e Ênio como “narrative poems on

¹⁶⁸ Encontramos, nessa obra e em outras de conteúdo semelhante (e.g. *A companion to ancient epic*, 2005), estudos sobre textos (escritos, mas cuja origem pode ter sido oral) advindos de diferentes tradições. Discutem-se desde composições russas em prosa rítmica (*O conto da campanha de Igor, Zadonshchina*) até poemas gregos heroicos (como a *Ilíada* [Ἰλιάς] de Homero) e didáticos (por exemplo, a *Teogonia* [Θεογονία] de Hesíodo); são abordados materiais mais próximos de nossa cultura ocidental (como a épica histórica romana) e outros de procedência mais oriental (tais quais as sagas de reis acadianos e o *Mahābhārata* hindu).

¹⁶⁹ Sobre a definição do gênero épico, bem como suas origens em Roma, cf. ainda os capítulos iniciais da obra *Épica I: Ênio e Virgílio* (2014), de autoria de P. S. de Vasconcellos, material a que tivemos acesso somente após a defesa da tese.

¹⁷⁰ Valemo-nos do termo, aqui, como sinônimo de “épica”, uso atestado pela segunda acepção apresentada no *Houaiss* (“o gênero épico ou epopeia”), e não com o primeiro significado ali atribuído, a ideia de uma “épica primitiva” (“cada um dos poemas, antigos e orais, que exaltavam os episódios da tradição heroica e que consistiam numa forma rudimentar de poesia épica”).

Roman themes” (1995, p. v). Dicionários e léxicos, do mesmo modo, associam o gênero à forma narrativa, e normalmente destacando tal predicado logo no início da definição. O *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* (HWR), por exemplo, introduz o verbete “Epik” apresentando a etimologia grega do adjetivo, derivado de ἐπικός, i.e. “pertencente ao narrar” (“zum Erzählen gehörig”). O lema “Epos” do mesmo dicionário explica que se trata de “uma poesia de forma longa e narrativa, em versos ou estrofes uniformes” (“eine grossform erzählender Dichtung in gleichmässigen Versen oder Strophen”). Na entrada “Epos” do *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (HWP), temos “uma grande estrutura narrativa disposta em versos e de linguagem elevada” (“ein in Versordnung und erhöhter Sprache erzählendes Grossgefüge”). Portanto, segundo todos esses estudos e referências, não existe épica sem narrativa.

Cabe lembrar também que, muito antes dessas teorizações atuais, já na Antiguidade, essa particularidade compositiva é notoriamente levada em consideração por Aristóteles para sua definição de épica (“imitação narrativa e em verso”, τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς, *Poet.* 1459a16). Tal característica servia mesmo de critério na distinção entre a épica e a tragédia, pois o peripatético afirmava que a poesia trágica diferia da épica por esta ter um metro único e uma forma narrativa (τῷ δὲ τό μέτρον ἀπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι, ταύτη διαφέρουσιν, *Poet.* 1449b10-1). Já a tragédia, ainda segundo Aristóteles, é um gênero em que a imitação ocorre “pela atuação, não pela narrativa” (δρῶντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας, *Poet.* 1449b26). Essa oposição, na verdade, não se restringe a épica *versus* tragédia, podendo ser empregada para distinguir a épica do drama de maneira mais geral, uma vez que a imitação engloba não apenas os espetáculos trágicos, mas também os cômicos. Como o peripatético mesmo afirma, tanto Sófocles quanto Aristófanes “imitam pessoas que agem e atuam diretamente” (πράττοντας γὰρ μιμοῦνται καὶ δρῶντας, *Poet.* 1448a26-7).

Considerada ao pé da letra, a descrição aristotélica tem sido tomada como demasiadamente estreita, precisamente porque, dessa forma, ela deixaria de abranger a faculdade que o teatro tem de ser, em determinados momentos, simultaneamente dramático e narrativo.¹⁷¹ Dentre esses momentos estão a *narratio*¹⁷² e a *antecipatio*¹⁷³ dos prólogos,¹⁷⁴

¹⁷¹ Cf. a distinção entre “narrativas diegéticas” e “narrativas miméticas”, conforme exposta por S. B. Chatman (*The rhetoric of narrative in fiction and film*, 1990) e sintetizada no Metzler, *sub uerbo* “Erzählung”: “no âmbito de uma definição ampla de narrativa, Chatman (1990) estabelece uma diferença entre tipos diegéticos

de narrativa, como o romance ou o conto, e **tipos miméticos, como o drama**, o filme, ou o desenho animado” (“Im Rahmen einer weiten Definition von E. unterscheidet Chatman [1990] zwischen” diegetischen Typen von E., wie z.B. dem Roman oder der Kurzgeschichte, und **mimetischen Typen wie dem Drama**, dem Film oder dem Cartoon”, grifo nosso).

¹⁷² Seguem algumas passagens de prólogos de Plauto que contam com *narratio* (recurso por meio do qual se informam aos espectadores as circunstâncias prévias à ação da peça e que culminaram nos enredos que serão representados a seguir): *Aul.* 3 – 8 (*Hanc domum / Iam multos annos est cum possideo et colo / Patri auoque iam huius qui nunc hic habet. / Sed mihi auus huius obsecrans concredidit / Thesaurum | auri clam omnis: in medio foco / Defodit, uenerans me ut id seruarem sibi*; “Já há muitos anos ocupo e protejo esta casa para o pai e o avô daquele que mora aqui agora. Mas o avô dele, suplicando e escondido de todos, confiou a mim um tesouro áureo: enterrou-o no meio do altar, pedindo que eu cuidasse dele em seu favor”), *Capt.* 7 – 10 (*Seni huic fuerunt filii nati duo; / Alterum quadrimum puerum seruus surpuit, / Eumque hinc profugiens uendidit in Alide / Patri huiusce*; “Este velho teve dois filhos. Um escravo raptou um deles, que estava com quatro anos de idade, e, fugindo daqui, vendeu-o em Élis, ao pai daquele”), *Mer.* 11 – 3 (*Pater ad mercatum hinc me meus misit Rhodum; / Biennium iam factum est, postquam abii domo. / Ibi amare occepi forma eximia mulierem*; “Meu pai me mandou daqui para comerciar em Rodes. Já se passaram dois anos desde que saí de casa. Ali comecei um relacionamento amoroso com uma mulher de beleza ímpar”).

¹⁷³ Nos seguintes trechos plautinos, pode-se observar o uso de *antecipatio* (i.e. o relato de eventos futuros da trama): *Aul.* 31 – 6 (*Eam ego hodie faciam ut hic senex de proximo / Sibi uxorem poscat. Id ea faciam gratia, / Quo ille eam facilius ducat qui compresserat. / Et hic qui poscet eam sibi uxorem senex, / Is adulescentis illius est auunculus, / Qui illam stuprauit noctu, Cereris uigiliis*; “Eu hoje farei com que este velho, nosso vizinho, peça a jovem em casamento para si. Farei isso a fim de que aquele outro se case com a moça que violentou. E esse velho que vai pedi-la em casamento para si é o tio desse jovem que abusou dela na noite do Festival de Ceres”), *Capt.* 40 – 4 (*Et hic hodie expediet hanc docte fallaciam / Et suum erum faciet libertatis compotem, / Eodemque pacto fratrem seruabit suum, / Reducemque faciet liberum in patriam ad patrem, / Imprudens*; “E ele hoje levará a cabo o engano com maestria, e fará com que seu senhor conquiste a liberdade, e do mesmo modo, sem saber, terá salvado seu irmão, e fará com que um filho retorne para sua pátria e seu pai”), *Cas.* 79 – 83 (*Reuortar ad illam puellam | expositiciam, / Quam serui summa ui sibi uxorem expetunt. / Ea inuenietur et pudica et libera, / Ingenua Atheniensis; neque quidquam stupri / Faciet profecto, in hac quidem comoedia*; “Voltemos àquela menina rejeitada, que os escravos pedem, com todas as suas forças, como sua esposa. Vai-se ficar sabendo que ela é não só casta, como também livre, filha legítima de atenienses; sem dúvida, o que quer que seja desonroso ela não fará, ao menos nesta comédia”; tradução de C. M. da Rocha, 2013, p. 101).

¹⁷⁴ Como bem notado por C. Questa (que não se refere a Aristóteles), o prólogo das comédias é “delicatissimo punto d’incrocio fra mimesi e diegesi” (“Maschere e funzioni nelle commedie di Plauto”, 1982, p. 9). W. M. Lindsay assinala que comentadores antigos elogiavam Terêncio por esse poeta fornecer as explicações sobre o enredo a ser apresentado na cena de abertura da peça (1900, p. 114), não no prólogo. Donato, por exemplo, enaltece a comédia *Ândria* (*Andria*), por ela não precisar recorrer ao “clumsy aid of a narrative prologue or a ‘deus ex machina’” (1900, p. 114): *Haec scaena pro argumenti narratione proponitur, in qua fundamenta fabulae iaciuntur, ut uirtute poetae sine officio prologi uel ‘θεῶν ἀπὸ μηχανῆς’ et periocham comoediae populus teneat et res agi magis quam narrari uideatur* (“Esta cena, na qual são estabelecidos os fundamentos da peça, é proposta em lugar da narração do argumento, para que, pela virtude do poeta, sem a necessidade de um prólogo ou de um *deus ex machina*, o público entenda o resumo da comédia, e para que a história pareça mais ser representada que ser narrada”). No prólogo da peça *Adelfos* (*Adelphoe*) há referência direta a tal método: *Dehinc ne expectetis argumentum fabulae: / Senes qui primi uenient, ii partem aperient, / In agendo partem ostendent* (*Adel.* 22 – 4; “Assim, não esperem o argumento da peça: os velhos que virão primeiro em parte o revelam, em parte, representando, mostram-no”). A passagem, como lembra também W. M. Lindsay (1900, p. 114), é muito semelhante a um trecho do prólogo da comédia plautina *Trinumo*: *Sed de argumento ne expectetis fabulae, / Senes qui huc uenient, i rem uobis aperient* (*Trin.* 16 – 7; “Mas nada esperem sobre o argumento da peça: os velhos que virão para cá revelarão o caso a vocês”).

e especialmente as falas de mensageiros.¹⁷⁵ S. Halliwell, em seu comentário à *Poética*, critica o esquema elaborado no texto aristotélico exatamente por sua limitação: i.e. por não abarcar o uso extensivo que o drama trágico faz do modo misto de enunciação, narrativo e dramático, que é “arquetipicamente representado pelo discurso de mensageiro”.¹⁷⁶ Com base nas passagens supracitadas da *Poética*, poder-se-ia mesmo inferir que esse recorrente artifício narrativo seria, na visão do filósofo grego, estranho à tragédia. No entanto, I. J. F. de Jong propõe cautela na leitura do tratado quanto a esse aspecto:

“At first sight this would seem to imply that messenger-speeches, which are after all a form of ἀπαγγελία, are not at home in drama. This conclusion is, however, unwarranted, since by δι’ ἀπαγγελίας Aristotle means the assuming of the role of narrator *by the poet* (as Homer does in the narrator-text of the *Iliad* and the *Odyssey*). This indeed never happens in drama” (1991, p. 117, grifo da autora).

O que costuma ocorrer no drama, conforme a própria estudiosa comenta em seguida (1991, p. 117), é que uma das personagens, ao contar uma história, assume para si o papel de narrador. Tais passagens, então, não estabeleceriam uma narração idêntica à que se lê nos textos homéricos transmitidos. Assim, se concordarmos com I. J. F. de Jong, talvez se possa pensar que tais personagens narradoras seriam mesmo próprias dos espetáculos dramáticos e que isso não divergiria necessariamente dos preceitos de Aristóteles.

No entanto, é preciso reconhecer que leituras que excluem do drama a narrativa já remontariam à Antiguidade. A título de exemplo, citamos um trecho da obra *Sobre poemas* (*Περὶ ποιημάτων*). Nele, o filósofo e poeta Filodemo (séc. I a.C.) parece argumentar contra a exposição que Aristóteles, no diálogo *Sobre poetas* (do qual apenas fragmentos chegaram aos nossos dias),¹⁷⁷ teria feito a respeito da elocução épica do mensageiro enquanto elemento estranho à tragédia:

¹⁷⁵ Nos estudos atuais de narratologia em obras antigas, tem-se relacionado o discurso de mensageiro (*angelia*) à narrativa, tal qual denominada em oposição ao drama na *Poética* (*apangelia*). Cf. J. Barrett (*Staged narrative: Poetics and the messenger in Greek tragedy*, 2002, p. 70), que comenta a similaridade entre os termos que designam uma e outra instância, e I. J. F. de Jong (*Narrative in drama: The art of the Euripidean messenger-speech*, 1991, p. 117), cujo texto citamos na sequência de nossa exposição. Sobre teorias narratológicas, cf. panorama exposto no verbete “Erzähltheorien” do Metzler.

¹⁷⁶ “Archetypally represented by the messenger-speech” (1987, p. 77). J. Barrett apresenta a chamativa estatística de que, a cada quatro tragédias gregas, mais de três contam com um mensageiro dentre as personagens (2002, p. xv).

¹⁷⁷ Dois estudiosos que identificam Aristóteles como o autor do texto criticado por Filodemo são apontados por J. Barrett (2002, p. 71): F. Sbordone (*Ricerche sui papiri ercolanesi: Il quarto libro del Peri poiematon di Filodemo*, 1969) e R. Janko (1991). Em trabalho mais recente sobre as referidas obras de Filodemo e

οὐ τῆς μὲν τραγω<ι>δ[ί]ας τό τε ἀπαγγέλειν μ[όνον] ἀγγέλλοις, καὶ τὸ πρακ[τι]κὸν ἐν τοῖς ἄλλοις, ἐν δ[ὲ] τοῖς] ἔπε[σ]ι τὸ μόν[ο]ν [ἄ]παγγέλειν, ἀλλ' ὁμοιον ἐ[φ'] ὡ<ι> καὶ δαυιλέστερον, τὸ ἀπαγγέλειν (*De poem.* 4 [col. V])

“It is not the case that ‘tragedy has narrative [only] in messenger-speeches, and the dramatic in its other parts, but in epics there is narrative only’; but the narrative is alike <in both>, with the proviso that it is more ample <in epic>” (tradução de R. Janko, “Philodemus’ *On poems* and Aristotle’s *On poets*”, 1991, p. 14).

Pelo que se pode deduzir do texto (também um tanto fragmentário)¹⁷⁸ de Filodemo, o peripatético sustentava que a narrativa se introduzia nas tragédias apenas por meio dos discursos de mensageiros. Segundo J. Barrett (2002, p. 69-72), isso seria prova de que, para Aristóteles, tais discursos seriam um componente épico no gênero dramático, o que Filodemo contesta afirmando que “a narrativa deve ser considerada parte do drama” (ἐ[πιθ]ετέον τὴν ἀπαγγ[ελί]αν ὡς μόνιον τῆς δ[ρα]στικῆς, *De poem.* 4 [col. V]).

Vemos que, mesmo que Aristóteles, à época de um ou outro tratado (ou de ambos), realmente considerasse os discursos de mensageiros alheios à tragédia por conta de seu caráter narrativo, isso não foi o suficiente para negar, ainda entre críticos antigos, que esse recurso pode ter lugar legítimo no drama. Alguns séculos mais tarde, em Roma, Horácio afirmaria, em sua *Arte poética*, a validade desse expediente nos palcos:

*Aut agitur res in scaenis aut acta refertur.
Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator. non tamen intus
Digna geri promes in scaenam, multaue tolles
Ex oculis quae mox narret facundia praesens;
Ne pueros coram populo Medea trucidet,
Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,
Aut in auem Procne uertatur, Cadmus in anguem.
Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi* (Ars. 179 – 88; grifo nosso)

“Ou representa-se o episódio no palco, **ou relatam-se as ações**. Aquilo que é apreendido pelo ouvido estimula mais debilmente os ânimos que aquilo que é colocado diante dos olhos fidedignos e que o próprio espectador transmite para si.

Aristóteles (*Philodemus, On poems, Books 3-4, with the fragments of Aristotle, On poets*, 2010), R. Janko afirma que “the last section of Book 4 is beyond doubt a refutation of an Aristotelian work about poetry” (2010, p. 220).

¹⁷⁸ Quanto às questões epistemológicas e metodológicas da identificação e interpretação de fragmentos na área de estudos clássicos, cf. nota supra (seção 1.2).

No entanto, não exporás no palco o que convém que se passe nos bastidores, e tirarás do alcance dos olhos muitas coisas que em breve narrará com facúndia quem esteve presente. Que Medeia não truçide os filhos diante do público, nem o execrável Atreu cozinhe vísceras humanas às claras. Que Procne não se transforme em ave, nem Cadmo, em serpente. Tudo aquilo que assim me apresentas, incrédulo, odeio”.

Além da observação do poeta romano sobre o *decorum*, os próprios textos que nos chegaram testemunham o papel e a importância de tal expediente narrativo. A existência da personagem que relata algo que teria acontecido longe da vista das demais (e, logo, dos espectadores) tem sido tomada, por alguns estudiosos, como necessária – ou ao menos justificável – pela própria estrutura do teatro, cujos princípios técnicos e estéticos dificultariam a representação de milagres, assassinatos, cenas de multidão, e cenas em uma locação diferente daquela em que o coro se encontra.

Tais empecilhos práticos foram analisados por J. M. Bremer,¹⁷⁹ que, apesar das exceções existentes para cada um desses quatro casos apontados na discussão tradicional sobre o assunto, considera-os, em conjunto, suficientes para justificar o imperativo do mensageiro. O pesquisador acrescenta ainda outro aspecto que explicaria sua aparição em tais cenas: o fato de que mensageiros já constariam desde as primeiras tragédias produzidas, sendo mantidos por conta da tradição (1976, p. 42-4). A hipótese, evidentemente inverificável, é mais um argumento que tende a reafirmar algo constatável nos textos: a pertinência da narrativa ao gênero dramático.

Destacando não tanto uma já aventada necessidade prática, mas a opção cênica dos poetas dramáticos, os discursos de mensageiros seriam, no entender de I. J. F. de Jong, desejados. Dramaturgos teriam continuado a incorporá-los em suas peças e a dedicar-lhes grande atenção por serem muito apreciados pelos espectadores (“highly appreciated by the audience”, 1991, p. 118). A estudiosa procura ratificar a popularidade desse expediente apontando a frequência com que discursos de mensageiros aparecem representados em vasos,¹⁸⁰ bem como o fato, bastante relevante para nossa investigação, de que cenas de mensageiros eram parodiadas nas comédias. Os exemplos gregos citados por I. J. F. de Jong são os das peças *Aves* (*Ὀρνιθεῖς*) de Aristófanes (Av. 1119 s.; 1168 s.) e *Siciônio*

¹⁷⁹ No artigo “Why messenger-speeches?” (in: *Miscellanea tragica in honorem J. C. Kamerbeek*, 1976).

¹⁸⁰ A pesquisadora remete ao estudo de A. D. Trendall e T. B. L. Webster (*Illustrations of Greek drama*, 1971), em que mais da metade das ilustrações de obras de Eurípides apresentadas relaciona-se a discursos de mensageiros.

(*Σικυώνιοι*) de Menandro (Si. 176 – 271).¹⁸¹ Em Roma,¹⁸² as comédias da *fabula palliata* (adaptadas de peças da *Néa* grega), tradição em que se insere Plauto, contavam até mesmo com uma personagem típica correlata para tais cenas: o *seruus currens*, um escravo que entrava em cena apressado,¹⁸³ ameaçando quem viesse a se interpor em seu caminho.

Ora, pensamos que a pujante presença dos discursos de mensageiros no teatro greco-romano pode ser, por um lado, significativa para o modo como nos estudos clássicos se passa a reconsiderar a presença da narrativa nos palcos. Por outro lado, no entanto, tal tentativa de reconhecimento do papel da diegese no drama não apaga necessariamente o sabor épico que pode permear esses discursos,¹⁸⁴ precisamente porque eles muitas vezes se mostram, ironicamente, um profícuo espaço para a busca de referências ao epos nas tragédias.

Por esse motivo, i.e. pelo fato de que os discursos de mensageiro num drama trágico podem sugerir a presença da épica no drama, talvez possamos pensar que, por analogia, haveria um efeito semelhante também nas comédias, inclusive nas comédias de nosso autor. Afinal, do mesmo modo como não parece possível, *a priori*, negar a pertinência dos discursos de mensageiros às tragédias, é difícil recusar sua filiação épica, que seguramente não se dá apenas pelo caráter narrativo. Outras características que o discurso de mensageiro teria em comum com a épica serão abordadas a seguir, como o teor elevado da

¹⁸¹ Este último é mencionado também por R. Hunter (1989, p. 130), quando trata de mensageiros cômicos.

¹⁸² Sobre a provável existência da figura do *seruus currens* já na *Néa* grega, cf. R. Hunter (1989, p. 80-2, sobretudo n. 35, p. 164-5). Para a hipótese de que a cena fixa do mensageiro cômico tenha sido invenção grega, mas aperfeiçoada por Plauto e seus contemporâneos, ver E. Csapo (“Is the threat-monologue of the *seruus currens* an index of Roman authorship?”, 1987, p. 400), com indicação de bibliografia suplementar. Quanto aos elementos especificamente plautinos de tais monólogos, cf. E. Csapo (“Plautine elements in the running-slave entrance monologues?”, 1989).

¹⁸³ Na peça *Pênulo*, faz-se referência a tal atitude, contrastando-a com aquela dos que não se encontravam na condição servil: (*Liberos homines per urbem modico magis par est gradu / Ire; seruire esse duco festinantem currere, Poen. 522 – 3*; “Condiz com os homens livres caminhar com passo moderado, penso que correr apressadamente é coisa de escravo”). A pressa do mensageiro, como apontou o Prof. Dr. José Eduardo Lohner em nossa defesa de doutorado, é um expediente padronizado também nas tragédias de Sêneca. Seguem passagens das peças *Fedra* (*Phaedra*) e *Agamêmnon* (*Agamemnon*) que ilustram tal aspecto: *Sed quid citato nuntius portat gradu / Rigatque maestis lugubrem uultum genis? (Phaed. 989 – 90*; “Mas por que o mensageiro, com passo apressado, traz uma face pesarosa e a banha de lágrimas com espírito triste?”; grifo nosso); *Sed ecce, uasto concitus miles gradu! / Manifesta properat signa laetitiae ferens! / (Namque hasta summo lauream ferro gerit)! / Fidusque regi semper Eurybates adest (Ag. 408 – 11*; “Mas eis que um soldado agitado, a passos largos, apressa-se trazendo claros sinais de alegria [pois carrega uma lança com uma coroa de louros na ponta de ferro]! Sempre fiel ao rei, está aí Eurílates”; grifo nosso).

¹⁸⁴ Parece interessante resgatar, aqui, a consideração de G. Pasquali sobre a palavra: “La parola è come acqua di rivo che riunisce in sé i sapori della roccia dalla quale sgorga e dei terreni per i quali è passata” (1968, p. 275).

linguagem, e ainda certas preferências temáticas (como descrições de batalhas) e estilísticas (o uso de discursos diretos e presentes históricos, por exemplo). Observar a presença de tais características como um todo nos levará a verificar se tem razão A. Barchiesi quando afirma que “stylistically, messenger speeches had always been a bit closer to epic than the rest of a tragedy” (2001, p. 156).

Vamos nos abster de tratar dos estudos sobre as alusões épicas em discursos de mensageiros trágicos,¹⁸⁵ um tema fascinante, mas cujo aprofundamento escapa ao foco de nossa pesquisa atual. Para nós, a própria existência desses estudos corrobora o caráter complexo da identificação do gênero aludido quando esses discursos aparecem em textos não épicos ou não trágicos. Nosso intento, nas próximas partes deste capítulo, será considerar mais diretamente as referências ao gênero épico que podem ser encontradas em comédias de Plauto. Para isso, elegemos como ponto de partida precisamente momentos narrativos que, em peças nosso autor, lembram discursos de mensageiros. Quando recorrermos a exemplos da peça plautina *Anfitrião*, voltaremos a tratar de assunto abordado em nossas pesquisas anteriores (cf. sobretudo L. N. da Costa 2010 e 2013), mas privilegiando, desta feita, aspectos não discutidos então.

2.1.1. Discursos de mensageiros em Plauto: paródia de épica ou de tragédia?

Damos início à discussão com um exemplo de personagem que atua como *seruus currens* em Plauto, o *puer* Pinácio (*Pinacium*) da comédia *Estico*:

*Mercurius, Iouis qui nuntius perhibetur, numquam aequae patri
Suo nuntium lepidum attulit, quam ego nunc meae erae nuntiabo. 275
Itaque onustum pectus porto laetitia lubentiaque;
Neque lubet nisi gloriose quicquam proloqui profecto.
Amoenitates omnium uenerum et uenustatum adfero,*

¹⁸⁵ Ver, por exemplo, o capítulo de J. Barrett sobre as afinidades entre a *Ilíada* e o discurso de mensageiro que aparece em *Os persas* de Ésquilo (“Aeschylus’s *Persians*: The Messenger and epic narrative”, 2002, p. 23-55). O autor descreve o trabalho como “a case study that suggests the value of epic narrative as a model for the Messenger”. Outra obra relevante para o estudo das referências (não apenas ao gênero épico) nas tragédias gregas (de Ésquilo, Sófocles e Eurípides) é a de R. Garner (*From Homer to tragedy: The art of allusion in Greek poetry*, 1990).

Ripisque superat mihi atque abundat pectus laetitia meum.
Propera, Pinacium, pedes hortare, honesta dicta factis – 280
Nunc tibi potestas adipiscendist gloriam, laudem, decus, –
Eraeque <e>genti subueni [benefacta maiorum tuum],
Quae misera in exspectatione est Epignomi aduentum uiri.
Proinde ut decet amat uirum suum, cupide expetit. Nunc, Pinacium,
Age ut placet, curre ut lubet; caue quemquam flocci feceris; 285
Cubitis depulsa de uia, tranquillam concinna uiam.
Si rex obstat obuiam, regem ipsum prius peruortito (Stich. 274 – 87)

“Mercúrio, que é conhecido como o mensageiro de Júpiter, nunca levou a seu pai uma notícia tão feliz quanto a que eu, agora, vou anunciar a minha senhora. [275] E trago o peito tão carregado de alegria e satisfação, que de fato não me agrada anunciar o que quer que seja, se não for pomposamente: trago comigo amenidades próprias das Vênus e de toda sorte de prazeres que elas propiciam, e a felicidade abunda em meu peito e o faz transbordar. Depressa, Pinácio, anime seus pés; honre suas palavras com seus feitos! [280] Agora, você tem o poder de alcançar a fama, o louvor, a distinção social. [Lembre as façanhas de seus antepassados], socorra a pobre senhora, ela que está infeliz na expectativa da chegada do marido Epignomo. Ela, na mesma intensidade com que, como convém, ama seu marido, inquire por ele ansiosamente. Agora, Pinácio, faça como lhe agrada, corra a seu bel-prazer, evite dar um pingão de atenção a quem quer que seja. [285] Empurre-o para fora do seu caminho a cotoveladas, deixe seu caminho livre. Se um rei vier a bloquear seu caminho, você, antes, há de derrubar o próprio rei” (tradução de I. T. Cardoso, 2006, p. 127, 129).

Pinácio está tão convencido de sua função¹⁸⁶ que não hesita em fazer uma autoglorificação (*Glorifizierung*, recurso comum entre os escravos plautinos),¹⁸⁷ comparando-se (e se sobressaindo!) a grandes mensageiros – ninguém menos que o deus Mercúrio (*Stich. 274*) e, posteriormente, Taltíbio (*Stich. 305*): *Contundam facta Talthubi contemnamque omnis nuntios* (“apagarei os feitos de Taltíbio, tornarei desprezíveis todos os mensageiros”; tradução de I. T. Cardoso, 2006, p. 131).¹⁸⁸ De fato, atuar como portador

¹⁸⁶ Como nos lembrou o Prof. Dr. José Eduardo Lohner em nosso exame de defesa, a exultação que Pinácio demonstra por ser portador da notícia é contrária aos sentimentos expressos em preâmbulos de discursos de mensageiros trágicos: o pesar e a inquietude. Parece-nos que tal contraste acentua a o caráter cômico do *seruus currens* em relação a sua contraparte trágica, o *nuntius*. No caso do discurso de Brômia (*Amph. 1061 – 71, 1088 – 124*), do qual tratamos adiante, a *ancilla* entra em cena expressando angústia (mais próxima, portanto, da prática de um mensageiro de tragédia), mesmo tendo uma notícia feliz a relatar.

¹⁸⁷ A respeito desse expediente, ver E. Fraenkel (*Elementi plautini in Plauto*, 1960, p. 231-2). Dentre os escravos plautinos que comparam a si mesmos e seus feitos a personagens míticas e suas realizações, destaca-se Crisalo (*Chrysalus*), da peça *Báquides*: o presunçoso *seruus* estabelece um paralelo entre o engano por ele arquitetado e eventos da guerra de Troia (*Bacch. 925 – 78*). Cf. análise do trecho feita por C. Questa em sua edição da comédia (1975, p. 46-68), artigo de H. D. Jocelyn (“Chrysalus and the fall of Troy (Plautus, *Bacchides* 925-978)”, 1969) e nossa discussão adiante. Sobre a expressão da glória em Plauto, ver também J. F. Thomas (“Les genres nobles dans les comédies de Plaute et de Térence: L'exemple du thème de la gloire”, 2011).

¹⁸⁸ Para considerações mais aprofundadas acerca do *puer* Pinácio, ver I. T. Cardoso (2006, p. 35-8).

de notícias parece atraente, pois, mesmo não sendo um escravo, o parasita Gorgulho (*Curculio*) assume o papel de *seruus currens* na peça homônima:

*Date uiam mihi, noti [atque] ignoti, dum ego hic officium meum
Facio. Fugite omnes, abite et de uia secedite,
Nequem in cursu capite aut cubito aut pectore offendam aut genu.
Ita nunc subito propere et celere obiectumst mihi negotium* (*Curc.* 280 – 3)

“Deem-me passagem, conhecidos e desconhecidos, enquanto eu cumpro meu dever! Fugam todos, saiam e afastem-se do caminho, para que não haja alguém em minha carreira que eu vá atingir com minha cabeça, ou com o cotovelo, ou com o peito, ou com o joelho! Assim tão de súbito, apressada e rapidamente agora me foi atirada esta tarefa!”

É claro que, ao assumir esse papel típico de outra categoria de personagem, o parasita também o parodia. Tamanha afobação e tantas ameaças¹⁸⁹ da parte do “*parasitus currens*”¹⁹⁰ fazem crer que a mensagem será entregue com máxima presteza. No entanto, Gorgulho ainda passa um bom tempo ameaçando e descrevendo as pessoas que ele pode vir a encontrar em seu caminho (*Curc.* 284 – 98). Depois disso, procura pelo destinatário da notícia, Fédromo (*Phaedromus*); mas, antes de cumprir com seu dever, demora-se fingindo estar em péssimas condições físicas, a fim de conseguir comida (*Curc.* 301 – 26). Transcorridos quase cinquenta versos desde sua entrada esbaforida é que o parasita dá início ao longo relato (*Curc.* 329 – 63, que transcrevemos parcialmente abaixo),¹⁹¹ em que é interrompido apenas algumas vezes pelo jovem Fédromo:

*Postquam tuo iussu profectus sum, perueni in Cariam;
Video tuum sodalem, argenti rogo uti faciat copiam. 330
Scires uelle gratiam tuam; noluit frustrarier,
Vt decet uelle hominem amicum amico atque opitularier;
Respondit mihi paucis uerbis atque adeo fideliter,
Quod tibi est item sibi esse, magnam argenti | inopiam
(...)
Postquam mihi responsumst, abeo ab illo maestus ad forum,*

¹⁸⁹ Quanto a essa característica em específico ser uma criação romana, cf. E. Csapo (1987).

¹⁹⁰ A expressão é usada, para se referir à mesma personagem, já por R. Hunter (1989, p. 165).

¹⁹¹ J. N. Hough (1942, p. 32), analisando passagem semelhante na peça *Cativos* (da qual trataremos a seguir), comenta que a manobra para manutenção do suspense é característica do parasita enquanto tipo cômico. O *puer* Pinácio do exemplo anterior, porém, também demora a dar início a sua narrativa, o que só acontece em *Stich.* 364, noventa versos após sua entrada em cena como *seruus currens*. Pode-se argumentar, ainda, que a presença de mais uma personagem em cena, o parasita Gelásimo (*Gelasimus*), tenha contribuído para a demora do menino escravo em dar a notícia.

*Med illo frustra aduenisse. Forte aspicio militem;
 Aggredior hominem, saluto adueniens; ‘Salve’ inquit mihi,
 Prendit dextram, seducit, rogat quid ueniam Cariam;
 Dico me illo aduenisse animi causa. Ibi me interrogat, 340
 Ecquem in Epidauro Lyconem tarpeitam nouerim.
 Dico me nouisse. ‘Quid? lenonem Cappadocem?’ Annuo
 Visitasse. “Sed quid eum uis?” – ‘Quia de illo emi uirginem
 Triginta minis, uestem, aurum; et pro his decem coaccedunt minae.’
 “Dedisti tu argentum?” inquam (Curc. 229 – 34, 336 – 45)*

“Depois de receber a sua ordem, parti e cheguei a Cária. Vejo seu amigo e peço que me arranje uma quantia de dinheiro. [330] Ele me respondeu, em poucas palavras, que você sabe que ele não quer decepcionar você, que quer o seu bem – como convém a uma pessoa amiga querer para o amigo – e auxiliar você. E disse, mais confidente, que ele está na mesma condição que você, na maior falta de dinheiro. (...) Depois que essa resposta me foi dada, afasto-me dele em direção ao fórum, triste por ter vindo até ele em vão. Inesperadamente avisto um soldado. Aproximo-me do homem e o cumprimento ao chegar. Ele diz ‘Opa, tudo bem?’, aperta minha mão, chama-me de lado e pergunta por que fui a Cária. Digo que fui até lá para me distrair. Nesse momento, ele me pergunta [340] se eu conheço algum banqueiro Licão em Epidauro. Disse que conhecia. ‘Ah é? E o rufião Capadócio?’ Afirmo que o tinha visitado. ‘Mas o que você quer com ele?’. ‘É que eu comprei dele uma jovem por trinta minas, além das roupas e das joias, pelas quais foram acrescidas dez minas’. ‘Você deu o dinheiro?’, pergunto”.

Apesar da demora em começar a narrativa, o parasita conta a história com riqueza de detalhes, até mesmo reproduzindo as falas dos envolvidos, ora em discurso indireto (*Capt.* 331 – 4, 339 – 342, 343), ora em discurso direto (*Capt.* 338, 342, 343 – 5). Esta forma discursiva, que constitui uma curiosa “mimese dentro da diegese mimética”, merece nossa atenção. Ela aparecia com frequência também nos discursos de mensageiros das tragédias gregas, sobretudo as euripidianas,¹⁹² que, como já vimos, chegam a ser evocadas por Plauto em outra peça (*O cabo*). Ainda que a épica homérica também fosse caracterizada pelo uso do discurso direto,¹⁹³ a ocorrência desse tipo de narrativa em textos trágicos remanescentes reforça a ideia de que, quando ocorre nas peças plautinas, provavelmente

¹⁹² Cf. I. J. F. de Jong: “In this respect Euripides is the most Homeric of the Attic tragedians, making use of direct speech every 21 lines, as opposed to every 167 lines for Aeschylus, and every 47 for Sophocles” (1991, p. 132). A autora analisa exemplos do uso desse recurso por Eurípides, com indicação de bibliografia suplementar (1991, p. 131-9).

¹⁹³ No verbete “Epos” do *Der neue Pauly/Brill’s new Pauly online*, J. Latacz aponta que 67% dos versos da *Iliada* e da *Odisseia* (*Ὀδύσσεια*) são constituídos por discurso direto. O uso que Homero fazia da narração com “personificação de outros” era reconhecido (ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα ἢ ἕτερόν τι γινόμενον ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ, *Poet.* 1448a21) e apreciado (*Poet.* 1460a5-10) por Aristóteles. Cf. discussão sobre as referidas passagens da *Poética* no comentário de S. Halliwell (1987, p. 77-8, 171-3).

deveria ser esse o gênero dos textos nelas parodiados e reconhecidos ao menos por parte do público de Plauto.

Poderia corroborar tal argumento ainda o uso recorrente de outro recurso estilístico: o presente histórico (*uideo, rogo, Curc. 330; abeo, Curc. 336; aspicio, Curc. 337; aggredior, saluto, inquit, Curc. 338; prendit, seducit, rogat, Curc. 339; dico, interrogat, Curc. 340; dico, annuo, Curc. 342; inquam, Curc. 345*). Isso porque, de acordo com I. J. F. de Jong (1991, p. 38-9), esse é um expediente comum nos discursos de mensageiros dos três grandes trágicos gregos (Ésquilo, Sófocles e Eurípides), mas ausente da épica homérica.¹⁹⁴ No entanto, os fragmentos da tradução da *Odisseia* (*Odussia*) feita por Lívio Andronico evidenciam que a épica romana desde muito cedo se valeu dos presentes históricos,¹⁹⁵ que se mostrariam frequentes na *guerra púnica* de Névio¹⁹⁶ e nos *Anais* de Ênio.¹⁹⁷ Assim, se lembrarmos que os espectadores plautinos provavelmente também assistiam a *performances* como as de Lívio Andronico e Névio, a estilização a que Plauto recorreu poderia ser também épica.

¹⁹⁴ Na verdade, os primeiros registros de presente histórico aparecem apenas em Ésquilo e Heródoto; cf I. J. F. de Jong (1991, p. 39, n. 97), que remete a J. M. Stahl (*Kritisch-historische Syntax des griechischen Verbums der klassischen Zeit*, 1907, p. 91).

¹⁹⁵ *Partim errant, nequinont Graeciam redire* (*Odus. 15* Warmington [daqui em diante, W]/4 Mariotti [daqui em diante, M]; “em parte eles **vagam, não podem** retornar à Grécia”; grifo nosso). Sobre o estilo de tradução e adaptação da célebre épica grega para o latim, cf. S. Mariotti (*Livio Andronico e la traduzione artistica: Saggio critico ed edizione dei frammenti dell’Odyssea*, 1986). Ali, o estudioso afirma que “Livio Andronico fu l’inventore della traduzione ‘letteraria’. Tradusse un esemplare poetico secondo la sua educata sensibilità, capace di scoprire e di rinviare le attitudini artistiche presenti nell’ambiente latino, ma, grammatico com’era, si preoccupò di seguire con fedeltà sostanziale le tracce del proprio modello. (...) Se egli non fu vincolato all’originale da un obbligo di fedeltà pari a quello dei traduttori-letterari moderni, ciò dipende dal fatto che la nostra educazione filologica e la nostra religione del documento lasciano a questi un campo più ristretto per manifestare la loro perizia ed originalità stilistica” (1986, p. 52).

¹⁹⁶ Nos fragmentos *Bel. Pun. 31 – 2 W/22 M*, por exemplo, encontram-se cinco presentes históricos: *Transit Melitam Romanus insulam integram; / Vrit populatur vastat, rem hostium concinnat* (“O romano **atravessa** a intocada ilha de Malta, **incendeia, arruína, devasta, dá cabo** dos interesses dos inimigos”; grifos nossos). Cf. ainda outras ocorrências no poema épico de Névio: *ducit* (*Bel. Pun. 30 W/1 M*), *sequuntur* (*Bel. Pun. 8 W/3 M*), *percontat* (*Bel. Pun. 19 W/13 M*), *incedit* (*Bel. Pun. 24 W/14 M*), *aduenit, auspicat* (*Bel. Pun. 34 W/23 M*), *danunt* (*Bel. Pun. 36 W/24 M*), *conterit* (*Bel. Pun. 39 W/27 M*), *conuenit* (*Bel. Pun. 37 W/28 M*), *sedent* (*Bel. Pun. 38 W/29 M*), *paciscunt* (*Bel. Pun. 41 W/31 M*).

¹⁹⁷ Dos milhares de versos que deveriam compor os *Annales*, apenas cerca de seis fragmentárias centenas restaram (cf. S. Mariotti, *Lezioni su Ennio*, 1991, p. 65). Ainda assim, delinear um panorama dos presentes históricos que ali aparecem seria algo exaustivo e que escapa aos objetivos da presente exposição. Dessa forma, ilustramos a ocorrência desse recurso apenas no fragmento xlvii (transmitido por Cícero na obra *Sobre a adivinhação* [*De diuinatione*; *Diu. 1, 105*]), *Ann. 72 – 91 Skutsch* (daqui em diante, S)/80 – 100 W. No trecho, como observa também O. Skutsch, aparecem inicialmente verbos no tempo presente (aspecto durativo), depois imperfeitos e, em seguida, a partir de *Ann. 84* (quando se inicia a narrativa propriamente dita), perfeitos ou “vivazes presentes históricos” (“lively historic presents”, *The Annals of Quintus Ennius*, 1985, p. 222): *exoritur* (*Ann. 87 S/96 W*), *cedunt* (*Ann. 88 S/97 W*), *dant* (*Ann. 89 S/98 W*), *conspicit* (*Ann. 90 S/99 W*).

Essa diferença entre épica grega e latina nos adverte de que, quando nos valem os estudos que tratam de características poéticas gregas (como é o caso de I. J. F. de Jong, que realiza uma análise dos discursos de mensageiros nas peças de Eurípides), é preciso desconsiderar – ou ao menos reconsiderar – algumas observações em vez de aplicá-las diretamente ao contexto romano, mesmo no que se refere a autores latinos arcaicos (como Plauto), cronologicamente mais próximos dos poetas do cânon heleno. Há circunstâncias, porém, em que os pontos levantados por pesquisas da área de grego clássico parecem adaptáveis ao nosso objeto de estudo.

Algumas considerações de I. J. F. de Jong sobre o presente histórico nas tragédias euripidianas, por exemplo, parecem válidas para a caracterização desse recurso nas narrativas das peças plautinas. Segundo a estudiosa, ao usar presentes históricos, o narrador recua no tempo, para o momento em que a ação ocorreu,¹⁹⁸ transformando seu ouvinte em “a kind of pseudo eyewitness” (1991, p. 39).¹⁹⁹ Além disso, quando alternados com outros tempos e aspectos verbais (I. J. F. de Jong cita especificamente imperfeitos e aoristos),²⁰⁰ os presentes históricos resultariam num efeito de “vivacidade”²⁰¹ (“vividness”, 1991, p. 39).²⁰²

¹⁹⁸ Mais precisamente, a estudiosa remete à obra *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache* (Zweiter Teil – Erster Band, 1898) de R. Kühner e B. Gerth: “Frequentemente o presente é empregado na narrativa de acontecimentos passados, na qual o falante retorna ao tempo em que a ação ocorreu (*Praesens historicum*)” (“Oft wird das Präsens in der Erzählung vergangener Ereignisse gebraucht, indem der Redende sich in die Zeit zurückversetzt, wo die Handlung sich abspielte [*Praesens historicum*]”, 1898, §382, a, 2).

¹⁹⁹ Cf. também L. R. Palmer: “Past events may be represented as taking place before the eyes of the hearer, the temporal reference being supplied from the context” (*The Latin language*, 1954, p. 306). Adiante, quando tratarmos do discurso de batalha de Sófia, entraremos na questão do narrador enquanto testemunha ocular na épica e na tragédia.

²⁰⁰ Sobre a variação de tempos verbais (perfeito, imperfeito, presente histórico) em poesia latina arcaica de tom solene (exemplificada com passagens de Nêvio e Ênio), ver S. Mariotti (*Il Bellum Poenicum e l'arte di Nevio: Saggio con edizione dei frammenti del Bellum Poenicum*, p. 75-6). De acordo com L. R. Palmer, o presente histórico “is functionally equivalent to an aoristic perfect (...) and it very rarely substitutes for an imperfect. Later, however (from Petronius on), more indiscriminate use is made of the present historic” (1954, p. 306).

²⁰¹ A ideia de que o presente histórico exprime vivacidade é rejeitada por A. Svensson (*Zum Gebrauch der erzählenden Tempora in Griechischen*, 1930, p. 92-102), mas aceita por muitos outros estudiosos. Em contexto latino, cf., por exemplo: J. V. den Besselaar (“para tornar mais viva e plástica uma narrativa”, *Propylaeum latinum: Sintaxe latina superior*, 1960, §45, II, 1), A. Cart *et alii* (“apresenta o passado de um modo mais vivo”, *Gramática latina*, 1986, §155), E. Faria (“para dar mais vivacidade e vigor à narração”, *Gramática superior da língua latina*, 1958, p. 376) G. Lipparini (“a fim de dar maior vida ao discurso”, *Sintaxe latina*, 1961, §85, 2), L. R. Palmer (“vividness”, 1954, p. 306).

²⁰² Tal efeito, bem como a estratégia de envolver o público, teriam propósitos específicos nas peças de Eurípides. I. J. F. de Jong (1991, p. 39) cita a teoria de J. Fischl (“*De nuntiis tragicis*”, 1910, p. 54-5), segundo a qual os presentes históricos serviriam para o mensageiro marcar: (1) eventos importantes, ou aqueles com um forte apelo aos sentidos, (2) suas próprias ações e percepções, (3) a introdução de discurso direto. I. J. F. de Jong apresenta alguns exemplos e contraexemplos (1991, p. 40 s.) observando o seguinte: “in a number of cases historic presents are used *alongside* past tenses (...). Here I doubt whether the intention

A questão é que, apesar desses chamativos expedientes épicos e trágicos, que certamente contribuem para a vivacidade da cena, a temática do relato de Gorgulho está contemplada nos temas e *topoi* da Comédia Nova transmitida: consiste numa tentativa de conseguir meios para comprar a liberdade de uma prostituta, a fim de satisfazer o interesse de um jovem apaixonado.²⁰³ A pertinência a tal tópica, comum a tantas peças de Plauto e de Terêncio, como seria de se esperar pela convenção cômica, faz com que o assunto seja apresentado como sendo de menor gravidade e contrabalança a dimensão trágica ou épica que a cena do mensageiro cômico possa ter aos olhos da plateia.

Um evento que pareceria, a princípio, mais sério, é o retorno de Filopólemo na peça *Cativos*. O jovem etólio havia sido feito prisioneiro de guerra e levado a Élis, deixando para trás um desesperado pai, Hegião. O parasita Ergásilo (*Ergasilus*), que vivia “sob proteção” de ambos, tendo avistado o moço no porto, volta em disparada para dar a feliz notícia (e para conseguir a paga gastronômica da qual se julga merecedor):

*Nunc ad senem cursum capessam hunc Hegionem, cui boni
Tantum affero, quantum ipsus a dis optat, atque etiam amplius.
Nunc certa res est, eodem pacto ut comici serui solent,
Coniciam in collum pallium, primo ex me<d> hanc rem ut audiat;
Speroque me ob hunc nuntium aeternum adepturum cibum (Capt. 776 – 80)*

“Agora tomarei esse rumo até a casa do velho Hegião, para quem eu levo tanta prosperidade quanta ele próprio roga aos deuses, e ainda mais. Agora está decidido: do mesmo modo como costumam fazer os escravos de comédia, jogarei o pálido sobre o pescoço,²⁰⁴ para que ele ouça isso primeiro de mim. Espero que, por essa notícia, eu consiga sustento eterno”.

went beyond simple variation (μετάβολη, *uariatio*). Variation is in itself not without effect, for as rhetorical theory teaches, it keeps the audience from becoming bored. There are, however, certain cases where a more pronounced effect seems intended (...). In my opinion, the formulation of Fischl (...) that historic presents highlight important or decisive actions is too short and should be amended to read: historic presents highlight actions *which are thereby marked (by the speaker) as important or decisive*” (1991, p. 41; grifo da autora). Não pretendemos realizar, aqui, um estudo exaustivo sobre o uso que Plauto faz dos presentes históricos, mas pensamos que é possível fazer considerações semelhantes acerca da aparição de tal recurso em trechos narrativos de suas peças: pode se tratar de uma busca por *uariatio*, ou, quando parece implicar em ênfase, o destaque não é absoluto, mas aquele definido pelo narrador.

²⁰³ B. A. Taladoire cita essa passagem (mais especificamente, *Curc.* 338 s.), além de *Epid.* 241 – 53, como exemplo de contraste entre tom e conteúdo em “restitution plaisante d’un dialogue qui a eu lieu (...) hors de la scène” (1956, p. 191).

²⁰⁴ Adiante, também Hegião se refere a essa peça de figurino que Ergásilo carrega: *Conlecto quidem est pallio* (*Capt.* 789, “Ele certamente pegou o pálido”).

De modo semelhante a Gorgulho, porém, Ergásilo demora muito para finalmente contar a boa nova (transcorrendo-se quase cem versos entre sua chegada e o início da narrativa, *Capt.* 776 – 872). Primeiramente, o parasita avisa que irá atuar como um escravo de comédia (*Capt.* 778 – 9),²⁰⁵ em seguida, dá início às típicas ameaças dos *serui currentes*, que são presenciadas por Hegião:

ERG. *Moue aps te moram atque, Ergasile, age hanc rem.* 790
Eminor interminorque, ne [quis] mi obstiterit obuiam,
Nisi quis satis diu uixisse sese homo arbitrabitur;
Nam qui obstiterit ore sistet.

HEG. *Hic homo pugilatum incipit.*

ERG. *Facere certumst. Proinde ut omnes itinera insistant sua;*
Ne quis in hanc plateam negoti conferat quicquam sui. 795
Nam meus est ballista pugnus, cubitus catapultast mihi,
Vmerus aries; tum genu quemque icero, ad terram dabo,
Dentilegos omnis mortalis faciam, quemque offendero.

HEG. *Quae illaec eminatiost nam? Nequeo mirari satis.*

ERG. *Faciam, ut huius diei locique meique semper meminerit,* 800
Qui mihi in cursu [opstiterit], faxo uitae is extemplo opstiterit suae.

HEG. *Quid hic homo tantum incipissit facere cum tantis minis?*

ERG. *Prius edico, ne quis propter culpam capiatur suam:*
Continete uos domi, prohibete a uobis uim meam.

HEG. *Mira edepol sunt, ni hic in uentrem sumpsit confidentiam.* 805
Vae misero illi cuius cibo iste factust imperiosior (Capt. 790 – 806)

“ERG. Toque a demora pra longe de você, Ergásilo, e mãos à obra! Eu ameaço e proclamo ameaças, que ninguém fique obstruindo meu caminho, a não ser algum homem que pense já ter vivido o suficiente, pois quem obstruir vai de boca no chão!

HEG. Esse homem aí começa uma luta.

ERG. Estou decidido a fazê-lo! Por isso, que todos prossigam em seus trajetos, que ninguém traga seus negócios para esta praça! Pois meu punho é uma rocha de arremesso, o cotovelo me serve de dardo,²⁰⁶ o ombro, de aríete!

²⁰⁵ Tal humor metateatral aparece também na comédia *Epídico* (*Epidicus*): *Age nunciam orna te, Epidice, et palliolum in collum conice / itaque adsimulato quasi per urbem totam hominem quaesiueris* (*Epid.* 194 – 5; “Agora vamos, Epídico, equipe-se e jogue o paliozinho sobre o pescoço, e assim finja que procurou o homem por toda a cidade”). Sobre a referência a figurino e gestos nas referidas passagens, bem como em vários outros passos plautinos, ver I. T. Cardoso (2005).

²⁰⁶ De acordo com W. M. Lindsay, os termos *ballista* e *catapulta* viriam a designar, em latim, apenas as máquinas de atirar pedras e dardos (1900, p. 298). Porém, na época republicana, eles poderiam se referir aos projéteis eles mesmos, como seria o caso nessa passagem de *Cativos*. O estudioso argumenta (1900, p. 299, com transcrição de exemplos) que Plauto usa *catapulta* significando tanto o mecanismo quanto o objeto míssil, mas emprega *ballista* apenas para nomear a arma a ser arremessada, recorrendo ao vocábulo *ballistarium* para o instrumento que a arremessa: *Vide modo ulmeae catapultae tuum ne transfigant latus* (*Pers.* 28, “Tome cuidado para que um ‘dardo de olmo’ [i.e. a vara de olmo com que se castigava os escravos] não lhe trespasse o flanco”; grifo nosso), *Quia ego ex te hodie faciam pilum catapultarium / Atque ita te neruo torquebo, itidem ut catapultae solent* (*Curc.* 689 – 90, “Porque eu hoje vou fazer de você um

- Então acertarei alguém com o joelho e o atirarei à terra! Todo mortal que eu atingir, transformarei em catador de dentes!
- HEG. Mas o que são essas ameaças? Não canso de me admirar.
- ERG. Farei com que sempre se lembre desse dia, desse lugar e de mim! Quem me interromper durante a carreira, farei com que imediatamente interrompa a própria vida!
- HEG. O que esse homem se propôs a fazer de tão grandioso para tamanhas ameaças?
- ERG. Eu estou avisando antes, para que ninguém seja pego por sua própria culpa. Permaneçam em casa, afastem minha violência de vocês!
- HEG. Por Pólux, é de se admirar se ele não encerrou audácia no ventre. Coitado daquele cujo alimento tornou esse aí mais mandão”.

Ergásilo prossegue com as ameaças, advertindo moleiros (*pistores*, *Capt.* 807), pescadores (*piscatores*, *Capt.* 813), açougueiros (*lanii*, *Capt.* 818) e até mesmo os habitantes da casa de Hegião, afirmando que haveria de despedaçar a porta com suas batidas, se ninguém a abrisse logo (*Capt.* 831 – 2). O velho, admirado com tanta autoconfiança (virtude que, em seu entendimento, Ergásilo teria comido, *Capt.* 805 – 6, 812),²⁰⁷ só irá chamar a atenção do parasita para sua presença no verso 833. E mesmo após reconhecer Hegião, Ergásilo – contrariando a recusa de demora (*Capt.* 790) – insiste em não informar o velho de uma vez, apenas felicitando-o sem explicar o porquê (*Capt.* 836 – 42) e recomendando-lhe que mande preparar um banquete (*Capt.* 843 – 56) e um sacrifício:

- ERG. *Sed iube*
Vasa tibi pura apparari ad rem diuinam cito,
Atque agnum afferri proprium pinguem.
- HEG. *Cur?*
- ERG. *Vt sacruſices.*
- HEG. *Cui deorum?*
- ERG. *Mihi hercle; nam ego nunc tibi sum summus Iuppiter,*
Idem ego sum Salus, Fortuna, Lux, Laetitia, Gaudium.
Proin tu deum | hunc saturitate facias tranquillum tibi.
- HEG. *Esurire mihi uidere (Capt. 860 – 6)*

dardo de catapulta, e eu vou torcer você com uma corda assim do mesmo modo como as **catapultas** costumam fazer”; grifo nosso), *Quoi iam infortuni intenta ballistast probe, / Quam ego haud multo post mittam e ballistario* (*Poen.* 201 – 2, “Para o qual a **rocha** do infortúnio já está muito bem armada, a qual eu lançarei da **balista** daqui a não muito tempo”; grifo nosso). O *OLD* identifica *ballista* e *catapulta* apenas como as máquinas (respectivamente, “a military engine [...] for discharging stones and other missiles” e “a machine for discharging bolts or other missiles, a catapult”). O dicionário define *ballistarium* como o local de onde os projéteis eram atirados (“an artillery emplacement”).

²⁰⁷ Hegião não exagera ao pensar que tudo que se relaciona a Ergásilo tenha a ver com comida, pois o parasita chega mesmo a pedir proteção à “Santa Saciedade” (*sancta Saturitas*, *Capt.* 877).

“ERG. Mas mande logo que sejam preparados vasos sagrados para o sacrifício, e que se traga um cordeiro gordo especial.
 HEG. Para quê?
 ERG. Para que você o imole.
 HEG. Em honra de qual dos deuses?
 ERG. Em minha honra, por Hércules! Pois eu agora sou para você o supremo Júpiter, e sou igualmente Salvação, Fortuna, Luz, Felicidade, Alegria. Por isso faça esse seu deus ser pacífico com você deixando-o saciado.
 HEG. Parece-me é que você está com fome”.

O trecho acima mostra que Ergásilo, em sua consciente personificação de um *seruus currens*, não se vale apenas das características ameaças que esse tipo de personagem costuma proclamar, mas recorre também à igualmente usual *Glorifizierung*. O parasita, que já havia se identificado como “o rei mais régio dos reis” (*regum rex regalior*, *Capt.* 825), acha que seu feito o equipara não apenas a divindades menores (como o deus Mercúrio referido por Pinácio [*Stich.* 274], ou as personificações de *Capt.* 864), mas ao próprio deus dos deuses, Júpiter (*Capt.* 863).

A proeza de Ergásilo enquanto mensageiro (nem sequer realizada até então), porém, não parece suficiente para tanta autoexaltação. Quando o parasita finalmente passa à narrativa que interessa a ele próprio e ao velho Hegião, diferentemente do que ocorre na peça *Gorgulho*, a mensagem não recebe tanta atenção do mensageiro, sendo entregue brevemente e sem grandes detalhamentos:

*Nunc hanc laetitiam accipe a me quam fero: nam filium
 Tuum modo in portu Philopoleum uiuum, saluum et sospitem
 Vidi in publica celoce, ibidemque illum adulescentulum
 Aleum una et tuom Stalagmum servom, qui aufugit domo,
 qui tibi surripuit quadrimum puerum filiolum tuom* (*Capt.* 872 – 6)

“Agora receba de mim esta alegria que trago. Pois há pouco, no porto, vi seu filho Filopólemo vivo, incólume e a salvo em uma ligeira nau pública. Ali estavam também o joventinho eleu e aquele escravo Estalagmo que você tinha, que havia fugido de casa e raptado seu filhinho, o menino de quatro anos”.

Na verdade, Ergásilo se revelara mais eloquente enquanto proferia ameaças ao léu, ao menos sob o ponto de vista de Hegião, que afirma que o parasita proclamava “éditos majestosos e imperiosos” (*basilicas edictiones atque imperiosas*, *Capt.* 811) e “éditos edilícios” (*edictiones aedilicias*, *Capt.* 823). De fato, um papel de mensageiro propriamente dito – e não de *seruus currens* cômico – é mais bem desempenhado até mesmo por um *puer*

que aparece na peça em seguida para um breve monólogo (*Capt.* 909 – 21).²⁰⁸ Ali, o menino escravo narra com mais propriedade a maneira como Ergásilo, após ter sido recompensado por Hegião com uma nomeação de despenseiro (*te facio cellarium*, *Capt.* 895), causa o maior “desastre” na cozinha do velho:

Clades calamitasque intemperies modo in nostram aduenit domum.
Quasi lupus esuriens metui ne in me faceret impetum:
*Vbi uoltus * * sur * * ntis * * * * * impetum* 912^b
Nimis hercle ego illum male formidauit: ita frendebat dentibus.
Adueniens totum deturbauit cum carni carnarium,
Arripuit gladium, praetruncauit tribus tegoribus glandia,
Aulas calicesque omnis confregit nisi quae modiales erant;
Cocum percontabatur possentne seriae feruescere;
Cellas refregit omnis intus reclusitque armarium (*Capt.* 911 – 8)

“Flagelo, calamidade e catástrofe há pouco sobreveio a esta casa. Era como se fosse um lobo faminto, temi que me atacasse. (...)”²⁰⁹ Por Hércules, eu tive um medo por demais terrível dele, de tal forma ele rangia os dentes. Ao chegar, pôs abaixo o depósito de carnes e a carne que ali se encontrava. Agarrou uma espada e decepou os miúdos de três carcaças. Quebrou todas as panelas e tigelas, com exceção daquelas em que cabiam litros e litros.²¹⁰ Perguntava ao cozinheiro se as bilhas podiam ir ao fogo. Arrombou tudo dentro da despensa e escancarou o armário”.

²⁰⁸ H. W. Prescott elenca esse menino escravo dentre um grupo de *pueri* temporários, porém falantes, que deveriam contribuir para a estrutura da peça (“Inorganic rôles in Roman comedy”, 1920, p. 262). O estudioso comenta que, nessa passagem de *Cativos*, o monólogo do *puer* tem a função de ocupar o intervalo da ausência de Hegião (que fora ao porto procurar o filho) e também, talvez, de dar tempo para que o ator que interpreta Ergásilo pudesse voltar como outra personagem (1920, p. 263). Na peça *Estico*, a função de mensageiro que teria um parasita (Gelásimo) também acaba sendo exercida por um *puer* (Pinácio).

²⁰⁹ Não é possível saber ao certo o sentido de *Capt.* 912^b, que chegou aos nossos dias por demais mutilado. De acordo com W. M. Lindsay (1900, p. 326), tendo sido omitido de algum arquétipo da família de manuscritos palatinos, nem mesmo se suspeitava da existência do verso até a descoberta do *Palimpsesto Ambrosiano*. A. Ernout não propõe qualquer tradução para a passagem perdida, apenas apõe uma nota (“Ici un vers mutilé dont le sens échappe”, 1933, p. 140). P. Nixon adota a sugestão de F. Leo (*ubi uoltus esuriens uidit, eius extimescebam impetum*), traduzindo-a da seguinte maneira: “As soon as I saw that ravenous look of his I almost died for fear he’d make a rush at me” (1916, p. 553). J. Bruna, que publicou versão para o português desta e de outras peças plautinas, avisa em nota (1978, p. 250, n. 135) que sua tradução é conjectural: “Quando vi aquela cara de fome, pensei que ia avançar sobre mim” (1978, p. 175-6).

²¹⁰ O termo *modialis*, segundo o *OLD*, se refere a recipientes “holding a *modius*”. O *modius* é ali definido (*OLD* 2) como “a Roman dry measure containing 16 *sextarii* or 1/6 of a *medimnus*, a ‘peck’”. O *medimnus*, ainda conforme o mesmo dicionário, seria comparável ao “bushel” (pouco mais de 35 litros). Tal medida é, por vezes, relacionada àquela que é conhecida em português como “celamim” ou “salamim” (de acordo com o *Houaiss*, o termo de provável origem árabe designa “antiga medida de capacidade para secos que equivale à 16ª parte de um alqueire, vale dizer, 2,2668 litros”), mas as contas não confirmam a equivalência. A. Ernout traduz o termo por “boisseau” (1933, p. 141). P. Nixon verte a passagem da seguinte maneira: “and smashed every pot and tureen that didn’t hold a peck or more” (1916, p. 553). J. Bruna propõe: “fez em cacos todas as panelas e caçarolas menores de cinco litros” (1978, p. 176).

A narrativa do garoto escravo, muito mais que aquela do parasita, parece uma paródia de mensageiro trágico.²¹¹ Mas nas tragédias, como lembra H. W. Prescott (1920, p. 275), os mensageiros (escravos, arautos, guardas) costumam ser ativos também em outras partes do drama, sendo, pois, personagens relativamente orgânicas. O *puer* de *Cativos*, ao contrário, aparecendo sem ser esperado e desaparecendo após quatorze versos, não tem forte ligação com a trama. Contudo, H. W. Prescott comenta que, por vezes, também a tragédia recorre a mensageiros “inorgânicos”, que não serviriam a outro propósito que não anunciar uma catástrofe fatal. É em semelhantes condições (de gravidade afetada pelo tom paródico, naturalmente) que a peça em apreço traz o menino escravo ao palco. De todo modo, H. W. Prescott ressalta o quanto diferem a tragédia e a comédia no que se refere ao mensageiro,²¹² alegando mesmo que esta conta com ocasiões muito mais variadas que aquela para empregá-los, por haver mais ação fora do palco a ser narrada (1920, p. 275).²¹³

No tocante aos *serui currentes*, apesar de eles exaltarem sua função, como se sua tarefa exigisse “persistência sobre-humana” (“superhuman endurance”, cf. E. Csapo, 1987, p. 410), esses mensageiros nem sempre trazem informações de extrema importância para o desenrolar da ação propriamente dita. E. Csapo, ao tratar da “estrutura semiautônoma” (“semi-autonomous structure”, 1987, p. 399) da convenção do escravo que entra apressado, aponta que tal cena “resists and retards the development of the play, standing out from its specific context as something in part alien and unfolding **according to laws of its own, not necessarily those of the plot**” (1987, p. 399; grifo nosso).²¹⁴

No caso da narrativa de Ergásilo, apesar da ausência de rebuscamento, ao menos houve um relato. Porém, há um curioso exemplo de *seruus currens* em Plauto que, na verdade, não tem nenhuma mensagem a anunciar. Trata-se do deus Mercúrio, que, na peça *Anfitrião*, assume temporariamente o papel apenas porque “teria direito” (*par est, Amph.*

²¹¹ Há, no entanto, estudiosos que sustentam que também Ergásilo faz as vezes de um mensageiro trágico. Ver, por exemplo, a seguinte consideração de J. L. A. Pozo: “Curiosa es la participación de este personaje, por varios motivos (...), en esta comedia plautina, comportándose e interviniendo como tal mensajero, a la manera de la tragedia griega, en relación a Hegión y a su hijo Filopólemo (al que llega incluso a llamar ‘mi rey’ – v. 92 –), pues es él quien sirve de nexo entre el viejo desafortunado y los acontecimientos que suceden fuera del alcance de éste. Tal similitud acercaría el tono de los *Captiui* plautinos al mundo de tragedia” (1998, p. 61, n. 11).

²¹² O estudioso indica bibliografia suplementar, a saber, J. Fischl (1910) e J. P. A. Wagner (*De nuntiis comicis*, 1913).

²¹³ O estudioso, no entanto, não apresenta exemplos ou dados estatísticos que sustentem a hipótese.

²¹⁴ Sobre a questão da estrutura da comédia, cf. nota supra (seção 1.5), com referência a G. Vogt-Spira (1998), M. Barchiesi (1970) e I. T. Cardoso (2005).

990), já que era um deus – precisamente o mensageiro de Júpiter, como referido em *Stich.* 274 – e que personagens de estatuto muito inferior costumavam fazê-lo:

*Concedite atque abscedite omnes, de uia decedite,
Nec quisquam tam audax fuit homo qui obuiam obsistat mihi.
Nam mihi quidem hercle qui minus liceat deo minitarier
Populo, ni decedat mihi, quam seruolo in comoediis?
Ille nauem saluam nuntiat aut irati aduentum senis:
Ego sum Ioui dicto audiens, eius iussu nunc huc me adfero.
Quam ob rem mihi magis par est uia decedere et concedere (Amph. 984 – 90)*

“Retirem-se e afastem-se todos! Saiam do caminho! E que não haja qualquer homem tão audaz que me atrapalhe a passagem. Pois certamente, por Hércules, por que seria menos lícito a mim, que sou um deus, ameaçar o povo se ele não me der passagem, que a um escravinho de comédia? Ele anuncia que um navio está a salvo, ou a chegada de um velho enfurecido. Já eu, estou obedecendo à sentença de Júpiter: por ordem dele é que agora me dirijo para cá. Por essa razão tenho mais direito que me deem passagem e que se retirem”.

Aqui, Mercúrio atua como um *seruus currens* padrão sem ter um relato a transmitir nos versos seguintes, ao passo que algumas das mais chamativas narrativas dessa peça (e da obra plautina como um todo) não são proferidas por uma típica personagem apressada. Referimo-nos especificamente aos dois longos discursos que figuram na mesma peça que o “*deus currens*”: o relato de batalha apresentado pelo escravo Sósia e a narrativa de uma epifania proferida pela escrava Brômia (*Bromia*), sobre os quais discorreremos adiante.

2.1.2. Discursos de mensageiros em *Anfitrião*: longos relatos de tom épico-trágico

A narrativa de Sósia (*Amph.* 186 – 247, 250 – 62), como já apontamos, foi foco de estudos que desenvolvemos anteriormente. Por esse motivo – e também pela extensão da passagem – não a transcrevemos na íntegra aqui. No entanto, a fim de contribuir para a apreciação dos temas que discutiremos a seguir, achamos válido apresentar uma síntese do conteúdo desse longo discurso. O escravo inicia o ensaio de seu relato com um resumo da vitória dos tebanos, e especialmente do excelente desempenho de Anfitrião (*Amph.* 186 – 96). Em seguida, expõe a negociação entre os embaixadores (*Amph.* 203 – 10) e a reação

arrogante dos inimigos (*Amph.* 211 – 15). Então, descreve a preparação de ambas as tropas para a batalha (*Amph.* 216 – 22), a conferência dos generais (*Amph.* 223 – 6) e a exortação dos exércitos (*Amph.* 227 – 30). Depois, segue com a narração da luta propriamente dita (*Amph.* 231 – 47). Finalmente, após um breve aparte de Mercúrio (que confirma tudo o que Sósia está narrando [*Amph.* 248 – 9]), conclui com a derrota dos teléboas (*Amph.* 250 – 5), seu pedido de perdão (*Amph.* 256 – 9), e a entrega da taça de ouro que pertencera ao rei Ptérelas (*Pterela*) a Anfitrião (*Amph.* 260 – 1).

A elaborada narrativa, no fim das contas, nunca será feita à destinatária – Alcmena (*Alcmena*), esposa de Anfitrião –, pois Mercúrio impedirá que o escravo entre em casa (afinal, ali se entretinha com a matrona o deus Júpiter [*Iuppiter*], que estava travestido tal qual o general tebano). Contudo, conforme sugerimos em trabalho anterior (L. N. da Costa, 2013, p. 71), o fato de tratar-se apenas de um treino (*Prius ipse mecum etiam uolo hic meditari*, *Amph.* 202) não parece descaracterizar por completo o papel de Sósia enquanto mensageiro. O que há, certamente, é uma má vontade de Sósia em interpretar o papel de *seruus currens*: em vez de chegar apressadamente a fim de dar as notícias, o escravo vem reclamando da tarefa (*Amph.* 163 – 75) e, ao invés de sair ameaçando os transeuntes, ele apenas fica com medo de ser preso por caminhar sozinho a altas horas da noite (*Amph.* 155 – 61).²¹⁵ Mas nem mesmo essa renúncia desfaz a forte natureza diegética dos versos em *canticum*²¹⁶ enunciados pela personagem em seguida.

²¹⁵ Inicialmente, Sósia se mostra corajoso (*Qui me alter est audacior homo aut qui confidentior, / Iuuentutis mores qui sciam, qui hoc noctis solus ambulem?*, *Amph.* 153 – 4; “Que outro homem é mais corajoso ou mais confiante que eu, que sei dos costumes da juventude e mesmo assim ando sozinho a esta hora da noite?”), mas a expectativa de uma entrada realmente bombástica é frustrada logo em seguida.

²¹⁶ Não se encontra, no discurso de Sósia, o cenário iâmbico, metro falado sem acompanhamento musical. Há versos recitativos (octonários iâmbicos) no início (*Amph.* 180 – 218) e no fim da narrativa (*Amph.* 250 – 62), e versos cantados (créticos e trocaicos) na parte central do relato (*Amph.* 219 – 47). Uma descrição mais detalhada dos metros que compõem o excerto pode ser vista nas edições de A. Ernout (2001, p. 200 – 1) e D. M. Christenson (2000, p. 166). Como referimos anteriormente (seção 1.5), não nos propomos a tratar, aqui, da métrica como indicador da presença do gênero épico em Plauto, ainda que esse seja um critério comumente usado na distinção de gêneros poéticos da Antiguidade (cf. discussão em R. P. Martin [2005, p. 13-4] sobre a caracterização aristotélica de épica a partir do quesito métrico). Em primeiro lugar, não se encontram, nas peças de Plauto, os metros canônicos da poesia épica, i.e. o hexâmetro datílico (empregado, na tradição grega, desde os poemas homéricos; na tradição romana, a partir dos *Annales* de Ênio) e o verso sátúrnio (metro em que se encontram os primeiros épicos romanos conhecidos, a *Odisseia* de Lívio Andrônico e *A guerra púnica* de Nêvio). Além disso, a complexa métrica plautina exigiria um estudo mais aprofundado, que foge aos objetivos do presente trabalho, mas cf. estudos de C. Questa (“Problemi di metrica plautina: I”, 1966; *Introduzione alla metrica di Plauto*, 1967; “Problemi di metrica plautina: II”, 1974; *Titi Macci Plauti cantica*, 1995; *La metrica di Plauto e di Terenzio*, 2007); T. J. Moore (1999; “Song in Roman comedy”, 2005; “Roman comedy: Dance drama”, 2007; “When did the *tibicen* play? Meter and musical accompaniment in Roman comedy”, 2008; “False starts: isolated trochaic septenarii in Roman comedy”, 2010; *Music in Roman*

Quanto à estilização épica dessa narrativa, muito relevante para a caracterização do mensageiro cômico, é, em primeiro lugar, a própria dimensão do relato: ocupando 75 versos, o trecho perfaz 6,5% do total de versos remanescentes da peça,²¹⁷ porcentagem que se revela significativa, se nos lembrarmos de que esse discurso nem mesmo tem influência direta no enredo. E, com efeito, em várias das definições correntes de “épica” encontramos a extensão do texto como um de seus critérios definidores.²¹⁸ Como vimos no início deste capítulo, esse quesito aparece nas acepções de “Epos” do *HWR* e do *HWP* que transcrevemos acima (respectivamente “**grossform erzählender Dichtung**” e “**erzählendes Grossgefüge**”; grifos nossos). A extensão é um aspecto lembrado também no artigo “L’epos”²¹⁹ de A. Barchiesi: “sembra accettata da tutti (anche dai nemici dell’epica) l’idea che un epos debba essere, in primo luogo, elaborato e **lungo**” (1989, p. 117; grifo nosso).

Essa característica já aparece em Aristóteles, que procurou definir a épica – novamente por oposição à tragédia – também com base na extensão típica de cada gênero. O filósofo afirmava que o drama trágico deveria durar o período de um dia, ou excedê-lo em pouco, ao passo que a epopeia não teria limite de tempo (Ἔτι δὲ τῷ μήκει ἢ μὲν <γὰρ> ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἢ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ, *Poet.* 1449b11-4). Nesse excerto, o peripatético parece se referir mais precisamente à extensão do enredo que à do texto em si, i.e. à duração das ações imitadas e não ao volume de versos da composição poética.

No entanto, em passagem posterior da *Poética*, ao tratar da superioridade da tragédia em relação à épica, fica claro que Aristóteles estabelece uma relação entre a dimensão temporal do que se imita e a quantidade de versos resultante: ali, o filósofo aponta que o conciso é preferível ao difuso, incitando seu interlocutor a imaginar como seria o *Édipo rei* (*Οἰδῖππος Τύραννος*) de Sófocles se tivesse o mesmo número de hexâmetros que a *Ilíada* de Homero (τὸ γὰρ ἀθροώτερον ἥδιον ἢ πολλῶ κεκραμένον τῷ χρόνῳ, λέγω δὲ οἷον εἴ τις τὸν Οἰδῖπουν θεῖν τὸν Σοφοκλέους ἔπεσιν ὅσοις Ἰλιάς, *Poet.* 1462a19 – 1462b2). As epopeias e tragédias remanescentes da Antiguidade, anteriores e

comedy, 2012), S. Boldrini (1992) e B. B. Alvarez (“O banquete musical no *Persa* de Plauto e a ‘celebração da esperteza’” [in : R. N. B. Carvalho *et al.*, *Rito e celebração na Antiguidade*, 2012]).

²¹⁷ Há uma grande lacuna após o verso 1034.

²¹⁸ Tal critério faz parte não apenas da definição da épica literária, mas também da cinematográfica. R. Jenkins, ao tratar brevemente dos épicos hollywoodianos em “Epic and other genres” (in: J. M. Foley, 2005), enumera as convenções do gênero, sendo a da extensão a primeira citada: “it must be long” (p. 562).

²¹⁹ In: G. Cavallo *at. al.*, *Lo spazio letterario di Roma Antica: La produzione del testo*, 1989.

mesmo posteriores a Aristóteles, ilustram essa tendência: os enredos épicos, dada sua forma narrativa, podiam tratar de ações simultâneas e contar com a inserção de episódios para enriquecê-los (ἐν δὲ τῇ ἐποποιίᾳ διὰ τὸ διήγησιν εἶναι, ἔστι πολλὰ μέρη ἅμα ποιεῖν περαινόμενα, ὅφ' ὧν οἰκείων ὄντων αὖξεται ὁ τοῦ ποιήματος ὄγκος. ὥστε τοῦτ' ἔχει τὸ ἀγαθὸν εἰς μεγαλοπρέπειαν καὶ τὸ μεταβάλλειν τὸν ἀκούοντα καὶ ἐπεισοδιοῦν ἀνομοίοις ἐπεισοδίοις, *Poet.* 1459b26-30), assim, geraram obras mais extensas que os enredos trágicos, formulados para que a ação não se desenvolvesse ao longo de mais de um dia.²²⁰

Desse modo, vê-se que, por conta da própria convenção genérica, não se pode esperar que um drama, quando emula a épica, atinja extensão homérica. Assim, obviamente não é possível confrontar, em termos absolutos de amplitude, os 75 versos do relato de Sósia com os milhares de hexâmetros que compõem a *Iliada* e a *Odisseia*. Mesmo em comparação com os discursos de mensageiros na tragédia grega – que não raro giram em torno de 100 versos, chegando a ultrapassar essa marca²²¹ – o referido excerto de *Anfitrião* pode não configurar uma “grandeza épica”. Proporcionalmente às passagens narrativas do *corpus* plautino que chegou aos nossos dias, porém, o trecho é de magnitude considerável.²²² E ainda que esse aspecto quantitativo não seja exclusivo da caracterização épica – assim como não o é a forma narrativa –, consideramos que, somados a outros aspectos que veremos a seguir, ele contribui para que a referida passagem se sobressaia enquanto paródia de epos.

Outro critério que marcaria uma filiação épica do discurso de Sósia é a natureza da narração. Algo que caracteriza o relato do mensageiro trágico (em oposição à diegese épica), segundo R. Oniga, é que ele conta o que **viu pessoalmente**:

“Ma il diverso situarsi del punto di vista del narratore rappresenta la vera novità della tragedia, e crea dall’epica una differenza più profonda. Contrariamente alla prospettiva onnisciente e distaccata del cantore epico (concessagli dall’onniscienza

²²⁰ Essa relação direta entre o tempo interno à obra e sua extensão encontra, na modernidade, notáveis contraexemplos, como o *Ulysses* (*Ulysses*, 1922) de J. Joyce, imensa obra em prosa que não relata mais que um período de 24 horas na vida da personagem principal.

²²¹ Os números aparecem mais evidentes em apêndice da obra de J. Barrett (“Appendix: Messengers in Greek tragedy”, p. 223-4), no qual o estudioso elenca as peças remanescentes de Ésquilo, Sófocles e Eurípides que contam com a presença de mensageiros, designando os versos específicos.

²²² O discurso se apresenta num contexto de extensão marcante também em Plauto: a mais longa cena das obras remanescentes do poeta (cf. D. M. Christenson, 2000, p. 165). I. T. Cardoso (“Comic technique”, in: *Cambridge companion to Roman comedy*, no prelo) associa a duração da cena à longa noite que serve de ambientação para o início da peça (quando se dá o discurso de Sósia).

divina delle Muse), la narrazione tragica è sempre focalizzata su **ciò che il nunzio ha visto personalmente**, partecipando in modo umano e appassionato agli eventi. Tra Omero e i tragici c'è stata naturalmente l'esperienza culturale della *ιστορίη* ionica, che considera l'*ἄκοή* una conoscenza di grado inferiore alla *ᾠή*. Il criterio autoptico è sottolineato a volte in modo esplicito dai tragici” (1985, p. 123-4; grifo nosso).²²³

R. Oniga remete a exemplos de tal ênfase em Eurípides (*Suppl.* 650 s., 684 s.; *I. A.* 1607), Sófocles (*Tr.* 746 s.) e Ésquilo (*Per.* 266). A passagem de *Os persas* (*Πέρσαι*)²²⁴ é destacada também por J. Barrett, que a ela recorre para versar sobre a autoridade que um mensageiro trágico reivindica ao afirmar que esteve presente e que, portanto, **ele próprio viu** os acontecimentos.²²⁵

“Soon after entering and announcing in brief the calamity in Greece, the messenger makes a claim fundamental to his status as a reliable medium: he says that he himself saw what happened (...). He bases his authority at the outset on a claim to presence at the events he is about to narrate. More specifically, he claims a presence that allowed him to *see* what happened, so that he did not need to rely on anyone to *tell* him. This is the standard (and understandable) basis of authority for messengers in tragedy. He knows because he has seen” (2002, p. 31-2; grifos do autor).

Sósia, ao contrário do mensageiro da peça esquiliana, não presenciou os eventos, pois estava fugindo da refrega (*Amph.* 199) e bebendo escondido (*Amph.* 425 – 6, 431). Por esse motivo, o escravo precisa inventar a narrativa apenas com base no que ouviu outros falarem (*Verum quasi adfuerim tamen simulabo atque audita eloquar*, *Amph.* 200), justamente aquilo que é negado pelo ἄγγελος de *Os persas*.²²⁶ Essa “mentira fundamentada”²²⁷ poderia afastar Sósia da figura do mensageiro trágico,²²⁸ mas não parece

²²³ Cf. também D. M. Christenson (que remete a essa consideração de R. Oniga e a I. J. F. de Jong [1991, p. 9-12]): “Messengers in the dramatic tradition tend to distinguish carefully their personal observation (‘autopsy’) of the events they describe and the inferior evidence they have only heard from others” (2000, p. 179).

²²⁴ Καὶ μὲν παρών γε κοῦ λόγου ἄλλων κλύων (*Per.* 266; “Eu estive presente, não ouvi os discursos dos outros”).

²²⁵ No caso singular da peça euripídiana *Heracleida* (*Ηρακλείδαι*), em que, ao contrário, o mensageiro não é testemunha ocular de um evento, I. J. F. de Jong aponta que o caráter incomum da ocorrência é destacado: “Only once, in the case of Iolaus’s pursuit of Eurystheus and his magic rejuvenation (*Heracl.* 849-63), does a messenger not rely on his own eyes, but recounts what he has heard from others. The change from autopsy to hearsay is marked emphatically”.

²²⁶ Para a oposição entre presença e rumor nos relatos trágicos e épicos, ver J. Barrett (2002, p. 44, n. 33).

²²⁷ Sósia admite que vai mentir e ainda afirma que, para sua índole, isso já é de praxe: *Si dixero mendacium, solens meo more fecero* (*Amph.* 198; “Se eu contar mentiras, vou fazer de acordo com meu hábito e caráter”).

²²⁸ Mas ver J. Barrett que, em análise à *Electra* (*Ηλέκτρα*) de Sófocles, aponta um caráter fictício também no discurso do mensageiro trágico: “it is part of tragedy’s artifice to produce a figure who performs the fiction of

equipará-lo diretamente aos poetas que, como se afirma na épica, são inspirados pelas musas.²²⁹ No entanto, como recorda R. Oniga, além de alguma sugestão divina, também de fantasia e inveracidade se faz o “‘pezzo’ di un poeta epico”:

“Sosia segue ciò che ha sentito raccontare da altri e si pone in una prospettiva onnisciente come il poeta che segue una tradizione e ricrea un racconto. E, si può aggiungere, può anche mentire, perché anche la finzione, l’elemento fantastico, la libera invenzione, fanno parte de ciò che ci si aspetta dal poeta: egli può anche allontanarsi dalla verità storica” (1985, p. 205).

Essa discussão lembra o célebre capítulo XXIV da *Poética*. Ali, Aristóteles declara que o maravilhoso é algo aprazível, e por isso todos, quando narram, exageram a fim de agradar (τὸ δὲ θαυμαστὸν ἡδὺ· σημεῖον δέ, πάντες γὰρ προστιθέντες ἀπαγγέλλουσιν ὡς χαριζόμενοι, *Poet.* 1460a17-8). Em seguida, o filósofo afirma que foi Homero quem ensinou aos outros poetas como se deve dizer falsidades: por meio de paralogismo (δεδίδαχεν δὲ μάλιστα Ὅμηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῇ λέγειν ὡς δεῖ. ἔστι δὲ τοῦτο παραλογισμός, *Poet.* 1460a19). E recordemos também que as musas da *Teogonia* de Hesíodo alegam que elas próprias sabem como dizer muitas falsidades que se assemelham a verdades (ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, *Teog.* 27). Ora, se até mesmo Aristóteles e Hesíodo associam os relatos épicos a mentiras, não causa espanto que Plauto também faça tal associação, como ocorre na peça *Truculento* (*Truculentus*):²³⁰

speaking with the voice of epic. In short, the metatheater here tells us that the tragic messenger-speech is a form of ‘fiction’ — insofar as it is not only theater but also a conventional form of theater” (2002, p. 167). Destacamos, aqui, também a interessante leitura proposta pelo Prof. Dr. José Eduardo Lohner em nosso exame de defesa do doutorado: a afirmação de Sósia sobre o fato de não ter presenciado os eventos narrados pode ser considerada como uma inversão paródica da usual asseveração dos *nuntii* nas tragédias. Uma vez que o mensageiro trágico dependia em grande medida do testemunho direto e da veracidade do relato para produzir o efeito patético, a negação de tal recurso na figura de Sósia geraria um efeito cômico de ampliação do humor. Assim, temos mais um argumento que levaria a se entender o discurso de Sósia não como paródia direta de narrativas épicas, mas de discursos trágicos de estilização épica.

²²⁹ Na verdade, R. Oniga propõe que há, em Sósia, uma mescla de ambos: “Dal punto di vista delle strutture formali del racconto si tratta, in fondo, del sovrapporsi, nella figura del servo mentitore, dello statuto letterario del poeta epico su quello del nunzio tragico: già nel corso della *meditatio* (v. 200) si può notare programmaticamente formulata la contaminazione dei due procedimenti tipici della tragedia (*quasi adfuerim*) e dell’epos (*audita eloquar*)” (1985, p. 148).

²³⁰ Sobre essa postura do dramaturgo em relação à poesia em geral, ver também passagem da peça *Pseudolo* (*Pseudolus*): *Sed quasi poeta, tabulas cum cepit sibi, / Quaerit quod nusquamst gentium, reperit tamen, / Facit illud ueri simile quod mendacium est, / Nunc ego poeta fiam: uiginti minas, / Quae nusquam nunc sunt gentium, inueniam tamen* (*Pseud.* 401 – 5; “Mas como um poeta, que, ao tomar para si tabuinhas, busca o que não existe em parte alguma do mundo, e, no entanto, o encontra, tornando verossímil o que é mentira, eu agora me tornarei um poeta: as vinte minas, que agora não existem em parte alguma do mundo, ainda assim,

*Ne expectetis, spectatores, meas pugnas dum praedicem:
 Manibus duella praedicare soleo, haud in sermonibus.
 Scio ego multos memorauisse milites mendacium;
 Et homeronidam et postilla mille memorari potis,
 Qui et conuicti et condemnati falsis de pugnīs sient* (Truc. 482 – 6)

“Não esperem, espectadores, até que eu proclame minhas batalhas: é com as mãos que eu costume proclamar meus combates, não com conversa. Bem sei eu que muitos soldados contaram mentiras: pode-se lembrar do Homerônidas, e outros mil depois dele, que foram declarados culpados e condenados por causa de falsas batalhas”.

Na passagem acima, proferida pelo soldado Estratófanēs (*Stratophanes*) em meio à ação da peça, não há nomeação do gênero épico, diferentemente do que ocorre com o gênero trágico nos prólogos de *Anfitrião* (*Amph.* 41, 51, 52, 54, 93) e *Cativos* (*Capt.* 62). No entanto, pode-se deduzir que haja a referência com base em dois pontos: o tema bélico da narrativa (*pugnas*, Truc. 482; *duella*, Truc. 483; *milites*, Truc. 484; *pugnīs*, Truc. 486), assunto de que trataremos adiante (seção 2.2.2.1), e a menção a um “Homerônidas” (*homeronidam*, *Capt.* 485). Esse nome, parece-nos, pode aludir a toda uma categoria de rapsodos que narravam feitos heroicos nos moldes daqueles expostos nos poemas homéricos,²³¹ ou mesmo, indiretamente, ao ilustre Homero.

Assim, o fato de o discurso de Sósia ser confessadamente inventado talvez possa, aos olhos do público familiarizado com outras peças de Plauto (em que talvez houvesse outras associações entre épica e mentira), antes aproximá-lo que afastá-lo do gênero praticado por Homero. E além de ser longa e fantasiosa, a improvisada narrativa bélica do escravo ainda conta com lugares comuns épicos (inclusive homéricos): por exemplo, a interrupção da batalha com a chegada da noite (*Amph.* 255)²³² e a hiperbólica afirmação de que o combate, de tão grandioso, chegaria a afetar os céus (*Amph.* 232 – 3).²³³

Em outros aspectos, porém, é mais complexo distinguir se essa narração está mais próxima da épica ou da tragédia, pois é possível estabelecer mais paralelos com ambos os

as inventarei”). Cf. discussão em I. T. Cardoso (2005, p. 238) e L. N. da Costa (2013, p. 63-4). O nome do escravo que dá nome à peça, derivado do verbo “mentir” em grego (ψεῦδω), é particularmente significativo.

²³¹ Em língua latina, o termo *homeronida* não é registrado em outro lugar. Mas cf., por exemplo, o vocábulo *homerista*, que o *OLD* define como “a reciter of Homer, rhapsode”.

²³² O *tópos* está presente, por exemplo, na *Ilíada* de Homero (*Il.* 7, 279 – 82; 8, 485 – 8; 18, 241 – 2), nos *Anais de Ênio* (*Ann.* 160 S) e na *Eneida* de Virgílio (*Aen.* 11, 912 – 4).

²³³ Cf. *Il.* 2, 153; 19, 363; *Ann.* 545 S; *Aen.* 9, 504.

gêneros.²³⁴ Com relação à organização do relato, por exemplo, Sósia faz um resumo no início do discurso (*Amph.* 186 – 96) que poderia ser associado tanto ao proêmio temático de um épico quanto à *antecipatio* dos mensageiros trágicos (cf. R. Oniga, 1985, p 173). Sobre a linguagem empregada, nota-se a presença de arcaísmos, que também poderiam caracterizar tanto um estilo trágico quanto um épico (ainda que R. Oniga aponte um predomínio no segundo).²³⁵ No tocante ao léxico, inúmeros são os *loci paralleli*²³⁶ com tragédias, épicas e mesmo obras historiográficas em prosa,²³⁷ o que obviamente não indica relações diretas de alusão ou imitação, mas ao menos similaridades estilísticas e de tom. Em suma: trata-se de uma narrativa com dezenas de versos de notável composição, que lembra gêneros poéticos mais elevados, mas que, no entanto, traz pouca informação relevante para o enredo.²³⁸

O discurso de Brômia (*Amph.* 1061 – 71, 1088 – 124), por sua vez, tem maior influência na ação, uma vez que conduz ao final da peça. Logo após o relato, Júpiter aparece como *deus ex machina* e confirma resumidamente as informações dadas pela criada (*Amph.* 1135 – 6): ele havia se aproveitado da ausência do general para ficar com Alcmena em seu lugar, e um dos gêmeos recém-nascidos – Hércules – era seu filho. A narrativa da *ancilla*, dividida em duas partes (sendo a segunda interrompida diversas vezes por comentários e questionamentos de Anfitrião), fornece vários outros detalhes a respeito dos prodígios ocorridos dentro do palácio (e longe das vistas dos espectadores) durante e após o trabalho de parto de Alcmena. Assim, Brômia também atua, de certa forma, como mensageira, mesmo que não tenha sido designada para tal tarefa (ao menos a criada não alega isso em momento algum). Da mesma maneira que Sósia, a criada abre mão do

²³⁴ Para discussão mais detalhada, cf. L. N. da Costa (2013, p. 62-71).

²³⁵ “Gli arcaismi sono infatti un elemento fondamentale dello stile tragico e ancor più di quello epico” (1985, p. 180).

²³⁶ Citamos pontualmente vários deles em nossa tradução comentada da peça (2013, p. 116-31).

²³⁷ Especialmente a de Tito Lívio (*Desde a fundação da cidade [Ab Vrbe condita]*); cf., por exemplo, a introdução de A. Ernout a sua edição da comédia *Anfitrião* (2001, p. 21).

²³⁸ Importante para as cenas posteriores é especialmente o relato sobre a taça dourada que Anfitrião recebe ao fim da batalha (*Amph.* 260 – 1): o presente acaba por gerar confusão, pois, antes que o general tivesse chance dá-lo a Alcmena, Júpiter, seu duplo divino, entrega a prenda à matrona (*Amph.* 534 – 6), que nem desconfia que aquele não é seu verdadeiro esposo. O episódio, porém, já é sugerido no prólogo de Mercúrio, que não dá detalhes sobre o objeto, mas avisa do roubo dos espólios: *Ea dona, quae illic Amphitruoni sunt data, / Abstulimus: facile meus pater quod uult facit* (*Amph.* 138 – 9; “Esses presentes, que lá longe foram dados a Anfitrião, nós roubamos; meu pai faz com facilidade aquilo que quer”).

monólogo repleto de ameaças de um *seruus currens*. Diferentemente do indolente escravo de Anfítrio, porém, ela parece entrar em cena de modo mais exasperado:

*Spes atque opes uitae meae iacent sepultae in pectore,
Neque ullast confidentia iam in corde quin amiserim.
Ita mihi uidentur omnia, mare, terra, caelum consequi,
Iam ut opprimar, ut enicer. Me miseram! quid agam nescio.
Ita tanta mira in aedibus sunt facta. Vae miserae mihi!
Animo malest, aquam uelim; corrupta sum atque absumpta sum.
Caput dolet, neque audio, nec oculis prospicio satis,
Nec me miserior femina est neque ulla uideatur magis (Amph. 1053 – 60)*

“As esperanças e riquezas de minha vida jazem sepultas no meu peito, nem há qualquer confiança dentro de meu coração que eu já não tenha perdido. Assim parecem todas as coisas para mim: o mar, a terra, o céu, a me seguir para me esmagar, para me matar agora! Coitada de mim! Não sei o que vou fazer! Tais e tão grandes são os fatos admiráveis que se passaram em casa! Ai, coitada de mim! Meu espírito não está bem, quero água! Estou passada e estou consumida! Minha cabeça dói, não ouço e meus olhos não enxergam direito!”²³⁹ E não há nem parece possível haver alguma mulher mais desgraçada que eu!”

O teor dessa fala, que antecede a narrativa propriamente dita, em vez de remeter à entrada de um mensageiro cômico, tem sido comparado a tragédias, inclusive a falas de mensageiros.²⁴⁰ Da mesma forma, já se relacionou o trecho a seguir do relato da *ancilla* a uma passagem da tragédia *As bacantes* (*Βάκχαι*)²⁴¹ de Eurípides:²⁴²

*Strepitus, crepitus, sonitus, tonitrus. Vt subito, ut prope, ut ualide tonuit!
Vbi quisque institerat, concidit crepitu. Ibi nescioquis maxuma
Voce exclamat: ‘Alcumena, adest auxilium, ne time;*

²³⁹ Reações psicossomáticas, como observa J. G. Fitch em sua edição comentada de *Hércules furioso* (*Hercules furens*; 2010, ad *Her. F.* 414), são frequentes nas tragédias senequianas e tendem a ser formulares. Agradecemos ao Prof. Dr. José Eduardo Lohner pela indicação da referência, e também por destacar a presença de passagens formulares na *Eneida* de Virgílio (*Aen.* 2, 120 s.; 6, 54 s.; 7, 446; 11, 424; 12, 447 s.) e nas *Metamorfoses* (*Metamorphoseon*) de Ovídio (*Met.* 3, 40; 1, 548; 5, 632).

²⁴⁰ Ver, por exemplo, D. M. Christenson (2000, p. 304-5) e L. N. da Costa (2013, p. 242-3).

²⁴¹ Cf. Z. Stewart (“The *Amphitruo* of Plautus and Euripides’ *Bacchae*”, 1958, p. 351), que discute ainda outras semelhanças entre as duas peças. N. W. Slater argumenta que as similaridades residem principalmente na metateatralidade que ambas partilham: “*Amphitruo* and the *Bacchae* are plays pre-eminently conscious of their own theatricality” (“*Amphitruo*, *Bacchae*, and metatheatre”, 1990, p. 102). Já tratamos do conceito de metateatralidade adotado por N. W. Slater na seção 1.4 (“Mesclas genéricas na obra plautina: estado da questão e objetivos”), mas segue a definição que o estudioso apresenta no artigo em questão: “I define metatheatre as theatrically self-conscious theatre, theatre which is aware of its own nature as a medium and capable of exploiting its own conventions and devices for comic and occasionally pathetic effect” (1990, p. 103).

²⁴² Que Plauto provavelmente conhecia as obras de Eurípides, sugere-o a menção ao dramaturgo na peça *O cabo* (*Rud.* 86); cf. a seção 1.5 (“Método e corpus: como identificamos as mesclas genéricas em Plauto”).

*Et tibi et tuis propitius caeli cultor aduenit.
Exsurgite' inquit 'qui terrore meo occidistis prae metu'.
Vt iacui, exurgo; ardere censui aedis, ita tum confulgebant (Amph. 1062 – 7)*

“Estrépito, estalido, estrondo, trovão! Tão súbito, tão perto, tão forte trovejou! Com um estalido, cada um cai onde estava! Nesse momento não sei quem brada com uma voz poderosíssima: ‘Alcmena, aqui está o seu auxílio, não tema! Um propício habitante do céu vem até você e os seus. Levantem-se – diz – aqueles que foram abatidos pelo medo diante de meus feitos terríveis’. Assim como eu estava deitada, levanto-me. Eu julguei que a casa estava em chamas, tal era a maneira como ela brilhava então”.

Em Eurípides, a cena consiste em diálogo entre o deus Dioniso [Διόνυσος] e o coro [Χορός]):

Δι.	ιώ, κλύετ' ἐμᾶς κλύετ' αὐδᾶς, ἰὼ βάκχαι, ἰὼ βάκχαι.	
Χο.	— τίς ὄδε, τίς <ὄδε> ; πόθεν ὁ κέλαδος ἀνά μ' ἐκάλεσεν Εὐίου;	
Δι.	ἰὼ ἰώ, πάλιν αὐδῶ, ὁ Σεμέλας, ὁ Διὸς παῖς.	580
Χο.	— ἰὼ ἰὼ δέσποτα δέσποτα, μόλε νυν ἡμέτερον ἐς θίασον, ὦ Βρόμιε Βρόμιε.	
Δι.	<σεῖε> πέδον χθονὸς Ἑννοσι πότνια.	585
Χο.	— ᾄ ᾄ, τάχα τὰ Πενθέως μέλαθρα διατι- νάξεται πεσήμασιν. — ὁ Διόνυσος ἀνὰ μέλαθρα σέβετε νιν. — σέβομεν ὦ.	590
	— εἶδετε λάινα κίοσιν ἔμβολα διάδρομα τάδε; Βρόμιος <ὄδ'> ἄλα- λάζεται στέγας ἔσω.	
Δι.	ἄπτε κεραύνιον αἶθοπα λαμπάδα σύμφλεγε σύμφλεγε δώματα Πενθέος.	595
Χο.	ᾄ ᾄ, πῦρ οὐ λεύσσεις, οὐδ' ἀνγάζη, Σεμέλας ἱερὸν ἀμφὶ τάφον, ἄν ποτε κεραυνόβολος ἔλιπε φλόγα Δίου βροντᾶς; δίκετε πεδόσε τρομερὰ σώματα δίκετε, Μαινάδες· ὁ γὰρ ἄναξ ἄνω κάτω τιθεῖς ἔπεισι μέλαθρα τάδε Διὸς γόνος.	600
Δι.	βάρβαροι γυναῖκες, οὕτως ἐκπεπληγμένοι φόβῳ πρὸς πέδῳ πεπτώκατ'; ἦσθησθ', ὥς ἔοικε, Βακχίου διατινάξαντος † δῶμα Πενθέως· ἀλλ' † ἐξανίστατε	605

Xo.	σῶμα καὶ θαρσεῖτε σαρκὸς ἐξαμείψασαι τρόμον. ὦ φῶς μέγιστον ἡμῖν εὐίου βακχεύματος, ὥς ἐσεῖδον ἄσμενή σε, μονάδ' ἔχουσ' ἐρημίαν (<i>Ba.</i> 576 – 609)	
“DI.	Ei! Ouvi a mim, ouvi a minha voz! Ei! Bacantes!	
CO.	Quem é? Quem? De onde me sobre-reclama O clamor? De Evoé?	580
DI.	Ei! Eu me repito: Ei! É o filho de Semele e Zeus.	
CO.	Senhor! Senhor! Integra o nosso tíaso, ó Rumor, deus Rumor!	
DI.	Ó Sismo augusto, abala os alicerces!	585
CO.	Ah! O paço de Penteu logo estremece, e se espedaça. Dioniso adentra o paço. Venerai-o! Veneremo-lo!	590
DI.	Olhai! Por sobre o colunário dançam traves marmóreas! É o deus Rumor quem no interior ulula! O raio olho-de-fogo relampeja! Inflama, inflama a casa de Penteu!	595
CO.	Ah! O fogaréu, não vês como fulgura? em torno à tumba sacra de Semele? É a flama do trovão, o lança-chamas de Zeus, que outrora deixou-a, fulminada. Arremessai ao solo, ó mênades, trêmulos corpos! Arremessai! Ánaks, deus-rei, assalta, subjuga, revira o paço, progênie de Zeus.	600
DI.	Fobia de medo vos aterra, ó barbaras? Por isso vos prostrais? Baco – presumo – Foi visto a derrocar a casa régia. Por que somatizar tremores? Sus!	605
CO.	Ó megaluz do bacanal de Evoé, Me alegre: a solidão me era desértica” (tradução de T. A. R. Vieira, 2003, p. 77 – 9).	

Os excertos não apresentam um elo no aspecto formal, pelo modo de enunciação, pois na tragédia euripidiana tem-se, conforme mencionamos, um diálogo entre personagem

divina e coro, não uma narração, como ocorre na comédia plautina.²⁴³ Quanto à matéria, por outro lado, podem-se estabelecer vários paralelos entre as passagens. Em primeiro lugar, trata-se de epifanias em palácios tebanos (o de Anfitrião na peça homônima e o de Penteu nas *bacantes*). Em ambas, o deus brada dirigindo-se aos mortais (*Amph.* 1063 – 4; *Ba.* 576 – 80), exortando aqueles que se atiraram ao chão por terror a se levantarem (*Amph.* 1066; *Ba.* 604 – 7). A morada de Anfitrião, diferentemente da de Penteu, não é destruída por tremores e fogo (*Ba.* 585 – 99), mas a presença do deus faz com que ela reluza como se também estivesse em chamas (*Amph.* 1067).

Se tais paralelos não parecem suficientes para estabelecer uma relação entre as duas peças, pode-se pensar em um fator que fortalece a ligação ao menos com o episódio mitológico: o significativo nome da *ancilla*. “Brômia”, como lembra D. M. Christenson (2000, p. 309), é um antropônimo por demais semelhante a um dos epítetos do deus Dioniso (Baco [*Bacchus*], em Roma), Βρόμιος (*Ba.* 584, 592). O nome correlato em latim, *Bromius* (cf. *OLD* 1: “a name of Bacchus”), também é empregado para se referir a essa divindade, inclusive por Plauto (*Men.* 835).²⁴⁴ E que algo do mito de Penteu era conhecido à época, confirmam-no duas passagens plautinas em que há menção direta ao filho de Agave (e sua destruição nas mãos das bacantes):²⁴⁵

²⁴³ O uso que Alcmena faz do discurso direto para reproduzir a fala de Júpiter (*Amph.* 1064 – 6) não chega a dar à cena de narrativa uma caracterização dialógica, pois, ao contrário do que ocorre na peça de Eurípides, os mortais não interagem com o deus. Além do discurso direto, vemos aqui o emprego de outro recurso do qual já tratamos: o presente histórico, mesclado a outros tempos verbais (*tonuit*, *Amph.* 1062; *institerat*, *concidit*, *Amph.* 1063; *exclamat*, *Amph.* 1064; *iacui*, *exurgo*, *censui*, *confulgebant*, *Amph.* 1067).

²⁴⁴ Na passagem, algo corrompida, a divindade é chamada também de *Bacchus* segundo emenda de E. J. Richter (*Euhoe Bacche*). A. Ernout, em sua edição da peça plautina, não adota tal opção para o texto latino, ainda que o faça em sua versão para o francês (“Evohé, Bacchus!”, 1992, p. 63): “*Eubi atque heu! Bromie, quo me in siluam uenatum uocas?* (*Men.* 836; “Evoé, Baco, Brômio! A que parte da floresta você me chama para caçar?”). Para se referir ao deus do vinho, Plauto recorre também à alcunha *Liber*: *Vinipollens, lepidus Liber* (*Curc.* 114; “O charmoso e vinipotente Líber”). Na comédia *Estico*, o nome *Dionysus* aparece significando vinho por metonímia: *Fero conuiuiam Dionysum mihique et tibi* (*Stich.* 661; “Estou levando como convidado Dioniso não só para mim, mas para você também”; tradução de I. T. Cardoso, 2006, p. 175).

²⁴⁵ Faz-se alusão à violência das bacantes ainda em outras peças plautinas: *Non tu scis? Bacchae bacchanti si uelis aduersarier, / Ex insana insaniorem facies, feriet saepius. / Si obsequare, una resoluas plaga* (*Amph.* 703 – 5; “Se você quiser se opor a uma bacante num bacanal, e tornar a insana ainda mais insana, ela vai bater ainda mais! Se você se submeter, resolverá a briga de uma vez!”); “*Optati uiues! populares, incolae, accolae, aduenae omnes, / Date uiam qua fugere liceat, facite totae plateae pateant. / Neque ego umquam nisi hodie ad Bacchas ueni in Bacchanal coquinatum, / Ita me miserum et meos discipulos fustibus male contuderunt. / Totus doleo atque oppido perii; ita me iste habuit senex gymnasium. / Neque ligna ego usquam gentium praeberi uidi pulchrius, / Itaque omnis exegit foras me atque hos onustos fustibus. / Attat, perii hercle ego miser; aperit Bacchanal, adest, / Sequitur. Scio quam rem geram: hoc ipse magister me docuit* (*Aul.* 406 – 14; “Caros cidadãos, habitantes, vizinhos e todos os estrangeiros, abram caminho para que eu possa fugir, deixem todas as passagens livres! Nunca eu alguma vez senão hoje vim até as bacantes, para cozinhar em um

Eiusdem Bacchae fecerunt nostram nauem Pentheum (Vid. fr. I)

“As bacantes dele fizeram de nosso navio um Penteu”.

*Pentheum diripuisse aiiunt Bacchas; nugas maxumas
Fuisse credo, praeut quo pacto ego diuorsus distrahor (Mer. 469 – 70)*

“Dizem que as bacantes despedaçaram Penteu: acho que isso foi a maior ninharia comparado com o modo como eu sou dilacerado de várias maneiras”.

Mas, ainda que o relato de Brômnia não seja uma paródia direta do referido excerto d*As bacantes* de Eurípides (ou do relato de algum mensageiro trágico em específico), é significativo para nosso estudo sobre a **percepção** de outros gêneros em comédias de Plauto o fato de que tais trechos já foram comparados.

Como vimos, Sósia e Brômnia atuam como mensageiros na comédia *Anfitrião*, ainda que, curiosamente, nenhum dos dois assuma o papel do típico emissário das comédias, o *seruus currens*. Apesar disso, os dois escravos, sim, remeteriam mais aos gêneros que parodiam (o épico-trágico no caso de Sósia e, no de Brômnia, sobretudo a tragédia), se comparados com aqueles que atuam segundo a mais conhecida estilização cômica do *nuntius* (marcada pelas convenções do gênero, a ponto de, por vezes, nem ao menos ser relevante a mensagem).

Procuramos demonstrar que a forma narrativa, por si só, não é suficiente para ratificar a presença de um outro gênero poético, seja épico ou trágico, na comédia de Plauto. A partir da análise da amostra acima, porém, tendemos a crer que o emprego de uma narrativa, i.e. de um estilo diegético – acrescido de outros *topoi* épicos, trágicos ou cômicos –, pode nos dar pistas, se não necessariamente de onde procurar uma tragédia ou épica específicos aludidos por uma comédia, ao menos de onde encontrar, nas peças plautinas, jogos mais abrangentes com gêneros. Pelo que vimos, tais brincadeiras podem se dar, quer ao modo das célebres referências metateatrais nos prólogos e em outras cenas, quer em forma de paródia, tendo efeito de exagero cômico.

bacanal, tão terrivelmente me esmagaram – pobre de mim! – e também meus aprendizes com bastões! Estou todo dolorido e completamente acabado por causa do jeito que esse velho aí se exercitou em mim! E eu nem alguma vez vi em parte alguma as varas se mostrarem tão bem. E assim colocou a mim e a todos para fora, carregados de pauladas! Ai, estou perdido, por Hércules, pobre de mim: o bacanal está se abrindo! Lá está ele, está me seguindo! Sei o que ele vai fazer: isso o próprio mestre me ensinou hoje!”).

2.2. A descrição como parte da narrativa épica: écfrase, símile e metáfora

2.2.1. Écfrases: descrições célebres e polêmicas

Do mesmo modo como as passagens narrativas podem ser percebidas, de certa forma, como uma suspensão temporária da encenação propriamente dita, considera-se que as descrições (ou écfrases)²⁴⁶ são uma interrupção no fio narrativo.²⁴⁷ Talvez por esse motivo alguns estudiosos avaliem negativamente tal recurso.²⁴⁸ D. P. Fowler, por sua vez,

²⁴⁶ De acordo com o *Metzler*, “originalmente um conceito retórico que designava a descrição minuciosa de um objeto em um discurso, posteriormente a écfrase sofreu um duplo estreitamento de sentido. Por um lado, ela passava a denotar a representação escrita de obras de arte (pinturas e estátuas); por outro, essas representações passavam a ser literárias” (“urspr. ein rhetorischer Begriff, der die ausführliche Beschreibung einer Sache in einer Rede bezeichnete, erfuhr E. später eine zweifache Beudeutungsverengung. Einerseits denotierte sie nun die schriftliche Darstellung von Kunstwerken [Gemälde und Statuen]; andererseits waren diese Repräsentationen fortan literar”). Pensando na definição mais antiga de écfrase, esse “objeto representado no discurso” (“einer Sache in einer Rede”), segundo M. Fantuzzi (no verbete “Ekphrasis” do *Der neue Pauly/Brill’s new Pauly online*), podia ser bastante variado, abrangendo desde pessoas, coisas e cidades até situações, estações e celebrações. Tanto esse estudioso quanto o *Metzler* apontam que a limitação do conceito teve início apenas no século V, com o rétor Nicolau de Mira (autor de um dos quatro livros de exercícios retóricos preparatórios da Antiguidade – *progymnasmata* – que chegaram aos nossos dias).

²⁴⁷ Cf., por exemplo, M. T. Dinter: “Narratologically, ekphrasis constitutes a pause in the flow of a story. It would thus not necessarily be perceived as fulfilling an obvious function in the narrative” (“Intermediality in Latin epic: *En uideo quaecumque audita*” [in: H. Lovatt e C. Vout, *Epic visions: Visuality in Greek and Latin epic and its reception*, 2013, p. 122]). O estudioso remete a J. Elsner, que caracteriza a célebre écfrase do escudo de Aquiles (*Il.* 18, 468 – 608) da seguinte maneira: “a pause in the narrative that allows other kinds of narratives to figure both within the main text and bracketed apart from it, an implicit meditation on the totality of the text within which it constitutes but a small episode, and yet a material item with its own significant part to play in the *Iliad*’s main story” (“Introduction: The genres of ekphrasis”, 2002, p. 4).

²⁴⁸ D. P. Fowler lembra que os críticos, de G. E. Lessing a G. Lukács, têm mostrado “strong antipathy” (“Narrate and describe: The problem of ekphrasis”, 1991, p. 26) pelo recurso da descrição. O estudioso remete especialmente à obra *Ut pictura poesis: Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács* (1972), de autoria de H. C. Buch, e cita uma observação de G. Lukács: “objects come to life poetically only to the extent that they are related to men’s life, that is why **the real epic poet does not describe objects but exposes their function in the mesh of human destinies**, introducing things only as they play a part in the destinies, actions and passions of men” (“Narrate or describe” [in: *Writer and critic and other essays*, 1971, p. 138; grifo nosso]). Em seu texto, o filósofo húngaro atribui tal ponto de vista também a G. E. Lessing, que escrevera o seguinte sobre o mais ilustre poeta épico da Grécia: “Eu penso que Homero nada pinta além de ações progressivas, e todo corpo, cada coisa individual, ele pinta tão somente por meio de sua participação nessas ações, comumente com um traço apenas” (“Ich finde, Homer malet nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelne Dinge malet er nur durch ihren Antheil an diesen Handlungen, gemeinlich nur mit einem Zuge”, *Lessing’s Laokoon*, 1878, p. 116-7). P. Friedländer, em contrapartida, reprova essa característica da poesia homérica: “O poeta simplesmente não é capaz de sustentar continuamente uma apresentação pictórica da qual ele parte, como a cidade sitiada, mas ele é completamente dominado por um prazer juvenil em animada narração” (“Der Dichter ist einfach nicht imstande, eine bildmäßige Vorstellung, von der er ausgeht, etwa die belagerte Stadt, dauernd festzuhalten, sondern er wird

reconhece que certas descrições podem ser dispensáveis (“Set-piece description is not even in any real sense *necessary*”, 1991, p. 26; grifo do autor), mas não deixa de assinalar o quão habitual é sua presença em uma narração:

“Set-piece description is regularly seen by narratologists as the paradigm example of narrative pause, in the semi-technical sense of a passage at the level of narration to which nothing corresponds at the level of story. The plot does not advance, but something is described. There is an obvious sense in which description is more basic – one could theoretically imagine a narrative with only names in it, and no referring expressions, but it is practically impossible for any narrative of length not to contain description” (1991, p. 25-6).

Especificamente, o estudioso mostra que é possível questionar a oposição mesmo que se estabelece entre narração e descrição, contestando a ideia de que a écfrase necessariamente demarca uma pausa na história que se relata:

“It may be that what we are interested in in narratives is neither plot nor pictures but ideology, the values inscribed in the work through theme and imagery as much as by story and description. (...) Clearly narration often continues through a description (there is rarely a complete pause) and the description may occasion reactions in participants important for the plot” (1991, p. 26-7).

A relativização dessas fronteiras contribui para que a descrição seja entendida de modo mais integrado à narrativa em que figura, adquirindo ali um caráter funcional. Dentre as diversas maneiras de se construir essa conexão, D. P. Fowler destaca as que se dão na esfera do psicológico (“on a psychological level”, 1991, p. 27), por exemplo, aquelas em que o trecho descritivo apresenta “metaphoric or especially metonymic links with the plot, particularly ones of prefiguration” (1991, p. 27).²⁴⁹ De fato, diversos estudos analisam écfrases literárias segundo essa vertente,²⁵⁰ inclusive com expansão metapoética de seus significados metafóricos, que se estenderiam a todo o poema.²⁵¹

von einer durchaus jugendlichen Freude an belebter Erzählung beherrscht”, *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius: Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*, 1912, p. 2).

²⁴⁹ Sobre tais questões do artigo de D. P. Fowler, cf. discussão de I. T. Cardoso (2011).

²⁵⁰ D. P. Fowler cita R. G. M. Nisbet (“The oak and the axe: Symbolism in Seneca, *Hercules Oetaeus* 1618 ff.” [in: P. Hardie *et al.*, *Homo Viator: Classical Essays for John Bramble*, 1987]).

²⁵¹ Cf., por exemplo, A. S. Becker (*The shield of Achilles and the poetics of ekphrasis*, 1995) e M. C. J. Putnam (*Virgil's epic designs: Ekphrasis in the Aeneid*, 1998).

No entanto, é certo que tais abordagens, como recorda D. P. Fowler, também estão sujeitas a críticas: teóricos pós-modernos as reprocharam por conta dessa orientação (“organicist and totalizing”, 1991, p. 27) que se esforça para relacionar a parte ao todo.²⁵² Essa reação foi expressa pelo *Nouveau Roman*, movimento literário dos anos 50 que valorizava os objetos do mundo (sem necessidade de ligações metafóricas ou metonímicas) em detrimento aos elementos tradicionalmente exaltados em uma narrativa, como o enredo, e a construção das personagens.²⁵³

Mais do que a discussão sobre a autonomia ou a dependência das écfrases em relação ao restante da narrativa, interessa-nos o marcante uso que se fez desse recurso retórico²⁵⁴ na poesia épica.²⁵⁵ D. P. Fowler, quando discorre sobre a ligação entre passagens descritivas e enredo, sustenta que “the needs of the plot can usually be satisfied by a much more exiguous account than we are offered in ekphrasis” (1991, p. 27). No entanto, A.

²⁵² Sobre o tema, D. P. Fowler faz a seguinte observação: “To relate description in this way to narration is to accept its poor relation status but to give it a limited form of social mobility: the more radical move is to free description from the chains of slavery and to give it true autonomy” (1991, p. 27).

²⁵³ Cf. D. P. Fowler (1991, p. 27) e também verbete do *Metzler* sobre A. Robbe-Grillet, um dos maiores representantes do *Nouveau Roman*: “Em seus ensaios de teoria literária em *Pour un nouveau roman* R.-G. criticou as implicações antropocêntricas e metafísicas do romance tradicional. A ‘idée pananthropique’ de que nas descrições do mundo sempre se recorre a analogias antropológicas deve ser substituída por uma descrição das coisas, na qual a distância entre o ‘eu’ e as coisas seja tematizada. No lugar de um suposto significado mais profundo, que se deve decifrar por meio de metáforas e símbolos, surge uma restrição à superfície visível das coisas” (“In seinen lit. theoretischen Essays in *Pour un nouveau roman* kritisiert R.-G. anthropozentrische und metaphysische Implikate des traditionellen Romans. Die ‘idée pananthropique’, die in den Beschreibungen der Welt durchweg auf anthropologische Analogien zurückgreift, soll durch eine Beschreibung der Dinge abgelöst werden, in der die Distanz zwischen dem ‘Ich’ und den Dingen zum Gegenstand wird. An die Stelle einer angenommenen tieferen Bedeutung, die mittels Metaphern und Symbolen zu dechiffrieren ist, tritt eine Beschränkung auf die sichtbare Oberfläche der Dinge”).

²⁵⁴ Ver definição de écfrase do *Metzler* que transcrevemos em nota supra (“**rhetorischer** Begriff”; grifo nosso). Nessa concepção do recurso, seguimos também D. P. Fowler, que se fundamenta em estudo de A. Perutelli (“L’inversione speculare: Per una retorica dell’ecphrasis”, 1978): “He set up an opposition between the total subordination of description to narrative that he saw in the shield descriptions in the *Seven against Thebes* with the total independence of description and narrative represented by the *Aspis* of Hesiod, and contrasted both with the relationship to be seen in Moschus’ *Europa*, where there is an ‘inversione speculare’: Io of the ekphrasis corresponds not to Europa but to Zeus as the bull. This relationship he termed neither *narrative* (where description is subordinated to narrative) nor *descriptive* (where it is set free) but *rhetorical*, conferring on the ekphrasis the status of a *figure*” (1991, p. 34; grifos do autor). M. T. Dinter entende que tal abordagem da écfrase a eleva ao mesmo estatuto do mito, do símile e da alusão (2013, p. 122). Sobre a pertinência desse recurso descritivo ao campo da retórica, ver também R. Webb: “it is in the rhetoricians’ schools that ekphrasis was defined, taught and practised and it is therefore in the domain of rhetoric that we can find a substantial explanation of what ekphrasis was, how it functioned and what its purpose was” (*Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, 2009, p. 3). Cf. ainda F. J. D’Angelo (“The rhetoric of ekphrasis”, 1998).

²⁵⁵ Ao ponderar sobre a presença da écfrase na poesia épica latina, M. T. Dinter observa que o recurso (exemplo de “epic’s engagement with the visual”, 2013, p. 122) é uma figura “well established in the epic tradition” (2013, p. 123).

Barchiesi nos lembra que, no caso da épica (particularmente a heroica), trata-se de “a narrative form oriented towards the production of visual effects and the re-creation of an eyewitness reaction to events” (“Virgilian narrative: Ecphrasis”,²⁵⁶ 1997, p. 271). Desse modo, não é de se surpreender que as detalhadas descrições tenham se tornado, como manifesto no trecho abaixo do *HWR* (verbete “Epos”), um dentre os típicos componentes desse gênero poético:²⁵⁷

“Têm prioridade elementos que são, ao mesmo tempo, elevados e de fácil memorização, frequentemente formulaicos, tais quais o epíteto enaltecido, parábolas, sentenças e *topoi*, do mesmo modo a invocação de deuses, musas ou ancestrais como autoridades míticas ou históricas, assim como acontecimentos significativos: a fundação, mas também a destruição de cidades e estados, sua conquista e sua defesa, odisséias e catástrofes, feitos heroicos e infames. Para além disso, **elaboradas descrições de objetos** e catálogos, rituais festivos e sacrificiais, cenas de armamento, luta e morte, exibições do exército, alocações e extensos diálogos entre dois grandes oradores – muitas vezes inimigos”²⁵⁸ (grifo nosso).

É certo que as écfrases se mostravam também na tragédia,²⁵⁹ especialmente na eurípidiana,²⁶⁰ mas é difícil não associar essa figura retórica antes ao primeiro e notável

²⁵⁶ In: C. Martindale, *The Cambridge companion to Virgil*, 1997.

²⁵⁷ Cf. também o verbete “Epos” do *Der neue Pauly/Brill’s new Pauly online*, em que E. Courtney, ao afirmar que Nêvio se valera de “traditional *epic loci*”, faz referência a uma écfrase (da qual trataremos brevemente na seção 2.2.1.1). Para uma análise da écfrase como recurso intertextual na poesia épica romana, ver A. Barchiesi (“Tropes of intertextuality in Roman epic” [in: *Speaking volumes: Narrative and intertext in Ovid and other Latin poets*, 2001, p. 135-9]).

²⁵⁸ “Vorrang haben dabei gehobene und zugleich einprägsame, oft formelhafte Elemente wie epitheton ornans, Gleichnisse, Sentenzen und Topoi, ebenso der Anruf von Göttern, Musen oder Ahnen als mythischen bzw. historischen Autoritäten sowie bedeutsame Geschehnisse: die Gründung, aber auch die Zerstörung von Städten und Staaten, Eroberungen oder deren Abwehr, Irrfahrten und Katastrophen, Schand- oder Heldentaten. Hinzu kommen **aufwendige Sachbeschreibungen** und Kataloge, Fest- und Opferrituale, Rüstungs-, Kampf- und Sterbeszenen, Heerschauen, Ansprachen und ausgedehnte Dialoge zwischen zwei – oft gegnerischen – Hauptrednern” (grifo nosso).

²⁵⁹ No início da tragédia *Filoctetes* (*Φιλοκτήτης*) de Sófocles, por exemplo, Odisseu (Ὀδυσσεύς) descreve a morada natural da personagem que dá nome à peça (*Ph.* 15 – 21). Quanto a écfrases especificamente de obras de arte, nenhuma pode ser encontrada nas obras transmitidas do trágico (cf. I. Torrance, *Metapoetry in Euripides*, 2013, p. 64). Em *Sete contra Tebas* (*Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας*), Ésquilo distribui ao longo de um extenso trecho (*Th.* 369 – 676, intercalado por breves falas do coro: *Th.* 417 – 21, 452 – 6, 481 – 5, 521 – 5, 563 – 7, 626 – 30) o relato de um mensageiro: o ἄγγελος descreve os líderes guerreiros que estão posicionados junto aos sete portões da cidade, bem como os escudos que carregam; Etéocles (Ἐτεοκλής), de sua parte, responde designando os soldados que julga capazes de superar cada um desses inimigos.

²⁶⁰ A peça *Íon* (*Ἴων*) conta com duas écfrases bastante detalhadas: as descrições do templo de Apolo em Delfos (*Ion* 184 – 218) e da tenda preparada por Íon com tapeçarias (*Ion* 1132 – 66). A primeira delas é referida por M. C. Stieber, em análise ao excerto (*Euripides and the language of craft*, 2011, p. 284-302; a segunda écfrase da peça é abordada pela autora na mesma obra; 2011, p. 302-14), como “one of the most frequently cited and exhaustively analyzed references to a work of visual art in Greek literature” (2011, p. 284). O trecho (bem como outras passagens de écfrase em Eurípidas) é estudado também por I. Torrance no

exemplo da literatura antiga ocidental que chegou aos nossos dias: a descrição do escudo de Aquiles (Ἀχιλλεύς) na épica heroica de Homero (*Il.* 18, 478 – 608).²⁶¹ A longa exposição, que detalha como Hefesto havia adornado a peça de armamento, tornou-se modelar para uma tradição que, posteriormente, daria origem a outras écfrases insígnies,²⁶² como a do escudo de Eneias (*Aeneas*) na – também épica – *Eneida* virgiliana (*Aen.* 8, 626 – 728).²⁶³ Essa epopeia romana conta ainda com outras chamativas descrições de artefatos artisticamente elaborados (analisadas por M. C. J. Putnam, 1998), por exemplo, as pinturas que cobrem as paredes do templo de Juno em Cartago (*Aen.* 1, 453 – 93).

Tais expressões da écfrase influenciam nossa pesquisa de duas maneiras. Primeiramente, a recorrência e a magnitude desse recurso na épica suscitam a possibilidade de Plauto ter se valido da técnica em algum contexto de mescla genérica, talvez com finalidades cômicas de paródia. Em segundo lugar, a sofisticação dos objetos retratados nas

capítulo “Intertextual ekphrasis” (2013, p. 63-134), no qual discute o caráter intertextual dessa figura retórica na obra do mais jovem dos três grandes trágicos gregos (associando-a a fontes anteriores, Homero e Ésquilo). Sobre essas duas écfrases na peça *Íon*, ver ainda J. Elsner (2002, p. 6-8).

²⁶¹ Cf. J. A. W. Heffernan: “The earliest known example of ekphrasis in western literature is the lengthy description of the shield that Hephaestus makes for Achilles in the eighteenth book of Homer’s *Iliad*” (*Museum of words: The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*, 1993, p. 9). Ver também J. Elsner, que se refere à passagem como “the first ekphrasis in ancient literature” (2002, p. 3).

²⁶² O escudo homérico teria inspirado, por exemplo, a écfrase do manto de Jasão (Ἰάσων) na *Argonáutica* (Ἀργοναυτικά) de Apolônio de Rodes (*Arg.* 1, 721 – 67); cf. H. A. Shapiro (“Jason’s cloak”, 1980, p. 263 – 4), R. L. Hunter (*The Argonautica of Apollonius*, 1993, p. 53), M. M. DeForest (*Apollonius’ Argonautica*, 1994, p. 95-6). A descrição do cesto de Europa (Εὐρώπη) – objeto também produzido por Hefesto – no epílio homônimo de Mosco (*Eu.* 37 – 62) insere-se na mesma tradição; cf. R. L. Hunter (“Literature and its contexts” [in: A. Erskine, *A companion to the Hellenistic world*, 2003, p. 487-8]), P. Kuhlmann (“Moschos’ *Europa* zwischen Artifizialität und Klassizismus: Der Mythos als verkehrte Welt”, 2004, p. 285). Quanto ao escudo de Haníbal (*Hannibal*) – feito por mãos mortais, não divinas – na *Púnica* (*Punica*) de Sílio Itálico (*Pun.* 2, 391 – 456), ver H. Lovatt (“Ekphrasis and the other – Mortal makers: The shield of Hannibal” [in: *The epic gaze: Vision, gender, and narrative in ancient epic*, 2013]), D. W. Thomson Vessey (“Silius Italicus: The shield of Hannibal”, 1975).

²⁶³ A título de exemplo, citamos alguns estudos sobre a famosa passagem, sendo que vários deles associam-na ao modelo grego: A. Barchiesi (1997), A. J. Boyle (“*Aeneid* 8: Images of Rome” [in: C. Perkell, *Reading Vergil’s Aeneid: An interpretive guide*, 1999]), S. Casali (“The making of the shield: Inspiration and repression in the *Aeneid*”, 2006), R. Faber (“Vergil’s ‘Shield of Aeneas’ (*Aeneid* 8. 617-731) and the *Shield of Heracles*”, 2000), P. Hardie (“The shield of Aeneas: The cosmic icon” [in: *Virgil’s Aeneid: Cosmos and Imperium*, 1986]), S. J. Harrison (“The survival and supremacy of Rome: The unity of the shield of Aeneas”, 1997), J. A. W. Heffernan (“Homer, Virgil, Dante: A genealogy of ekphrasis” [in: *Museum of words: The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*, 1993]), J. Kotin (“Shields of contradiction and direction: Ekphrasis in the *Iliad* and the *Aeneid*”, 2002), H. Lovatt (“Ekphrasis and the other – Ekphrasis and divine authority” [in: *The epic gaze: Vision, gender, and narrative in ancient epic*, 2013]), J. L. Penwill (“Reading Aeneas’ shield”, 2005), M. C. J. Putnam (“The shield of Aeneas” [in: *Virgil’s epic designs: Ekphrasis in the Aeneid*, 1998]), D. O. Ross (“Rome, the *rerum imago*: The shield of Aeneas (8.626-728)” [in: *Virgil’s Aeneid: A reader’s guide*, 2007]), R. D. Williams (“The shield of Aeneas”, 1981). Ver ainda comentários de K. W. Grandsen em sua edição do livro VIII da *Eneida* (Cambridge, 1976, p. 161 s.), bem como os de P. T. Eden (*A commentary on Virgil: Aeneid VIII*, 1975, p. 163 s.).

epopeias sugere que seria mais relevante, para os fins do presente trabalho, analisar écfrases bastante específicas, desconsiderando, portanto, descrições muito comuns (de certos eventos, de personagens típicas, etc.),²⁶⁴ ainda que não tomemos essa figura retórica necessariamente em seu sentido estrito (referente a obras de arte apenas). Assim, propusemos-nos a buscar, nas comédias plautinas, descrições de itens que contassem com alguma representação pictórica, passíveis de exposição mais detalhada, e que pudessem, assim, remeter ao epos.²⁶⁵

2.2.1.1. Écfrases em Plauto: o tratamento dos objetos

Desde os primeiros contatos com a obra plautina, é possível perceber que objetos cênicos são frequentemente referidos em suas peças, relacionando-se com o enredo em diferentes graus. A lanterna do escravo Sósia (*Amph.* 149, 341, 406) e a vela do jovem Fédromo (*Curc.* 9), por exemplo, contribuem para a ambientação, reforçando o fato de que ainda é noite quando essas personagens transitam pela rua. Adereços mais significativos são os que têm participação direta na trama, mais especificamente em sua conclusão: sinais de reconhecimento (*tokens*) guardados desde a infância, que revelam a verdadeira identidade e a origem de alguma personagem. Esse tipo de reconhecimento (ἀναγνώρισις) ocorre em comédias como *O cabo* e *Gorgulho*, nas quais se descobre que uma jovem

²⁶⁴ Da descrição de eventos, especialmente aqueles que se passam fora de cena, já tratamos nos itens anteriores, sobre os discursos de mensageiros em Plauto. Quanto às descrições de personagens das peças plautinas, alguns trabalhos já foram publicados; cf., com indicação de bibliografia suplementar, W. H. Juniper (“Character portrayal in Plautus”, 1936) e O. L. Wilner (“The technical device of direct description of character in Roman comedy”, 1938).

²⁶⁵ Em nossa breve exposição, deixamos de lado as várias referências a pinturas (e mesmo pintores) que podem ser encontradas nas comédias plautinas (*Asin.* 174, 402, 763 – 4; *Capt.* 998 – 1000; *Epid.* 624 – 6; *Men.* 143 – 6; *Mer.* 313 – 5; *Most.* 832 – 40; *Poen.* 1271 – 3; *Stich.* 270 – 1). A maioria dessas referências não conta com uma verdadeira descrição de imagens, com exceção da passagem de *Menecmos* e da de *Mostelária*, e nem mesmo essas contribuiriam para nossa busca de elementos épicos em Plauto (ainda que o excerto de *Menecmos* contenha uma espécie de *Glorifizierung*). B. Dufallo faz uma análise de como a cultura grega é representada na écfrase de *Menecmos* (“Staging ecphrasis in early Latin literature: From Naevius to Plautus and Terence” [in: *The captor’s image: Greek culture in Roman ecphrasis*, 2013, p. 21-8]). Sobre a écfrase de *Mostelária* (que está na mesma cena em que constam algumas descrições arquitetônicas), ver C. Filoche (“Le regard dans la *Mostellaria* de Plaute”, 2014). As duas passagens (dentre outras pequenas écfrases na obra plautina) são estudadas também por T. Guardì (“L’*ekphrasis* di opere d’arte nella commedia romana” [in: G. Monaco, *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, 1991, p. 547-50]). I. T. Cardoso sugere nuances de écfrase na peça *O soldado fanfarrão* (2005, p. 211-3).

escrava (alvo dos amores de um *adulescens*) é, na verdade, livre de nascimento.²⁶⁶ Nessas peças, com o auxílio de joias usadas quando ainda eram crianças, Palestra (*Palaestra*) e Planésia (*Planesium*) descobrem seu parentesco, respectivamente, com o velho Dêmones (*Daemones*) e o soldado Terapontígono (*Therapontigonus*).

No caso de Palestra, não é apenas um objeto que dá indícios sobre sua família, mas uma cestinha cheia deles, para alegria de Tracalião (*Trachalio*) – escravo de Plesidipo (*Plesidippus*), o jovem enamorado da escrava – e desespero de Gripo (*Gripus*) – escravo de Dêmones que “pescara” o volume que continha o tesouro. Isso porque, com o achado (que acreditava estar recheado de ouro), Gripo pretendia comprar sua liberdade (*Rud.* 924 – 9), mas Tracalião o surpreendera arrastando o fruto da pesca para fora do mar e reconheceu que aquela era a bolsa do rufião Labraz (*Labrax*), que detinha o poder sobre Palestra (*Rud.* 938 s.). O miraculoso salvamento – tanto da moça quanto de seus amuletos de infância – após um naufrágio acabaria por beneficiar Tracalião, que, como paga de suas boas ações, conquistaria ele próprio a liberdade, além da mão de Ampelisca (*Ampelisca*), a bela companheira de servidão da amada de seu dono (*Rud.* 1217 – 8, 1220). Para o sucesso de tal desenlace, era preciso apenas que Palestra descrevesse, sem olhar, os objetos que reclamava serem seus:

PAL.	<i>Faciam ego hanc rem <ex procliua pla>nam tibi. Cistellam isti inesse oportet caudeam in isto uidulo: Ibi ego dicam quicquid inerit nominatim; tu mihi Nullum ostenderis. Si falsa dicam, frustra dixero.</i>	1135
	<i>Vos tamen istaec, quidquid isti inerit, uobis habebitis. Sed si erunt uera, tum opsecro te ut mea mi reddantur.</i>	
DAE.	<i>Ius merum oras meo quidem animo.</i>	Placet;
GRI.	<i>At meo hercle <iniuriam meram>. Quid, si ista aut superstitiosa aut hariolast, atque omnia, Quidquid insit, uera dicet? †In me† habebit hariola?</i> ²⁶⁷	1140
DAE.	<i>Non feret, nisi uera dicet; nequiquam hariola<bi>tur. Solue uidulum ergo, ut [quic]quid sit uerum quam prium sciam.</i>	

²⁶⁶ Sobre enredos dessa natureza, G. E. Duckworth faz a seguinte observação: “In most comedies of mistaken identity love plays an important part, and in many instances the denouement results from a series of stereotyped events – premarital violation of maidens, exposure and rescue of unwanted babies, kidnapping of children, the use of rings and tokens to establish their identity. These have been the ingredients of sentimental fiction in every age” (1971, p. 147).

²⁶⁷ A. Ernout aponta, no aparato crítico de sua edição da peça (1972, p. 183), que o *in me* que aparece nos manuscritos deve ser resultado da corrupção de *anne* (que introduz uma pergunta: “porventura...?”, “acaso...?”).

<TRA.> *Hoc habet.*
 <GRI.> *Solutust.*
 DAE. *Aperi.*
 PAL. *Video cistellam.*
 <DAE.> *Haecinest?*
 PAL. *Istaec est. O mi parentes, hic uos conclusos gero;*
 Huc opesque spesque uestrum cognoscendum condidi. 1145
 GRI. *Tum tibi hercle deos iratos esse oportet, quisquis es,*
 Quae parentis tam in angustum tuos locum compegeris.
 DAE. *Gripe, accede huc, tua res agitur. Tu, puella, istinc procul*
 Dicito quid insit et qua facie; memorato omnia.
 Si hercle tantillum peccassis, quod posteri <u>s postules 1150
 Te ad uerum conuorti, nugas, mulier, magnas egeris.
 GRI. *Ius bonum oras.*
 TRA. *Edepol haud te orat; nam tu iniuriu's.*
 DAE. *Loquere nunciam, puella. Gripe, animum aduerte ac tace.*
 PAL. *Sunt crepundia.*
 DAE. *Ecce uideo.*
 GRI. *Peri<i> in primo proelio.*
 Mane; ne ostenderis.
 DAE. *Qua facie sunt? Responde ex ordine.* 1155
 PAL. *Ensiculust aureolus primum litteratus.*
 DAE. *Dicedum,*
 In eo ensiculo litterarum quid est?
 PAL. *Mei nomen patris.*
 Post altrinsecust securicula ancipes, iidem aurea,
 Litterata; ibi matris nomen in securiculast.
 DAE. *Mane.*
 Dic, in ensiculo quid nomen est paternum?
 PAL. *Daemones.* 1160
 DAE. *Di immortales, ubi loci sunt spes meae?*
 GRI. *Immo edepol meae?*
 TRA. *Pergite, opsecro, continuo.*
 GRI. *Placide, aut ite in malam crucem.*
 DAE. *Loquere, matris nomen hic quid in securicula siet.*
 PAL. *Daedalis.*
 DAE. *Di me seruatum cupiunt.*
 GRI. *At me perditum.*
 DAE. *Filiam meam esse hanc oportet, Gripe.*
 GRI. *Sit per me quidem.* 1165
 Qui te di omnes perdant, qui me hodie oculis uidisti tuis,
 Meque adeo scelestum, qui non circumspexi centiens
 Prius me, nequis inspectaret, quam rete extraxi ex aqua!
 PAL. *Post [in] sicilicula argenteola, et duae conexae maniculae, et*
 Sucula...
 GRI. *Quin tu i diirecta cum sucula et cum porculis.* 1170
 PAL. *Et bulla aurea est, pater quam dedit mihi natali die.*
 DAE. *Ea est profecto. Contineri quin complectar non queo.*
 Filia mea, salue; ego is sum qui te produxi pater.
 Ego sum Daemones, et mater tua ecce <m> hic intus Daedalis.
 PAL. *Salue, mi pater insperate!*

- “PAL. Eu vou fazer com que essa questão complexa se torne simples para você. Dentro dessa bolsa deve estar uma cestinha de vime. Eu direi a você precisamente cada objeto que estiver ali dentro, sem que você me mostre nenhum. Se eu disser errado, terei dito em vão, [1135] então vocês poderão ficar com ela e com o que houver dentro dela. Mas se o que eu disser estiver correto, então eu lhe imploro que minhas coisas sejam devolvidas.
- DÊM. De acordo. Sem dúvida, na minha opinião, você não está pedindo nada mais que o justo.
- GRI. Mas na minha, por Hércules, nada mais que o injusto! E se essa aí for uma bruxa ou uma adivinha, e disser corretamente todas as coisas que tem aí dentro? Então a adivinha vai tê-las? [1140]
- DÊM. Não as levará, a não ser que diga corretamente, adivinhar será inútil. Desamarre a bolsa, então, para que eu saiba a verdade o quanto antes.
- <TRA.> Tome-a.
- <GRI.> Está desamarrada.
- DÊM. Abra-a.
- PAL. Estou vendo a cestinha.
- <DÊM.> É esta?
- PAL. É essa! Ó, meus pais, eu os trago aí fechados, aqui guardei os recursos e as esperanças de reconhecê-los! [1145]
- GRI. Então, por Hércules, os deuses devem estar irados com você, seja lá quem for, por prender os seus pais em um lugar tão apertado.
- DÊM. Gripo, aproxime-se, isso lhe diz respeito. Você, moça, diga aí de longe o que há aqui dentro e qual a sua aparência; cite todas as coisas. Se você errar um tantinho que seja, por Hércules, mesmo que depois você queira [1150] se corrigir, mulher, vai ser um grande trabalho perdido.
- GRI. Você está advogando com um bom direito.
- TRA. Por Pólux, então ele não está advogando com você, que é um torto.
- DÊM. Diga agora mesmo, moça. Gripo, preste atenção e fique quieto.
- PAL. Há amuletos.
- DÊM. Ei-los, eu os estou vendo.
- GRI. Pereci na primeira peleja! Espere, não mostre!
- DÊM. Qual a aparência deles? Responda na ordem. [1155]
- PAL. Primeiro, uma espadinha de ouro com uma inscrição.
- DÊM. Diga ainda, qual é a inscrição nessa espadinha?
- PAL. O nome do meu pai. Depois, do outro lado, uma machadinha de dois gumes, também de ouro e com uma inscrição. Ali na machadinha está o nome da minha mãe.
- DÊM. Espere. Diga, qual é o nome do seu pai na espadinha?
- PAL. Dêmones. [1160]
- DÊM. Deuses imortais, em que lugar jazem minhas esperanças?
- GRI. Melhor dizendo, por Pólux, onde jazem as minhas?
- TRA. Continuem, eu lhes peço, sem parar.
- GRI. Com calma, ou vão se danar.
- DÊM. Fale qual é o nome da sua mãe aqui na machadinha.
- PAL. Dédalís.
- DÊM. Os deuses me querem a salvo!
- GRI. E a mim, perdido!

- DÊM. Ela deve ser a minha filha, Gripo.
 GRI. Por mim ela pode ser, mesmo. [1165] (*a Tracalião*) Que todos os deuses acabem com você, que com seus olhos me viu hoje, e a mim também, desgraçado, que não olhei cem vezes ao redor pra ver se não tinha alguém me observando, antes de ter tirado a rede da água.
 PAL. Depois, uma foicinha de prata, duas mãozinhas dadas e uma porquinha.
 GRI. Por que você não se manda daqui com a porquinha e os leitõezinhos? [1170]
 PAL. E há uma bula de ouro, que meu pai me deu no dia do meu aniversário.
 DÊM. É ela, realmente! Não sou capaz de me conter e não abraça-la! Minha filha, eu a saúdo! Eu sou seu pai, o que criou você. Eu sou Dêmones, e sua mãe, Dédalís, está aí dentro.
 PAL. Eu o saúdo, meu inesperado pai.
 DÊM. Salve! Como eu estou feliz por abraçar você! [1175]”.

Percebe-se que as descrições feitas por Palestra, tão breves e sem grande detalhamento, estão muito aquém de caracterizar uma écfrase notoriamente épica, sendo suficientes apenas para provar a origem da moça e conduzir ao desfecho da comédia. Trata-se, então, de um exemplo que ilustra a consideração de D. P. Fowler sobre as necessidades descritivas do enredo, o qual nem sempre precisa de uma écfrase de grandes proporções (1991, p. 27). Apesar da importância dos objetos da cestinha para várias das personagens da trama, não se diz muito sobre eles: menciona-se somente a forma (*ensiculust, Rud.* 1156; *securicula ancipes, Rud.* 1158; *sicilicula, duae connexae maniculae, Rud.* 1169; *sucula, Rud.* 1170; *bullae, Rud.* 1171) e, em alguns casos, o material (*aureolus, Rud.* 1156; *aurea, Rud.* 1158, 1171; *argenteola, Rud.* 1169) e a presença de uma inscrição (*Rud.* 1156, 1159). A respeito do *token* de Planésia em *Gorgulho*, fala-se menos ainda:

- PLA. *Phaedrome, obsecro serua me!*
 PHA. *Tamquam me et genium meum.*
Miles, quaeso |, ut mihi dicas unde illum habeas anulum,
Quem parasitus hic te elusit.
 PLA. *Per tua genua te obsecro* 630
Vt nos facias certiores.
 THE. *Quid istuc ad uos attinet?*
Quaeratis chlamydem et machaeram hanc unde ad me peruenerit.
 CVR. *Vt fastidit gloriosus!*
 THE. *Mitte istum; ego dicam omnia.*
 CVR. *Nil est quod ille dicit.*
 PLA. *Fac me certiore |, obsecro.*
 THE. *Ego dicam; surge. Hanc rem agite atque animum aduortite.* 635

Pater meus habuit Periphanes[†] Planesium[†] 268
Is prius quam moritur mihi dedit tamquam suo,
Vt aequum fuerat, filio...

PLA. *Pro Iuppiter!*
THE. *Et isti me heredem fecit.*
PLA. *<O> Pietas mea,*
Serua me, quando ego te seruavi sedulo. 640
Frater mi, salue.

THE. *Qui credam ego | istuc? cedo,*
Si uera memoras, quae fuit mater tua?
PLA. *Cleobula.*
THE. *Nutrix quae fuit?*
PLA. *Archestrata.*
Ea me spectatum tulerat per Dionysia. 644-5
Postquam illo uentum est, iam ut me collocauerat,
Exoritur uentus turbo; spectacula ibi ruunt;
Ego pertimesco. [tum] Ibi me nescioquis arripit
Timidam atque pauidam, nec uiuam nec mortuam;
Nec quo me pacto abstulerit possum dicere. 650

THE. *Memini istanc turbam fieri; sed tu dic mihi,*
Vbi is est homo qui te surripuit?
PLA. *Nescio;*
Verum hunc seruavi semper mecum una anulum,
Cum hoc olim perii.
THE. *Cedo, ut inspiciam.*
CVR. *Sanan es,*
Quae isti committas?
PLA. *Sine modo.*
THE. *Pro Iuppiter!* 655
Hic est quem ego tibi misi natali die;
Tam facile noui quam me. Salue, mea soror (Curc. 628 – 57)

“PLA. Fédro, eu lhe imploro, proteja-me!
FÉD. Assim como eu faria comigo e com meu espírito protetor. Soldado, peço que me diga onde você obteve o anel que esse parasita afanou de você lhe passando a perna.
PLA. Eu imploro pelos seus joelhos [630] que você nos informe!
TER. O que isso tem a ver com vocês? Perguntem de onde são a capa e a espada que vieram parar nas minhas mãos.
GOR. Como é desagradável esse fanfarrão!
TER. Deixe esse aí, eu direi tudo.
GOR. O que ele diz não vale nada.
PLA. Dê-me a informação, eu imploro!
TER. Eu direi, levante-se. Andem logo com isso e prestem atenção. [635] Isso pertenceu ao meu pai, Perífanos. Antes de morrer ele o deu a mim, como era justo, por ser seu filho.

²⁶⁸ A parte final do verso encontra-se corrompida no manuscrito. A. Ernout, em nota a essa passagem, argumenta o seguinte: “On peut supposer, come l’a fait le premier Camerarius, que Planésie interrompait le récit du militaire par une exclamation: ‘Quel est ce nom? Périphane!’, et que Thérapontigonos reprenait au vers suivant” (1972, p. 102).

PLA. Por Júpiter!
 TER. E com isso fez de mim seu herdeiro.
 PLA. <Ó> minha Piedade, cuide de mim, visto que cuidei diligentemente de você! [640] Eu o saúdo, meu irmão!
 TER. Como é que eu vou acreditar nisso? Vamos, se o que você diz é verdade, quem era sua mãe?
 PLA. Cleobula.
 TER. E quem era sua ama?
 PLA. Arquêstrata. Ela tinha me levado para assistir a Dionísia. [645] Depois de ter chegado ali, tão logo ela me acomodou, sobreveio um vendaval, nesse momento, a plateia desaba e eu me apavoro. Nesse momento, então, não sei quem me arrebatava, temerosa e apavorada, nem viva, nem morta, nem sei dizer de que modo me levou embora. [650]
 TER. Eu me lembro de ter havido essa confusão. Mas me diga você, onde está o homem que lhe raptou?
 PLA. Não sei. Na verdade, sempre conservei comigo apenas uma coisa, este anel. Estava com ele quando outrora me perdi.
 TER. Vamos, deixe-me vê-lo.
 GOR. Você está passando bem pra confiar o anel assim a ele?
 PLA. Deixe-me de uma vez!
 TER. Por Júpiter! [655] É o que eu mandei para você no dia do seu aniversário. Conheço-o tão bem quanto a mim mesmo. Eu a saúdo, minha irmã!”.

Vemos que, nessa cena de reconhecimento, nem sequer há uma descrição do anel que a jovem guarda consigo. Ainda que o adereço seja a prova definitiva de que Planésia é irmã de Terapontígono, a ênfase da passagem recai antes sobre os eventos do dia em que a menina fora raptada e sobre o anel que Gorgulho havia surrupiado do soldado. Pode-se considerar que o anel de Terapontígono fosse realmente mais importante, visto que, tendo pertencido ao pai dos irmãos, permitiu que Planésia identificasse a joia. No entanto, nem mesmo essa insígnia é descrita no trecho que destacamos, tendo sua breve écfrase muitos versos antes: *clipeatus elephantum ubi machaera dissicit* (Curc. 424; “onde um homem que carrega um escudo fende um elefante com uma espada”).²⁶⁹

A leitura dessas e de outras peças de Plauto revelam que, apesar do destaque que o poeta dá, em determinados momentos, a certos aspectos físicos do que se narra ou encena,²⁷⁰ os objetos cênicos não chegam a ganhar descrições épicas, nem mesmo a fim de parodiar o gênero mais elevado. Como C. B. Polt assinala, “while ‘recognition tokens’ are common in Roman comedy, they are usually non-descript generic objects such as rings or

²⁶⁹ Sobre as possibilidades de o anel ser uma referência tópica, cf. A. Sharrock (“The theatrical life of things: Plautus and the physical”, 2008) e T. Guardì (1991, p. 545-6).

²⁷⁰ Ver A. Sharrock, que analisa sobretudo as referências físicas em *Gorgulho*: “Plautus engages with the artificiality of theatre in a celebration of the physical, which brings humour off the page” (2008).

boxes” (“The humour and thematic centrality of the patera in Plautus’ *Amphitruo*”, 2013, p. 233). Nos excertos que transcrevemos acima, os objetos não parecem assim tão genéricos, e até mesmo contam com alguma descrição, mas continuam sendo muito triviais para o universo do epos.

Além disso, as típicas cenas de reconhecimento das comédias,²⁷¹ dotadas de convenções próprias, parecem não comportar uma écfrase ao estilo épico. Segundo B. Dufallo, “the break in action characteristic of epic ecphrasis (...) contrasts with the fusion of image, action, and spectatorship in plays” (2013, p. 15). De fato, descrições mais longas e detalhadas do objeto em questão poderiam quebrar o ritmo da cena cômica, que conta com recursos próprios. Em contexto romano, a primeira écfrase épica que chegou aos nossos dias, um breve fragmento da *guerra púnica* de Névio, já apresenta uma descrição pormenorizada, perceptível até mesmo no estado mutilado em que se encontra:

*Inerant signa expressa quo modo Titani
Bicorpores Gigantes magnique Atlantes
Runcus atque Porporeus filii Terras (Bel. Pun. 44 – 6 W)*

“Nele estavam gravadas imagens do modo como os Titãs, Gigantes bicorpórios, o grande Atlas, Runco e Purpúreo, filhos da Terra...”.

Não é possível identificar qual é o objeto descrito por Névio, nem qual seria a dimensão dessa écfrase, mas tem-se aqui uma passagem literária romana do período arcaico – o mesmo em que Plauto é classificado – que delineia como o recurso, já inserido em uma tradição poética,²⁷² deveria ter sido conhecido por nosso comediógrafo e seu público.

Levando-se em consideração os pontos suscitados, conjunturas narrativas propícias para écfrases épicas na obra plautina seriam passagens como os discursos de mensageiros (*serui currentes* ou não), que por si só constituem uma descrição de evento deslocado em relação à cena atual. No caso emblemático do relato de Sósia, que gera um “movimento

²⁷¹ Tais cenas são características também da poesia trágica, como discutiremos no capítulo seguinte.

²⁷² Cf. B. Dufallo: “The fragment, alas, breaks off before its visual narrative has really begun, but we have enough of it to say that the trope of ecphrasis, like the myth it conveys, here signals Naevius’s location of himself and his subject matter in a tradition extending back to the earliest Greek poetry. Hesiod’s *Theogony* reported the same mythical battle, while Homer’s *Shield of Achilles* had enshrined ecphrasis, particularly of objects portraying cosmic phenomena, as an epic technique” (2013, p. 16).

narrativo”²⁷³ na peça, foi possível a inserção de diversos elementos característicos do epos,²⁷⁴ como já explicitamos, especialmente graças ao pano de fundo favorável criado por sua temática bélica. No entanto, nem mesmo esse episódio traz ao palco cômico uma écfrase de objeto parecida com a que se esperaria de uma epopeia. Quando começa a discorrer sobre os exércitos, Sósia chega a mencionar seus armamentos (*armis praeditas*, *Amph.* 218), itens que certamente poderiam ser sofisticados e ganhar uma detalhada descrição. Contudo, o escravo se limita a qualificar as armas como sendo “belas demais” (*nimis pulcris*, *Amph.* 218).²⁷⁵

De modo semelhante, frustram-se as perspectivas quanto a uma descrição dos espólios conquistados por Anfitrião. Em primeiro lugar, o general não fica com as armas do rei derrotado, como seria de se esperar,²⁷⁶ mas com uma pátera, i.e. um recipiente para libações divinas. O vasilhame recebe apenas um adjetivo e uma explicação sobre sua função: ele é de ouro (*aurea*, *Amph.* 260) – assim como alguns dos objetos que, na peça *O cabo*, Palestra guardava em sua cestinha – e Ptérelas costumava usá-lo para beber (*qui Pterela potitare solitus est rex*, *Amph.* 261). Aqui, diferentemente do que ocorre na passagem sobre as armas, pode-se pensar em uma verdadeira quebra de expectativa, se a plateia tivesse presente a dimensão épica da peça. Isso porque, além de Anfitrião não receber típicos despojos militares, seu adversário é caracterizado como um ébrio, o que sem dúvida reduz o heroísmo da façanha do general tebano, que o degolara com suas próprias

²⁷³ Usamos a expressão entendendo “movimento” pela seguinte acepção do Houaiss: “4 p.ext. desenvolvimento veloz de uma narrativa (romance, peça, filme etc.), em decorrência de muita ação em pouco tempo”.

²⁷⁴ Para além dos aspectos que já mencionamos, tomando-se como base as características da épica elencadas pelo HWR (que transcrevemos acima e destacamos a seguir), a célebre passagem plautina constitui uma epopeia em miniatura. Trata-se do relato da **defesa** (“Abwehr”) do território tebano, graças aos **feitos heroicos** (“Heldentaten”) de seus soldados contra os teléboas (*Amph.* 186 – 94). Ocorre uma **alocução** (“Ansprachen”) anterior ao combate (*Amph.* 204 – 15), mas, não havendo acordo, prossegue-se com os preparativos para a guerra. Há, então, referência ao **armamento** (“Rüstungs-”) do exército inimigo (*Amph.* 216 – 8), a **exibição das tropas** (“Heerschauen”) tebanas e teléboas (*Amph.* 219 – 22), o **diálogo entre os líderes inimigos** (“Dialoge zwischen zwei – oft gegnerischen – Hauptrednern”) em meio ao compo de batalha (*Amph.* 223 – 6) e a **invocação divina** (“Anruf von Göttern”), mais específica e ironicamente, de Júpiter (*Amph.* 229 – 30). A partir daí, tem início a **luta** (“Kampf-”) propriamente dita (*Amph.* 231 s.), com **cenas de morte** (“Sterbeszenen”), tendo destaque a do rei Ptérelas (*Amph.* 252).

²⁷⁵ Certamente, se estivesse diante de uma obra épica, o público teria expectativas mais altas para esse trecho, mas o verso não deixa de ser marcado por um estilo elevado; cf. L. N. da Costa (2013, p. 123, n. 141), com indicação de bibliografia suplementar.

²⁷⁶ Cf. C. B. Polt, que argumenta (remetendo também a outros estudiosos) que o clímax da batalha, com o combate individual entre Anfitrião e Ptérelas, teria levado o público a pensar que o líder tebano conquistaria os *spolia opima*, i.e. as armas e a armadura do general inimigo que derrotara pessoalmente durante a luta. Ver ainda D. M. Christenson (2000, p. 192) e L. N. da Costa (2013, p. 130, n. 177).

mãos (*Amph.* 252).²⁷⁷ Acrescente-se a isso o fato de que, ao que se saiba, a pátera não era um receptáculo de formato padrão para líquidos, parecendo-se mais com um grande prato, uma tigela rasa,²⁷⁸ ou mesmo um **escudo**,²⁷⁹ como mostra a figura abaixo.²⁸⁰

²⁷⁷ Na visão de C. B. Polt, um jogo de palavras entre o substantivo *patera*, o verbo *potitare* e o nome próprio *Pterela* implica que o rei teléboa “was a drunk and therefore not to be taken seriously as a challenge to Amphitruo. (...) The pun functions independently by minimizing Amphitruo’s *uirtus*” (2013, p. 240).

²⁷⁸ “A broad, shallow bowl or dish, esp. one used on libations”, segundo o *OLD*, que indica que se trata do mesmo tipo de vasilhame que a *phiale* (verbetes “*phiale*”, do grego *φιάλη*).

²⁷⁹ A imagem poderia ser evocada não apenas pela forma do objeto e pelas convenções militares romanas referentes aos *spolia opima*: de acordo com uma das fontes sobre o mito de Anfítrio que chegou aos nossos dias (o idílio 24 de Teócrito), após a batalha, Alcmena teria sido presenteada com um escudo, não com um recipiente para bebidas, como é informado na versão de Plauto e em diversas outras tradições (enumeradas por C. B. Polt [2013, p. 234]). O poema de Teócrito pode não ter sido necessariamente conhecido pelo público plautino (que ainda contaria com os outros elementos para associação da pátera a um escudo), mas ao menos corrobora a amplitude dos horizontes do mito, que pode ter contado ainda com outras variantes e diferentes registros sobre o espólio que seria ofertado à esposa do general. M. Fantuzzi e R. Hunter (2004, p. 258, n. 36) conjecturam que Plauto e Teócrito podem ter tido acesso a uma mesma obra, hoje perdida, que deveria apresentar a éfrase de um ou mais objetos que Anfítrio tomara de Ptérelas. Ainda com relação a Teócrito, em nosso exame de defesa da tese, o Prof. Dr. Alexandre Pinheiro Hasegawa nos lembrou também do idílio 1, que conta com uma longa éfrase, em que uma taça é descrita com riqueza de detalhes (*Id.* 1, 27 – 56), à semelhança do escudo de Aquiles na epopeia homérica.

²⁸⁰ A ilustração apresenta uma *phiale* de prata do tipo persa, datada de c. 400 – 350 a.C. e proveniente de Ítaca. A peça se encontra, atualmente, no British Museum (andar principal, sala 20, Greece & Lycia, 400-330 BC), sob o seguinte número de inventário: GR 1920.5-29.2. A fotografia é de autoria de Marie-Lan Nguyen (2006) e está licenciada para uso de domínio público, disponibilizada pelo portal Wikimedia Commons (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Phiale_BM_GR1920.5-29.2.jpg?uselang=pt-br, consultado em 12/05/2014). A reprodução é referenciada também pelo *site* Grécia Antiga (<http://greciantiga.org/img.asp?num=0858>, consultado em 12/05/2014).



Quer um tal objeto tenha sido mostrado no palco plautino ou não,²⁸¹ o conhecimento de que sua aparência seria semelhante à de um escudo, aliado à atmosfera épica da cena, talvez ampliasse a expectativa do público por uma écfrase. Assim, parece-nos que o recurso descritivo poderia contribuir para certa apreciação da peça mesmo estando ausente: a lacuna, associada ao butim incomum e à imagem do inimigo bebereão, ajudaria a dissolver o conteúdo elevado que havia sido construído no discurso de Sósia até então,²⁸² expandindo o efeito humorístico da paródia.

²⁸¹ C. B. Polt supõe não apenas que uma pátera seria trazida ao palco, mas que suas dimensões poderiam ser “comicamente exageradas” (“comically exaggerated”, 2013, p. 234-5), graças a uma técnica comum da comédia romana que permitiria tornar os objetos visíveis também para os espectadores que estivessem nos assentos mais distantes. Sobre tal recurso, o estudioso remete às suposições de C. W. Marshall (*The stagecraft and performance of Roman comedy*, 2006, p. 69-70, n. 4).

²⁸² Na verdade, tal desconstrução tem início ainda antes, quando Sósia diz que se lembra de o combate ter durado o dia todo porque, na ocasião, ficou sem almoçar (*Amph.* 253 – 4).

Essa conjectura, porém, dependente de uma descrição *in absentia* e de um contexto tão colaborativo de mescla genérica, constitui um caso isolado no *corpus* plautino. No geral, pudemos notar que, apesar de a écfrase ser uma típica figura épica, ela não é um dos recursos mais explorados por Plauto para remeter ao gênero mais elevado. Essa função, conforme demonstraremos a seguir, é cumprida por outras técnicas características do epos: os símiles e as metáforas.

2.2.2. Símiles e metáforas: descrições imagéticas

Antes de dar início à discussão sobre o uso de símiles e metáforas na poesia épica e em Plauto,²⁸³ gostaríamos de tecer breves comentários acerca da maneira como empregamos cada um desses conceitos relativos a comparações, a fim de evitar ambiguidades quanto à terminologia empregada em nossa análise. Em estudos anteriores, diferenciamos comparação de metáfora segundo uma distinção que remonta à *Retórica* (*Τέχνη ῥητορική*) de Aristóteles.²⁸⁴ Assim, tomamos metáfora basicamente como uma comparação (mas sem a conjunção comparativa que torna a comparação explícita). Quanto ao símile, que muitas vezes é tratado superficialmente como sendo o mesmo que a comparação, preferimos seguir uma definição mais específica, a saber, a de que essa figura é marcada por uma maior dissimilaridade entre os elementos comparados, conforme propõe J. L. Ready:

“The defining feature of a simile is the dissimilarity between tenor and vehicle, and in such cases one can speak of the distance between tenor and vehicle. For example, the narrator describes the Trojan Adamas gasping in death ‘as when a bull [gasps], which in the mountains herdsmen bind with ropes although it is unwilling and drag

²⁸³ Haveremos de nos concentrar nas comparações plautinas que envolvem imagens bélicas. Para um estudo mais geral sobre símiles e metáforas em Plauto, ver o capítulo “Plautus and the imagery of fantasy” de autoria de E. Fantham (*Comparative studies in Republican Latin imagery*, 1972).

²⁸⁴ ἔστιν γὰρ ἡ εἰκὼν, καθάπερ εἴρηται πρότερον, μεταφορὰ διαφέρουσα προθέσει· διὸ ἦττον ἡδύ, ὅτι μακροτέρως· καὶ οὐ λέγει ὡς τοῦτο ἐκεῖνο· οὐκοῦν οὐδὲ ζητεῖ τοῦτο ἡ ψυχὴ (*Rhet.* 1410b17-20; “O símile, como dito anteriormente, é uma metáfora, diferindo pela sua parte inicial. Portanto, é menos aprazível porque é mais longo, e também não diz que isto é aquilo. Decerto não é isso que a mente busca”). Sobre comparação e metáfora em Aristóteles, e também quanto às dificuldades de tradução da passagem (sobretudo concernentes ao termo προθέσει), ver I. Tamba-Mecz e P. Veyne (“*Metaphora et comparaison selon Aristote*”, 1979).

it off by force' (*Il.* 13.571–72). By contrast, the defining feature of a comparison is the similarity between the tenor and vehicle, and in such cases one can speak of the proximity of tenor and vehicle. For instance, Themis questions Hera: 'Why have you come? You are similar to one terrified' (*Il.* 15.90). The simile evinces a relatively larger gap between tenor and vehicle, and the comparison a smaller gap"²⁸⁵ (*Character, narrator, and simile in the Iliad*, 2011, p. 5).

De acordo com a explanação de J. L. Ready, então, os seguintes exemplos plautinos que selecionamos constituiriam, respectivamente, uma comparação e um símile:

Tam a me pudica est quasi soror mea sit (*Curc.* 51)

“De minha parte, ela está tão casta quanto se fosse minha irmã”.

Ita quasi incudem me miserum homines octo ualidi caedant (*Amph.* 159)

“Assim, oito homens fortes vão me golpear – coitado de mim! – como se eu fosse uma bigorna”.

Para a presente pesquisa, além das metáforas, interessam-nos sobretudo os símiles, afinal, as comparações mais comuns (como relacionar uma mulher a uma mulher da família, tal qual ocorre no verso supracitado de *Gorgulho*) muito dificilmente permitiriam uma expansão significativa da ideia que se pretende ilustrar a ponto de ligar o universo cômico ao épico. E de fato, buscamos precisamente símiles (e metáforas) que consigam agregar algo do epos às peças plautinas. R. O. A. M. Lyne, ao versar sobre essa figura de linguagem, dá destaque exatamente a tal função aditiva:

“There is thus in most similes a visible point of contact with the narrative and an illustrative function tied to it which is often advertised; in many similes further points of contact and illustrative functions can be discerned. But this sort of function is not I maintain the important or main function of a developed simile in the hands of a master. The main function of a simile is not to illustrate something

²⁸⁵ Claro está, porém, que comparações e símiles podem ser entendidos como as extremidades de um *continuum* e o ponto a partir do qual uma figura se converte na outra seria relativo. Quanto aos maiores e menores graus de similaridade, J. L. Ready faz a seguinte modalização: “Within each category of simile and comparison, however, differences exist. Some similes either exhibit or assert a greater degree of similarity between tenor and vehicle than other similes, and some comparisons present a greater degree of similarity between tenor and vehicle than other comparisons. A comparative spectrum emerges, bounded on one end by the notion of lesser similarity and on the other end by the notion of greater similarity. Where a figure falls on the spectrum depends on the perceived or actual gap between its tenor and vehicle” (2011, p. 5).

already mentioned in the narrative, but to add things which are not mentioned, in a different medium: imagery” (*Words and the poet*, 1989, p. 68).

As propriedades imagéticas desse expediente evidenciam o porquê de seu sucesso na narrativa visual da epopeia. R. P. Martin observa que símiles (porém os longos) são “seemingly the stock-in-trade of ‘epic’ composition” (2005, p. 11). Mais especificamente quanto à obra de Homero, J. L. Ready considera que essa figura de linguagem seja “one of the most striking and memorable features” (2011, p. 2), e M. W. Edwards arrola o recurso entre uma lista de “traditional techniques”²⁸⁶ empregadas na *Ilíada*, descrevendo-o da seguinte maneira:

“Homer very often uses short similes, ‘like a lion’, ‘like man-slaying Ares’, similar to those occurring in other epic traditions. They add color and emphasis, as do the traditional epithets. Characteristically Homeric, however, and rare in other traditions, are the longer similes, pictures painted by the poet to illustrate the narrative and bring it vividly before the eyes of his hearers” (2005, p. 307).

Nossa hipótese é a de que, em contexto plautino, além das características expressas acima (ênfase, ilustração, vivacidade) os símiles podem agregar outros efeitos às peças, por representarem um espaço profícuo para mesclas genéricas. E uma vez que buscamos não qualquer comparação, mas imagens específicas, que remetam à épica, levamos em consideração para isso igualmente tanto os símiles quanto as metáforas. Assim, na análise das passagens cômicas, tencionamos dar destaque ao jogo genérico que se estabelece, e não enfatizar em que momento se trata de uma ou outra figura.²⁸⁷

²⁸⁶ Os outros itens são: linguagem, metro, fórmulas, metáforas, efeitos sonoros e cenas típicas (“Homer’s *Iliad*” [in: J. M. Foley, 2005, p. 307-9]).

²⁸⁷ Curiosamente, na épica homérica, as metáforas aparecem em número reduzido em relação aos símiles, cf. J. L. Ready (2011, p. 13, n. 7), que cita alguns exemplos.

2.2.2.1. Símbolos e metáforas em Plauto: o caminho da guerra

2.2.2.1.1. A queda de Troia: a *Glorifizierung* de Crísalo Laércio

Quando pensamos em comparações na obra de Plauto, facilmente nos lembramos dos momentos de *Glorifizierung*, como a passagem em que o menino Pinácio diz superar Taltíbio e Mercúrio (*Stich.* 305 e 274, respectivamente, versos citados na seção 2.1.1), ou o excerto abaixo, em que o escravo Tranião se alça à categoria de Alexandre, o Grande e Agátocles de Siracusa:

*Alexandrum magnum atque Agathoclem aiunt maxumas
Duo res gessisse; quid mihi fiet tertio,
Qui solus facio facinora immortalia? (Most. 775 – 8)*

“Dizem que Alexandre Magno e Agátocles realizaram duas façanhas monumentais. Que esperar de mim, um terceiro, que sozinho promovo proezas imortais?”.

Muitas são as personagens plautinas que se valem desse recurso, mas nenhuma sobrepuja o *callidus* e paradigmático *seruus* Crísalo da peça *Báquides*. Ao passo que outros escravos se comparam apenas brevemente a figuras mitológicas (como faz o *puer* de *Estico*) e históricas (do mesmo modo que o *seruus* de *Mostelária*), Crísalo profere um longo monólogo em que extrapola o expediente da *Glorifizierung*: ele espelha parte do enredo dessa comédia nos eventos da queda de Troia, designando o papel de várias das *dramatis persona* no final do cerco aos dardânidas, mesmo não havendo semelhante grandiosidade na trama tipicamente cômica.²⁸⁸

A parte inicial de *Báquides* não consta dos manuscritos que chegaram aos nossos dias, mas as cenas transmitidas deixam a história bastante clara. O jovem Mnesíloco (*Mnesilochus*), afastado de Atenas pelo pai (Nicobulo [*Nicobulus*]) a fim de que conduzisse negócios em Éfeso, pede ao amigo (um outro *adulescens* chamado Pistoclero [*Pistoclerus*]) que cuide de uma importante tarefa durante sua ausência: conseguir a liberdade de sua

²⁸⁸ Segundo J. Barsby, autor de edição comentada da peça, “the monody, with its fantastic comparisons with the Trojan War, is an extreme example of the ebullient self-congratulation of the tricky slave” (1991, p. 169).

amante, Báquide (*Bacchis*), que estava a serviço de um soldado, Cleômaco (*Cleomachus*). Na tentativa de prestar esse auxílio, Pistoclero acaba se apaixonando pela irmã da moça, também chamada Báquide. Isso obviamente causa confusão quando do retorno de Mnesíloco, que confunde as duas e toma a amante e o amigo por traidores. Assim sendo, o filho de Nicobulo dá ao pai o dinheiro que pretendia embolsar com uma mentira arquitetada por seu escravo, Crísalo. Revelado o mal entendido, o jovem se desespera por não ter mais em mãos os recursos com os quais libertar a amada, e impele o *seruus callidus* a conseguir-lhe dinheiro por alguma outra artimanha. A ideia de Crísalo é enganar o velho Nicobulo, fazendo com que ele pense que Mnesíloco está em grave perigo por ter seduzido uma mulher casada. Os duzentos filipos de ouro,²⁸⁹ de fato, não serão entregues a nenhum marido ofendido e vingativo, mas a Cleômaco, a fim de cobrir as despesas com a Báquide, que não irá partir de Atenas com o soldado. Com mais um ardil, Crísalo subtrai ainda outros duzentos filipos de Nicobulo, que beneficiariam Mnesíloco e Pistoclero. Tais são os feitos que o astucioso escravo compara aos ilustres episódios do fim de Troia:

<i>Atridae duo fratres cluent fecisse facinus maxumum,</i>	925
<i>Quom Priami patriam Pergamum diuina moenitum manu</i>	
<i>Armis, equis, exercitu atque eximiis bellatoribus</i>	
<i>Milli cum numero nauium decumo anno post subegerunt.</i>	
<i>Non pedibus termento fuit, praeut ego erum expugnabo meum</i>	
<i>Sine classe sineque exercitu et tanto numero militum.</i>	930
<i>[Cepi, expugnaui amanti erili filio aurum ab suo patre.]</i>	
<i>Nunc †prius quam huc †senex uenit, libet lamentari, dum exeat.</i>	
<i>O Troia, o patria, o Pergamum; o Priame, periisti senex,</i>	
<i>Qui misere male mulcabere quadringentis Philippis aureis.</i>	
<i>Nam ego has tabellas obsignatas, consignatas quas fero,</i>	935
<i>Non sunt tabellae, sed equos quem misere Achiui ligneum.</i>	
<i>Epiust Pistoclerus; ab eo haec sumpta <e>; Mnesilochus Sinost</i>	
<i>Relictus. Ellum; non in busto Achilli, sed in lecto accubat;</i>	
<i>Bacchidem habet secum. Ille olim <ut> habuit ignem qui signum daret,</i>	
<i>Nunc ipsum exurit. Ego sum Vlixes, cuius consilio haec gerunt.</i>	940
<i>Tum quae hic sunt scriptae litterae, hoc in equo insunt milites</i>	
<i>Armati atque animati probe. Ita res successit mi usque adhuc.</i>	
<i>Atque hic equos non in arcem, uerum in arcam faciet impetum.</i>	
<i>Exitium, excidium, exlecebra fiet hic equos hodie auro senis.</i>	
<i>Nostro seni huic stolido, ei profecto nomen facio ego Ilio.</i>	945
<i>Miles Menelaust, ego Agamemno; idem Vlixes Lartius;</i>	
<i>Mnesilochust Alexander, qui erit exitio rei patriae suae;</i>	

²⁸⁹ Um tipo de moeda cunhada por Filipe II da Macedônia (cf., por exemplo, o *OLD*, que remete precisamente a um verso de *Báquides*, *Bacch.* 590).

Is Helenam auexit, cuia causa nunc facio obsidium Ilio.
Nam illi itidem Vlixem audiui, ut ego sum, fuisse et audacem et malum.
Dolis ego deprensus sum; ille mendicans paene inuentus interit, 950
Dum ibi exquirat fata Iliorum. Adsimiliter mi hodie optigit.
Vinctus sum, sed dolis me exemi, item se ille seruauit dolis.
Ilio tria fuisse audiui fata quae illi forent exitio:
Signum ex arce si periisset; alterum etiamst Troili mors;
Tertium, cum portae Phrygiae limen superum scinderetur. 955
Paria item tria eis tribus sunt fata nostro huic Ilio.
Nam dudum primo ut dixeram nostro seni mendacium
Et de hospite et de auro et de lembo, ibi signum ex arce iam abstuli.
Iam duo restabant fata tunc, nec magis id ceperam oppidum.
Post ubi tabellas ad senem detuli, ibi occidi Troilum, 960
Cum censuit Mnesilochum cum uxore esse dudum militis.
Ibi uix me exsolui; id periculum adsimilo, Vlixem ut praedicant
Cognitum ab Helena esse proditum Hecubae. Sed ut olim ille se
Blanditiis exemit et persuasit se ut amitteret,
Item ego dolis me illo extuli e periculo et decepi senem. 965
Post cum magnifico milite, urbes uerbis qui inermis capit,
Confluxi atque hominem reppuli. Dein pugnam conserui seni;
Eum ego adeo uno mendacio deuici, uno ictu extempulo
Cepi spolia. Is nunc ducentos nummos Philippos militi,
Quos dare se promisit, dabit. 970
Nunc alteris etiam ducentis usus est, qui dispensentur
Ilio capto, ut sit mulsum qui triumphent milites.
Sed Priamus hic multo illi praestat: non quinquaginta modo,
Quadringentos filios habet, atque equidem omnis lectos sine probro:
Eos ego hodie omnis contruncabo duobus solis ictibus. 975
Nunc Priamo nostro si est quis emptor, comptionalem senem
Vendam ego, uenalem quem habeo, extemplo ubi oppidum expugnauero.
Sed Priamum adstantem eccum ante portam uideo. Adibo atque adloquar.

“Os dois irmãos Atridas são renomados por terem realizado um feito formidável, [925] quando a pátria de Príamo, Pérgamo, murada por divina mão, com armas, cavalos, um exército de exímios combatentes e a potência de mil navios, depois do décimo ano, subjugaram. Isso não foi mais que um arranhão nos pés, comparado com a maneira como eu vou tomar de assalto meu senhor, sem esquadra, nem exército, nem tamanho contingente de soldados. [930] [Peguei, tomei de assalto para o filho, para o patrãozinho enamorado, o ouro de seu pai.] Agora, antes que o velho venha para cá, eu gostaria de proferir um lamento até que ele saia. Ó Troia, ó pátria, ó Pérgamo, ó velho Príamo, pereceste, quem dolorosa e desgraçadamente há de pagar²⁹⁰ com quatrocentos filipos de ouro. Pois estas tabuinhas que eu trago lacradas e seladas [935] não são tabuinhas, mas o cavalo, aquele de madeira que os aqueus enviaram. Pistoclero é Epeu, dele é que elas foram recebidas. Mnesíloco é Sínón, que ficou para trás. Ei-lo: não é sobre a tumba de Aquiles, mas sobre o leito

²⁹⁰ J. Barsby (1991, p. 173) observa que há um trocadilho entre os verbos *mulco* (*mulcabere*, *Bacch.* 934) e *multo*, que significam, respectivamente, “espancar” (cf. *OLD* 1: “To handle [a person] roughly, beat up, or sim.”) e “multar” (cf. *OLD* 1: “To punish with the loss of something, fine, mulct”). Com o verbo “pagar” procuramos recuperar ambos os sentidos (cf., por exemplo, *Houaiss* 4 e 6: “entregar [algo] para cobrir despesa ou débito” e “sofrer castigo ou penalidade, padecer, expiar”).

que ele se reclina, e tem a Báquide consigo. Ele certa vez teve fogo, com o qual daria o sinal, agora isso o consome. Eu sou Ulisses, por cujo conselho tais fatos são conduzidos. [940] Então esses caracteres aqui que foram escritos são os soldados dentro do cavalo, devidamente armados e animados. Assim transcorreu a situação para mim até o momento. E esse cavalo irá atacar, na verdade, não um forte, mas uma caixa-forte:²⁹¹ hoje esse cavalo se transformará em destruição, devastação, desolação para o ouro do velho. Para esse nosso velho estúpido, eu realmente darei o nome de Ílion, [945] o soldado é Menelau, eu Agamêmnon e igualmente Ulisses Laércio, Mnesíloco é Páris,²⁹² que será a destruição da prosperidade de sua pátria. Ele raptou Helena, por cuja causa agora faço cerco a Ílion. Pois ouvi que ali, do mesmo modo como eu sou, Ulisses foi audacioso e maldoso. Eu fui surpreendido em meio às artimanhas, ele, descoberto enquanto investigava ali as ações dos troianos disfarçado de mendigo, quase foi morto. [950] Do mesmo modo ocorreu comigo hoje: eu fui amarrado, mas me libertei com as artimanhas, assim como ele se salvou pelas artimanhas. Ouvi que existiram três profecias para Ílion, as quais seriam a respeito de sua destruição: se a estátua se perdesse da fortaleza, a outra era sobre a morte de Troilo, a terceira, de quando o lintel da parte superior dos portões frígios fendesse. [955] Do mesmo modo, há três profecias semelhantes àquelas três para essa nossa Ílion. Pois quando há pouco, em primeiro lugar, eu contei ao nosso velho a mentira sobre o hóspede, o ouro e o veleiro, nesse instante eu já roubei a estátua da fortaleza. Nesse momento, então, restavam duas profecias, e eu não havia ainda tomado a cidade. Depois, quando eu levei as tabuinhas ao velho, então matei Troilo, [960] quando ele pensou que Mnesíloco estava há tempos com a esposa do soldado. Nesse momento, por pouco me desembaracei. E comparo esse perigo àquele em que Ulisses, como proclamam, foi reconhecido por Helena e delatado a Hécuba. Mas assim como ele, nessa ocasião, com lisonjas se libertou e a persuadiu a deixá-lo partir, do mesmo modo eu, com artimanhas, escapei do perigo e enganei o velho. [965] Depois, fui ter com o soldado blasonador, que, desarmado, toma cidades com conversa: enfrentei e descartei o homem. Em seguida, engatei em uma luta com o velho. De fato, eu o derrotei com uma única mentira, com um único golpe eu imediatamente tomei os espólios. Agora ele dará ao soldado os duzentos numos filipos que havia prometido dar. [970] Agora ainda é necessário distribuir os outros duzentos, a fim de que, Ílion capturada, haja enomel para que os soldados triunfem. Mas esse Príamo em muito supera aquele: não apenas cinquenta, mas quatrocentos filhos ele tem, e sem dúvida todos seletos, sem ignomínia. Eu hoje picarei todos eles com apenas dois golpes. [975] Agora, se houver algum comprador para o nosso Príamo, eu venderei por lote o velho, quem eu terei à venda como escravo, no momento mesmo em que eu tiver tomado de assalto a cidade. Mas ei-lo! Vejo Príamo em pé, diante do portão. Irei até lá e falarei com ele”.

A elaborada comparação, que, na verdade, constitui uma alegoria, subdivide-se em diversos símiles, metáforas e mesmo algumas aproximações indiretas (itens 1 e 5), como sintetiza o quadro abaixo:

²⁹¹ Crísalo diz, mais especificamente, “arca” (*arcam*, *Bacch.* 943) e “fortaleza” (*arcem*, *Bacch.* 943). Alteramos um pouco o sentido dos termos para manter, também em português, a paronomásia.

²⁹² Para deixar mais clara a correspondência, preferimos essa versão (Πάρις) ao nome alternativo da personagem, Alexandre (Ἀλέξανδρος), que é a alcunha escolhida por Crísalo (*Alexander*, *Bacch.* 947).

	Enredo de <i>Báquides</i>	Queda de Troia	<i>Bacch.</i>
1	Nicobulo	Pérgamo ou Ílion	925 – 30, 945
		Príamo	933 – 4, 973 – 8
2	Tabuinhas de cera	Cavalo de madeira	936
3	Pistoclero	Epeu	937
4	Mnesíloco	Sínon	937
		Páris	947
5	Leito da Báquide	Túmulo de Aquiles	938
6	Crísalo	Ulisses	940, 946, 949 – 52, 962 – 5
		Agamêmnon	946
7	Escritos da carta	Soldados armados	941 – 2
8	Cofre do velho	Cidadela de Troia	943
9	Cleômaco	Menelau	946
10	Báquide	Helena	948
11	Estratagemas de Crísalo	Três profecias da queda de Troia	953 s.
12	Quatrocentas moedas	Cinquenta filhos de Príamo	973 – 4

Já em uma primeira leitura é possível perceber algumas estranhezas que tornam esse extenso monólogo algo confuso, como o fato de algumas personagens de *Báquides* encarnarem mais de um elemento do episódio troiano. Em princípio, esse acúmulo de papéis não chegaria a ser um problema, pois em meio à *Glorifizierung* Crísalo poderia muito bem se caracterizar tanto com as qualidades de Ulisses (*Vlixes*) quanto com as de Agamêmnon (*Agamemno*). Do mesmo modo, o escravo poderia querer maximizar a “destruição” de Nicobulo, atribuindo-lhe não somente o aniquilamento de Príamo (*Priamus*), como também a ruína da própria cidade. É intrigante, porém, que Mnesíloco seja, ao mesmo tempo, um aqueu (Sínon [*Sino*]) e um dardânida (Páris [*Alexander*]), apesar de ambos serem peças decisivas para a queda de Ílion. A atribuição do papel de Menelau (*Menelau*) a Cleômaco também é curiosa. A comparação faz sentido juntamente com aquela que se estabelece entre Báquide e Helena (*Helena*), e o soldado realmente se torna inimigo de Nicobulo por ser aquele que vai receber os duzentos filipos de ouro do velho.

No entanto, como pensar nesse obstáculo do caso amoroso como aliado de Crísalo e Mnesíloco? De fato, Cleômaco é adiante representado como oponente deles (*Bacch.* 966 – 7).

Essa ambígua composição do elenco poderia ser explicada pelo tipo de adaptação menos grave que o escravo pretende fazer em sua “*Crisílada*”. Ao passo que, nas versões correntes do mito, Príamo é trucidado por Neoptólemo (*Neoptolemus*) no altar de seu próprio palácio,²⁹³ Crísalo quer, ridiculamente, vender Nicobulo por lote, como um escravo sem grande valor.²⁹⁴ Não é surpreendente tal arremate para uma mítica saga grega que, numa comédia plautina, pode até mesmo transformar-se em uma celebração romana de triunfo (*ut sit mulsum qui triumphant milites*, *Bacch.* 971 – 2).²⁹⁵

Questões mais incômodas na monodia de Crísalo referem-se ao encadeamento das comparações que formam o longo símile. Alguns versos (*Bacch.* 937 – 40)²⁹⁶ parecem interromper o desenvolvimento da metáfora que associa as tabuinhas com as cartas ao cavalo de madeira que transporta os soldados gregos (*Bacch.* 935 – 6, 941 – 2). Outras duas sequências que chamam a atenção são aquelas em que Crísalo equipara seus feitos aos de Ulisses (*Bacch.* 949 – 52, 962 – 5): as passagens, intercaladas pelo trecho sobre as três profecias (*Bacch.* 953 – 61),²⁹⁷ parecem ser apenas a variação do mesmo episódio, em que

²⁹³ Tal é a imagem que se encontra, por exemplo, em *Hécuba* (*Ἑκάβη*) e *As troianas* (*Τρωάδες*) de Eurípides (*Hec.* 23 s.; *Tr.* 16 s., 481 – 4), em um fragmento da *Andrômaca* (*Andromacha*) de Ênio (*Andr.* 92 – 4 Jocelyn, daqui em diante, J) e na *Eneida* de Virgílio (*Aen.* 2, 506 – 58). Cf. J. Barsby (1991, p. 178), com indicação de bibliografia suplementar relacionada ao tema.

²⁹⁴ Sobre a expressão *comptionalem senem* (*Bacch.* 976), J. Barsby remete a uma das *Epístolas familiares* (*Epistulae ad familiares*) de Cícero (*Fam.* 7, 29, 1), e sugere que era costume, em leilões de escravos, vender aqueles velhos e sem valor por lote, em vez de individualmente (1991, p. 178).

²⁹⁵ A respeito dessa imagem evocada por Plauto, ver J. Barsby (1991, p. 178).

²⁹⁶ Essa sequência não se encontra em um dos principais manuscritos que transmitiu a obra de Plauto, o *Palimpsesto Ambrosiano*; cf., por exemplo, H. D. Jocelyn (1969, p. 135).

²⁹⁷ Também esse excerto traz complexidades, por não explicitar qual é o terceiro engano, o que só ocorrerá adiante, quando, finda a monodia de Crísalo, Nicobulo vai ler a carta trazida pelo escravo: *Nunc superum limen scinditur, nunc adest exitium | Ilio, / Turbat equos lepide ligneus* (*Bacch.* 987 – 8; “Agora fende o lintel superior, agora a destruição de Ílion está próxima, o cavalo de madeira arruína perfeitamente”). Um terceiro engano, aliás, talvez nem tivesse existido no modelo dessa peça plautina, uma vez que a obra específica de Menandro fazia referência a dois enganos (*Δις Ἐξαπατῶν*). Sobre isso, cf. J. Barsby (1991, p. 170). Quanto às profecias elas mesmas, a informação não é atestada por outras fontes que chegaram aos nossos dias. Ao contrário, em comentário à *Eneida* (*ad Aen.* 2, 13), Sêrvio enumera as profecias explicitando que, para isso, se baseou nas *Báquides* de Plauto. O erudito ainda elenca outras três, a saber: se Neoptólemo se unisse à expedição, se fossem capturados os cavalos de Reso, se o arco de Hércules fosse conquistado de Filoctetes. De acordo com a tradição transmitida por Apolodoro (*Epit.* 5, 10), as profecias se referiam: aos ossos de Pélops serem trazidos, ao alistamento de Neoptólemo e ao roubo do *Palladium* (uma estátua de Palas que ficava no templo de Troia e protegia a cidadela). Para um estudo mais detalhado das profecias alegadas por

o herói aqueu é descoberto como espião dentro dos limites da fortaleza troiana.²⁹⁸ Além disso, a ordem dos embates com Nicobulo e Cleômaco (*Bacch.* 966 – 9) está invertida.

Tais problemas, bem como outros que deixamos de mencionar (questões de métrica, estilo, representação etc.), levaram estudiosos a discutir a autenticidade da monodia de Crísalo, questionando se ela seria inteiramente de composição plautina.²⁹⁹ Para a presente exposição, no entanto, deixamos de considerar a possibilidade de versos espúrios, e tomamos o texto tal qual editado por A. Ernout (1996).

A passagem nos interessa como um todo enquanto referência à épica: não apenas se trata de um elaborado símile, como também abundam alusões a uma mitologia intimamente relacionada com o epos. A morte de Troilo (*ibi occidi Troilum*, *Bacch.* 960), por exemplo, é um tema presente na *Ilíada* homérica (*Il.* 24, 257).³⁰⁰ De fato, parece difícil imaginar o ciclo troiano sem levar em consideração esse que é não apenas o primeiro registrado, como também um de seus maiores expoentes. A celebridade e a difusão dessa epopeia já na Antiguidade são refletidas também em certa passagem da obra de Plauto, em que, como vemos, é citada com o sentido figurado de “história de grandes proporções”:³⁰¹ *Verum ubi dies decem continuos sit, east odiorum Ilias* (*Mil.* 743; “Na verdade, quando fica por dez dias seguidos, é a *Ilíada* das chateações”).³⁰²

É verdade que alguns episódios referidos por Crísalo não aparecem na *Ilíada*, como a arquitetada traição de Sínon e o fantástico relato sobre o cavalo de madeira. Porém, a fábula da pérfida oferenda dos gregos é aludida mais de uma vez na *Odisseia* (*Od.* 4, 266 – 89; 8, 492 – 520; 11, 523 – 32),³⁰³ e o mito de Sínon, que não é mencionado por Homero,

Crísalo em relação às conhecidas por outras fontes, ver. J. Barsby (1991, p. 176-7) e H. D. Jocelyn (1991, p. 138-42).

²⁹⁸ Tal evento é narrado na épica homérica (*Od.* 4, 242 – 64) e retomado em peças de Eurípides, a saber, *Hécuba* (*Hec.* 239 – 50) e *Reso* (*Pῆσος*; *Rh.* 501 – 7). *Reso*, na verdade, é uma tragédia de autoria duvidosa; cf., por exemplo, W. Ritchie (*The authenticity of the Rhesus of Euripides*, 1964).

²⁹⁹ Nesse aspecto, destaca-se o artigo de H. D. Jocelyn, ao qual já vimos nos referindo (“Chrysalus and the fall of Troy (Plautus, *Bacchides* 925-978)”, 1969). Mas cabe destacar que o texto latino de Plauto que seguimos, editado por A. Ernout, bem como a edição de J. Barsby, trazem apenas o verso 931 com marca de exclusão (“[]”).

³⁰⁰ O assassinato do mais jovem filho de Príamo por Aquiles seria posteriormente lembrado também por Virgílio (*Aen.* 1, 474).

³⁰¹ O *OLD* registra tal acepção para o verbete *Ilias* (2b: “a story on the scale of the Iliad”), mas aloca essa referência plautina no sentido mais direto (2: “The Iliad of Homer”).

³⁰² Parece-nos que esse excerto também sustenta que a extensão pode ser, de fato, um dos critérios definidores da épica.

³⁰³ Outras fontes gregas são as tragédias *Agamêmnon* (*Ἀγαμέμνων*) de Ésquilo (*Ag.* 821 – 8) e *As troianas* de Eurípides (*Tr.* 511 – 67), bem como as comédias *Aves* de Aristófanes (*Av.* 1128) e *O bajulador* (*Κόλαξ*) de

seria desenvolvido na *Eneida* (*Aen.* 2, 57 – 198),³⁰⁴ o que ratifica que tais componentes da lenda também eram apropriados para uma representação épica. Ademais, uma releitura como a de Plauto não precisaria se basear em uma obra em específico, mas beber de alguma fonte mais geral, que unisse várias tradições. A menção aos mil navios (*Mille cum numero nauium*; *Bacch.* 928), por exemplo, não seguiria à risca o catálogo homérico, que contava 1186 naus (*Il.* 2, 494 – 759), mas já representaria uma convenção poética (“poetic convention”; cf. J. Barsby, 1991, p. 173).³⁰⁵

Os elementos citados por Crísalo que, segundo propomos, filiam esse longo símile ao mundo do epos não são assim interpretados de forma unânime. H. D. Jocelyn, em sua análise da monodia do escravo, associa o tema da queda de Ílion (tal como apresentada em *Báquides*) antes ao gênero trágico (“a famous subject of plastic art and stage tragedy”, 1969, p. 143), e sugere que essa – não a poesia épica – teria sido a via para que o público conhecesse a saga troiana:

“The allusions to heroic legend (...) pullulate in the twenty-one ‘fabulae Varronianae’, some of them so elliptical as to suggest a quite knowledgeable audience. Representations on works of art and in stage tragedies like the *Equos Troianus* of Livius and Naevius³⁰⁶ would have made the story of the Achaean siege of Troy particularly well known” (1969, p. 137-8).³⁰⁷

Menandro (*Kol.* 123 s.), além de outras obras (algumas hoje perdidas) indicadas por J. Barsby (1991, p. 174). O estudioso remete também ao campo das artes plásticas: de acordo com Pausânias, havia uma célebre pintura de Polignoto que retratava o cavalo de madeira (*Paus.* 10, 26, 2), que ganhara imagens também na Acrópole de Atenas e em Delfos (*Paus.* 1, 23, 8; 10, 9, 12). O episódio é aludido por Plauto ainda outra vez, na peça *Psêudolo*: *Superavit dolum Troianum atque Vlixem Pseudolus* (*Pseud.* 1244; “Psêudolo superou Ulisses e o estratagema dos troianos”). Essa comédia plautina faz referência também ao roubo da estátua de Palas: *Visso quid rerum meus Vlixes egerit, / Iamne habeat signum ex arce Ballionia* (*Pseud.* 1063 – 4; “Vou checar de quais assuntos meus Ulisses tratou, se ele já tem a estátua da fortaleza Baliônia”). Tais referências à lenda troiana, bem como outros momentos de *Glorifizierung* e sua atuação como *seruus callidus*, fazem do escravo que dá nome à peça um dos mais célebres do *corpus* plautino.

³⁰⁴ Claro está, como recorda J. Barsby (1991, p. 174-5), que não se sabe se alguma versão do mito semelhante à virgiliana era conhecida à época de Plauto.

³⁰⁵ O número arredondado aparece, por exemplo, no *Agamêmnon* de Ésquilo (*Ag.* 45), na *Eneida* de Virgílio (*Aen.* 2, 198) e no *Fausto* (*Faustus*) de Marlowe (1328).

³⁰⁶ Uma peça com tal título é atribuída a Lívio Andronico por Nônio (475, 10) e a Nêvio por Macróbio (*Sat.* 6, 1, 38); cf. H. D. Jocelyn (1969, p. 138, n. 21) e M. von Albrecht (*A history of Roman literature*, 1997, p. 113 e 120).

³⁰⁷ Na peça eniana *Alexandre* (*Alexander*), Cassandra profetiza sobre o ardil do cavalo de madeira: *Nam maximo saltu superavit grauidus armatis equus / Qui suo partu ardua perdat Pergama* (*Alex.* 72 – 3 J; “Pois com um poderoso salto, o cavalo prenhe de homens armados terá transpassado, para que, com sua sua prole, destrua as proeminentes Pérgamas”).

De fato, como nos lembra H. D. Jocelyn (1969, p. 138, n. 21), grande parte dos temas conhecidos das primeiras produções trágicas de Roma está relacionada ao ciclo troiano.³⁰⁸ Corrobora o argumento da influência trágica na composição da monodia de Crísalo o fato de que um de seus mais afamados versos – em que o escravo curiosamente lamenta por Troia,³⁰⁹ com exclamações pelo pai e pela pátria – o é precisamente porque constitui paralelo com passagens de tragédias conhecidas,³¹⁰ como a *Andrômaca* de Ênio e a *Medeia* (Μήδεια) de Eurípides.³¹¹

O Troia, o patria, o Pergamum; o Priame, periisti senex (Bacch. 933)³¹²

“Ó Troia, ó pátria, ó Pérgamo, ó velho Príamo, pereceste”.

O pater, o patria, o Priami domus (Andr. 87 J)

“Ó pai, ó pátria, ó casa de Príamo”.

ὦ πάτερ, ὦ πόλις, ὧν κάσιν αἰσχρῶς
τὸν ἐμὸν κτείνας ἄπενάσθην (Med. 166 – 7)

“Ó pai, ó cidade, daí eu parti em desonra, tendo matado meu irmão”.

Acreditamos que outros trechos da monodia também podem, por sua dicção, evocar o universo da tragédia. É o caso da afirmação de que Páris representa a destruição de Ílion (previsão observável também na peça *Alexandre* de Ênio), e também da referência aos

³⁰⁸ Por exemplo, *Aquiles* (Achilles), *Egisto* (Aegisthus), *Ájax* (Aiaxmastigophoros), de Lívio Andronico; *Aquiles* (Achilles), *Ájax* (Aiax), *Andrômaca* (Andromacha), *O resgate de Heitor* (Hectoris lytra), *Hécuba* (Hecuba), de Ênio; *Aquiles* (Achilles), *Egisto* (Aegisthus), *Agamenônidas* (Agamemnonidae), *Astíanax* (Astyanax), *Clitemnestra* (Clutemestra), *Hécuba* (Hecuba), *Helena* (Hellenes), *Mirmidões* (Myrmidones), *Neoptólemo* (Neoptolemus), *Filoctetes* (Philocteta), *As troianas* (Troades), de Ácio; cf. M. von Albrecht (1997, p. 113, 130-1, 155-6).

³⁰⁹ Sobre o efeito de estranhamento, visto que Crísalo não representava um dos troianos atacados, mas um dos aqueus incursores, cf. H. D. Jocelyn (1969, p. 145).

³¹⁰ Mas veja-se também o uso que, posteriormente, será feito na épica virgiliana: *O patria, o diuom domus Ilium et incluta bello / moenia Dardanidum*, Aen. 2, 241 – 2).

³¹¹ Cf. ainda *As fenícias* (Φοίνισσαι) de Eurípides (Phoen. 611 – 3). Tais paralelos já foram apontados por H. D. Jocelyn (1969, p. 138, n. 21; p. 144, n. 54); a aproximação com a *Andrômaca* de Ênio fora, antes, apontada por E. Fraenkel (1960, p. 63) e posteriormente retomada por J. Barsby (1991, p. 173).

³¹² Até o final desta seção, marcamos com negrito trechos dos textos latinos e das respectivas traduções para dar destaque aos paralelos identificados.

soldados entusiasmados e munidos (comparáveis a Aquiles na *Batalha naval* [Epinausimache] de Ácio):³¹³

Mnesilochust Alexander, qui erit exitio rei patriae suae (Bacch. 947)

“Mnesíloco é Páris, **que será a destruição da prosperidade de sua pátria**”.

Eum esse exitium Troiae, pestem Pergamo (Alex. 61 J)

“**Ele seria a destruição de Troia**, a peste para Pérgamo”.

Armati atque animati probe (Bacch. 942)

“Devidamente armados e animados”.

Vt nunc, cum animatus iero, satis armatus sum (Epin. 295)

“Como agora, uma vez que irei **animado**, estou suficientemente **armado**”.

Percebe-se, de fato, uma sonoridade trágica nesse elaborado símile plautino. No entanto, pensamos que isso não invalida a hipótese de que também o epos esteja presente ali, e não apenas pela temática, aspecto que já mencionamos. A Ernout, em comentário à peça *Báquides*, destaca precisamente a estilização épica da monodia de Crísalo:

“Ce monologue parodie souvent le style épique. De là les archaïsmes (*cluent, moenitum*), les mots rares (*termento*) ou nobles (*bellatoribus*), les allitérations et figures étymologiques (*fecisse facinus, Priami patriam Pergamum*), les exclamations du v. 133, etc.” (1935, p. 111).

Parece-nos que, de maneira análoga ao que ocorre com o discurso de Sósia na peça *Anfitrião*, o símile elaborado por Crísalo tem uma imbricada formatação épico-trágica, em que é difícil separar um gênero de outro.³¹⁴ O arcaísmo *clueo*, por exemplo, que caracteriza

³¹³ Sobre a presença da temática desse drama também na *Ilíada*, cf. a edição de E. H. Warmington (1936, p. 428).

³¹⁴ Um fenômeno semelhante é denominado por P. Hardie como “combined allusion” (*Lucretian Receptions: History, the sublime, knowledge*, 2009). No caso da peça *Báquides*, porém, Crísalo está antes cotejando as semelhanças entre as diversas histórias que propriamente narrando qualquer uma delas, o que torna um pouco mais complexa a identificação de paralelos lexicais e sintáticos com outras obras e fragmentos transmitidos.

um estilo épico para A. Ernout,³¹⁵ realmente é encontrado na epopeia romana, nos *Anais de Ênio*, mas aparece também nas tragédias *Iliona (Iliona)* de Pacúvio e *Filoctetes (Philoctetes)* de Ácio:

*Latos <per> populos res atque poemata nostra
clara> cluebunt* (Ann. 12 – 3 S; grifo nosso)³¹⁶

“Nossa matéria e nossos ilustres poemas **serão reconhecidos** por amplos povos”.

Istaec cluentur hospitum infidelissimae (Ilio. 202 W).

“Essas mulheres **são conhecidas** como as mais traiçoeiras anfitriãs”.

*Nemus expirante uapore uidet,
Vnde ignis cluet mortalibus clam
Divisus* (Phil. 536 – 8 W)

“Vês um bosque que expira vapor, **conhecido** como o local onde o fogo foi secretamente compartilhado com os mortais”.

O patronímico *Atridae* (Bacch. 925), que o escravo emprega para designar os irmãos Menelau e Agamêmnon, é classificado por J. Barsby como pertencente “to the high style of epic or tragedy”³¹⁷ (1991, p. 173). O termo, que ocorre diversas vezes na *Eneida* (Aen. 1, 458; 2, 104; 2, 415; 2, 500; 8, 130; 9, 138; 9, 602; 11, 262),³¹⁸ é registrado também em um fragmento da tragédia *Mirmidões (Myrmidones)* de Ácio:

*Quod si ut decuit stares mecum aut meus maestaret dolor
Iam diu inflammari Atridae naues uidissent suas* (Myr. 466 – 7 W)

³¹⁵ L. R. Palmer, por sua vez, ressalta que “all Roman poetical genres, tragedy and even satire, make use of archaisms as an ingredient of their diction. Epic is different in degree, not in kind. In their search for archaic colouring the poets availed themselves of disused forms of declension and conjugation besides the obsolete words for which they drew largely on the language of religion and law” (1954, p. 98).

³¹⁶ Sobre as dificuldades oferecidas pelo fragmento, ver comentários de O. Skutsch (1985, p. 168-9).

³¹⁷ J. Barsby qualifica do mesmo modo o *tricolon* aliterativo *exitium excidium exlecebra* (Bacch. 944), remetendo a L. R. Palmer (1954, p. 108 s.). Cabe lembrar, porém, que este estudioso afirma que tais *tricola* são recorrentes (“extremelly common”, 1954, p. 86-7) em Plauto, destacando alguns exemplos (inclusive Bacch. 944). H. D. Jocelyn, ao comentar o uso desse mesmo *tricolon*, declara que há paralelos por todo o drama arcaico, citando exemplos em Plauto, Terêncio, e mesmo Eurípides e Ésquilo (1969, p. 145). Ainda quanto a esse *tricolon*, o pesquisador aponta a presença de um “bold neologism” (1969, p. 145), *exlecebra*, que J. Barsby denomina “comic formation” (de *illecebra*, i.e. “engodo”; 1991, p. 175).

³¹⁸ Sua ausência nos *Anais* e na *guerra púnica* parece ser explicada pela temática histórica romana dessas obras de Ênio e Nêvio.

“Pois se, como era apropriado, tivesses ficado ao meu lado, ou se minha dor tivesse causado pesar, já há muito tempo os **Atridas** teriam visto suas naus arderem”.

Os frequentes paralelos entre obras de Plauto e fragmentos de tragédias do período republicano da literatura latina parecem ser, no caso que ilustramos, mais numerosos que aqueles que se podem estabelecer entre as comédias do autor e os também esparsos excertos de poemas épicos do mesmo período. Uma possível justificativa para isso, além da probabilidade de Plauto ter optado por parodiar mais amiúde o gênero trágico, é aventada por S. M. Goldberg:

“Nor could epic claim, at least not originally, the primacy among Romans that it enjoyed among Greeks. In Roman literature’s early days, there was no epic poet to set the poets’ table, as Homer was famously said to have done for Aeschylus. **Roman poets were dramatists before they were epicists**” (“Fact, fiction, and form in early Roman epic” [in: D. Konstan e K. A. Raafaub, 2010, p. 169]; grifo nosso).

Não tencionamos negar a força do teatro nos primórdios da produção poética romana,³¹⁹ mas ponderamos que asseverações sobre os poetas latinos terem sido primeiro dramaturgos devem ser tomadas com cautela. O marco do início da “literatura formal” em Roma, a peça que Lívio Andronico teria produzido para os *ludi Romani* de 240 a.C.,³²⁰ parece mesmo ratificar a precedência do drama. No entanto, levando-se em consideração os mais antigos registros épicos em língua latina que chegaram aos nossos dias, temos a

³¹⁹ Quanto às incertas origens e os primeiros desenvolvimentos do teatro em Roma, cf. M. von Albrecht (1997, p. 95-101).

³²⁰ A respeito dessa convenção, M. von Albrecht observa o seguinte: “Roman literature was made, not born; its beginning can be dated precisely” (1997, p. 112). S. M. Goldberg, discute a artificialidade desse evento inaugural ao longo da introdução a seu estudo (2005), argumentando que a literatura é definida não apenas pela criação, mas também pela recepção dos textos: “It is not just the creation and collection of certain texts but an attitude toward those texts that mark them as literature. One of the safer inferences from our all-too-problematic story about Livius Andronicus is that something happened in connection with the *ludi Romani* in or about the year 240 that both defined what later generations would call their literature and diminished their interest in whatever had preceded it. Seen this way, the focus of literary history starts to shift from matters of who wrote what and when and under whose influence to points of connection between authors and audiences: how and when did the Romans come to value what Andronicus and his successors created, so that scripts for second century actors became part of greater Rome’s cultural heritage?” (2005, p. 17-8).

Odisseia do próprio Lívio Andronico e, em seguida, *A guerra púnica* de Névio florescendo praticamente no mesmo período.³²¹

Na verdade, a observação de S. M. Goldberg que citamos acima parece ser uma reação à tendência contrária, i.e. a valorização, já na Antiguidade, da épica como sendo superior às outras formas poéticas em contexto romano. Esse gênero, de acordo com S. M. Goldberg, foi o que “first aroused literary sensibilities at Rome”, ao passo que o drama “became ‘literature’ only in retrospect” (*Constructing literature in the Roman Republic*, 2005, p. 18). Quanto à cronologia, no entanto, em trabalho anterior de S. M. Goldberg, fica claro que o estudioso não considera o despontar da épica em Roma tão posterior, uma vez que o gênero já estaria suficientemente estabelecido para ser parodiado por Plauto: “By the time Plautus’ Sosia tells his mock-heroic tale of Amphitruo’s exploits against the Teleboians, he is able to **parody the conventions of an epic style already in place**” (1995, p. 46; grifo nosso).

Assim, pensamos que os momentos de grandiloquência (paródica ou não) nas comédias plautinas também podem ter sido de inspiração épica (ainda que os fragmentos transmitidos das primeiras epopeias romanas nem sempre confirmem tal hipótese). Parece-nos, então, que o símile de Crísalo alude à épica não somente por ser uma figura característica desse gênero e por se valer de temas abordados, por exemplo, na *Ilíada* e na *Odisseia*. A referência se dá também por meio do jogo com outras convenções de uma tradição (e, logo, de uma poética implícita) já conhecida na Roma republicana. As análises da monodia de Crísalo e do discurso de Sósia, que nos parecem ser as mais notáveis passagens de estilização épica (ainda que via tragédia) de nosso *corpus*, revelam, dentre as possíveis convenções, uma característica que parece se destacar na marcação do gênero épico por Plauto: a temática bélica. Desse modo, dedicamo-nos, a seguir, à presença da guerra na obra plautina, e sua possível relação com o epos.

³²¹ Para maiores detalhes sobre esses poetas e suas obras, ver, por exemplo, M. von Albrecht (1997, p. 112-29). A *Odisseia* é uma adaptação da célebre epopeia homérica e *A guerra púnica* versa sobre o primeiro grande conflito (que se estendeu de 264 até 241 a.C.) entre Roma e Cartago. Escritos em versos satúrnios, esses poemas ainda não apresentam a métrica que se tornaria padrão também para a épica romana (hexâmetros). Não obstante, parece-nos que a postura de considerar o epos latino como uma produção por demais tardia depende de critérios algo enviesados: analisar o contexto romano tomando o grego como paradigma (i.e. existindo um grande poeta épico que antecede e influencia toda uma cultura literária) e balisar todas as obras de um gênero a partir de seus expoentes (nesse caso, os *Anais* de Ênio e a *Eneida* de Virgílio). Desse tema, tratamos na introdução do presente trabalho. Sobre o período e as obras desses poetas, cf., por exemplo, M. von Albrecht (1997, p. 112-29).

2.2.2.1.2. Outras batalhas: do *seruus callidus* ao *miles gloriosus*

A temática bélica do símile de Crísalo se sobressai por recorrer a uma batalha específica e amplamente conhecida, mas não o isola no *corpus* plautino. Metáforas militares, como observamos anteriormente, são frequentes e variadas nas comédias de Plauto. No trecho da peça *Menecmos* que transcrevemos a seguir, por exemplo, elas surgem em meio a uma conversa corriqueira. Trata-se do planejamento de um jantar na casa da meretriz Erócia (*Erotium*), amante de um homem casado, Menecmo (*Menaechmus*), o qual traz consigo o parasita Escovinha (*Peniculus*):³²²

- ERO. *Anime mei, Menaechme, salue.*
 PEN. *Quid ego?*
 ERO. *Extra numerum es mihi.*
 PEN. *Idem istuc aliis **adscriptiuis** fieri **ad legionem** solet.*
 MEN. *Ego istic mihi hodie adparari iussi apud te **proelium**.* 185
 ERO. *Hodie id fiet.*
 MEN. *In eo uterque **proelio** potabimus.*
*Vter ibi **melior bellator** erit inuentus cantharo,*
***Tuast legio: adiudicato** cum utro | hanc noctem sies.*
Vt ego uxorem, mea uoluptas, ubi te aspicio, odi male!
 ERO. *Interim nequis quin eius aliquid indutus sies.* 190
Quid hoc est?
 MEN. *Induuias tuae atque uxoris **exuuias**, rosa.*
 ERO. *Superas facile ut superior sis mihi quam quisquam qui impetrant.*
 PEN. *Meretrix tantisper blanditur, dum illud quod rapiat uidet;* 193
Nam si amabas, iam oportebat nasum abreptum mordicus. 195
 MEN. *Sustine hoc, Penicule: **exuuias** facere quas uoui uolo (Men. 182 – 96)*
- “ERÓ. Menecmo, minha vida, olá!
 ESC. E eu?
 ERÓ. Você está fora da conta pra mim.
 ESC. A mesma coisa costuma acontecer com os outros **extranumerários numa legião**.
 MEN. Eu hoje mandaria preparar aí na sua casa **uma batalha** para mim. [184-5]
 ERÓ. Isso será feito hoje.
 MEN. Nessa **batalha** beberemos juntos. Quem de nós dois se revelar **o melhor combatente** no cântaro, **será alistado na sua legião**, com ele você irá passar essa noite. Minha gostosura, quando olho para você, como odeio terrivelmente minha esposa.

³²² Segundo o *OLD*, “a brush”, “a sponge”. O nome eloquente é explicado pelo próprio parasita no início da comédia: *Iuuentus nomen fecit Peniculo mihi, / Ideo quia mensam, quando edo, detergeo (Men. 1 – 2; “Os moços me colocaram o nome de Escovinha porque, quando eu como, limpo a mesa”)*.

- ERÓ. No entanto, não consegue ficar sem vestir alguma roupa dela. [190] O que é isto?
- MEN. Minha rosa, isso é roupagem para você e **pilhagem**³²³ para minha esposa.
- ERÓ. Você supera com facilidade, como você é superior a qualquer um dos que me solicitam.
- ESC. Enquanto uma meretriz está vendo algo que possa arrebatá-la, fica toda meiga. Pois se você o amasse, já devia ter arrancado o nariz dele com uma mordida. [195]
- MEN. Segure isso, Escovinha, quero consagrar a **pilhagem** que prometi”.

Nessa passagem, não tendo recebido o mesmo tratamento dirigido a Menecmo, o parasita compara-se aos reservistas (*adscriptiuiis*, *Men.* 183) do exército. A partir daí, as metáforas bélicas ficam por conta de Menecmo, que jocosamente transforma o jantar numa espécie de duelo (*proelium*, *proelio*, *Men.* 184 – 6),³²⁴ cujo vencedor no copo (*melior bellator... cantharo*, *Men.* 187) – e não nas armas – haveria de ser “convocado” (*legio adiudicato*, *Men.* 188) para o leito de Erócia. Além da oferta de mais um “combatente”, a meretriz recebe também o que Menecmo trata como butim (*exuuias*, *exuuias*, *Men.* 191, 196) de uma batalha anterior:

*Vbi sunt amatores mariti? Dona quid cessant mihi
Conferre omnes congratulantes, quia pugnavi fortiter?
Hanc modo uxori intus pallam surrupui; ad scortum fero (Men. 128 – 30)*

“Onde estão os maridos amáveis? Por que demoram a me trazer presentes, congratulando-me **por ter lutado bravamente**? Há pouco surrupiei esta mantilha da minha esposa lá dentro, vou levá-la a uma prostituta”.

Nos trechos destacados dessa peça, vemos que as metáforas militares ajudam a ilustrar a relação de Menecmo com aquelas mulheres. No primeiro excerto que comentamos, a amante parecia ser caracterizada como uma “aliada”, no segundo, fica bem claro que a esposa é uma “inimiga”.

Uma conjuntura plautina em que o vocabulário bélico se afasta dos flertes e contendas verbais entre cônjuges, aproximando-se de um embate físico de fato, é a cena da

³²³ Procuramos adaptar a semelhança entre os termos latinos *induias* (“indumentária”) e *exuuias* (“despojos”) traduzindo-os, respectivamente, por “roupagem” e “pilhagem”.

³²⁴ A metáfora é empregada também por Messenião (*Messenio*), escravo do irmão gêmeo de Menecmo, o “Menecmo Sósicles” (*Sosicles*). Tendo recebido ordens de seu senhor para resolver algumas questões alhures (*Men.* 432 – 7), Messenião percebe que se atrasou para o jantar: *Sed metuo ne sero ueniam depugnato proelio* (*Men.* 989, “Mas temo estar chegando tarde, batalhada a batalha”).

peça *Cativos* em que Ergásilo compara partes de seu corpo a armas de guerra. Como já assinalamos, o parasita associa seu punho, seu cotovelo e seu ombro, respectivamente, a uma rocha de arremesso (*ballista*, *Capt.* 796), um dardo (*catapultast*, *Capt.* 796) e um aríete (*aries*, *Capt.* 797), na ocasião em que está agindo à moda de um *seruus currens*. De fato, dentre as metáforas bélicas mais desenvolvidas da obra de Plauto, boa parte está relacionada às armações dos escravos,³²⁵ constituindo também uma espécie de *Glorifizierung*.³²⁶ Nos excertos a seguir, os escravos Epídico, Tóxilo (*Toxilus*, de *O persa* [*Persa*]) e Psêudolo vivem seu momento de general:

*Ite intro: ego de re argentaria
Iam senatum conuocabo in corde consiliarium,
Quoi potissimum indicatur bellum, unde argentum auferam.
Epidice, uide quid agas; ita res subito haec obiectast tibi.
Non enim nunc tibi dormitandi neque cunctandi copia est.
Adeundum: senem oppugnare certum est consilium mihi (Epid. 158 – 63)*

“Vão para dentro. Com relação a essa questão monetária, eu já vou convocar na mente o senado para deliberar, acima de tudo, contra quem será declarada guerra, e de onde roubarei o dinheiro. Epídico, veja o que você vai fazer, assim tão subitamente essa questão foi lançada para você. Pois agora você não deve ficar cochilando, nem há possibilidade de demora: é hora de atacar! Está decidida minha deliberação de tomar de assalto o velho!”.

*Hostibus uictis, ciuibus saluis, re placida, pacibus perfectis,
Bello extincto, re bene gesta, integro exercitu et praesidiis,
Cum bene nos, Iuppiter, iuuisti dique alii omnes caelipotentis,
Eas uobis habeo gratis atque ago, quia probe sum ultus meum inimicum.
Nunc ob eam rem inter participes didam praedam et participabo (Pers. 753 – 7)*

“Vencidos os oponentes, salvos os cidadãos, tranquila a atmosfera, perfeita a paz, extinta a guerra, bem conduzidos os interesses, incólumes o exército e a guarnição,

³²⁵ Sobre isso, ver E. Fraenkel (1960, p. 223-31), com destaque para o trecho a seguir: “Le commedie plautine, como è noto, formicolano di menzioni d’azioni militari. Per lo più esse si riferiscono all’intrigo dello schiavo, e sono pronunciate dallo schiavo stesso, che vanta con orgoglio le sue gesta per così dire beliche, oppure da altri personaggi, che lo caratterizzano nello stesso modo. In alcuni casi questa stilizzazione investe tutta la commedia dal principio alla fine, nel senso che ad ognuna delle singole tappe dell’azione vien fornito un resoconto sull’inganno progettato o in corso d’esecuzione, con la terminologia che si adopera per un’impresa militare” (1960, p. 223-4). O estudioso ainda recorda que tais imagens militares não são tão frequentes em Terêncio (1960, p. 224-5). Para uma análise de teor histórico das metáforas do escravo enganador como general e de suas maquinações como manobras militares, ver M. Leigh (2004, p. 24-56).

³²⁶ CF. E. Fraenkel: “Ora la pompa militare di cui Plauto ammantava l’impresa dello schiavo serve ad innalzarne l’importanza, a glorificarne i meriti. L’effetto che ne risulta è analogo a quello prodotto dai confronti, che abbiamo già esaminati, fra gli schiavi (ma anche fra personaggi che non sono schiavi) e gli eroi mitici o storici” (1960, p. 232).

tendo você, Júpiter, felizmente nos ajudado, e todos os outros deuses celipotentes, eu lhes tenho gratidão e agradeço, porque me vinguei muito bem de meu inimigo. Agora, por conta disso, distribuirei e partilharei a pilhagem com os participantes”.

Ita paraui copias,
Duplicis, triplicis, dolos, perfidias, ut ubiquomque hostibus congregiar –
Maiorum meum fretus uirtute dicam,
Mea industria et malitia fraudulenta –
Facile ut uincam, facile ut spoliem meos perduellis meis perfidiis.
Nunc inimicum ego hunc communem meum atque uostr<or>um omnium
Ballionem exballistabo lepede; date operam modo. 585^a
Hoc ego oppidum admoenire ut hodie capiatur uolo, 585^b
Atque huc meas legiones adducam; si expugno - facilem hanc rem meis ciuibus
faciam –
Post ad oppidum hoc uetus continuo meum exercitum protinus obducam.
Inde me et simul participis omnis meos praeda onerabo atque opplebo,
Metum et fugam perduellibus meis me ut sciant natum.
Eo sum genere gnatus: magna me facinora decet efficere, 590
Quae post mihi clara et diu clueant.
Sed hunc quem uideo? Quis hic est qui oculis meis obuiam ignobilis obicitur?
Lubet scire quid hic uelit cum machaera, et huic, quam rem agat, hinc dabo
insidias (Pseud. 579 – 94)

“Assim preparei as tropas, artimanhas e perfidias duplas, triplas, para que eu diga, onde quer que eu enfrente os adversários, [580] estar confiante no valor de meus ancestrais, na minha aplicação e na minha malícia trapaceira, para que eu vença facilmente, para que eu despoje meus oponentes com minhas perfídias. Agora eu vou desbalistar Balião³²⁷ muito bem, esse inimigo em comum meu e de todos vocês. Apenas prestem atenção: [585] [Eu quero sitiar essa fortaleza, para que ela seja capturada hoje]. E vou conduzir minhas legiões para cá: se eu tomar de assalto, farei com que a situação seja tranquila para meus concidadãos. Em seguida, trarei para essa velha fortaleza continuamente meu exército, sem interrupção. Então eu vou carregar e encher de espólios, ao mesmo tempo, a mim e aos meus companheiros. Medo e fuga entre os meus oponentes, para que eles saibam quem sou. Sou filho dessa linhagem: convém a mim realizar grandes feitos, [590] que sejam ilustres e conhecidos por muito tempo depois de mim. Mas quem é esse que eu estou vendo? Quem é esse desconhecido que se põe diante dos meus olhos? Eu gostaria de saber por que vem com uma espada e quais as intenções dele, para quem eu vou armar uma emboscada daqui”.

Epídico ainda irá declarar a guerra, Tóxico já venceu sua batalha e Psêdolo expõe seus planos para o combate e para depois dele. A maior variação entre cada um desses monólogos bélicos é precisamente o momento da *pugna* a que se referem, pois, por trás do discurso alegórico, os três escravos partilham de um mesmo objetivo real, uma intriga

³²⁷ Optamos por manter o trocadilho existente no texto latino, que se dá entre o nome próprio *Ballio* e a arma de guerra *ballista*, sobre a qual já discorremos.

comum na Comédia Nova da Grécia e de Roma: enganar alguém para conseguir efetuar a compra de uma moça (o mesmo intento de Crísalo). Epídico e Psêudolo tramam em favor de seus jovens donos (Estratípocles [*Stratippocles*] e Calidoro [*Calidorus*], respectivamente), Tóxilo atua em benefício próprio.

Em meio a tais convenções, encontra-se em situação um pouco díspar o escravo Tracalião, que assume a *persona* militar na peça *O cabo* para defender Palestra e Ampelisca:

*Sedete hic modo; ego hinc uos tamen tutabor. Aram habete hanc
Vobis pro castris: moenia <haec>; hinc ego uos defensabo.
Praesidio Veneris malitiae lenonis contra incedam* (*Rud.* 691 – 3)

“Sentem-se aí um pouco, afinal eu vou proteger vocês daqui. Tomem esse altar como acampamento de vocês, <essas> são as muralhas, daqui eu defenderei vocês. Com a escolta de Vênus eu marcharei contra a maldade do rufião”.

É verdade que Tracalião estava protegendo as jovens do proxeneta em favor de seu senhor, Plesidipo, o *adulescens* apaixonado por Palestra. É certo também que, como já mencionamos, o escravo acaba sendo beneficiado com essa ação, pois conquista sua liberdade e a mão de Ampelisca (*Rud.* 1217 – 8, 1220). No entanto, Tracalião se distancia dos *serui* plautinos que descrevemos acima por não arquitetar qualquer engano: a moça já havia sido prometida a Plesidipo, e o pagamento por ela já estava acertado (*Rud.* 42 – 6). O cáften é que, tipicamente perjuro em Plauto (cf. *Curc.* 494 – 6; *Pers.* 562; *Poen.* 575, 825; *Pseud.* 132, 351, 354, 363, 1057; *Rud.* 47 – 8, 124 – 6, 360, 651 – 3, 721 – 2), havia tentado embarcar a moça num navio e fugir dali, Cirene, para a Sicília (*Rud.* 49 – 66). Tracalião não chega a ludibriar nem mesmo Gripo, pois dissera a verdade sobre conhecer o dono da bolsa que o pescador apanhara (*Rud.* 963 – 4).

Percebe-se, então, que o escravo não recorre à metáfora bélica a fim de celebrar sua própria esperteza, e talvez por isso a imagem ali construída não seja tão elaborada quanto as dos demais exemplos que citamos. O “acampamento” (*castris*, *Rud.* 692) e as “muralhas” (*moenia*, *Rud.* 692) são artifícios antes para tranquilizar as jovens que para enaltecê-lo enquanto soldado. Tracalião não reserva para si nem a glória de marchar sozinho contra o inimigo, uma vez que ele diz contar com a ajuda de Vênus (*Rud.* 693).

Se tal postura comedida em relação à autoexaltação militar afasta Tracalião até mesmo de outros escravos plautinos, ela o torna o completo oposto de uma outra personagem típica das peças de Plauto, o soldado fanfarrão (*miles gloriosus*). As farrombas desse tipo fixo se diferenciam das metáforas dos *serui* porque não são apenas exageros ao descrever determinada situação, mas mentiras descabidas, que por vezes escapam ao âmbito da guerra e chegam à esfera dos relacionamentos amorosos. Vejam-se, por exemplo, as bravatas alardeadas na passagem a seguir, extraída da cena de abertura da peça *O soldado fanfarrão*:

PYR.	<i>Curate ut splendor meo sit cluqueo clarior Quam solis radii esse olim quom sudumst solent; Vt, ubi usus ueniat, contra conserta manu Praestringat oculorum aciem in acie hostibus. Nam ego hanc machaeram mihi consolari uolo, Ne lamentetur neue animum despondeat Quia se iam pridem feriatam gestitem, Quae misera gestit [et] fartem facere ex hostibus. Sed ubi Artotrogus hic est?</i>	5
ART.	<i>Stat propter uirum Fortem atque fortunatum et forma regia. Tum bellatorem... Mars haud ausit dicere Neque aequiperare suas uirtutes ad tuas.</i>	10
PYR.	<i>Quemne ego seruauit in campis Curculionieis, Vbi Bumbomachides Clutumistharidysarchides Erat imperator summus, Neptuni nepos?</i>	15
ART.	<i>Memini; nempe illum dicis cum armis aureis, Cuius tu legiones difflauisti spiritu Quasi uentus folia aut paniculum tectorium.</i>	
PYR.	<i>Istuc quidem edepol nil est.</i>	
ART.	<i>Nil hercle hoc quidemst, Praeut alia dicam – quae tu numquam feceris. Periuriorem hoc hominem siquis uiderit Aut gloriarum plenior quam illic est, Me sibi habeto, ego <met ei> me mancupio dabo. Nisi unum : epityrum estur insanum bene.</i>	20
PYR.	<i>Vbi tu es?</i>	
ART.	<i>Eccum. Edepol uel elephanto in India Quo pacto ei pugno praefregisti brachium!</i>	25
PYR.	<i>Quid, brachium?</i>	
ART.	<i>Illud dicere uolui: femur.</i>	
PYR.	<i>At indiligenter iceram.</i>	
ART.	<i>Pol si quidem Conisus esses, per corium, per uiscera Perque os elephanti transmineret brachium.</i>	30
(...)		

- PYR. *Ecquid meministi?*
 ART. *Memini: centum in Cilicia
 Et quinquaginta, centum in Scytholatronia,
 Triginta Sardis, sexaginta Macedones
 Sunt homines quos tu occidisti uno die.* 45
- PYR. *Quanta istaec hominum summast?*
 ART. *Septem milia.*
 PYR. *Tantum esse oportet: recte rationem tenes.*
 ART. *At nullos habeo scriptos: sic memini tamen.*
 PYR. *Edepol memoria es optuma.*
 ART. *Offae monent.*
 PYR. *Dum tale facies quale adhuc, adsiduo edes;
 Communicabo semper te mensa mea.* 50
- ART. *Quid in Cappadocia, ubi tu quingentos simul,
 Ni hebes machaera foret, uno ictu occideras?*
 PYR. *At peditastelli quia erant, siui uiuerent.*
 ART. *Quid tibi ego dicam quod omnes mortales sciunt,
 Pyrgopolinice te unum in terra uiuere
 Virtute et forma et factis inuictissimis?
 Amant te omnes mulieres, neque iniuria,
 Qui sis tam pulcher. Vel illae quae here pallio
 Me reprehenderunt.* 55
- PYR. *Quid eae dixerunt tibi?* 60
 ART. *Rogitabant: 'hicine Achilles est?' inquit mihi.
 'Immo eius frater' inquam 'est'. Ibi illarum altera
 'Ergo mecastor pulcher est' inquit mihi
 'Et liberalis; uide caesaries quam decet.
 Ne illae sunt fortunatae quae cum isto cubant.'* 65
- PYR. *Itane aibant tandem?*
 ART. *Quaen me ambae obsecrauerint
 Vt te hodie quasi pompam illa praeterducerem?*
 PYR. *Nimiast miseria nimis pulchrum esse hominem (Mil. 1 – 30, 42 – 68)*
- “PIR. Cuidem para que o brilho do meu escudo seja mais fulgurante que costumam ser os raios do sol em dia e céu limpo, para que, quando chegar a hora de usá-lo na batalha, atravesse a visão dos olhos dos inimigos. Pois agora eu quero consolar esta espada, [5] para que não se lamente, nem perca as esperanças, por eu trazê-la já há muito tempo ociosa. A coitada está ansiosa para fazer dos inimigos carne moída. Mas onde está Artotrogo?
- ART. Está próximo a um homem forte, afortunado e de feições régias. [10] Além disso, um guerreiro... a quem Marte não ousaria contar ou equiparar as virtudes dele as suas.
- PIR. Não foi ele que eu salvei nos campos Gorgulhos,³²⁸ onde o supremo general era Bumbomáquides Clutomistaridisárquides, neto de Netuno? [15]

³²⁸ Sobre os “campos Gorgulhos” (*campis Curculioniis*, Mil. 13) como referência a vorazes parasitas e a um “exército de insetos” (simbolizando os reais inimigos de Pírgopolinices), cf. G. Petrone (“*Campi Curculionii*: Ovvero il bestiario del parassita [Plauto Mi. 13 ss.]” [in: *Quando le muse parlavano latino: Studi su Plauto*, 2009]), que trata também de outras comparações com animais na obra de Plauto. Para uma análise também das demais menções animais da peça, ver M. Crampon (“Sur le bestiaire de Plaute dans le *Miles*

- ART. Eu me lembro. Sem dúvida você está se referindo àquele com as armas de ouro, cujas legiões você dispersou com um sopro, como o vento faz com as folhas, ou a cobertura dos tetos.³²⁹
- PIR. Realmente, por Pólux, isso não é nada.
- ART. Por Hércules, realmente, isso não é nada em face das outras coisas que posso contar... (*à parte*) as que você nunca fez. [20] Se alguém vir um homem mais mentiroso que esse, ou mais cheio de se vangloriar do que ele é, que me leve consigo, eu mesmo lhe transfiro a minha posse. Não fosse uma coisa: as azeitonas em conserva dele, loucamente saborosas.
- PIR. Onde você está?
- ART. Eis-me aqui. E aquele elefante na Índia, [25] de que modo você quebrou o braço dele com um soco.
- PIR. O que, o braço?
- ART. A coxa, isso que eu quis dizer.
- PIR. E eu o atingi displicentemente.
- ART. Por Pólux, se tivesse se esforçado, seguramente teria atravessado o couro, as vísceras e os ossos do elefante com o braço. [30]
- (...)
- PIR. Você se lembrou de algo?
- ART. Lembrei-me: cento e cinquenta na Cilícia, cem na Citolatrônia, trinta sardos e sessenta macedônios são os homens que você matou num único dia. [45]
- PIR. Quanto dá essa soma de homens?
- ART. Sete mil.
- PIR. Deve ser essa quantidade mesmo. Você faz as contas direito.
- ART. E não tenho nada escrito, no entanto, assim eu me lembrava.
- PIR. Por Pólux, sua memória é ótima!
- ART. (*à parte*) Os bolos me lembram.
- PIR. Enquanto você agir assim, como tem feito até agora, comerá assiduamente, [50] vou sempre partilhar minha mesa com você.
- ART. E na Capadócia, onde você teria matado quinhentos ao mesmo tempo, com um só golpe, não estivesse a espada cega?
- PIR. Mas aqueles eu deixei que vivessem, porque eram uns soldados rasos.
- ART. Por que eu digo a você o que todos os mortais sabem? [55] Que você é o único Pirgopolinices a viver na terra com a virtude, as feições e os feitos extremamente invictos. Todas as mulheres amam você, e sem injustiça, visto que você é tão belo. Por exemplo, aquelas que ontem me puxaram pelo pálio.
- PIR. O que elas disseram a você? [60]
- ART. Ficaram perguntando: ‘Esse aí não é Aquiles?’ perguntou para mim. ‘Não, é o irmão dele’ eu disse. Então aquela outra me diz ‘Por Cástor, mas como é bonito e elegante. Veja como lhe ficam bem as madeixas. Não são afortunadas aquelas que se deitam com ele?’. [65]
- PIR. Então elas falavam assim?
- ART. E não me imploraram ambas para que eu hoje conduzisse você até lá como se fosse num desfile?
- PIR. É desventura demais ser um homem demasiadamente bonito”.

gloriosus” [in: J. Soubiran, *Autour du Miles gloriosus de Plaute*, 1993]) e capítulo específico de J. T. Svendsen (“Goats and monkeys: A study of the animal imagery in Plautus”, 1971, p. 169-88).

³²⁹ Traduzimos *paniculum tectorium* adotando opção semelhante àquela seguida por I. T. Cardoso (“o toldo dos tetos”, 2005, p. 236).

Essa cena, antecedendo o “prólogo” mesmo da comédia (na verdade, uma espécie de prólogo deslocado, que é declamado na sequência pelo escravo Paletrião, *Mil.* 79 – 155),³³⁰ não poderia tornar mais explícita a personalidade de Pirgopolinices, o antagonista da peça:³³¹ trata-se de um perfeito fanfarrão, cujas histórias não enganam ninguém. Ao contrário, vê-se que o vaidoso soldado é que é facilmente enganado, deixando-se levar pelas contas fantásticas de Artotrogo (*Mil.* 42 – 7). O parasita alimenta o ego do soldado apenas para alimentar a si próprio (*Mil.* 24, 49 – 51), mas está bem consciente das mentiras (*Mil.* 20 – 3). De fato, a força e a bravura de Pirgopolinices não se mostram na cena final da peça, quando o militar é surrado pelos escravos do velho Periplectômeno (*Periplectomenus*), para que aprenda a não agir mais como um conquistador (*Mil.* 1394 – 437).

E os sucessos falsos não são apenas os do campo de batalha, mas também os do campo sentimental, pois a invenção de Artotrogo sobre as moças que se encantam com o soldado são indiretamente desmentidas depois. A meretriz Acrotelêucia chama o soldado de “ódio do povo”, “farrombeiro”, “cachinhos (‘cabelo de anjinho’)”, “mulherengo perfumado” (*populi odium, magnidicum, cincinnatum, moechum unguentatum, Mil.* 923 – 4). Além disso, a moça que vive com Pirgopolinices, Filocomásia, está insatisfeita, “e não odeia ninguém com tanta força quanto esse soldado” (*Neque peius quemquam odisse quam istum militem, Mil.* 128).

No decorrer da peça, o escravo Céledro (*Sceledrus*) ainda procura elogiar Pirgopolinices dizendo que o soldado está sob o favor de duas divindades, Marte (quem o militar fantasia ter salvado em batalha, *Mil.* 13) e Vênus (de quem ele diz ser neto; *nepos sum Veneris, Mil.* 1265) – sem dúvida simbolizando aquele as virtudes na guerra e esta, no amor (*Mil.* 1384). Ainda na esfera divina, Pirgopolinices se gaba da longevidade de seus descendentes – que vivem continuamente mil anos, século após século (*mille annorum perpetuo uiuunt ab saeclo ad saeculum, Mil.* 1079) – e da sua própria, afirmando ter nascido

³³⁰ Sobre a função de prólogo que tem a primeira cena de *O soldado fanfarrão*, dialógica (*Mil.* 1 – 87), e sua relação com o prólogo monológico, cf. C. Questa (1982, p. 9).

³³¹ A respeito da caracterização do *miles* (e especialmente de Pirgopolinices) como antagonista, ver I. T. Cardoso (2005, p. 214 s.), com indicação de bibliografia suplementar.

um dia depois de Ope ter dado à luz Júpiter (*Postriduo natus sum ego, mulier, quam Iuppiter ex Ope natust, Mil. 1082*).³³²

A caracterização de Pírgopolinices, tão realçada nessa comédia, faz com que o soldado seja um marcante exemplo do que se espera de um *miles gloriosus*.³³³ Na peça *Gorgulho*, blasonarias tais quais aquelas narradas em *O soldado fanfarrão* são apresentadas ao banqueiro Licão (*Lyco*) pelo parasita, a fim de convencê-lo de que ele realmente vinha em nome do soldado Terapontígonos:

LYC. *Vbi ipsust? cur non uenit?*
 CVR. *Ego dicam tibi:*
Quia nudiusquartus uenimus in Cariam
Ex India; ibi nunc statuam uolt dare auream
Solidam faciundam ex auro Philippo, quae siet 440
Septempedalis, factis monimentum suis.
 LYC. *Quam ob rem istuc?*
 CVR. *Dicam: quia enim Persas, Paphlagonas,*
Sinopas, Arabes, Caras, Cretanos, Syros,
Rhodium atque Lyciam, Perediam et Perbibesiam,
Centauromachiam et Classiam Vnomammiam, 445
Libyamque oram omnem <et omnem> Conterebromniam,
Dimidiam partem nationum usque omnium
Subegit solus intra uiginti dies.
 LYC. *Vah!*
 CVR. *Quid mirare?*
 LYC. *Quia enim in cauea si forent*
Conclusi | itidem ut pulli gallinacei, 450
Ita non potuere uno anno circumirier.
Credo hercle te esse ab illo: nam ita nugas blatis (Curc. 437 – 52)

“LIC. Onde ele está? Por que não veio?
 GOR. Vou dizer a você. É porque chegamos a Cária vindos da Índia há quatro dias. Ali ele quer doar uma estátua maciça de ouro de Filipe, que tenha [440] sete pés de altura, um monumento a suas façanhas.
 LIC. E isso por que motivo?
 GOR. Vou dizer. É que num período de vinte dias ele submeteu sozinho os persas, os paflagônios, os sinopas, os árabes, os cários, os cretenses, os sírios, Rodes e a Lícia, a Devorônia, a Beberônia, a Centauromáquia, a Esquádria,

³³² Ao que Palestrião, ajudando a iludir o soldado, responde: *Si hic pridie natus foret quam ille est, hic haberet regnum in caelo (Mil. 1083*; “Se tivesse nascido no dia anterior àquele, ele é que teria um reino no céu”).

³³³ De acordo com G. E. Duckworth, o tipo fixo do *miles gloriosus*, em Plauto, “like the *leno*, is a caricature, rather than a character” (1971, p. 264). Sobre as características do *miles gloriosus* em geral, cf. também G. E. Duckworth (1971, p. 264-7). Quanto à personalidade especificamente de Pírgopolinices, ver M. Boillat (“De l’Alazon au Miles gloriosus: La personnalité de Pyrgopolinice”, 1991).

a Mamúnica, [445] toda a costa da Líbia e a Arrasavinha,³³⁴ a metade de todas as nações.

LIC. Nossa!

GOR. Por que você está admirado?

LIC. Porque se estivessem presos numa gaiola do mesmo modo que pintinhos, [450] não seria possível dar-lhe a volta em um ano. Por Hércules, do jeito que você está falando bobagens, acredito que tenha vindo da parte dele mesmo”.

Adiante verifica-se que, apesar das bravatas que provavelmente costumava proclamar, o soldado não fazia frente nem mesmo a um rufião enfermo (*Curc.* 216 – 22), Capadócio (*Cappadox*):³³⁵

TER. *Mihin malum minitare?*

CAP. *Atque edepol non minitabor, sed dabo, [mihi]
Si perges molestus esse.*

TER. *Leno minitatur mihi,
Meaeque pugnae proeliares plurumae optritae iacent?
At ita me machaera et clipeus
Bene iuvent pugnantem in acie; nisi mi uirgo redditur,
Iam ego te faciam ut hic formicae frustillatim differant.*

CAP. *At ita me uolsellae, pecten, speculum, calamistrum meum
Bene me amassint meaque axitia linteumque extersui,
Vt ego tua magnifica uerba neque istas tuas magnas minas
Non pluris facio quam ancillam meam quae latrinam lauat* (*Curc.* 571 – 80)

“TER. Está ameaçando me malhar?

CAP. Por Pólux, não vou ameaçar, vou malhar mesmo, se você continuar me amolando!

TER. Um rufião a me ameaçar, as minhas bastantes batalhas bélicas sendo pisoteadas!? Mas que a minha espada e meu escudo bem me auxiliem na linha de batalha! Se você não me devolver a jovem, eu farei de você farelo que as formigas carreguem!

³³⁴ Alguns desses nomes são fictícios, e procuramos adaptar a tradução com base nos possíveis sentidos: *Perediam* (“terra dos devoradores”), *Perbibesiam* (“terra dos beberrões”), *Centauiromachiam* (“terra dos centauros”), *Classiam* (referindo-se, talvez, a “esquadra” [*classis*]), *Vnomammiam* (“terra dos que só têm uma mama”), *Conterebromniam* (“terra dos que acabam com o vinho”, relacionando-se a segunda parte do termo a Baco [*Bromius*], cf. seção 2.1.2). J. Bruna traduz a passagem da seguinte maneira: “Ele, sozinho, submeteu, em vinte dias, a Pérsia, a Paflagônia, Sinope, a Arábia, a Cária, Creta, a Síria, Rodes e a Lícia, Comelândia, Bebelândia, Centauiromáquia, a Tetinhúnica, todo o litoral da Líbia e toda a Pisaúvia” (1978, p. 83). A tradução proposta por I. T. Cardoso é: “ele subjugou os Persas, os Paflagônios, os Sinopas, os Caras, os Cretanos, os Sírios; a Ródia e a Lícia, a Papapólis e Bebidópolis, a Ceuntauiromáquia e a tropa das Unomamilenses, e o litoral Líbio inteiro e toda a Consumabacópolis, a metade de todos os povos: e o fez sozinho, no período de vinte dias” (2005, p. 317).

³³⁵ O trecho a seguir é marcado por várias aliterações, que procuramos adaptar para o português, uma vez que o recurso deveria ser notado pelo público de Plauto, ampliando o efeito humorístico da cena. Sobre o largo uso dessa figura de linguagem nas primeiras produções épicas romanas, cf. S. M. Goldberg: “Alliteration is indeed a feature of all early epic, and Ennius sometimes carries it to extraordinary lengths” (1995, p. 93).

CAP. E que assim me queiram bem as pinças, o pente, o espelho, meu modelador de cachos e a minha toalha.³³⁶ Eu não ligo para o seu discurso fanfarrão e para as suas amplas ameaças mais do que para a minha criada que lava a latrina”.

A típica bazófia do soldado fanfarrão é tamanho motivo de chacota que chega a ser escarnecida até mesmo em meio a alardearia alheia: quando o escravo Crísalo está se gabando de seus feitos, diz que Cleômaco é um “soldado blasonador, que, desarmado, toma cidades com conversa” (*magnifico milite, urbes uerbis qui inermus capit*, *Bacch.* 966). O caso é que a autoexaltação característica de um *seruus callidus*, como sugerimos, em muito difere daquela de um *miles gloriosus*. Primeiramente, o soldado fanfarrão proclama feitos militares que é incapaz de realizar, ao passo que o escravo ardiloso apenas descreve suas artimanhas com uma alegoria bélica.³³⁷ Mais relevante que essa distinção, parece-nos, é que os fanfarrões encarnam a força bruta (do tipo que atravessa elefantes com o punho, *Mil.* 28 – 30). Já os espertalhões tendem a representar a faceta mais qualitativa e estrategista da guerra, preocupando-se mais em assinalar os diferentes momentos do combate – cerco (*Bacch.* 948), ataque (*Bacch.* 929, 977, 943; *Epid.* 163; *Pseud.* 586), pilhagem (*Bacch.* 969; *Pers.* 757; *Pseud.* 588) – que os incontáveis nocautes (*Mil.* 42 – 6, 52 – 4).

Assim, é mesmo esperado que Crísalo, em sua pequena *Ilíada*, faça o papel de Ulisses (*Bacch.* 940, 946, 949 – 52, 962 – 5)³³⁸ e não o de Aquiles.³³⁹ Quem é comparável a Aquiles é Pírgopolinices (*Mil.* 61, 1054). O lugar de “herói” na comédia está reservado aos *serui callidi*, mestres da astúcia, tal qual o era Odisseu.³⁴⁰ Guerreiros cujas habilidades são

³³⁶ Não traduzimos o termo *axitia*, que o *OLD* registra apenas como “an unidentified toilet article”. Por se tratar de um hápax, nem mesmo se sabe se a palavra é feminina ou um neutro plural.

³³⁷ Quanto a esse contraste entre o *seruus callidus* e o *miles gloriosus*, seguimos a discussão de I. T. Cardoso (2005, p. 213-9).

³³⁸ Outras personagens plautinas são comparadas a Ulisses: o jovem Pistoclero por si mesmo (hipótese de J. Barsby para o décimo primeiro verso das fragmentárias cenas iniciais de *Báquides* [1991, p. 95]), o parasita Escovinha por Menecmo (*Men.* 902) e o escravo Psêdolo por Simão (*Simo*), seu dono (*Pseud.* 1063).

³³⁹ Quando Aquiles é mencionado na monodia, já está morto, e há uma jocosa associação de seu sepulcro ao leito da Báquide (*Bacch.* 938). O mais próximo que Crísalo se coloca do “melhor dos aqueus” é quando diz ter, com seu estratagema, matado Troilo (*Bacch.* 960), ato praticado por Aquiles (*Il.* 24, 257; *Aen.* 1, 474). A breve comparação com Agamêmnon (*Bacch.* 946) tampouco é suficiente para eclipsar a relação que se estabelece entre os feitos do escravo e os de Ulisses.

³⁴⁰ Além de seu envolvimento no sucesso do cavalo de Troia, lembremo-nos, por exemplo, do célebre episódio em que o herói consegue escapar de Polifemo (Πολύφημος), o ciclope antropófago (*Od.* 9, 105 – 555).

excessivas a ponto de serem adequadas à epopeia³⁴¹ são retratados de maneira ainda mais exagerada na obra de Plauto e tornam-se risíveis *milites gloriosi*. E cabe lembrar que não apenas os excessos militares, mas também os descomedimentos amorosos são associados ao mundo heroico pelo comediógrafo. Na passagem a seguir, o jovem Plêusicles (*Pleusicles*), namorado de Filocomásia, está disfarçado de homem do mar (como parte do esquema para ludibriar Pírgopolinices) e se lembra que, por amor, também Aquiles realizara atos reprocháveis:

*Alium alio pacto propter amorem ni sciam
Fecisse multa nequiter, uerear magis
Me amoris causa <huc> hoc ornatu incedere.
Verum quom multos multa admissee acceperim
Inhonesto propter amorem atque aliena a bonis –
Mitto iam ut occidi Achilles ciuis passus est (Mil. 1284 – 9)*

“Se eu não soubesse de algum outro que, de outro modo, tivesse feito tantas coisas de maneira vil por amor, eu teria mais escrúpulos de, por motivo de amar, apresentar-me <aqui> vestido dessa maneira. Na verdade, ouvi que, por amor, muitos permitiram muitas coisas desonestas e inadequadas às pessoas de bem. Não vou nem falar de como Aquiles tolerou que seus concidadãos fossem mortos”.³⁴²

Novamente parece plausível uma comparação entre Pírgopolinices e Aquiles, visto que o soldado fanfarrão, apaixonado por Filocomásia, raptara a moça em Atenas (*Mil.* 104 – 13), seguramente um ato reprovável. É certo que também os feitos dos *serui callidi* – engodos – frequentemente são motivados por alguma paixão, e tendem a não ser de todo louváveis (ainda que possam carregar boas intenções, como o plano de Palestrião para unir Filocomásia e seu amado). Porém, como já assinalamos, essas personagens gozam de um estatuto diferente daquele dos *milites gloriosi*. As mentiras façanhosas dos escravos normalmente ficam impunes, as façanhas mentirosas dos soldados costumam ser castigadas (se não com violência física, como ocorre com Pírgopolinices, ao menos com humilhação,

³⁴¹ Sobre tal atributo, cf. G. Nagy, que aponta três características que definem o herói épico: “(a) He or she is unseasonal. (b) He or she is extreme – positively (for example, ‘best’ in whatever category) or negatively (the negative aspect can be a function of the hero’s unseasonality). (c) He or she is antagonistic toward the god who seems to be most like the hero” (“The epic hero” [in: J. M. Foley, 2005, p. 87]). Adiante, o estudioso exemplifica como esses particulares são expressos nos mitos de Aquiles e Hércules (2005, p. 87-8).

³⁴² Plêusicles parece referir-se à recusa de Aquiles em lutar na guerra de Troia após Agamêmnon ter-lhe subtraído a cativa de guerra – mas também amada – Briseida (Βρισηΐς ou Ἰπποδάμεια). O evento, narrado no primeiro livro da *Ilíada*, conduz parte do enredo dessa epopeia homérica.

como no caso de Terapontígono). Particularmente interessante é a “punição” do soldado em *Epídico*: não poder apregoar suas conquistas. Veja-se o trecho a seguir, em que o militar conversa com o velho Perífanos (*Periphanes*):

MIL.	<i>Nempe quem in adolescentia</i>	
	<i>Memorant apud reges armis, arte duellica</i>	450
	<i>Diuitias magnas indeptum?</i>	
PER.	<i>Immo si audias</i>	
	<i>Meas pugnas, fugias manibus dimissis domum.</i>	
MIL.	<i>Pol ego magis unum quaero meas cui praedicem,</i>	
	<i>Quam illum qui memoret suas mihi.</i>	
PER.	<i>Hic non est locus;</i>	
	<i>Proin tu alium quaeras cui centones sarcias.</i>	455
	<i>Atque haec stultitias me illi uitio uortere</i>	431
	<i>Egomet quod factitavi in adolescentia,</i>	
	<i>Cum militabam: pugnis memorandis meis</i>	
	<i>Eradicabam hominum auras, quando occeperam</i> (<i>Epid.</i> 449 – 55, 431 – 4) ³⁴³	

“SOL. Você se refere àquele que, quando jovem, dizem ter conquistado grandes riquezas entre reis e armas, pela arte da guerra?
 PER. Na verdade, se você ouvir sobre minhas batalhas, vai fugir para casa com as tropas dispensadas.
 SOL. Por Pólux, eu estou procurando é por outra coisa, alguém para quem eu proclame as minhas, não alguém que conte as suas para mim.
 PER. Aqui não é o lugar. Por isso, procure algum outro que você possa encher com suas colchas de retalhos.³⁴⁴ (*à parte*) Mas isso é uma estupidez, eu imputar a ele um vício que eu mesmo praticava na juventude, na época em que servia ao exército: quando eu começava a contar minhas batalhas, eu acabava com os ouvidos dos homens”.

Quando Perífanos repreende o *miles* mesmo tendo também sido um *gloriosus*, ele se coloca em situação análoga à do soldado Estratófanos. Este, como já destacamos, critica os fanfarrões (*Truc.* 482 – 6), mas parece pertencer à mesma estirpe (i.e. supervaloriza a virtude guerreira e não é muito esperto). Isso pode ser observado na seguinte passagem da

³⁴³ Aqui não seguimos diretamente a edição de A. Ernout, mas outra leitura dessa peça plautina, nomeadamente a que P. Nixon (1917), seguindo F. Leo (Weidmann, 1895-1896), publicou pela editora Loeb. A edição de W. de Melo (2011), nesse passo, coincide com essa leitura. A. Ernout mantém os versos 431 a 434 na ordem em que se encontram no manuscrito (i.e. após *Epid.* 430), mas comenta em nota a sugestão de Acidálio (aceita pelos editores da Loeb) de que tais versos deveriam aparecer adiante, após *Epid.* 455 (1972, p. 145, n. 2).

³⁴⁴ De acordo com o *OLD*, o *cento* seria “a quilt, blanket, or curtain made of old garments stitched together”. Pensamos que a metáfora, aqui, quer dizer algo como “rapsódia”.

peça *Truculento*, em que a criada Astáfia (*Astaphium*) conta que a meretriz Fronésia (*Phronesium*) teve um filho dele:

AST. *Peperit puerum nimium lepidum.*
 STR. *Eh, ecquid mei similest?*
 AST. *Rogas?*
Quin ubi natust machaeram et clipeum poscebat sibi?
 STR. *Meus est; scio iam de argumentis.*
 AST. *†Nimium quidui† similest.*
 STR. *Papae!*
Iam magnust? iamne iit ad legionem? <Ec>quae spolia rettulit?
 AST. *†Ere† nudius quintus natus ille quidemst.*
 STR. *Quid postea?*
Inter tot dies quidem hercle iam aliquid actum oportuit.
Quid illi ex utero exitiost prius quam poterat ire in proelium? (Truc. 505 – 11)

“AST. Deu à luz um menino muito lindo.
 EST. Ah, e ele se parece comigo?
 AST. E você ainda pergunta? Então ele não pediu, quando nasceu, uma espada e um escudo para si?
 EST. É meu filho, por seus argumentos já o sei.
 AST. Ele se parece demais com você.
 EST. Opa, já é grande? Já se alistou no exército? Trouxe algum espólio?
 AST. Senhor, ele nasceu há cinco dias.
 EST. E o que fez depois disso? Sem dúvida, por Hércules, em tantos dias já devia ter realizado alguma coisa. Por que ele saiu do útero antes de poder ir para a guerra?”.

Pirgopolinices, Estratófanos, Crísalo, Psêudolo: todos eles parecem trazer algo da épica ao palco plautino, confirmando a hipótese de I. T. Cardoso quanto a uma relação entre épica e mentira em Plauto (2005, p. 240-2). Aludindo direta ou indiretamente a heróis e poetas épicos, pensamos que essas personagens se filiam ao universo do epos sobretudo por sua relação com a guerra.³⁴⁵ Quando Estratófanos diz que “muitos soldados contam

³⁴⁵ Nesse ponto, concordamos com G. Petrone, que afirma que o “linguaggio militaresco” é “indizio forte di una contiguità con l’epica” (“Temi epici nel teatro plautino” [in: *Quando le muse parlavano latino: Studi su Plauto*, 2009, p. 116]). Sobre o uso da imagem militar como referência à épica na poesia didática (sobretudo em Lucrécio), cf. M. Gale (“Didactic epic” [in: S. J. Harrison, *A companion to Latin literature*, 2007]), com indicação de bibliografia suplementar. Como a estudiosa observa (2007, p. 106), Lucrécio caracteriza Epicuro como um herói vitorioso, a natureza, como um general (*R. N.* 1, 62 – 79). No entanto, nos proêmios dos livros 2 e 3, assim como na história da civilização no final do livro 5, as atividades militares e políticas elas mesmas são desprezadas como sendo fúteis e prejudiciais à sociedade (2007, p. 106-7). Segundo M. Gale, “the ramifications of this strategy are at once literary and ideological: Lucretius implicitly stakes a claim for the superiority of didactic (or at least of *this* didactic poem) over heroic epic, whose traditional subjects are, in Epicurean terms, negligible; at the same time, Roman values – specifically, the supreme importance

mentiras” (*multos memorauisse milites mendacium*, *Truc.* 484) e exemplifica precisamente com um “Homerônidas” (*Homeronidam*, *Truc.* 485), fica difícil dissociar os célebres relatos épicos das absurdas blasonarias dos *milites gloriosi*.³⁴⁶ Sem dúvida, isso rebaixa as epopeias ao estatuto das fantasias de Pirpolinices.³⁴⁷

Por outro lado, quando *serui callidi* como Crísalo e Psêudolo se alçam à categoria de grandes generais, a referência à épica parece mais elogiosa. Ainda que se estabeleça uma comparação entre feitos heroicos e ardis de escravo (o que, de certa forma, deprecia o epos), trata-se de um movimento de *Glorifizierung* da comédia, ou seja, da adoção de um elemento do gênero mais elevado para caracterizar o herói cômico de forma positiva: envolvendo-o na atmosfera do herói épico, a guerra.³⁴⁸ Assim sendo, parece tratar-se antes de uma emulação (via paródia, claro) que de uma sátira esrachada como a que se dá nos contextos dos fanfarrões.³⁴⁹

Glorifizierung ou *gloriosus*, o que fica evidente é que a épica tem seu lugar entre os recursos plautinos de mescla genérica, enriquecendo a obra de nosso poeta em meio a divertidos símiles e metáforas.

traditionally accorded to military achievement – are provocatively overturned” (2007, p. 107; grifo da autora). A autora ainda enfatiza como os poetas didáticos se distanciavam da épica homérica, preferindo filiar-se à tradição hesiódica: “it is clear that the didactic poets did regard themselves as forming a distinctively different tradition, parallel to and slightly lower in the hierarchy of genres than that established by the *Iliad* and *Odyssey*. Both Greek and Roman didactic poets allude frequently to their predecessors, particularly to Hesiod – universally regarded as the founder of the (sub)genre – in such a way as to suggest a kind of family resemblance or line of succession from poet to poet” (2007, p. 102).

³⁴⁶ Quanto aos feitos sobre-humanos relatados na épica, S. M. Goldberg explica que é possível torná-los críveis ao enfatizar que os heróis viveram em uma era grandiosa, qualitativamente distinta do presente, e por isso realizavam o que seria impossível na atualidade (1995, p. 106-7). O estudioso remete a um exemplo da *Ilíada* em que se pode observar essa tática: ὁ δὲ χερμάδιον λάβε χειρὶ / Αἰνεΐας, μέγα ἔργον, ὃ οὐ δύο γ’ ἄνδρες φέροιεν, / οἷοι νῦν βροτοὶ εἰς: ὁ δὲ μιν ῥέα πάλλε καὶ οἷος (*Il.* 20, 285 – 7; “Eneias pegou com a mão a rocha – uma grande façanha – que dois homens não podiam carregar, tais são os mortais agora, mas ela a manejou com facilidade e sozinho”).

³⁴⁷ Sobre a relação entre a peça em apreço e a poesia épica, especificamente no tocante ao tema amoroso, ver a seguinte consideração de G. Petrone: “il *Miles gloriosus*, dove le gesta si volgono in enorme fandonia e persino gli amori, che nell’epica costellano il percorso dell’eroe, si traducono nella narcisistica presunzione di piacere alle donne e nell’assurda fiducia nella propria bellezza, un punto debole che trascinerà il vanaglorioso alla rovina” (2009, p. 115).

³⁴⁸ Sobre a transformação do escravo em herói por meio da metáfora bélica, cf. M. M. Bianco: “Le commedie plautine, dove abbondano i riferimenti ad azioni di guerra, consentono di ricostruire un sorprendente e ricco lessico militare. L’utilizzo di termini tecnici per descrivere immagini di tal sorta è la conseguenza di un insistito ricorso alla metafora bellica, un campo semantico che ‘doppia’ l’intrigo e, trasformandolo in una strategia, cambia il suo autore, il servo, in eroe” (Ridiculi senes: *Plauto e i vecchi da commedia*, 2003, p. 48).

³⁴⁹ Sobre a maneira como a épica, ao contrário, tratava do tema bélico com seriedade, cf. a seguinte consideração de S. M. Goldberg, quando se refere à produção poética de Ênio: “He would in any case have taken military success seriously, for such seriousness came with the genre. Comedy might joke about fake battles and inflated honors, but epic necessarily saw the issue differently” (1995, p. 114).

2.3. A épica em *Cativos*

No tópico anterior, propusemos que metáforas e símiles bélicos podem apresentar, de maneira direta ou indireta, referências à épica na obra de Plauto. A peça *Cativos*, como já observamos, antes mesmo de recorrer a tais figuras de linguagem, mostra-se envolta em uma atmosfera marcial desde o prólogo. Lebremos que, ali, no entanto, essa temática é associada não ao epos, mas à tragédia. Retomemos a referida passagem:

*Ne uereamini,
Quia bellum Aetolis <esse> dixi cum Aleis.
Foris illic extra scaenam fient proelia.
Nam hoc paene iniquomst, comico choragio
Conari desubito agere nos **tragoediam** (Capt. 58 – 62; grifo nosso)*

“Não fiquem receosos por eu ter falado <que há> uma guerra entre os etólios e os eleus: lá fora, para além do palco é que vão acontecer os combates. Pois chega a ser quase injusto isto: tentarmos, de repente, com uma companhia cômica, representar uma **tragédia**”.

O argumento exposto pelo prólogo é aceito por M. Leigh, que glosa a questão da seguinte maneira: “a comedy set in time of war has an insecure position within the genre: should the events taking place outside invade the stage itself, it will mutate into a tragedy” (2004, p. 80). Os eventos que se passam fora de cena, de acordo com o texto plautino, são as batalhas elas mesmas (*proelia*, Capt. 60).³⁵⁰ Ora, a representação de um combate no palco tampouco deveria ser possível em uma tragédia.³⁵¹ Conforme discutimos anteriormente, o recurso do mensageiro trágico substituíra precisamente cenas como as de guerra, que envolveriam multidões e mortes, por exemplo. Poder-se-ia aventar que esses parecem ser empecilhos técnicos mais decisivos que o despreparo de uma trupe cômica

³⁵⁰ E. Lefèvre (“Plautus’ *Captiui* oder die *Palliata* als *Prätexa*” [in: L. Benz e E. Stärk, *Maccus barbarus: Sechs Kapitel zur Originalität der Captiui des Plautus*, 1998, p. 33-4]) especula que o verso faz menção à apresentação de uma *praetexta* (tragédia ambientada em contexto romano, ao contrário das *crepidatae* de origem helenica) em outro palco no mesmo festival.

³⁵¹ Agradecemos ao Prof. Dr. Jodé Eduardo Lohner por sugerir, em nosso exame de qualificação, investigar esse aspecto da referência.

(*comico choragio*, *Capt.* 61). Mas afirmar isso é especulativo diante das poucas evidências sobre as condições materiais do teatro da época.³⁵²

O fato é que o foco nos embates militares em si era algo mais próprio da épica,³⁵³ mas a guerra podia, de fato, ser também um tema dramático.³⁵⁴ Uma parcela considerável das tragédias que chegaram aos nossos dias tem alguma relação com batalhas do passado heróico da Grécia.³⁵⁵ No entanto, esses combates não eram **representados**, as ações no palco focavam eventos paralelos aos conflitos armados, ou deles resultantes. Nesse aspecto, sim, o enredo de *Cativos* poderia ser trabalhado para uma tragédia, visto que sua trama tem início com uma consequência da guerra: tendo seu filho capturado como prisioneiro, o velho Hegião tentará recuperá-lo por meio da troca com outros cativos.³⁵⁶

Dessa questão da tragédia trataremos no capítulo seguinte. Por ora, gostaríamos de lembrar que a guerra, de maneira análoga à que ocorre na tragédia, podia figurar também em comédias. É notório que *Archaia* de Aristófanes, por exemplo, tematizava conflitos armados, criticando-os frente às vantagens de um estado de paz.³⁵⁷ Dentre as comédias do

³⁵² Sobre as condições teatrais em geral da Roma republicana, ver W. Beare (1964).

³⁵³ Lembremo-nos, por exemplo, que Horácio associa o tema bélico diretamente aos poemas homéricos: *Res gestae regumque ducumque et tristia bella / Quo scribi possent numero, monstravit Homerus* (Ars. 73 – 4; “Homero mostrou em que metro podem ser escritos os feitos de reis e generais e as **infelizes guerras**”; grifo nosso).

³⁵⁴ Mas, de acordo com M. Leigh, “only in the world of tragedy” (2004, p. 80). Essa restrição, como sugerimos adiante, pode ser relativizada.

³⁵⁵ Dentre as peças dos três grandes tragediógrafos gregos que foram transmitidas em sua completude: *Ájax* (*Αἴας*) e *Filoctetes* de Sófocles; a trilogia *Oresteia* (*Ὀρέστεια*), *Sete contra Tebas* e *Os persas* (esta, na verdade, é baseada em uma guerra histórica, não mitológica) de Ésquilo; *Andrômaca* (*Ἀνδρομάχη*), *As fenícias*, *As suplicantes* (*Ἰκέτιδες*), *As troianas*, *Hécuba*, *Helena* (*Ἑλένη*), *Ifigênia em Áulis* (*Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι*), *Ifigênia em Táuris* (*Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις*), *Orestes* (*Ὀρέστης*) e *Reso* de Eurípides (lembrando-se que a última tem sua autoria questionada; cf. nota supra). Quanto à produção trágica de Sêneca (c. 4 a.C. – 65 d.C.), temos as peças *Agamêmnon* (*Agamemnon*), *As fenícias* (*Phoenissae*) e *As troianas* (*Troades*). Sobre as tragédias romanas da época republicana, cf. nota supra, em que listamos algumas peças cujos temas são ligados ao ciclo troiano.

³⁵⁶ Essa questão chega a ser destacada por M. Leigh: “The depiction of battle *per se* would be incompatible with the generic status of the *Captivi* as comedy: they will ‘happen’ in the sense that they must happen for a play about prisoners of war to make sense, but the play itself will only depict events peripheral to or consequent on such strife” (2004, p. 80, n. 88).

³⁵⁷ Sobre a questão da paz – e, consequentemente, da guerra – em comédias de Aristófanes, cf. A. da S. Duarte (“Irene ri: A paz como ideal nas comédias de Aristófanes” [in: R. Saltini, *Reflexões sobre a paz*, 2014]). Ver, ainda, H. Newiger (“War and peace in the comedy of Aristophanes” [in: E. Segal, *Oxford readings in Aristophanes*, 1996]). Em conferência ainda inédita (apresentada em colóquio do Grupo de Estudos do Teatro Antigo [DLCV – USP]), I. T. Cardoso tratou da paz em Plauto (“*Pax in Plauto*”).

poeta que foram transmitidas na íntegra, tal mote é observável nas peças *Os acarnenses* (*Ἀχαρνεῖς*), *A paz* (*Εἰρήνη*) e *Lisístrata* (*Λυσιστράτη*).³⁵⁸

Em *Os acarnenses*, Diceópolis (*Δικαιοπόλις*), descontente com a Guerra do Peloponeso (que nem mesmo é discutida na assembleia [*ἐκκλησία*]), compra um tratado de “paz particular” com os espartanos. No entanto, isso desagrade alguns acarnenses, que Diceópolis tenta, a todo custo, convencer sobre suas ideias pacifistas. Na peça *A paz*, o ateniense Trigueu (*Τρυγαίος*) monta em um besouro gigante para voar até a morada dos deuses, onde pretende discutir com eles a questão da guerra. Ali se encontra apenas Hermes (*Ερμῆς*), que está cuidando dos últimos detalhes antes de se mudar dali, como haviam feito os demais deuses, cansados da guerra e das súplicas dos mortais. O novo ocupante do recinto, a personificação da Guerra (*Πόλεμος*), estava mantendo a Paz (também personificada) como prisioneira em uma caverna. Quando fica sabendo disso, Trigueu chama cidadãos gregos (o coro) para ajudá-lo no salvamento. Na comédia *Lisístrata*, a personagem que dá nome à peça propõe que as mulheres atenienses façam uma greve de sexo, a fim de forçar seus maridos a interromper a guerra contra os espartanos.³⁵⁹

Já no contexto da *Néa*, Menandro e demais dramaturgos do mesmo período (cujas obras teriam servido de modelo para as criações plautinas) compunham peças que, diferentemente das que acabamos de citar, eram mais restritas à esfera doméstica, não abordando tão diretamente assuntos políticos de interesse de toda a *pólis*, como a Guerra do Peloponeso.³⁶⁰ No entanto, a ambientação mais particular não fez com que os conflitos armados ficassem completamente ausentes da obra de Menandro. Nas peças *A moça de cabelo cortado* (*Περικειρομένη*) e *O homem que ela odeia* (*Μισούμενος*), por exemplo, há a figura do soldado que volta da guerra para casa.³⁶¹

Além dessas, uma das comédias menândricas transmitidas em estado não tão fragmentário, *O escudo* (*Ἀσπίς*), toca no tema bélico de maneira mais marcante. Tendo

³⁵⁸ A peça *Os cavaleiros* (*Ἱππεῖς*) não tem seu enredo centrado na guerra, mas a esfera militar é lembrada pela presença do coro, que é formado pelos guerreiros a quem o título faz alusão.

³⁵⁹ Sobre a peça *Lisístrata*, cf. as edições de A. da S. Duarte (2005) e de T. A. R. Vieira (2011). Sobre o riso em *Lisístrata*, cf. também a introdução de I. T. Cardoso à tradução dessa comédia realizada por A. M. C. Pompeu (2010, p. 9-38). A estudiosa também aponta para a inserção, nessa peça de Aristófanes, do tema da guerra em esferas mais pacíficas e privadas (2010, p. 12).

³⁶⁰ Para uma relativização da divisão da comédia grega em períodos estanques, cf. a seção 1.2 (“A categorização genérica e a ‘evolução’ da poesia: a arte imita a vida?”).

³⁶¹ Cf. I. T. Cardoso (2005, p. 174, n. 523), que remete a conferência inédita de W. Furlley.

encontrado em campo de batalha o escudo de Cleóstrato,³⁶² seu escravo, Davo, o crê morto (na verdade, o soldado havia apenas sido capturado como prisioneiro de guerra). Esmícrines, um tio avaro, desejoso de se apossar do butim que o sobrinho teria conseguido em campanha, tenta se casar com a herdeira dos espólios, a irmã de Cleóstrato, que já está prometida ao jovem Quéreas. Ainda que a guerra seja apenas o desencadeador da ação dramática, não fazendo parte da trama ela mesma, a peça tem início com Davo narrando – incentivado por Esmícrines – certos detalhes da guerra (aliás, de modo similar ao que ocorrerá no *Anfitrião* de Plauto).³⁶³

A comédia *Cativos*, por sua vez, além de não representar batalhas no palco – tal qual é garantido pelo prólogo (*Capt.* 58 – 62) e esperado pela convenção dramática –, não conta com semelhante narrativa bélica. Do lado dos etólios, obter um relato sobre o desfecho do combate nem mesmo seria possível, pois o único de seus soldados que aparece na trama é Filopólemo, que passa a maior parte da peça nas mãos dos eleus, não tendo oportunidade de contar qualquer coisa sobre a refrega. A situação seria análoga à de Cleóstrato na peça menândrica, mas este ainda contava com o escravo Davo para fazer as vezes de mensageiro e dar a triste notícia.³⁶⁴ Quanto aos dois soldados de Élis, Filócrates e Tíndaro, a condição de prisioneiros lhes deu assuntos de maior urgência para pensar: mais valia um plano para conseguir a liberdade que a lembrança de um derrota.

De todo modo, ainda que inexista qualquer narrativa da luta que reduziu os jovens à condição de escravos, é possível reencontrar o tema militar na peça. Desta vez, contudo, não se trata dos exércitos reais anteriormente referidos, mas de metafóricas legiões para Ergásilo:

³⁶² A tópica do escudo abandonado em campo de batalha, imortalizada em célebre poema de Arquíloco, foi um símbolo de covardia ao qual Aristófanes recorreu várias vezes para debochar, em suas comédias, da figura de Cleônimo (e.g. *Pax* 444 – 6, 670 – 8, 1295 – 1304). Agradecemos ao Prof. Dr. Alexandre Pinheiro Hasegawa pela indicação dessa referência. Recordamos que o abandono do escudo é tematizado também por Plauto, na peça *Trinumo*: *Nam nunc mores nihili faciunt quod licet nisi quod lubet: / Ambitio iam more sanctast, liberast a legibus; / Scuta iacere fugereque hostis more habent licentiam; / Petere honorem pro flagitio more fit* (*Trin.* 1032 – 5; “Pois agora os costumes não valem para nada que é adequado, a menos que seja agradável. Pelo costume, a vaidade agora é consagrada, está livre das leis. Pelo costume, agora as pessoas têm permissão de atirar seus escudos e fugir dos inimigos. Pelo costume, buscar honra pelo ultraje”).

³⁶³ Para uma comparação entre a narrativa de Davo em *O escudo* e o discurso de batalha de Sósia em *Anfitrião*, ver R. Oniga (1985).

³⁶⁴ Um relato ditoso como o de Sósia nem sequer seria possível, dada a situação de captura. Além disso, o contexto de *Cativos* nem mesmo é de pós-guerra, uma vez que as pelejas ainda estão acontecendo (cf. “trégua, armistício”, *indutiae*, *Capt.* 342).

- ERG. *Eheu! | huic illud dolet,*
*Quia nunc remissus est **edendi exercitus**.*
- HEG. *Nullumne interea nactu's, qui posset tibi*
*Remissum quem dixti **imperare exercitum**?* 155
- ERG. *Quid credis? fugitant omnes hanc **prouinciam**.*
Quoi optigerat postquam captust Philopolemus tuus.
- HEG. *Non pol mirandum est fugitare hanc **prouinciam**.*
Multis et multigeneribus opus est tibi
***Militibus**: primumdum opus est **Pistorensibus**;* 160
*Eorum sunt aliquot genera **Pistorensium**:*
*Opus **Paniceis** est, opus **Placentinis** quoque;*
*Opus **Turdetanis**, opus **Ficedulensibus**.*
*Iam **maritumi** omnes **milites** opus sunt tibi.*
- ERG. *Vt saepe summa ingenia in occulto latente:* 165
*Hic qualis **imperator** nunc priuatus est (Capt. 152 – 66, grifos nossos)*
- “ERG. Ai! Como sofre este aqui³⁶⁵ porque estão inativas as **forças da comida**!
- HEG. Nesse meio tempo você não encontrou ninguém que lhe pudesse **comandar as forças** que você disse estarem inativas? [155]
- ERG. O que você acha? Depois que foi capturado o seu Filopólemo, a quem cabia esse **posto**, todos se puseram a fugir dele.
- HEG. Por Pólux, não é de se admirar que estejam fugindo desse **posto**. Faz-se necessário para você um **contingente** de muitos e de muitas categorias: em primeiro lugar, você precisa de **toscianos**, [160] e há alguns tipos de **toscianos**: são necessários **sírios**, e são necessários também **bolonheses**, necessários **pombalenses** e são necessários **colombanos**. Já **frentes do mar** lhe são necessárias todas.
- ERG. Como é de costume, os maiores gênios ficam escondidos em segredo: [165] um **general** desta categoria agora retirado”.

Sem dúvida, a arte da guerra é explicitamente referida no trecho acima, mas a passagem está longe de evocar uma batalha épica (como aquela eleita por Crísalo para sua autoexaltação) ou mesmo os temas mais sérios de que a peça *Cativos* trata. O trecho, relacionado à comida, parece mais facilmente associável à preparação do jantar desejado por Menecmo (*Men.* 182 – 8) que à preparação do combate entre tebanos e teléboas (*Amph.* 203 – 30). Aqui, em um jogo de palavras de tradução complexa, o faminto Ergásilo diz que perdeu a “prática da comida”, o “exercício de comer” (*edendi exercitus*, *Capt.* 153), e Hegião desenvolve uma metáfora militar tomando o termo *exercitus* não como atividade

³⁶⁵ *Huic* pode se referir ao próprio Ergásilo, como observa W. M. Lindsay: “*huic* may have its common sense of *mihī*; and it is perhaps more in keeping with the situation, if we take *huic illud dolet* to mean ‘it is a real grief to me’, and suppose that Ergasilus, instead of going on to add ‘that your son has been captured’, by a sudden impulse tells the honest truth and substitutes ‘that the eating levies have now been disbanded’” (1900, p. 160). Pensamos, no entanto, na outra interpretação possível, também lembrada por W. M. Lindsay, em que *huic* se referiria ao estômago do parasita: “usually explained as *uentri*, Ergasilus being supposed to lay his hand on his stomach at this word” (1900, p. 160).

física (cf. *OLD* 1, “physical exercise”), mas como forças armadas (cf. *OLD* 2, “a military force, army [or navy]”). A partir daí, o velho começa a citar nomes de povos que lembram nomes de comida, o que procuramos adaptar, com algumas perdas, para o português.³⁶⁶

Além disso, Ergásilo encerra a brincadeira com a referência a um general (*imperator*, *Capt.* 166), mas um general “aposentado”, “afastado” (*priuatus*, *Capt.* 166), não em plena atividade (e triunfando) como, por exemplo, Crísalo e Psêdolo. Essa metáfora bélica não transforma ninguém em herói (nem em anti-herói), apenas deixa claro que a fome do parasita vale por todo um heterogêneo exército.³⁶⁷ Sua voracidade, de fato, é de uma violência comparável a um assalto militar, como atesta o relato do *puer* que transcrevemos anteriormente. Quando Ergásilo pôde novamente “colocar suas tropas para marchar”, o menino escravo temia até mesmo que o parasita o atacasse (*faceret impetum*, *Capt.* 912),³⁶⁸ mas felizmente apenas a comida e utensílios de cozinha tiveram de enfrentar seu vigor enquanto arrombava toda a despensa (*cellas refregit omnis intus*, *Capt.* 918).

Na ocasião, o *puer* compara Ergásilo a um lobo faminto (*quasi lupus esuriens*, *Capt.* 912), mas não se trata da primeira associação entre o parasita e animais. Logo na primeira cena da peça, o próprio Ergásilo dá início a tais símiles. Primeiramente, ele diz que os parasitas são como ratos (*mures*, *Capt.* 77), porque comem a comida dos outros (*edimus alienum cibum*, *Capt.* 77). Então afirma que, nos períodos de férias, quando aqueles que

³⁶⁶ O adjetivo *Pistorensis*, formado a partir de *pistor* (“padeiro”) lembra *Pistoriensis*, habitante de *Pistoria* (atualmente Pistoia, na Toscana, daí nossa adaptação para “toscanos”, que remete aos embutidos que levam o nome da região); *Panicei* deriva de *panis* (“pão”), mas a região e povo a que faria referência não nos são conhecidos (em nossa versão, mantivemos ao menos a associação com um tipo de pão); *Placentini* viria de *placenta* (uma espécie de bolo achatado, segundo o *OLD*), e também remete à *Placentia* da Gália Cisalpina (assim, adaptamos pela sonoridade do tipo de comida, mas poderíamos também pensar em uma solução que privilegiasse a sonoridade do nome do local, como “galeto/galegos”); os *Turdetani* eram um povo da Hispânia (na região da atual Sevilha) cujo nome lembra *turdus* (“tordo”, por isso optamos por um nome que também tem a ver com uma ave); conotação igualmente aviária encontramos em *Ficedulensis*, de *ficedula*, um pequeno pássaro que se alimentava de figos e uvas (cf. *OLD*, “beccafico, fig-pecker”), mas não se sabe a qual localidade esse nome faria alusão. Há uma explanação sobre todos esses trocadilhos em A. Ernout (1933, *ad loc.*, p. 99, n. 1) e W. M. Lindsay (1900, *ad loc.*, p. 161-2). Para uma análise do trecho, ver M. M. Bianco (1999). Em nossa tradução, procuramos estender a brincadeira também a *maritimi milites* (*Capt.* 164).

³⁶⁷ O enorme apetite de um parasita é sublinhado também na peça *Menecmos*. Ali, o cozinheiro Cilindro (*Cylindrus*) afirma que, num jantar, Escovinha “desempenha facilmente a função de oito homens” (*octo hominum munus facile fungitur*; *Men.* 223).

³⁶⁸ A expressão é recorrente em relatos bélicos historiográficos, como os comentários *Sobre a guerra africana* (*De bello africo*, 14, 3, 1; 52, 2, 1; 52, 3, 5; 69, 4, 5; 71, 2, 8; 78, 4, 2; 84, 1, 4; 88, 4, 2), *Sobre a guerra alexandrina* (*De bello alexandrino*, 15, 6, 1; 17, 5, 4; 40, 1, 3; 46, 2, 1; 63, 5, 7), *Sobre a guerra hispânica* (*De bello hispaniensi*, 14, 2, 4), *Sobre a guerra gálica* (*De bello gallico*, 1, 25, 2, 3 – 3, 1; 1, 44, 8, 4; 1, 46, 4, 3 – 4; 1, 52, 3, 1; 2, 19, 5, 2; 2, 19, 7, 1; 3, 28, 3, 4; 4, 12, 1, 7; 4, 26, 5, 2; 5, 15, 3, 3 – 4; 5, 17, 3, 2; 5, 34, 3, 3; 5, 35, 1, 2 – 2, 1; 5, 37, 3, 2 – 4, 1; 6, 39, 4, 4; 7, 80, 7, 1) e *Sobre a guerra civil* (*De bello ciuile*, 1, 70, 5, 3; 2, 6, 6, 2 – 3; 2, 41, 4, 1; 3, 21, 2, 1 – 2; 3, 37, 7, 1; 3, 63, 8, 5; 3, 69, 2, 3; 3, 93, 6, 3; 3, 101, 6, 2).

sustentam os parasitas viajam para o campo, esses comensais precisam ser como os caramujos (*cocleae*, *Capt.* 80) no verão, que vivem de seu próprio suco (*suo sibi suco uiuont*, *Capt.* 81), se não cai orvalho. No mesmo período, ainda segundo Ergásilo, os parasitas ficam como cães de caça (*uenatici* [*canes*], *Capt.* 85), i.e. esbeltos.³⁶⁹ Quando os benfeitores retornam, porém, os parasitas se assemelham a cães de guarda (*molossici*, *Capt.* 86), *odiosicique et multum incommoestici* (*Capt.* 87)³⁷⁰ aos “donos”, porque são caçadores ferozes e estão sempre ao redor da casa, fazendo barulho.³⁷¹

Em comparação com tais referências ao mundo animal, a semelhança com um lobo parece ser a mais “enobrecedora” para Ergásilo. Na verdade, a figura do lobo poderia até mesmo remeter a um célebre símile da *Ilíada*. Quando Aquiles e Heitor estão frente a frente e o troiano propõe um pacto, o enfurecido líder dos mirmidões responde o seguinte:

Ἕκτορ μή μοι ἄλαστε συνημοσύνας ἀγόρευε:
ὥς οὐκ ἔστι λέουσι καὶ ἀνδράσιν ὄρκια πιστά,
οὐδὲ **λύκοι** τε καὶ ἄρνες ὁμόφρονα θυμὸν ἔχουσιν,
ἀλλὰ κακὰ φρονέουσι διαμπερὲς ἀλλήλοισιν,
ὥς οὐκ ἔστ' ἐμὲ καὶ σὲ φιλήμεναι, οὐδέ τι νῶϊν
ὄρκια ἔσσονται, πρὶν γ' ἢ ἕτερόν γε πεσόντα
αἵματος ἄσαι Ἄρηα ταλαύρινον πολεμιστὴν (*Il.* 22, 261 – 7; grifo nosso)

“Odiosíssimo Heitor, não me fales em pactos solenes.
Como é impossível entre homens e leões haver paz e confiança,
Ou que carneiros e **lobos** revelem iguais sentimentos,
Pois nutrem ódio implacável e danos meditam recíprocos,
Não pode haver entre nós amizade nenhuma, nem pactos
Ou juramentos solenes, até que um de nós caia morto
E, com seu sangue, a Ares forte sacie, o guerreiro incansável” (tradução de C. A. Nunes, 1967, p. 478; grifo nosso).

³⁶⁹ Cf. A. Ernout: “maigres, afflanqués, et toujours en quête” (1933, p. 96, n. 1). J. T. Svendsen qualifica esses cães de maneira semelhante: “unfed (...) lean and gaunt” (1971, p. 100).

³⁷⁰ O jogo de palavras que faz com que as características “odioso” e “incômodo” se assemelhem a nomes de raças de cachorro (*odiosici* e *incommoestici* por associação com *molossici*) poderia ser adaptado para o português, por exemplo, com “cha tzu” (baseado em shih tzu) e “importunês” (que remete a pequinês).

³⁷¹ Nessa interpretação, seguimos J. T. Svendsen, que cita algumas fontes antigas e sintetiza: “The comparison is an apt summary of the characteristics most associated with the parasite: swiftness, tenacity, loudness, and watchfulness” (1971, p. 101).

A posição de Ergásilo, no entanto, em muito difere daquela de Aquiles.³⁷² O parasita é comparado a um lobo (tal qual o herói grego parece fazer consigo próprio),³⁷³ mas a contraparte do símile, a do cordeiro, não é construída.³⁷⁴ O adversário de Ergásilo, o alimento estocado na despensa, pode até ser caracterizado como uma vítima atacada,³⁷⁵ mas não do tipo descrito por Aquiles: um antagonista consciente, que se sabe odiado e também deseja o mal ao outro (κακὰ φρονέουσι διαμπερὲς ἀλλήλοισιν, *Il.* 22, 264). Ademais, Heitor, ainda que representado como o animal mais fraco da dupla (cf. nota supra), é um guerreiro valoroso, um oponente real. A comida da casa de Hegião, por outro lado, parece constituir um rival ainda menos desafiador que o ébrio Ptérelas e os inimigos imaginários de Pírgopolinices. Mesmo que a situação de Ergásilo fosse de algum modo mais análoga à de Aquiles, poder-se-ia levar em consideração ainda a análise de J. L. Ready desse símile iliádico. O estudioso aponta que a passagem do poema épico, com a menção àqueles animais, remete ao mundo da fábula,³⁷⁶ afastando-se do universo épico:

“In short, better understood from the perspective of fable than from the perspective offered by other similes, Achilles’ verses should be seen to call upon the genre of fable. (...) Achilles should agree to Hektor’s request for a pact. His refusal reveals his displacement from and rejection of the norms of Homeric warrior society. (...) I suggest that, in his reply to Hektor, Achilles emphasizes his current disdain for the conventions of his society by distancing himself from heroic epic, a prominent mechanism for the reaffirmation of that society’s values. For in voicing his judgment Achilles references a genre markedly distinct from heroic epic, that of fable” (2011, p. 66-8).

Assim, percebe-se que Ergásilo, apesar de trazer um pouco mais da guerra ao palco,³⁷⁷ não desenvolve seus símiles e metáforas no sentido de uma completa paródia

³⁷² Obviamente a conjuntura dos enganos perpetrados por Crísalo tampouco era idêntica àquela em que Ulisses trama contra Troia, mas a analogia construída na peça *Báquides* permite paralelos mais precisos, até pela maneira como o escravo constrói seu símile.

³⁷³ Cf. J. L. Ready: “Achilleus means to cast Hektor in the victim’s role by adding the second set: Hektor is a sheep before Achilleus, the ravenous wolf” (2011, p. 62).

³⁷⁴ Nem mesmo as viandas mencionadas pelo parasita incluem carneiro, o produto principal ali é a carne suína: presunto (*pernis, pernae*, *Capt.* 903, 908), bacon (*larido*, *Capt.* 903, 907), tetas de porca (*absumedo*, *Capt.* 904) e torresmo (*callo*, *Capt.* 904).

³⁷⁵ Cf. especialmente a seguinte passagem do relato do *puer*: *Arripuit gladium, praetruncavit tribus tegoribus glandia* (*Capt.* 915; “Agarrou uma espada e decepou os miúdos de três carcaças”).

³⁷⁶ A figura do lobo é relacionada à fábula também por J. T. Svendsen (1971, p. 62-4), em análise à passagem de *Estico* em que o parasita Gelásimo, assim como Ergásilo, é comparado a um lobo (*Stich.* 575 – 8).

³⁷⁷ A linguagem militar de Ergásilo é comentada por E. Fraenkel (1960, p. 237-9), juntamente com outros aspectos que aproximam a peça do contexto romano (locais, legislação, divindades). E. W. Leach (1969, p.

épica. O parasita até se coloca no papel de escravo plautino quando atua como *seruus currens* (*Capt.* 790 s.), mas não atua como um general vitorioso, distanciando-se do paradigma estabelecido por Crísalo e demais *serui callidi*. Na verdade, o uso específico que se fará da temática militar nessa peça começa a ser delineado já no prólogo, e não apenas pela recusa em trazer os combates ao palco:

*Proin si quis pugnam expectat, litis contrahat;
Valentio rem nactus aduersarium
Si erit, ego faciam ut pugnam inspectet non bonam,
Adeo ut spectare postea omnis oderit* (*Capt.* 63 – 6)

“Por esse motivo, se alguém aí espera uma batalha, que arranje umas brigas! Se houver algum adversário mais forte, eu farei com que observe uma batalha nada boa e, a partir daí, passará a odiar assistir a qualquer uma”.

Nessa passagem, batalhas (*proelia*, *Capt.* 60) são comparadas a “brigas que se arranjam por aí” (*litis*, *Capt.* 63).³⁷⁸ Aqui, o *tópos* bélico (e, sustentamos, épico) não é equiparado nem mesmo às astúcias de um escravo e às mentiras de um soldado. A referência às querelas cotidianas alude mais diretamente à ambientação doméstica da *palliata* e se conecta à insinuação de que quem já esteve em um combate ruim nem sequer gostaria de vê-los tematizados em espetáculos (*Capt.* 64 – 6). Ou seja, infere-se que a comédia a ser representada, sem focar os combates que estão ocorrendo fora de cena, deveria ser mais apazível. Contudo, é importante notar que, mesmo sem discursos de batalha, *Glorifizierungen* militares e fanfarrônicas, a ambientação bélica (e épica) da peça não se faz esquecer facilmente, até mesmo pelos nomes eloquentes das personagens.

É sabido que os nomes em Plauto, normalmente de origem grega³⁷⁹ (dada a ambientação das *fabulae palliatae*), muitas vezes revelam alguma característica que a personagem que designam deveria apresentar na ação. Essa espécie de metalinguagem

265-6) retoma brevemente esses pontos e observa que a linguagem militar, normalmente empregada pelos escravos ardilosos, é atribuída a Ergásilo especialmente quando ele assume a postura de um *seruus triumphans*.

³⁷⁸ De acordo com o *OLD*, o termo *lis* pode se referir a disputas e desavenças (2: “a dispute, quarrel, disagreement”), por vezes em caráter de ação judicial (cf. *OLD* 1), mas parece-nos que essas contendas menores não chegariam à proporção de uma guerra.

³⁷⁹ Sobre a compreensão que o público plautino teria da língua grega, ver, por exemplo, W. M. Seaman (“The understanding of Greek by Plautus’ audience”, 1954). Ver ainda breve discussão do tema na introdução à comédia plautina *Estico* apresentada por I. T. Cardoso (2006, p. 31-9), com indicação de bibliografia complementar.

bilíngue,³⁸⁰ em *Cativos*, amplia precisamente a atmosfera marcial da peça.³⁸¹ O nome do velho Hegião seria derivado do conceito de “liderar” (ἡγέομαι). O filho do *senex* etólio que fora capturado pelo eleus, Filopólemo, poderia ter seu nome traduzido por “amante da guerra” (φίλος + πόλεμος). Filócrates, o jovem eleu que, ao contrário, estava nas mãos dos etólios, seria o “amante da força/do poder” (φίλος + κράτος; subentende-se força/poder na guerra [lembramo-nos da divindade Cratos]). O nome do amigo de Filócrates, Aristofonte (*Aristophontes*), por sua vez, não significaria nada menos que “matador do melhor” (ἄριστος + φένω).³⁸²

Os nomes “belicosos” dessas personagens, como ficará claro a seguir, quando tratarmos mais pormenorizadamente do enredo da peça, parecem contribuir para o humor dessa comédia: Hegião seria um *imperator* facilmente ludibriado por dois prisioneiros, ao passo que três soldados da comédia, com seus nomes eloquentes, teriam sido capturados provavelmente por rendição, ou seja, por covardia (cf. *ignavi*, *Capt.* 262).³⁸³ Esses militares realmente têm seus feitos bélicos restritos aos nomes, pois em momento algum atuam como um típico *miles* plautino, i.e. como um *gloriosus*. Pode justificar essa postura o fato de que, diferentemente de um soldado fanfarrão, eles não são os antagonistas da trama (com exceção, talvez, de Aristofonte, como discutiremos adiante). Filócrates, na verdade, deixa para trás qualquer relação com as forças armadas. Ele irá atuar, em *Cativos*, com o papel que lhe coube pela fortuna: o de escravo.

Ao seu companheiro de servidão, Tíndaro, não foi reservado um nome que alude diretamente à guerra, mas um ainda mais interessante. De acordo com W. M. Seaman

³⁸⁰Cf. G. Petrone: “quello dei nomi finisce a volte con l’essere una specie di metalinguaggio. Partecipa a questo effetto il bilinguismo del nome e del testo, il fatto cioè che la stragrande maggioranza dei nomi plautini sia formata dai nomi greci (presenti o meno nel vocabolario reale)” (“Nomen/omen: Poetica e funzione dei nomi (Plauto, Seneca, Petronio)”, 1988, p. 56).

³⁸¹ As etimologias dos nomes a seguir encontram-se explicadas em M. M. Bianco (1999, p. 4-6), com indicação de bibliografia suplementar.

³⁸² Para aqueles que consideram Tíndaro a grande personagem de *Cativos* (cf. discussão no capítulo seguinte), o nome de Aristofonte pode soar bastante adequado.

³⁸³ Sobre a legislação que desencorajava os soldados romanos a se renderem, cf. M. Leigh (2004, p. 57-97). Quanto à postura de Filócrates, Filopólemo e Tíndaro, que não privilegiam a *patria* em detrimento ao *pater* (cf. *Capt.* 42-3), ver também M. Leigh (2004, especialmente p. 78-9 e 95-6), que afirma o seguinte sobre os cativos em poder de Hegião: “Inasmuch as they are Plautine characters, it would, however, be more surprising were Philocrates and Tyndarus to behave heroically in time of war” (2004, p. 79, n. 86). O estudioso ainda cita outros exemplos plautinos do comportamento vil que teriam os típicos heróis cômicos em campo de batalha, a saber, *Epid.* 29-38 e *Trin.* 723-4. A respeito de semelhante atitude do escravo Sósia em *Anfitrião* (*Amph.* 199, 428-31), cf. L. N. da Costa (2013, p. 51 e 63).

(“Some names in the *Captiui*”, 1942, p. 197),³⁸⁴ as possíveis origens do nome do escravo seriam: 1) a versão romanizada de *Tyndareus*, nome de um lendário rei de Esparta, que teria fugido justamente para a Etólia, onde se casaria com Leda; 2) *Tyndaridae*, i.e. Cástor e Pólux (respectivamente, o filho mortal e o imortal de Leda), que tinham notável devoção um pelo outro (característica marcante também entre Tíndaro e Filócrates). Note-se que o rei Tíndaro era o pai adotivo de Helena, filha de Leda e Zeus, irmã de Cástor e Pólux, aquela que fugiria para Troia com Páris.

O nome atribuído ao escravo não passaria de mais uma associação mitológica em Plauto, não tivesse o mote de *Cativos* (i.e. a recuperação de um parente) certa analogia com aquele da guerra de Troia:³⁸⁵ Hegião busca seu filho Filopólemo, *mutatis mutandis*, como Menelau busca sua esposa Helena. O velho, ao contrário do que faz o rei de Esparta, não se envolve diretamente em um conflito armado, mas se vale de uma consequência dele, a captura de prisioneiros de guerra. O mais curioso é que o filho de Hegião que leva o significativo nome não é aquele que se tenta recuperar, mas aquele que, tendo sofrido a mesma sorte anos antes, já era considerado perdido. De fato, é Tíndaro e não Filopólemo que tem maior participação na trama. Seu nome, não diretamente associado à guerra como os dos demais, sutilmente aponta para seu lugar de destaque nessa comédia que alegadamente recusa os combates (*Capt.* 60). Sua associação com o mito de Helena reforça que é o seu retorno (νόστος) – e não o de seu irmão – que constitui o foco dessa obra plautina. E como pensar que uma *fabula* que trata da “volta ao lar”, a matéria central da *Odisseia*, não se associa ao mundo do epos?

Vê-se, então, que a presença da guerra e demais temas épicos se dá de modo sutil em *Cativos*, de maneira bem menos explícita que em *Anfitrião* ou *Báquides*, por exemplo, mas nem por isso pode ser considerada de todo inexistente nessa peça que, desde o prólogo, chama atenção antes para o gênero trágico.

³⁸⁴ W. M. Seaman (1942, p. 197) comenta também o significado do nome de Menarco (*Menarchus*, o médico que teria comprado Filopólemo em Élis), aventando que as possibilidades seriam “líder em força” e “líder da lua”: o primeiro sentido certamente seria mais conveniente ao contexto bélico em que a peça se insere, mas o estudioso prefere o segundo pela relação que se faria entre a Lua e diversas doenças (além da associação com feiticeiros e curandeiros que diziam poder controlar a Lua).

³⁸⁵ Agradecemos ao Prof. Dr. José Eduardo Lohner por ressaltar tal analogia em nosso exame de qualificação.

3. Tragédia

3.1. *Vt paratragedat poeta: a tragédia*³⁸⁶ da *Archais* aristofânica à *palliata* plautina

“Why does human sensibility, in its creative and analytic motions, find the tragic to be more elevated, more fascinating, more conducive to major aesthetic forms and metaphysical suggestion, than it does the comic? Is there something in ‘tragedy’ which not only seduces imagination and intellect but *flatters* them, as ‘comedy’ does not?”
(G. Steiner, “Tragedy, pure and simple”, 1996, p. 534)

O questionamento de G. Steiner encontra-se no capítulo final do volume editado por M. S. Silk, *Tragedy and the tragic: Greek theatre and beyond* (1996), obra que, juntamente com muitas outras, faz parte do que G. Steiner chama “a plethora of commentary on tragedy” (1996, p. 535). De fato, estudos sobre tragédia são os mais antigos e abundantes sobre gêneros poéticos, remontam à época de Platão e Aristóteles e ainda hoje são frequentemente produzidos e consultados, quaisquer que tenham sido os motivos que despertaram e ainda despertam o interesse da humanidade para esse gênero, tão antigo e célebre quanto a Atenas clássica. Apesar da existência de tão rica produção teórica, G. Steiner nos lembra que uma definição rigorosa de tragédia “seems as elusive as ever” (1996, p. 535).

Como sugere E. Hall, “there have been as many definitions of Greek tragedy as there are surviving plays” (*Greek tragedy: Suffering under the sun*, 2010, p. 2). Ainda que alegórica, a consideração de E. Hall não soa hiperbólica, pois não parece difícil imaginar mais de trinta estudos que tenham abordado a tragédia, suas convenções, efeitos e significados de maneira diversa. Um importante ensaio acerca dessa questão é o de G. W.

³⁸⁶ Referimo-nos a passagens em que a tragédia é de algum modo aludida, seja por referências diretas ou indiretas, um expediente comumente chamado “paratragédia”. M. M. Bianco apresenta uma útil definição e análise de tal recurso, contrastando-o com o que seriam a tragicomédia e a paródia (Interdum uocem comoedia tollit: *Paratragedia ‘al feminine’ nella commedia plautina*, 2007, p. 47-55). Para nossos propósitos, parece interessante citar ao menos o seguinte trecho: “mentre la tragicommedia è il ripensamento comico di una *materia* tragica, la paratragedia è piuttosto il ripensamento comico di una *maniera* tragica. Se la tragicommedia mira, per certi versi, ad una fusione di generi, la paratragedia tende invece a non tradire mai il genere comico, ma, talora anche attraverso un compiaciuto effetto di scarto, ad assorbire al suo interno l’elemento tragico” (2007, p. 48).

Most (“Generating genres: The idea of the tragic”, 2000). Em sua lúcida análise, o estudioso trata da pluralidade de concepções sobre o gênero trágico, da Antiguidade (côm ênfase em Aristóteles, 2000, p. 22-6) aos dias de hoje, passando pela Renascença e o período Romântico (2000, p. 26-32).³⁸⁷ Antes mesmo de delinear tal percurso, G. W. Most destaca a expansão da ideia de “trágico” para além dos limites do drama, adentrando o campo da filosofia (2000, p. 21-2) e a esfera do linguajar comum (“ordinary conversation”, “ordinary people”, 2000, p. 20-1).

Em meio a tal multiplicidade, colocou-se a questão de qual noção de tragédia (ou trágico) levaríamos em consideração ao tratar das mesclas formadas por esse gênero na obra de Plauto. De início, pareceu mais significativo excluir acepções tardias em relação à época do dramaturgo (a virada dos séculos III – II a.C.), mas ainda assim havia alguns pontos a considerar, por exemplo, quanto às teorizações sobre poesia. Como já mencionamos em tópico anterior, os tratados da Antiguidade mais completos que nos chegaram são deslocados em relação ao contexto plautino: a *Poética* de Aristóteles (obra grega, produzida no séc. IV a.C.) e a *Arte poética* de Horácio (escrito romano, mas composto já no séc. I a.C.).³⁸⁸

Em relação à produção dramática romana do período republicano, como também já apontamos, as peças não nos foram transmitidas senão em estado bastante fragmentário, sendo os registros mais completos precisamente as comédias plautinas³⁸⁹ (que, por sua vez, também apresentam lacunas e passagens de difícil leitura nos manuscritos). Dessa forma, seria muito difícil procurar elementos representativos da tragédia latina arcaica em Plauto apenas a partir dos fragmentos de autores como Lívio Andronico, Nêvio, Ênio, Ácio e

³⁸⁷ Em resumo, segundo o próprio G. W. Most, “tragedy is the genre that has attracted the attention of serious literary theorists and philosophers for the longest period in Western culture” (2000, p. 18). Além disso, o estudioso recorda que, na Antiguidade, “no other genre was theorized so early and so intensely” (2000, p. 18).

³⁸⁸ Remetendo, porém, à discussão que realizamos na seção, 1.2 lembramos que os poetas não recorriam a tais tratados para compor suas obras, uma vez que já tinham conhecimento do conjunto de preceitos genéricos com os quais negociar com o público (também conhecedor desses princípios). Como recorda G. W. Most, “no tragedian is reported ever to have studied with Aristotle” (2000, p. 25).

³⁸⁹ Parece-nos que também por esse motivo A. S. Gratwick indica Plauto como fonte para se conhecer o que teria sido o estilo trágico: “The best evidence for the tone and style of early tragedy is in Plautus, who alludes to well-known productions and assumes a considerable knowledge of mythology which will have been disseminated most widely by tragedy. He himself is a master of what was already a fully developed tragic style. He uses this not only for parody and burlesque, but as a normal medium for cantica and as a way of elevating the emotional temperature” (“Drama” [in: E. J. Kenney e W. V. Clausen, 1982, p. 133]).

Pacúvio.³⁹⁰ Evidentemente, algumas obras dos três grandes trágicos gregos chegaram aos nossos dias em melhores condições, mas somente um trabalho minucioso, que não nos propomos realizar neste momento, poderia ajudar a perceber até que ponto Plauto teria conhecimento desse cânon, incorporando-o em suas produções.

Nesta apreciação da tragédia em Plauto (e sobretudo na peça *Cativos*), porém, poderemos contar com uma outra fonte: o próprio Plauto. Já recordamos que nosso dramaturgo teria escrito apenas comédias, mas, como há muito se observa e procuramos reiterar, a tragédia está presente de forma marcante na obra plautina. Suas *fabulae*, além de fazerem referência direta ao gênero (*Amph.* 41, 51, 52, 54, 93; *Capt.* 62; *Curc.* 591; *Poen.* 2; cf. seção 1.5), contam com uma menção ao fato de que ele é parodiado:

- CAL. *Pseudolus mihi ita imperavit, ut aliquem hominem strenuum, Benevolentem adducerem ad se.*
- CHA. *Seruas imperium probe; Nam et amicum et benevolentem ducis. Sed istic Pseudolus Nouus mihi est.*
- CAL. *Nimium est mortalis graphicus, εὐρετής mihi est; 700 Is mihi haec sese efecturum dixit quae dixi tibi.*
- PSE. *Magnufice hominem compellabo.*
- CAL. *Quoia uox resonat?*
- PSE. *Io, Io, te te turanne, te rogo qui imperitas Pseudolo; Quaero quoi ter trina triplicia tribus modis tria gaudia, Artibus tribus ter demeritas dem laetities de tribus 705^a Fraude partas, per malitiam, per dolum et fallaciam; 705^b In libello hoc obsignato ad te [hoc] attuli pauxillulo.*
- CAL. *Illic homo est.*
- CHA. *Vt paratragedat carnufex! (Pseud. 697 – 707; grifo nosso)*
- “CAL. Psêudolo mandou que eu trouxesse até ele algum homem perspicaz e benevolente.
- CAR. Você está cuidando bem das suas obrigações, pois traz alguém amigo e benevolente. Mas esse Psêudolo aí é novo para mim.

³⁹⁰ Quanto à transmissão do drama do período republicano, parece-nos válido mencionar uma consideração de A. Schiesaro, que dissocia a preservação fortuita das peças de quaisquer conjecturas sobre uma hierarquia entre os gêneros trágico e cômico: “while Roman comedy offers a treasure-trove of complete texts which overshadows the more limited remains of contemporary Greek New Comedy, Roman fragmentary tragedies appear to be, at first sight, a very poor relation of the great corpus of Attic fifth-century tragedy. Yet it would be wrong to infer from these accidents of transmission the subordinate position of tragedy vis-à-vis comedy in the Roman literary system, or to presume that Roman tragedians failed to innovate or compete with their models” (“Roman tragedy” [in: R. Bushnell, *A companion to tragedy*, 2005, p. 270-1]).

- CAL. Ele é um cara de primeiríssima, é o meu maquinador.³⁹¹ Ele disse que conseguiria para mim as coisas que eu disse a você.
- PSÊ. Vou me dirigir ao homem de maneira altiva.
- CAL. De quem é a voz que ressoa?
- PSÊ. Ó tu, ó tu soberano, a ti eu solicito, aquele que comanda Psêudolo, procuro para que eu dê três vezes triplamente de três modos três tríplices alegrias, três felicidades conquistadas de três pessoas por meio de três artifícios, nascidas de um embuste por meio de malícia, artimanha e engano: eu as trouxe a ti nesse pequenino documento selado.
- CAL. É ele o homem.
- CAR. Como **remeda a tragédia**,³⁹² o pilantra!”.

O escravo Psêudolo, ouvindo os *adulescentes* Calidoro e Carino conversarem a seu respeito, parece optar por se dirigir ao seu jovem senhor com um estilo altissonante (*magnufice*, *Pseud.* 702) a fim de fazer jus à descrição que lhe havia sido atribuída: *Nimum est mortalis graphicus* (*Pseud.* 700; “ele é um cara **de primeiríssima**”; grifo nosso).³⁹³ Além do significado mais literal de *graphicus*, “as though worthy to be painted”, o *OLD* elenca como acepções possíveis “exquisite”, “first-class” e “perfect of one’s kind”. Parece-nos que, no passo em apreço, esse último sentido é particularmente apropriado, uma vez que Psêudolo, ao lado de Crísalo, é um dos maiores exemplos de *seruus callidus* na obra de Plauto, ou seja, um “perfeito representante de seu tipo”. Como convém a um ardiloso escravo plautino, então, Psêudolo eleva seu discurso, mas não recorrendo a metáforas bélicas épico-trágicas, como nos exemplos do capítulo anterior, e sim “imitando um estilo trágico” (*paratragoedat*, *Pseud.* 707),³⁹⁴ que é imediatamente reconhecido por Carino.

³⁹¹ O termo grego εὑρετής é definido pelo *The Online Liddell-Scott-Jones Greek-English Lexicon* como “an inventor, discoverer”. Adaptamos um pouco a tradução para aproximar o sentido do contexto do *seruus callidus* plautino.

³⁹² O *OLD* define o verbo *paratragoedo* como o uso de “mock-tragic or burlesque style”.

³⁹³ Nessa interpretação, seguimos M. M. Bianco: “Pseudolo, con intenzione metadrammatica, per fare onore ai suoi meriti e per confermare le parole del suo giovane padrone, ritiene opportuno ‘assumere la veste dell’attore tragico’” (2007, p. 42). O estudioso segue com a análise do passo lembrando também a caracterização de Psêudolo como poeta (*Pseud.* 401 – 5, que citamos em nota supra).

³⁹⁴ Note-se que a hipótese de a paródia se referir a um estilo trágico (e não a uma tragédia em específico) já era observada por W. B. Sedgwick: “it does not seem necessary to assume from *paratragoedat* that the passage parodied must actually have been in a tragedy, but simply that the tone was ‘tragic’” (“Parody in Plautus”, 1927, p. 88).

Cabe ressaltar, porém, que esse mecanismo de “superação da distância”³⁹⁵ entre os gêneros cômico e trágico é notoriamente anterior a Plauto. Aristófanes, em algumas de suas peças remanescentes, trazia a tragédia ao palco de modo ainda mais “visível”.³⁹⁶ transformando célebres tragediógrafos em personagens de suas comédias.³⁹⁷ Em *As rãs* (*Βάτραχοι*), por exemplo, conta-se a história de que o deus Dioniso, preocupado com Atenas, decide que a *pólis* precisa de um bom tragediógrafo. Não havendo candidatos vivos à altura do cargo, a divindade resolve ir ao Hades em busca de Eurípides. Chegando lá, Dioniso vê que Ésquilo é quem ocupa o lugar de melhor poeta trágico à mesa de Pluto, posto que Eurípides reivindica. O deus do vinho atua, então, como mediador de uma competição entre os dois tragediógrafos, que ficam recitando trechos de suas peças enquanto provocam um ao outro.³⁹⁸ Por fim, Ésquilo é escolhido por Dioniso e ainda proclama, antes de deixar o Hades, que seu lugar ali nunca deve ser ocupado por Eurípides, mas por Sófocles, quem ele julga ser o segundo melhor depois dele próprio (*Ra.* 1515 – 23).

Eurípides aparece ainda em outras duas peças aristofânicas: *As tesmoforiantes* (*Θεσμοφοριάζουσαι*) e *Os acarnenses*. Em *As tesmoforiantes*, o tragediógrafo é representado em uma situação ainda mais delicada: as atenienses, no festival feminino das Tesmofórias, reúnem-se para decidir entre vida e a morte de Eurípides, que é acusado de difamar as mulheres em suas peças. Para sua defesa, o poeta pensa em infiltrar um conhecido seu (obviamente vestido de mulher) na cerimônia, alguém que se pronuncie a

³⁹⁵ Emprestamos a expressão de M. M. Bianco: “Richiamare il tragico nel comico è, inoltre, il segno di una scrittura che supera e/o ignora le distanze tra i due generi e dà prova di una contaminazione artistica tra le istanze dell’una e dell’altra” (2007, p. 18).

³⁹⁶ Sobre gêneros poéticos e paratragédia em Aristófanes, ver, por exemplo, C. Platter (*Aristophanes and the carnival of genres*, 2007), P. Rau (*Paratragodia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, 1967), R. Rosen (“Aristophanes, Old Comedy and Greek tragedy” [in: R. Bushnell, 2005]) e M. S. Silk (“Aristophanic paratragedy” [in: A. H. Sommerstein *et al.*, *Tragedy, comedy, and the polis*, 1993]). Quanto à presença da tragédia na obra de contemporâneos de Aristófanes, cf. E. Bakola (*Cratinus and the art of comedy*, 2010; sobretudo o capítulo “Cratinus and tragedy”), S. Miles (*Strattis, comedy, and tragedy*, 2009) e M. Telò (*Eupolidis Demi*, 2007, p. 68, 106-21; “The last laugh: Eupolis, Strattis, and Plato against Aristophanes” [in: M. Fontaine e A. C. Scafuro, *The Oxford handbook of Greek and Roman comedy*, 2014]).

³⁹⁷ Como nos lembrou a Profa. Dra. Adriane da S. Duarte em nosso exame de defesa do doutorado, a tragédia nem sempre se mostrava na obra aristofânica de maneira tão explícita. Os exemplos que trouxemos foram selecionados a título de contraste, mas sem dúvida seria interessante recorrer às referências trágicas mais sutis de Aristófanes (por exemplo, *Eq.* 1248) a fim de buscar paródias mais comparáveis às que encontramos em Plauto. Um tal estudo, porém, demandaria pesquisa específica e aprofundada, que escapa ao âmbito do presente trabalho.

³⁹⁸ Para um estudo mais aprofundado dessa passagem, cf. K. Dover (“The contest in Aristophanes’ *Frogs*: The points at issue” [in: A. H. Sommerstein, 1993]).

seu favor. O também poeta trágico Agatão (c. 448 – c. 400 a.C.) recusa o “papel”, então o enviado acaba sendo um parente de Eurípides, que se põe a recitar trechos das tragédias do familiar, mesmo após ser desmascarado. Falhando o estratagema, Eurípides decide ele mesmo se apresentar diante das mulheres, propondo um acordo: o de não retratá-las mais de maneira tão negativa.³⁹⁹

A atuação de Eurípides em *Os acarnenses* é bem menor, mas não menos interessante. Ali, em determinado momento, Diceópolis vai fazer o papel de Télefo (Τήλεφος) – da tragédia homônima de Eurípides, hoje perdida⁴⁰⁰ – e, por isso, vai buscar os adereços apropriados na casa do tragediógrafo.⁴⁰¹ O poeta concorda em ajudar, mas tantos itens lhe são solicitados que ele chega a reclamar que Diceópolis vai roubar a própria tragédia (ὄνθρωπ’ ἀφαιρήσει με τὴν τραγωδίαν, *Ach.* 464).

À época da Comédia Nova, o gênero que inspiraria mais diretamente a *palliata* romana, as alusões à tragédia já haviam adquirido um caráter diferenciado, com referências menos tópicas em relação àquelas de que se valia Aristófanes.⁴⁰² Menandro não faz da figura de Eurípides, por exemplo, uma personagem em suas tramas, mas ali abundam conexões com o gênero trágico de todo modo.⁴⁰³ Uma passagem particularmente interessante encontra-se na obra *Os árbitros* (Ἐπιτρέποντες), uma das peças menândricas mais bem preservadas. No segundo ato da referida comédia mostra-se uma disputa entre o pastor Davo (Δᾶος) e o carvoeiro Sirisco (Σύρισκος).⁴⁰⁴ Davo havia encontrado um bebê abandonado, e dera-o a Sirisco, cuja esposa recentemente perdera uma criança. O pastor mantivera para si, no entanto, os amuletos que o bebê carregava; o carvoeiro, sabendo disso, reclamava os objetos para si. É chamado como árbitro da querela Esmícrines

³⁹⁹ Para apreciações mais pormenorizadas da peça, ver, por exemplo, introdução de A. da S. Duarte (2005) e F. I. Zeitlin (“Travesties of gender and genre in Aristophanes’ *Thesmophoriazusae*”, 1981) Sobre a especulação de que Eurípides teria tido conhecimento de sua “participação” nas *tesmoforiantes*, reescrevendo a cena do disfarce nas *bacantes*, cf. J. Hanink (“Crossing genres: Comedy, tragedy, and satyr play” [in: M. Fontaine e A. C. Scafuro, 2014, p. 265-6]).

⁴⁰⁰ A respeito dessa tragédia, ver M. Heath (“Euripides’ *Telephus*”, 1987). Cf. ainda H. W. Miller (“Euripides’ *Telephus* and the *Thesmophoriazusae* of Aristophanes”, 1948).

⁴⁰¹ Sobre essa paródia, cf., por exemplo, H. P. Foley (“Tragedy and politics in Aristophanes’ *Acharnians*”, 1988).

⁴⁰² Mas cf. J. Hanink, que lembra que alusões a Eurípides, por exemplo, ainda são encontradas em fragmentos de Dífilo e Filemão (2014, p. 271, n. 7).

⁴⁰³ Ver, por exemplo, A. G. Katsouris (*Tragic patterns in Menander*, 1975) e C. Cusset (*Ménandre ou la comédie tragique*, 2003).

⁴⁰⁴ Sobre essa cena em específico, cf. C. Cusset (2003, p. 168-87), A. G. Katsouris (1975, p. 143-56) e A. C. Scafuro (*The forensic stage: Settling disputes in Graeco-Roman New Comedy*, 1997, p. 154-61), estudos que cogitam a possibilidade de o modelo para essa passagem ter sido a tragédia euripídica (hoje perdida) *Álope*.

(Σμικρίνης), um velho que passava por perto dos contendores. Sirisco, explicando a história a Esmícrines, lembra que a criança pode se revelar de nascimento mais nobre que eles próprios, então diz:

τεθέασαι τραγῳδούς, οἷδ' ὅτι,
καὶ ταῦτα κατέχεις πάντα (*Epit.* 108 – 9)

“Você assistiu tragédias, sei disso, e conhece todas essas coisas”.

Ora, o tema do jovem que, criado em círculos mais baixos que o de seu nascimento, depois descobre sua verdadeira identidade (frequentemente por meio de objetos guardados desde a infância), tão recorrente na Comédia Nova grega e na *palliata* romana,⁴⁰⁵ é nessa peça tratado como algo tipicamente trágico. Sabe-se que esse tipo de enredo, de fato, não é invenção cômica. Ele aparece, por exemplo, na tragédia *Íon* de Eurípides. Nessa peça, um jovem que havia crescido no templo de Apolo é dado pelo deus a Xuto (Ξούθος), soberano de Atenas (mas de origem estrangeira) que não tinha filhos. O rei nomeia o rapaz Íon, e realmente pretende levá-lo para seu palácio. A esposa de Xuto, Creusa (Κρέουσα), descobre o que se passa e, descontente com a situação por ela própria não ter conseguido dar-lhe um herdeiro, pretende matar Íon. Até então, a rainha não sabe que o jovem é, na verdade, seu filho: uma criança gerada após Apolo violentá-la, e que ela havia exposto para morrer. Creusa só descobrirá a identidade do jovem após a tentativa de assassinato, quando uma sacerdotisa impede que Íon revele o funesto tentame e dá a ele o cesto em que fora encontrado. Creusa reconhece o objeto de imediato e, descrevendo os *tokens* ali contidos, faz com que Íon acredite que está diante de sua mãe. Guardadas as devidas proporções e particularidades, um desenlace bastante semelhante ao de peças plautinas como *Cistelária* (*Cistellaria*) e *O cabo*.

De fato, alguns dos enredos das tragédias de Eurípides (além de *Íon*, também *Helena*, *Ifigênia em Táuris* e *Orestes*) têm sido frequentemente associados a uma estrutura que seria mais próxima da comédia, por conta de alguns elementos: a ambientação doméstica, o final feliz (sem uma sina inevitável),⁴⁰⁶ os efeitos cômicos de certas cenas.⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ Cf. seção 2.2.1.1, em que tratamos das cenas de reconhecimento nas peças plautinas *Gorgulho* e *O cabo*.

⁴⁰⁶ Esse aspecto, em particular, seria ressaltado desde a Antiguidade. Cf. a seguinte observação de A. da S. Duarte, em introdução às traduções que realizou das peças aristofânicas *Lisístrata* e *As tesmoforiantes*:

Também por isso, não é incomum encontrar estudos que consideram a tragédia grega, especialmente a euripidiana, uma das grandes influências para a Comédia Nova de Menandro,⁴⁰⁸ que, por sua vez, inspiraria a *palliata*. Vemos, então, que Plauto se insere em uma longa tradição de diálogo entre comédia e tragédia. Uma comunicação que o comediógrafo torna ainda mais explícita com a “imitação de tragédia” (*paratragedat*, *Pseud.* 707) de Psêdolo.

3.2. O estilo trágico de Plauto: forma e conteúdo

A conjuntura em que o verbo *paratragedo* ocorre, a fala excessiva do escravo, seguramente nos deixa atentos para a maneira como o gênero trágico poderá ser representado nas peças do dramaturgo: sujeito a exageros e demais deformações. Ainda assim, parece-nos que é possível inferir, de suas paródias, algumas noções mais gerais do outro gênero dramático que, se não eram precisamente as que Plauto teria para si, eram ao menos aquelas ressaltadas para seu público. No passo mesmo em que Psêdolo tem seu “momento trágico”, M. M. Bianco destaca dois recursos de que o dramaturgo se vale para marcar um estilo elevado: a repetição e os efeitos de som (2007, p. 43). Transcrevemos novamente o excerto plautino para apreciação:

“Através dessas paródias, Aristófanes, ao mesmo tempo que constrói uma movimentada peça de ação, denuncia o uso indiscriminado por parte de Eurípides do esquema risco-salvação, antitrágico, pois gera um pico de tensão para, em seguida, diluí-la, suscitando mais alívio do que terror. Essas tragédias, especialmente *Helena* e *Andrômeda*, com sua intriga amorosa de final feliz, tocam a fronteira da comédia” (2005, p. xxxviii).

⁴⁰⁷ Para citar apenas alguns estudos, R. Caldwell (“Tragedy romanticized: The *Iphigenia Taurica*”, 1974/1975), G. B. Donzelli (“Eurípide tra commedia e tragedia” [in: M. C. Fera e S. Grandolini, *Poesia e religione in Grecia: Studi in onore di G. Aurelio Privitera*, 2000]), F. M. Dunn (“Comic and tragic license in Eurípides’ *Orestes*”, 1989; *Tragedy’s end: Closure and innovation in Euripidean drama*, 1996), B. M. Lazarus (“Parodies and breakdowns in Eurípides’ ‘more comic’ *Orestes*”, 2005), A. N. Pippin (“Eurípides *Helen*: A comedy of ideas”, 1960) e, sobretudo, B. Knox (“Euripidean comedy” [in: *Word and action: Essays on the ancient theater*, 1979]). Sobre aspectos do gênero cômico em Eurípides, ver ainda M. Andrewes (“Eurípides and Menander”, 1924), A. G. Russel (“Eurípides and the New Comedy”, 1937) e B. Seidensticker (“Comic elements in Eurípides’ *Bacchae*”, 1978).

⁴⁰⁸ Ver, por exemplo, W. G. Arnott (“Menander and earlier drama” [in: J. H. Betts, *Studies in honour of T. B. L. Webster*, 1986]), H. G. Nesselrath (“Parody and later Greek comedy”, 1993), A. K. Petrides (“New performance” [in: S. Papaioannou e A. K. Petrides, *New perspectives on postclassical comedy*, 2010]) e A. G. Russell (1937).

Io,

Io, te te turanne, te rogo qui imperitas Pseudolo;
Quaero quoi ter trina triplicia tribus modis tria gaudia,
Artibus tribus ter demeritas dem laetitia de tribus 705^a
Fraude partas, per malitiam, per dolum et fallaciam; 705^b
In libello hoc obsignato ad te [hoc] attuli pauxillulo (Pseud. 702 – 6)

Percebe-se que o trecho apresenta, além da aliteração em “t” e “r” (mais marcante e favorecida pela insistência na ideia do numeral três), ainda uma aliteração em “l”, especialmente nos dois últimos versos. Chama a atenção também o uso de termos de significado semelhante (*gaudia* e *laetitia*; *malitiam*, *dolum* e *fallaciam*). Tais expedientes, que se encontram diluídos por toda a obra plautina, aqui concentrados, assinalam a paródia. Algo semelhante ocorre na peça *O cabo*, nas cenas (contíguas) em que Palestra e Ampelisca aparecem pela primeira vez no palco. Seguem os lamentos (respectivamente) de cada uma das jovens:

<i>Nimio hominum fortunae minus miserae memorantur</i>	185
<i><Quam in usu> experiundo is datur acerbum.</i>	
<i><Satin> hoc deo complacitumst, me<d> hoc ornatu ornatam</i>	
<i>In incertas regiones timidam eiectam?</i>	
<i>Hancine ego ad rem natam miseram <me> memorabo?</i>	
<i>Hancine ego partem capio ob pietatem praecipuam?</i>	190
<i>Nam hoc mi <h>aud laborist laborem hunc potiri,</i>	
<i>Si erga parentem aut deos me impiaui.</i>	
<i>Sed id si parate curaui ut cauerem,</i>	
<i>Tum hoc mihi indecore,</i>	194 ^a
<i>Inique, inmodeste</i>	194 ^b
<i>Datis, di. Nam quid habebunt sibi <s>igni impii posthac,</i>	195
<i>Si ad hunc modum est innoxii honor apud uos?</i>	
<i>Nam me si sciam fecisse aut parentis scelesti, minus me miserer.</i>	
<i>Sed erile scelus me sollicitat, eius me impietas male habet.</i>	198
<i>Is nauem atque omnia</i>	199 ^a
<i>Perdidit in mari;</i>	199 ^b
<i>Haec bonorum eius sunt reliquiae.</i>	
<i>Etiam quae simul</i>	200
<i>Vecta mecum in scaphast excidit;</i>	
<i>Ego nunc sola sum.</i>	
<i>Quae mihi si foret salua, saltem labor</i>	
<i>Lenior esset hic mi eius opera.</i>	
<i>Nunc quam spem aut opem aut consili quid capessam?</i>	
<i>Ita hic sola solis locis compotita [sum.]</i>	205
<i>Hic saxa sunt, hic mare sonat,</i>	206 ^a
<i>Neque quisquam homo mihi obuiam uenit.</i>	206 ^b
* *	*
<i>Hoc quod induta sum summae opes oppido;</i>	

Nec cibo nec loco tecta quo sim scio.
Quae mihi est spes qua me uiuere uelim?
Nec loci gnara sum, nec †diu hic fui. 210
Saltem | aliquem uelim qui mihi ex his locis
Aut uiam aut semitam monstret, ita nunc
Hac an illac eam, incerta <sum> consili;
Nec prope usquam hic quidem cultum agrum conspicio.
Algor, error, pauor me omnia tenent. 215
Haec, parentes mei, haud scitis miseri 216^a
Me nunc miseram esse ita uti sum. 216^b
Libera ego prognata fui maxume, nequiquam fui.
Nunc qui minus seruius quam si serua forem nata?
Neque quicquam umquam illis profuit, qui me sibi eduxerunt (Rud. 185 – 219)

“Os desgraçados destinos que dizem dos homens são diminutos demais [185] em comparação com as amarguras que lhes são dadas para experimentar. Agradou a algum deus me ver vestida com estas vestes, temerosa, lançada em regiões desconhecidas? Devo dizer que para essa desgraça eu nasci? É esse o quinhão que eu consigo por uma conduta excepcional? [190] Pois isso não me seria penoso, essa pena assumir, se eu tivesse tido uma má conduta para com meus pais ou os deuses. Mas se disso cuidei de cuidar diligentemente, então isso que vocês me dão, deuses, é descabido, desarrazoado, desmesurado. Pois que sinal terão para si os de má conduta depois disso, [195] se tal é a vossa consideração para com os inocentes? Pois se eu soubesse que eu ou meus pais tivéssemos cometido alguma ofensa, seria menor minha mágoa. Mas eu sou atormentada por uma ofensa do meu senhor, a má conduta dele é que me aflige. Ele perdeu o navio e todas as suas coisas no mar, estas são as coisas que restaram de seus bens. Até aquela que, ao mesmo tempo que eu, [200] foi arrastada comigo no bote tombou para fora. Eu estou sozinha agora. Se ela ao menos tivesse sido salva, graças a ela seria mais branda a minha pena. Agora que esperança, que recursos, que decisão tomarei? Assim abandonada encontrei-me aqui nesses lugares abandonados. [205] Aqui há rochas, ali o mar ruga, e não há qualquer pessoa que venha cruzar meu caminho. Isso que estou vestindo constitui inteiramente toda a minha riqueza. Não sei onde pode haver alimento e nem em que lugar posso me abrigar. Que esperança há para mim, por que eu desejaria viver? Não reconheço esse lugar, nem estive aqui por muito tempo. [210] Desejaria ao menos que alguém me mostrasse um caminho ou uma vereda que conduzisse para fora desse lugar, de tal modo <estou> agora incerta sobre qual decisão tomar, se sigo por aqui ou por ali. Eu certamente não avisto em parte alguma um campo cultivado nas redondezas. Calafrio, desnordeio, receio, tudo toma conta de mim. [215] Meus pobres pais, vós não sabeis dessas coisas, de como eu agora sou desgraçada. Eu nasci completamente livre em vão. Eu sou agora menos escrava do que se escrava tivesse nascido? E nem houve alguma vez qualquer proveito para aqueles que me criaram para si”.

Quid mihi meliust, quid magis in rem est, quam a corpore uitam ut secludam?
Ita male uiuo, atque ita mihi multae in pectore sunt curae exanimales!
Ita res se habent: uitae hau parco; perdidi spem qua me oblectabam.
Omnia iam circumcursaui atque omnibus latebris perreptaui
Quaerere conseruam, uoce, oculis, auribus ut peruestigarem.
Neque eam usquam inuenio, neque quo eam, neque qua quaeram consultumst,
Neque quem rogitem responsorem quemquam interea conuenio,

*Neque magis solae terrae solae sunt quam haec sunt loca atque hae regiones.
Neque si uiuit, eam uiua umquam quin inueniam desistam* (Rud. 220 – 8)

“O que é melhor para mim, o que me é mais vantajoso que expulsar a vida deste corpo? Estou vivendo tão mal e são tantos os cuidados de morte em meu peito. É isso. Não vou poupar minha vida, perdi a esperança que me deleitava. Já andei ao redor de tudo e já rastejei por todos os esconderijos procurando minha companhia de escravidão com a voz, os olhos e os ouvidos, a fim de localizá-la. Nem a encontro em parte alguma e nem decidi para onde ir, nem onde procurá-la. Nem encontro, nesse meio tempo, alguém que eu possa rogar para que responda. Nem são os desertos mais desertos do que são esses lugares e regiões. Nem vou desistir, se ela estiver viva e estando eu viva, de encontrá-la algum dia”.

Parece-nos que tais lamentações, separadas de seu contexto plautino, poderiam se mostrar em alguma tragédia. Em análise minuciosa à monodia de Palestra, M. M. Bianco (2007, p. 156-62) assinala os diversos recursos linguísticos que compõem a passagem, especialmente o léxico de tom épico-trágico e as figuras de som, que seriam “come abbiamo già osservato per la recitazione del servo-poeta dello *Pseudolus*, il segnale più eloquente della maniera paratragica”:⁴⁰⁹

- As notáveis aliterações em “m” (*minus miserae memorantur*, Rud. 185; *miseram <me> memorabo*, Rud. 189; *minus me miserer*, Rud. 197 etc.), “ad amplificare il valore semantico delle *fortunae miserae*” (2007, p. 158);
- As anáforas (*hancine*, Rud. 189 – 90; *nec*, Rud. 210);
- Os poliptotos (*laborist laborem*, Rud. 191; *sola solis*, Rud. 205);
- A figura etymologica (*ornatu ornatam*, Rud. 187);
- Os omeoteleutos (*labor lenior*, Rud. 202 – 3; *algor error pauor*, Rud. 215).⁴¹⁰

M. M. Bianco ilustra que a monodia é dotada de “uno stile ed una tonalità innegabilmente tragiche” (2007, p. 163), elencando não apenas seus aspectos formais, mas também os temáticos, estabelecendo paralelos com tragédias conhecidas (2007, p. 163 s.).

⁴⁰⁹ Procuramos adaptá-los, na medida do possível, ao traduzi-los para o português.

⁴¹⁰ O lamento de Ampelisca é mais breve, mas também conta com significativas figuras de linguagem, como a aliteração (*rogitem responsorem*, Rud. 226). A ocorrência de anáforas no trecho (sobretudo *neque*, Rud. 225 – 8), na verdade, é até mais pronunciada que na monodia de Palestra. Na análise do passo, M. M. Bianco (2007, p. 196-209) se concentra na caracterização trágica sugerida pelo adjetivo *exanimalis* (Rud. 221).

A história do naufrágio⁴¹¹ e da chegada à praia seria análoga àquela de Menelau na *Helena* de Eurípides. A situação da jovem, punida sem ter cometido nenhuma falta, retoma a questão de Antígona na peça homônima de Sófocles. As densas interrogativas remeteriam às heroínas euripidianas (havendo também um paralelo com a *Andrômaca* de Ênio). As reflexões de Palestra ligariam-na à figura da Medeia de Eurípides. Por fim, há breves comparações com as tragédias euripidianas *Hipólito* (*Ἰππόλυτος*) e *Electra*.⁴¹²

Tal cotejo, além de corroborar uma estilização trágica em Plauto, contribui para a identificação de temas que o dramaturgo poderia considerar típicos de tragédia. Não fosse o sofrimento de Palestra de algum modo comparável àquele que acomete personagens trágicas,⁴¹³ seria menos esperado que se desenvolvesse um discurso tão elaborado nessa cena: a referência ao gênero seria mais frouxa e a paródia não teria a mesma força. Essa passagem sugere, então, que não apenas a matéria bélica (discutida no capítulo anterior) pode carregar alusões à tragédia na obra plautina: situações de sofrimento e (aparente) aporia também podem despertar a veia trágica das personagens plautinas.⁴¹⁴

3.3. As personagens de *Cativos*: dignas do *soccus* ou do *cothurnus*?

Até aqui, percebemos que Plauto não só fazia menções explícitas à tragédia, como a ela (e a demais gêneros) aludia por outros meios, tais quais recursos linguísticos e temática. Gostaríamos de citar ainda um outro critério que o comediógrafo pode ter levado em consideração para a caracterização trágica: as personagens participantes da ação. Como já mencionamos, o exemplo mais evidente encontra-se no prólogo da peça *Anfitrião*:

*Faciam ut commixta sit tragico comoedia;
Nam me perpetuo facere ut sit comoedia,*

⁴¹¹ Para uma análise da maneira como se conta a história desse naufrágio, cf. P. Paré-Rey (“Narration et description dans le *Rudens* de Plaute et dans les *Troyennes* de Sénèque” [in: M. Briand, *La trame et le tableau*, 2013]).

⁴¹² O estudioso aproxima a história de Palestra ainda do mito de Ariadne (2007, p. 174-87), representado, por exemplo, em Ovídio e Catulo.

⁴¹³ Sobre a questão do sofrimento na tragédia, ver E. Hall (2010).

⁴¹⁴ Especificamente sobre a estilização trágica de lamentos de personagens femininas na obra de Plauto, cf. M. M. Bianco (2007).

*Reges quo ueniant et di, non par arbitror.
Quid igitur? quoniam hic seruus quoque partes habet,
Faciam sit, proinde ut dixi, tragico[co]moedia (Amph. 59 – 63)*

“Farei com que seja mista: uma tragicomédia. Pois não julgo correto eu fazer com que ela seja do início ao fim uma comédia, uma vez que vêm aqui reis e deuses. E então? Visto que aqui escravo também tem seu papel, farei com que seja, por essa razão que eu disse, uma tragicomédia”.

Vemos que Mercúrio opta por chamar a peça “tragicomédia”, alegando que o motivo seria haver ali tanto reis e deuses (*reges quo ueniant et di, Amph. 61*), personagens mais próprias das tragédias, quanto um escravo (*seruus quoque partes habet, Amph. 62*), que estaria mais bem ambientado em comédias.⁴¹⁵ Pode-se pensar que essa passagem faz referência também à temática: assuntos mitológicos (que representam reis e deuses de um passado heroico) seriam trágicos, ao passo que um enredo mais doméstico (que pode enfocar até mesmo os feitos de um escravo esperto) seria apropriado à comédia. De todo modo, haveria uma estreita relação entre gênero, temática e tipo de personagem.

Ora, o tipo de personagem participante da ação era um critério poético adotado já na Antiguidade. Um exemplo é, mais uma vez, o modo como Aristóteles se refere a personagens para distinguir tragédia e comédia: o peripatético afirmava que esta opta por imitar homens piores que os que há, aquela, melhores (ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγωδία πρὸς τὴν κωμωδίαν διέστηκεν· ἡ μὲν γὰρ χείρους ἡ δὲ βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν, *Poet.* 1448a16-18). Como já apontamos, não se sabe se Plauto (ou seu público) teria tido acesso aos textos da *Poética* de Aristóteles (cf. discussão na seção 1.2), mas não deixa de ser relevante constatar que o critério poético enunciado no prólogo já existia em alguma outra fonte da Antiguidade, ainda que não *ipsis litteris*.

Contudo, ainda segundo Aristóteles, na tragédia não se age a fim de imitar personagens, as personagens são incluídas por conta de suas ações (οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἦθη μιμήσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἦθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις, *Poet.* 1450a22-23).⁴¹⁶ Essa tão discutida passagem do capítulo VI da *Poética* parece complementar e esclarecer o trecho anterior (do capítulo II), no sentido de que, para o peripatético, a ênfase

⁴¹⁵ Cf. discussão sobre o potencial trágico e o caráter cômico das personagens de *Anfitrião* em L. N. da Costa (2013, p. 49-55).

⁴¹⁶ Pode-se entrever tal preceito também em passagem do diálogo platônico *Leis* (*Nóμοι*), na qual legisladores são comparados a tragediógrafos, pois ambos imitariam “a melhor, mais nobre vida” (καλλίστου καὶ ἀρίστου βίου, *Lg.* 817b).

recairia menos sobre o que as personagens são, e mais sobre as ações que executam. Quanto a isso, ao tratar do capítulo II, que define o verdadeiro tema da poesia como sendo “pessoas em ação” (“people in action”, 1987, p. 73), S. Halliwell comenta que tal fórmula “in part depends on the strong association of the term ‘mimesis’ with some form of enactment or behavioral representation” (1987, p. 73).

Desse modo, o preceito de Mercúrio se aproximaria do critério de personagens proposto por Aristóteles apenas se considerássemos que as ações de reis e deuses (*reges... et di*, *Amph.* 61) seriam sempre mais elevadas, ao passo que aquelas de um escravo (*seruus*, *Amph.* 62) seriam sempre mais baixas – ao menos no juízo do prologuista divino da peça *Anfitrião*. O prólogo de *Cativos*, por sua vez, traz considerações que envolvem mais diretamente a questão da qualidade das ações realizadas pelas personagens:

*Profecto expedit fabulae huic operam dare:
Non pertractate facta est neque item ut ceterae,
Neque spurcidi insunt versus, immemorabiles;
Hic neque periurus leno est, nec meretrix mala
Neque miles gloriosus (Capt. 54 – 8)*

“Vai realmente valer a pena prestar atenção a esta peça. Ela não foi composta do mesmo modo e nem é semelhante às outras, não há nela versos obscenos, que não é apropriado dizer, nem há aqui rufião traidor, ou meretriz malévola, ou soldado fanfarrão”.

Além dos versos “indizíveis” (*immemorabilis*),⁴¹⁷ os outros três elementos mencionados para caracterizar comédias “padrão” (das quais *Cativos* se diferenciaria) são personagens recorrentes no repertório das *fabulae palliatae*: o rufião perjuro (*periurus leno*, *Capt.* 57),⁴¹⁸ a meretriz má (*meretrix mala*, *Capt.* 57)⁴¹⁹ e o soldado fanfarrão (*miles gloriosus*, *Capt.* 58).⁴²⁰ Se nos pautarmos também por esse prólogo, ficamos com a

⁴¹⁷ Literalmente, “que não é adequado repetir”; cf. *OLD* 1, que cita o passo específico.)

⁴¹⁸ Um *leno* de destaque na obra plautina é Balião, da comédia *Psêudolo*. Quando o escravo Símia diz que procura um “homem mau, desrespeitador de leis, impudico, perjuro e ímpio” (*Hominem ego hic quaero malum, / Legirupam, inpurum, peiurum atque impium*, *Pseud.* 974 – 5), Balião afirma que é a ele que procuram, pois aqueles são seus sobrenomes (*Me quaeritat, / Nam illa mea sunt cognomenta; nomen si memoret modo*, *Pseud.* 975 – 6). Para bibliografia secundária sobre esse tipo cômico, ver a obra *Von leno zu ruffiano* (*ScriptOralia* 129, 2004), editado por R. Hartkamp. Cf., ainda, G. E. Duckworth (1971, p. 262-4).

⁴¹⁹ Sobre o tipo da *meretrix mala*, cf., por exemplo, E. Fantham (“DOMINA-tricks, or how to construct a good whore from a bad one” [in: E. Stärk e G. Vogt-Spira, *Dramatische Wäldchen: Festschrift für Eckhard Lefèvre zum 65. Geburtstag*, 2000]).

⁴²⁰ Quanto ao *miles gloriosus*, cf. nossa discussão no capítulo anterior (seção 2.2.2.1.2).

impressão de que, para Plauto, o tipo de personagem participante da ação seria um dos aspectos mais relevantes na composição de suas *fabulae*.⁴²¹

Note-se que, nessa enumeração apresentada no prólogo de *Cativos*, as personagens não são tipos “profissionais”, apenas. Não se trata de qualquer proxeneta, prostituta ou militar, mas especificamente daquele que falta com seu juramento, daquela que é malévola e do blasonador. Assim, percebemos que a caracterização dessas típicas personagens cômicas envolve a qualidade das ações que praticam. Nesse sentido, também o epílogo de *Cativos* (que retoma a questão levantada no prólogo) mostra-se mais próximo da leitura que S. Halliwell apresenta da teoria aristotélica:

*Spectatores, ad pudicos mores facta haec fabula est,
Neque in hac subigitationes sunt neque ulla amatio
Nec pueri suppositio nec argenti circumductio,
Neque ubi amans adulescens scortum liberet clam suum patrem
Huius modi paucas poetae reperiunt comoedias,
Vbi boni meliores fiant (Capt. 1029 – 34)*

“Espectadores, esta foi uma peça composta aos bons costumes, e não há nela carícias, ou qualquer namoro, nem criança trocada, nem enganação por causa de dinheiro, e nem é uma em que um adolescente apaixonado liberta uma prostituta às escondidas de seu pai. Os poetas criam poucas comédias deste tipo, em que pessoas boas se tornam melhores”.

A parte final dessa passagem parece estar mais próxima da afirmação do peripatético supracitada, sobre a tragédia imitar os homens melhores do que eles normalmente são, ao passo que a comédia, por sua vez, os imita piores (*Poet.* 1448a16-18). Além disso, a peça *Cativos* se mostra, ao menos à primeira vista, um pouco mais coerente com esse preceito

⁴²¹ A referência a tipos é semelhante àquelas que o público de gerações posteriores da antiga Roma ouvirá de dois prólogos terencianos, uma na peça *Eunuco* (*Eunuchus*) – num contexto de discussão sobre plágio –, outra na peça *O autoflagelador* (*Heautontimoroumenos*): *Quod si personis isdem huic uti non licet, / Qui magis licet currentem seruum scribere, / Bonas matronas facere, meretrices malas, / Parasitum edacem, gloriosum militem, / Puerum supponi, falli per seruum senem, / Amare, odisse, suspicari? Denique / Nullum est iam dictum quod non sit dictum prius (Eun. 35 – 40; “Mas se não lhe é permitido fazer uso das mesmas personagens, como é que se pode descrever o escravo apressado, fazer boas matronas, prostitutas más, o parasita glutão, o soldado fanfarrão, o menino trocado, o velho enganado pelo escravo, o amor, o ódio, a desconfiança? Enfim, não há nada dito agora que já não tenha sido dito antes”); Adeste aequo animo; date potestatem mihi / Statariam agere ut liceat per silentium, / Ne semper seruos currens, iratus senex, / Edax parasitus, sycophanta autem impudens, / Auarus leno adsidue agendi sint seni / Clamore summo, cum labore maximo (Heaut. 35 – 40; “Fiquem tranquilos, deem-me o poder de fazer uma peça calma em silêncio, para que nem sempre o escravo apressado, o velho enfurecido, o parasita glutão, o sicofanta desavergonhado e o rufião avarento precisem ser interpretados continuamente com uma enorme gritaria, com o maior trabalho”).*

poético do que *Anfitrião*. Afinal, os deuses que nesta figuram são os grandes embusteiros da trama, agindo, assim, de acordo com personagens tipicamente cômicas, ao contrário do que o prólogo parece sugerir (cf. L. N. da Costa, 2013, p. 49-55). Teríamos, pois, em *Amph.* 59 – 63, uma indicação de que o comportamento dos deuses, no decorrer da peça, resultará irônico. Ainda mais relevante é notar, independentemente da fonte antiga a que Plauto aludiria, o quão simplificada é a expressão que Mercúrio utiliza (i.e. tipo de personagem = gênero) para jogar com o gênero e sua teorização. Levando-se em consideração o exemplo da peça *Anfitrião*, até que ponto as alegações do prólogo e do epílogo de *Cativos* não seriam também irônicas e, antes que cooperar para a nuance mais séria que evocam, seriam por ela enfatizadas?

Como vimos em nossa introdução (seção 1.6), *Cativos* é designada muito frequentemente como “Plautus’ most serious comedy” (E. W. Leach, 1969, p. 263). Uma associação explícita de tal seriedade com o gênero trágico pode ser vista, mais recentemente, na leitura de J. W. Thomas: “The *Captivi* has attracted attention for its notably often more serious tones, including **tragic themes** such as *hamartia*” (“The blunt-edged sword: Death, mock-tragedy, and the art of gallows-humor in Plautus”, 2001, p. 31; grifo nosso). E. W. Leach, ao comentar os mal entendidos e enganos da peça, afirma que, por mais divertidos que eles sejam quando encenados, aproximam a ação de um encerramento trágico (“tragic conclusion”, 1969, p. 270). Também G. Michaut, ao descrever a peça como um “drame complet”, ressalta, dentre outras características, os “graves événements et dangers tragiques” (Plaute, 1920, p. 57).

Na sequência deste capítulo, pretendemos investigar se e de que modo é possível observar, em *Cativos*, a presença do gênero dramático praticado na Grécia clássica por Sófocles, Ésquilo e Eurípides, e, já desde os *ludi scaenici*⁴²² de 240 a.C.,⁴²³ transportado aos

⁴²² Sobre a presença da tragédia nos festivais (*ludi scaenici*) romanos e, consequentemente, sobre o tipo de material trágico com que o público de Plauto teria familiaridade, cf. W. Beare (1964, p. 25-44; 70-84). Para discussão (inconclusiva) sobre o gênero da primeira peça romana apresentada nos *ludi scaenici*, cf. ainda T. M. Habinek (“Latin Literature and the problem of Rome” [in: *The politics of Latin literature: Writing, identity and Empire in Ancient Rome*, 1998]) e J. P. Schwindt (2000).

⁴²³ Já nos referimos (seção 2.2.2.1.1) a esse marco da literatura latina, mas deixamos de mencionar, então, o fato de que há divergência entre as fontes antigas quanto à data. M. von Albrecht (1997, p. 112) informa a data de 240 a.C., aceita por Cícero tal qual transmitida por Varrão e Ático, mas comenta também a cronologia proposta por Ácio, que data o trabalho mais antigo de Lívio Andronico como sendo de 197 a.C.. O estudioso moderno refuta tal datação, que faria com que alguns trabalhos plautinos fossem anteriores e tornaria impossível a asseveração (de Horácio, por exemplo) quanto a Lívio Andronico ser o pioneiro da literatura latina, que se teria desenvolvido, então, muito rapidamente, num período de poucos anos. M. von Albrecht

palcos romanos. Para tanto, é preciso observar que outros elementos existiriam nessa *fabula* além da menção explícita à tragédia no prólogo. Conjecturamos que as afirmações da comédia *Cativos* sobre seu caráter excepcional, aliadas à ambientação bélica anteriormente discutida, podem apontar para a nuance trágica percebida, ainda que de forma pouco clara, por estudiosos que criticaram (positiva ou negativamente) a peça. Até que ponto tais características tornariam a peça trágica aos olhos de um público familiarizado com as peças plautinas, e em que sentido? Nossa pergunta se baseia na suposição de que a fala metapoética do prólogo pode ter tido mesmo o efeito de direcionar a leitura desses pesquisadores, ressaltando aspectos que podem não ser tão singulares em Plauto como se anuncia.

Nas seções seguintes, procuraremos verificar essas hipóteses a partir da análise das personagens que têm maior participação e destaque no enredo de *Cativos*, a saber: o velho Hegião, o jovem Filócrates (prisioneiro de Hegião), Tíndaro (escravo do jovem e também prisioneiro de Hegião), Aristofonte (amigo de Filócrates), o parasita Ergásilo e Estalagmo (escravo fugitivo de Hegião). Apenas comentários pontuais serão feitos sobre as demais *personae*, Filopólemo e escravos de Hegião, à medida que relevantes para nossa discussão.

3.3.1. Hegião: *comicus senex*?

Hegião, como já apontamos, é um *senex*, tipo de personagem fixa que aparece com certa *uariatio* em sua caracterização nas peças plautinas.⁴²⁴ Os *senes* são, por vezes, representados como rigorosos pais e/ou donos de escravos (*seuerus, saeuus, iratus*),⁴²⁵ que também podem ser facilmente enganados (*deceptus, credulus, stultus*).⁴²⁶ Há também o *senex amator*, que faz o possível para conquistar uma jovem, não importando se, para isso,

aponta, ainda, que a “estranheza estilística” (“stylistic awkwardness”, 1997, p. 112, n. 1) dos fragmentos de Lívio Andronico não mais poderia ser justificada pela antiguidade do material. Sobre essa discordância entre as fontes antigas, cf., ainda, S. M. Goldberg (1995, p. 5).

⁴²⁴ Sobre o assunto, cf. G. Michaut (1920, p. 251-61), G. E. Duckworth (1971, p. 242-9) e, especialmente, M. M. Bianco (1993).

⁴²⁵ Mas G. E. Duckworth (1971, p. 242-4) lembra que eles também podem ser lenientes e afetuosos.

⁴²⁶ Alguns *senes* plautinos que mostram ambas as características são: Nicobulo, de *Báquides*; Perífanos, de *Epídico* e Teopropides (*Theopropides*), de *Mostelária*.

será preciso enganar a esposa.⁴²⁷ Tem-se, ainda, alguns velhos menos caricatos, que atuam procurando ajudar outras personagens (*senex amicus*),⁴²⁸ ao passo que outros se tornam verdadeiras caricaturas por conta de algum vício marcante (a avareza, por exemplo, que faz de Euclião, da peça *Aululária*, um exemplar *senex auarus*).

Hegião certamente não se parece com um *senex amator*, pois,⁴²⁹ em vez de se envolver em intrigas amorosas, ele está interessado em adquirir escravos – mais especificamente, prisioneiros de guerra eleus – a qualquer custo. O fato de estar gastando altas somas dessa maneira já sugere que ele também não é um típico *senex auarus*. Na verdade, o velho chega a afirmar que odeia o ouro, que faz com que as pessoas ajam incorretamente:

Odi ego aurum: multa multis saepe suasit perperam (Capt. 328)

“Eu odeio o ouro: com frequência ele aconselhou mal muitas pessoas a respeito de muitas coisas”.

Longe de querer lucrar com a compra de escravos, o foco do velho é conseguir algum cativo cujo *status* lhe permita tentar uma troca por seu filho, Filopólemo, que também havia sido feito prisioneiro de guerra e levado a Élis. O esforço é compreensível,⁴³⁰ especialmente porque se tratava já do segundo filho que Hegião perdia (como o prólogo já informara ao público, o primeiro era, ironicamente, um dos cativos recém-adquiridos):

*Senex qui hic habitat, Hegio, est huius pater.
Sed is quo pacto seruiat suo sibi patri,
Id ego hic apud uos proloquar, si operam datis.
Seni huic fuerunt filii nati duo;*

⁴²⁷ Lisidamo (*Lysidamus*), de *Cásina*, e Demifão da peça *O mercador*, por exemplo, apaixonam-se, respectivamente, por uma jovem escrava e uma jovem prostituta (que acabam a peça num relacionamento com os filhos dos velhos em questão).

⁴²⁸ Por exemplo, Alcésimo (*Alcesimus*), de *Cásina*, e Lisímaco (*Lysimachus*), da peça *O mercador*. Esses *senes amici* ajudam, respectivamente, os *senes amatores* Lisidamo e Demifão (apesar de reprovarem seu comportamento amoroso). Há também o *senex lepidus* Periplectômeno, que ajuda o *adulescens* Plêusicles em *O soldado fanfarrão*.

⁴²⁹ G. E. Duckworth (1971, p. 246) classifica o *senex amator* como uma das personagens mais ridículas da comédia romana. Para uma análise geral desse tipo fixo nas comédias de Plauto, cf. M. M. Bianco (2003, p. 55-67). Sobre o *senex amator* cômico, ver, ainda, C. M. da Rocha (2013, p. 34-43), com indicação de bibliografia complementar.

⁴³⁰ J. Blänsdorf (2002, p. 67) qualifica a manobra como uma improbabilidade que exige um *sacrificium intellectus*, pois a soma que o velho estaria gastando para comprar tantos prisioneiros de guerra não deveria ser menor que o preço a pagar pelo resgate de seu filho.

*Alterum quadrimum puerum seruus surpuit,
Eumque hinc profugiens uendidit in Alide
Patri huiusce.
(...)
Postquam belligerant Aetoli cum | Aleis,
Vt fit in bello, capitur alter filius.
Medicus Menarchus emit ibidem in Alide.
Coepit captiuos commercari hic Aleos,
Si quem reperire posset [cum] qui mutet suum –
Illum captiuom: hunc suum esse nescit, qui domist.
Et quoniam heri indaudiuit, de summo loco
Summoque genere captum <hic> esse equitem Aleum,
Nil pretio parsit filio dum parceret.
Reconciliare ut facilius posset domum,
Emit hosce de praeda ambos de quaestoribus (Capt. 4 – 10, 24 – 34)*

“O velho que mora aqui, Hegião, é pai deste (*scil.* Tíndaro). Mas a troco de que ele está servindo na casa de seu pai? Isso é o que direi aqui, diante de vocês, se prestarem atenção. Esse velho teve dois filhos. Um escravo raptou um deles, que estava com quatro anos de idade, e, fugindo daqui, vendeu-o em Élis, ao pai deste aqui (*scil.* Filócrates). (...) Depois que a Etólia e Élis começaram a guerrear, seu outro filho, como ocorre na guerra, foi feito prisioneiro. Um médico, Menarco, comprou-o no mesmo lugar, em Élis. Hegião começou a comerciar prisioneiros eleus, a fim de encontrar alguém que pudesse trocar por seu filho, aquele capturado: quanto a este aqui, que está em casa, Hegião não sabe que também é seu filho. E desde que, ontem, ouviu falar que um cavaleiro eleu de elevada posição e elevada estirpe foi capturado, não poupou recursos, conquanto poupasse o filho. Para que pudesse reconduzir o filho para casa mais facilmente, comprou dos espólios de questores esses dois aqui”.

À primeira vista, um velho que, em contexto de guerra, se desdobra em esforços para recuperar o filho parece menos caricato (e mesmo menos reprovável) que, por exemplo, um que neuroticamente deseja proteger sua panela de ouro de ladrões em potencial (como em *Aululária*), ou um que procura fazer uma jovem se casar com seu escravo só para poder também ficar com ela (como na comédia *Cásina*). Não obstante, a composição de Hegião já foi alvo de duras críticas, como a de P. A. A. Lejay, que chegou a definir o velho como um “imbécile” (1926, p. 134) de “âme médiocre” (1926, p. 133).

Outros estudiosos, ainda que não tão incisivamente, apontaram também a instabilidade da personagem, que agiria pelo impulso de suas emoções. Uma demonstração de tal inconstância seria seu comportamento com relação ao escravo Tíndaro, com quem Hegião se mostraria ora benevolente, ora cruel, como exemplificado nas passagens abaixo. As primeiras ilustram o caráter benévolo:

*Soluite istum nunciam,
Atque utrumque (Capt. 354 – 5)*

“Soltem aquele ali agora mesmo; os dois, na verdade.”

*Quae res bene uortat mihi meoque filio
Vobisque! uolt te nouus erus operam dare
Tuo ueteri domino, quod is uelit, fideliter (Capt. 361 – 3)*

“Que dê tudo certo para mim e para meu filho, e também para vocês. Seu novo dono deseja que você fielmente dê atenção ao seu antigo senhor, ao que ele deseja”.

Constraste-se a postura acima com as seguintes ameaças e ordens da mesma personagem:

*Quando ego te exemplis pessumis [ex]cruciauero
Atque ob sutelas tuas te Morti misero,
Vel te interiisse uel periisse praedicient;
Dum pereas, nihil interdico dicant uiuere (Capt. 691 – 4)*

“Quando eu tiver torturado você pelos péssimos exemplos, e tiver enviado você à morte pelas suas astúcias, que proclamem que você morreu ou pereceu; contanto que você pereça, não proíbo que digam que você está vivo”.

*Ducite
Vbi ponderosas crassas capiat compedes.
Inde ibis porro in latomias lapidarias.
Ibi quom alii octonos lapides effodiunt, nisi
Cottidiano sesquiopus confeceris,
Sescentoplago nomen indetur tibi (Capt. 721 – 6)*

“Conduzam-no para onde ele consiga espessos e pesados grilhões. De lá você prosseguirá para as pedreiras, e, ali, enquanto os outros extraem oito pedras de cada vez, se você não executar uma vez e meia esse trabalho todos os dias, você vai ganhar o nome de saco de pancadas”.

E. W. Leach (1969, p. 280) atribui a inconsistência na postura do velho parcialmente à negociação de cativos, atividade a que Hegião passara a se dedicar recentemente, “vergonhosa e extremamente imprópria ao seu caráter” (*Inhonestum et maxume alienum ingenio suo*, Capt. 99), segundo o parasita Ergásilo.⁴³¹ Ora, antes de aceitar tal argumento, cabe lembrar que as palavras afáveis de Hegião (Capt. 354 – 5, 361 – 4) foram dirigidas a Tíndaro – e também ao jovem senhor deste, Filócrates – em um

⁴³¹ E. W. Leach (1969, p. 280) observa, porém, que *ingenium suum* é uma caracterização muito vaga, que poderia se referir tanto à natureza gentil de Hegião quanto a uma inaptidão para esse tipo de comércio.

contexto específico, a saber: sem que o velho tivesse conhecimento de que, tendo trocado as vestes, dono e escravo estavam um fingindo ser o outro (a fim de perpetrar um engano que levasse à soltura de Filócrates). Hegião supunha que falava com o dono de um escravo, não com um escravo. E, principalmente: até aquele momento, Hegião estava demonstrando boa vontade para com os que seriam sua garantia de recuperar Filopólemo.⁴³²

Após se inteirar – por meio de Aristofonte, amigo do jovem Filócrates – do embuste dos eleus, o velho teve motivação para ficar furioso.⁴³³ Isso porque, além de ter sido enganado pelos cativos há pouco adquiridos, tendo libertado o senhor e não o escravo, havia posto a perder o trunfo para reaver o filho. Ou seja, podemos constatar que o temperamento do velho varia sim, mas de acordo com as circunstâncias da peça. Some-se a isso o já referido fato de Hegião ter perdido seu outro filho (ainda criança) também pelas mãos de um escravo e tem-se um cenário propício para a mudança de humor do velho, que lamenta sua situação ao estilo trágico,⁴³⁴ e não quer confiar em mais ninguém:

*Nunc certum est nulli posthac quicquam credere;
Satis sum semel deceptus. Speraui miser
Ex seruitute me exemisse filium;
Ea spes elapsa est. Perdidi unum filium,
Puerum quadrimum quem mihi seruos surpuit,
Neque eum seruom umquam repperi neque filium.
Maior potitus hostium est. Quod hoc est scelus?
Quasi in orbitatem liberos produxerim (Capt. 756 – 63)*

“Depois dessa, estou decidido a não acreditar em mais ninguém, ter sido enganado uma vez já é o suficiente. Eu tinha esperanças, coitado de mim, de que fosse livrar o meu filho da escravidão, mas essa esperança se foi. Perdi um filho, um menino de quatro anos, que um escravo roubou de mim. Nunca mais encontrei nem aquele escravo, nem meu filho. O mais velho está em poder dos inimigos. Que desgraça é essa? É como se eu tivesse filhos para perdê-los”.

⁴³² G. N. Viljoen (1963, p. 50), ao enfatizar a bondade de Hegião – sem, contudo, assumir que o velho seja um néscio por conta dessa característica –, afirma que ir à casa do irmão para ver se algum dos escravos ali conhecia Filócrates não seria uma medida tardia para verificar a identidade do jovem eleu, e sim uma gentileza para com o prisioneiro. Este, tendo então ficado sozinho em cativeiro, poderia apreciar a companhia de um amigo ou conhecido.

⁴³³ Como observa G. N. Viljoen (1963, p. 51), o engano de Hegião resulta mais divertido quando se tem em mente o fato de que o velho se vangloria por ser cauteloso (*Capt.* 255 – 6), quando, na verdade, está prestes a ser ludibriado.

⁴³⁴ Observe-se, no plano formal, a aliteração em “s”, sobretudo nos versos *Capt.* 757 – 60. Sobre os recursos fônicos como caracterizadores de uma estilização trágica, ver a seção 3.2.

Somente após a exposição dos antecedentes que o motivam é que o velho vai se mostrar inclemente, por exemplo, ao dirigir-se ao cativo Aristofonte:

*Sequere hac; reducam te ubi fuisti. Neminis
Miserere certum est, quia mei miseret neminem* (Capt. 64 – 65)

“Siga-me por aqui, vou levar você para o lugar onde estava. Estou decidido a não ter pena de ninguém, já que ninguém tem pena de mim”.

Essa postura misantrópica de Hegião é comentada por D. Konstan (1976, p. 83), que explica que tal figura pertenceria a um tipo específico de enredo, em que as relações sociais são restabelecidas com o dissidente por gestos externos de generosidade e boa fé.⁴³⁵ O estudioso elabora uma proeminente defesa do *senex*, que, em seu ponto de vista, haveria de se configurar, para o público familiarizado com as convenções da Comédia Nova, como “a man of excellent character” (1976, p. 76). Também A. Ernout considera Hegião um “bon vieillard” (1933, p. 85).

De fato, sabemos que nem só de personagens “piores que o comum” se fazem as *fabulae palliatae*. Seria possível pensar no pai de Filopólemo como um típico *senex amicus*, como os demais que se encontram no repertório cômico? Nos termos de G. E. Duckworth, os velhos que atuam como amigos prestativos se caracterizam da seguinte forma:

“although seldom inorganic, are subordinate characters who have two chief functions in addition to their role as assistants in the intrigue: they serve as foils to point up the delineation of other characters, and they are useful for purposes of comedy, since they often find themselves in awkward and ridiculous situations as a result of their willingness to aid their friends” (1971, p. 247).⁴³⁶

Não parece ser precisamente esse o caso de Hegião, afinal, mais que mero assistente, ele é uma personagem bastante atuante, cujo objetivo (recuperar o filho) impulsiona a ação central da peça – ação à qual as ações de outras personagens (a saber, as de Ergásilo e Tíndaro) estão subordinadas (cf. J. L. A. Pozo, 1998, p. 60). Também parece

⁴³⁵ D. Konstan (1976, p. 90) esclarece que chegaram aos nossos dias dois exemplos de comédias antigas compostas nesses moldes: a *Aululária* de Plauto e o *Díscolo* (Δύσκολος) de Menandro.

⁴³⁶ Nos estudos sobre *Cativos*, algumas dessas características de personagem “amiga” ou “assistente” já foram observadas no parasita Ergásilo (em cuja análise nos deteremos mais demoradamente adiante), tais como: a falta de organicidade, a função no delineamento de outras personagens e a “finalidade cômica”.

difícil relacioná-lo aos *senes amici* citados por G. E. Duckworth (1971, p. 247-8) que agem como conselheiros, ou que emprestam suas casas para ajudar em um caso amoroso.⁴³⁷

Por outro lado, o velho Hegião chega a participar do engano central da peça (elaborado por Tíndaro, para libertar Filócrates), pois oferece auxílio aos que o arquitetam, ainda que o faça de forma inconsciente, e pensando, primeiramente, em ajudar a si próprio. Em nosso entender, é justamente essa atuação que o aproxima de um outro típico papel cômico da *palliata*: o de *senex deceptus (credulus)*.⁴³⁸ Quanto à possibilidade de essa situação ser considerada embaraçosa e ridícula (“awkward and ridiculous”, 1971, p. 247), como prevê G. E. Duckworth, o próprio Hegião o afirma:

*Quod cum scibitur,
Per urbem inridebor.
Quom extemplo ad forum aduenero, omnes loquentur:
‘Hic ille est senex doctus, quoi uerba data sunt’ (Capt. 785 – 7)*

“Quando isso for de conhecimento geral, eu vou ser motivo de piada pela cidade toda. Assim que eu tiver chegado ao fórum, todos dirão: ‘esse é aquele velho sábio em quem passaram uma conversa’”.

Para que o engano perpetrado contra o velho soasse efetivamente digno de despertar alguma compaixão, os espectadores precisariam não apenas desacreditar das boas intenções do jovem Filócrates (que retornaria à Etólia para trazer de volta o filho de Hegião e buscar o escravo Tíndaro): seria preciso ainda que, de algum modo, eles se esquecessem da figura do *senex deceptus*. De todo modo, pensamos que a fala de Hegião supracitada (sobretudo *Capt.* 787) haveria de “lembrar” o público de que a situação – ainda que em meio a raptos, guerras e perdas de filhos – poderia ser digna do riso.⁴³⁹

Pode parecer menos risível, porém, o castigo que o velho dá a Tíndaro por conta do embuste: trabalho pesado nas minas, que eventualmente levaria à morte. De fato, não é

⁴³⁷ Por exemplo, Alcésimo e Lisímaco da comédia *Cásina*, bem como Periplectômeno, da peça *O soldado fanfarrão*.

⁴³⁸ Também E. W. Leach (1969, p. 285) considera que Hegião assume tal papel.

⁴³⁹ Cícero, no tratado *Sobre a amizade (De amicitia)*, já apontou o quão bobos parecem os velhos ludibriados das comédias: *Haec enim etiam in fabulis stultissima persona est inprovidorum et credulorum senum* (*Amic.* 100; “Mesmo nas peças a personagem mais estúpida é essa, dos velhos crédulos e incautos”). O arpinate menciona os *comicos stultos senes* também em *Sobre a velhice (Cato maior, Sen.* 36); cf. I. T. Cardoso (“O espetáculo da vida humana em *Cato Maior De senectute*”, 2010). Sobre um possível contraste entre a comicidade das situações e das palavras, A. Ernout afirma: “le comique ne ressort pas des situations; il n’est que dans les mots qui souvent, loin de faire rire, laissent au lecteur une impression de malaise parce qu’ils apparaissent déplacés” (1933, p. 88).

incomum ver *senes irati* ameaçando seus escravos com esse tipo de castigo nas comédias.⁴⁴⁰ Em *Anfitrião*, a própria personagem que dá nome à peça, enfurecida com os desaforos que lhe faz seu escravo Sósia (na verdade, Mercúrio disfarçado), adverte que o colocará para fazer trabalhos braçais forçados:

Ibi scrobes effodito plus sexagenos in dies (Amph. fr. XII)

“Ali você escavará valas, mais de sessenta por dia!”.

O caso é que, em *Cativos*, a punição não é prescrita a um escravo malandro (*seruus callidus*) qualquer. Primeiramente, como sabe o público desde o início da peça (*Capt.* 4), Tíndaro é filho de Hegião, mas nenhum dos dois será informado disso até a parte final da comédia. Nesse ponto tem-se um dos aspectos “trágicos” já aventados para essa *fabula*: para o público, ciente da “verdadeira identidade” de Tíndaro (homem livre e filho do castigador), o castigo se caracterizará, segundo E. W. Leach, como “Aristotelian *hamarteia*, an error committed in ignorance”⁴⁴¹ (1969, p. 270).

Mas além do fato de tal conceito não ser ponto pacífico entre os estudiosos,⁴⁴² o texto aristotélico parece situar a *hamartia* em um contexto mais nobre que o de Hegião. No capítulo XIII de sua *Poética*, ao tratar do que seria uma situação trágica por excelência, Aristóteles estabelece uma relação entre essa espécie de enredo, a *hamartia* e um tipo particular de personagem: aqueles que gozam de prestígio e prosperidade, como Édipo,

⁴⁴⁰ Uma das mais ásperas ameaças dirigidas contra escravos encontra-se na peça *Estico*, na fala inicial do velho Antífote: *Qui manet ut moneatur semper seruos homo officium suum / Nec uoluntate id facere meminit, seruos is habitu hau probust. / Vos meministis quot kalendis petere demensum cibum; / Qui minus meministis quod opus sit facto facere in aedibus? / Iamquidem in suo quicque loco nisi erit mihi situm supellectilis, / Quom ego reuortar, uos monimentis commonefaciam bubulis. / Non homines habitare mecum mihi hic uidentur, sed sues. / Facite, sultis, nitidae ut aedes meae sint, quom redeam domum (Stich. 58 – 65; “O escravo que fica sempre esperando levar uma advertência acerca de seu dever e não se lembra de cumpri-lo espontaneamente, esse escravo não é um bom patrimônio. Vocês se lembram, todo começo de mês, de pedir sua porção de comida: como é que não lembram de fazer em casa o que é preciso fazer? Daqui para frente, se cada um desses trastes não me estiver colocado em seu devido lugar, quando eu voltar, farei vocês se lembrarem disso com uns lembretes de chicote de couro! A mim nem parece que são pessoas que vivem aqui comigo, mas uns porcos! Façam, por gentileza, com que minha casa esteja brilhando quando eu voltar para cá”; tradução de I. T. Cardoso, 2006, p. 101-3). Sobre o trecho, cf. E. Fraenkel (1960, p. 154-5 e 235), H. Petersmann (1973) e I. T. Cardoso (2006) *ad loc.*, com indicação de bibliografia complementar.*

⁴⁴¹ S. Halliwell, em seu comentário à *Poética* (1987, p. 128-30), discorre sobre o significado do termo *hamartia* (que o estudioso traduz por “falibilidade” [“fallibility”]) e sua importância dentro da teoria aristotélica, na qual “is used to describe the causal element productive of misfortune” (1987, p. 128). Sobre *hamartia*, cf. ainda o estudo de J. M. Bremer (*Hamartia: Tragic error in the Poetics of Aristotle and in Greek tragedy*, 1969).

⁴⁴² Agradecemos ao Prof. Dr. Christian Werner por ter levantado a questão em nosso exame de qualificação.

Tiestes e homens ilustres de tais estirpes (τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες, *Poet.* 1453a10-1). Na peça *Cativos* há algumas referências à fortuna e ao caráter elevados⁴⁴³ de Hegião (*Capt.* 107, 324 – 8),⁴⁴⁴ mas seria isso o suficiente para equiparar o *senex* às célebres figuras de Édipo ou Tiestes?

N. Frye já descreveu o enredo básico da Comédia Nova como “comic Oedipus situation” (1948, p. 50), e concordamos com W. T. MacCary (em introdução a sua edição da comédia *Cásina*) quanto ao fato de essa ser uma “expressão feliz” (“felicitous frase”, 1976, p. 35-6). O velho Hegião (assim como muitas outras personagens da *Néa* e da *palliata*), em sua ignorância em relação à identidade de um familiar, realmente lembra a figura de Édipo. A fortuna das personagens cômicas, no entanto, costuma ser bem mais venturosa que a do trágico rei de Tebas. Para Hegião, após a revelação de que Tíndaro é seu filho, o sentimento de infortúnio que assoma por tê-lo castigado haverá de se mesclar ao de felicidade:

*Et miser sum et fortunatus, si <uos> uera dicitis.
Eo miser sum, quia male illi feci, si gnatus meust.
Eheu, quom ego plus minusque feci quam <me> aequom fuit!
Quod male feci, crucior. Modo si infectum fieri possiet (Capt. 993 – 6)*

“Eu sou desgraçado e afortunado, se vocês dizem a verdade. Sou desgraçado porque lhe fiz mal, se é meu filho. Ah, quanto eu fiz a mais e de menos do que me era justo! Por ter feito o mal, torturo-me. Se ao menos fosse possível desfazer o que foi feito”.

Apesar do sofrimento de Hegião pelo passado, o quadro que se apresenta ao final da peça é de prosperidade, visto que o velho recupera seus dois filhos, mesmo tendo estado perto de condenar um deles à morte. Tal particularidade do enredo dessa comédia plautina (o quase assassinato de um filho), aliás, já foi comparada por K. Abel (1955, p. 48) à trama

⁴⁴³ Agradecemos ao Prof. Dr. José Eduardo Lohner, que, em nosso exame de qualificação do doutorado, chamou a atenção para o fato de que tais características podem aproximar Hegião de heróis épicos e trágicos.

⁴⁴⁴ Somos informados também de sua benevolência (*Capt.* 354 – 5, 361 – 3, supracitados; *Capt.* 959, 968 e 970, versos em que Hegião mostra certa clemência para com o escravo fugitivo Estalagmo) e dos juízos de Ergásilo sobre o velho. O parasita reprova sua recente atividade, a comercialização de prisioneiros de guerra, mas sabe que as circunstâncias (a captura do filho pelos inimigos) é que o levaram a isso (*Capt.* 92 – 5, 129 – 30).

da tragédia euripídiana *Íon*, que, como já observamos (cf. seção 3.1), tem seu desfecho associado aos finais de comédias.

Assim, mesmo sem descender de uma mítica família grega, o velho Hegião consegue, de certa forma, obter uma nuance trágica em uma de suas ações, visto que a punição imposta a Tíndaro pode evocar uma espécie de *hamartia*. De todo modo, tal situação poderia gerar ao menos uma forte noção de injustiça, pois, como veremos adiante, Tíndaro parece ser caracterizado como uma boa pessoa. Mais que uma boa pessoa, a *anagnórisis* o revelará um cidadão: afinal, ele é livre por nascimento, tanto quanto seu irmão, Filopólemo, e seu dono, Filócrates.

3.3.2. Tíndaro: (*seruus*) *bonus*?

Não é incomum ver um escravo de *palliata* ajudando seu jovem senhor (um *adulescens* de comédia) numa empreitada, arriscando-se, com isso, a ser punido pelo severo pai do moço (a peça plautina *Báquides* ilustra bem essa típica situação). Incomum é que essa empreitada não envolva um caso de amor do *adulescens*. Em *Cativos*, uma comédia em que nem sequer aparecem personagens femininas, o escravo Tíndaro precisa ajudar seu dono, Filócrates, em algo bem maior: escapar do cativeiro na Etólia e fugir para Élis.

Tendo sido ambos feitos prisioneiros de guerra e vendidos a um “inimigo” como escravos, não necessariamente precisaria ser mantida a relação de servidão de Tíndaro para com Filócrates. Um laço mais forte, porém, parece existir entre eles, ao menos pelo que se pode depreender da fala do *adulescens*:

*Nunc ut mihi te uolo esse autumo.
Quod tibi suadeam, suadeam meo patri.
Pol ego si te audeam meum patrem nominem:
Nam secundum patrem, tu es pater proximus (Capt. 236 – 9)*

“Agora eu vou dizer como quero que você aja comigo. O que eu estou aconselhando a você, eu aconselharia ao meu pai. Por Pólux, se eu me atrevesse, chamaria você de pai, pois depois de meu pai, você é o que mais se aproxima de um pai para mim”.

Aqui já se viu uma reminiscência trágica. J. L. A. Pozo (1998, p. 61, n. 11), remetendo também a G. Petrone (1983, p. 63), compara a amizade fraternal de Filócrates e Tíndaro à de Orestes e Pílates na tragédia euripídiana *Ifigênia em Táuris*.⁴⁴⁵ Na peça, Ifigênia se encontra na terra dos tauros por uma manobra da deusa Ártemis, que salvara a moça de ser sacrificada pelo próprio pai, Agamêmnon.⁴⁴⁶ Ifigênia deseja voltar para sua casa em Argos, mas deve cumprir suas obrigações como sacerdotisa em Táuris (o que inclui o sacrifício de estrangeiros). Ela é informada, então, de que estão ali dois prisioneiros para os ritos, e que um deles se chama Pílates. Conversando com ambos, não consegue saber o nome do outro (que é justamente seu irmão, Orestes), mas descobre que os estrangeiros são de Argos. Depois de fazer-lhes algumas perguntas e perceber que seu irmão está vivo, decide que apenas um dos prisioneiros será sacrificado: o outro deverá retornar a sua terra levando a ele uma mensagem. Orestes, então, solicita que o sacrificado seja ele, pois não seria justo que Pílates, quem ele trouxera para aquela viagem, morresse em seu lugar.

Há realmente certa analogia entre a posição de Tíndaro e Filócrates e a de Orestes e Pílates: um gesto de amizade entre prisioneiros que estão longe de sua terra,⁴⁴⁷ um deles prestes a sofrer nas mãos de um parente próximo, sem que os familiares saibam um da identidade do outro. Curioso, no entanto, é que a comédia plautina apresenta tal afinidade com uma tragédia euripídiana que, como já mencionamos, pode ser associada a uma estrutura mais próxima da comédia, especialmente por conta de seu desenlace venturoso: quando Ifigênia declama para Pílates a mensagem que deverá ser entregue a Orestes, o prisioneiro percebe que está diante da irmã, revela sua identidade, e os três conseguem fugir.

Na análise do paralelo trágico, pode-se questionar ainda a declaração de Filócrates que transcrevemos acima, quiçá motivada tão somente por uma certa “cobrança” (e desconfiança) expressa pouco antes pelo escravo:

TYN.	<i>Ero ut me uoles esse.</i>
PHILOC.	<i>Spero.</i>

⁴⁴⁵ Cf., ainda, R. Raccanelli (“Il dono di Tindaro” [in: R. Raffaelli e A. Tontini, 2002, p. 29-30 e 33]).

⁴⁴⁶ Trata-se de um dos eventos que antecedem a guerra de Troia, episódio desenvolvido na peça euripídiana *Ifigênia em Áulis*.

⁴⁴⁷ No caso de Tíndaro, na verdade, ele está em sua terra natal sem o saber.

<TYN.>	<i>Nam tu nunc uides pro tuo caro capite Carum offerre <me> meum caput uilitati.</i>
PHILOC.	<i>Scio.</i>
TYN.	<i>At scire memento, quando id quod uoles habebis. Nam fere maxima pars morem hunc homines habent: quod sibi uolunt, Dum id impetrant, boni sunt. Sed id ubi iam penes sese habent, Ex bonis pessumi et fraudulentissimi Fiunt. (Capt. 228 – 36)</i>
“TÍN.	Agirei como você quiser que eu aja.
FILÓC.	Assim espero.
TÍN.	Pois você está vendo que, pelo seu caro pescoço, o meu caro pescoço eu estou oferecendo barato.
FILÓC.	Eu sei.
TÍN.	Mas lembre-se de saber disso também quando você tiver conseguido o que deseja, pois a maioria das pessoas normalmente tem esse caráter: enquanto querem conseguir algo para si, são boas. Mas, quando já têm a coisa em questão em seu poder, de bons se transformam nos piores e mais traiçoeiros”.

A preocupação de Tíndaro é plausível, afinal, não havia qualquer garantia de que, uma vez liberto, Filócrates retornaria para negociar a devolução do escravo. De todo modo, ainda que com algum receio, Tíndaro dá continuidade ao plano, mesmo depois de reveladas as intenções de Hegião (i.e. de trocar o cativo de origem nobre, Filócrates, por seu filho), que mostram que o estratagema não tem razão de ser.⁴⁴⁸ Mais tarde, quando a farsa acaba por ser revelada por Aristofonte, um amigo de Filócrates, o escravo não dá sinais de arrependimento, e recorre até mesmo ao *tópos* da bela morte:⁴⁴⁹

*Dum ne ob malefacta, peream, parui <ex>istumo.
Si ego hic peribo, ast ille ut dixit non redit,
At erit mi hoc factum mortuo memorabile,
<Me> meum erum captum ex seruitute atque hostibus
Reducem fecisse liberum in patriam ad patrem,
Meumque potius me caput periculo
Praeoptauisse quam is periret, ponere (Capt. 682 – 8)*

⁴⁴⁸ A “inutilidade” da troca de identidades é outro aspecto que já foi apontado como problemático na peça, por exemplo, por A. Ernout (1933, p. 87). G. N. Viljoen (1963, p. 48) postula que esse embuste teria sido motivado pelo medo de que se exigisse um resgate muito alto por Filócrates; por outro lado, se somente Tíndaro ficasse prisioneiro, sendo realmente “apenas um escravo”, recuperá-lo não custaria tanto. O jogo de palavras de Tíndaro em *Capt.* 229 – 30 poderia sustentar tal hipótese, também aventada por K. Abel (1955, p. 50). G. N. Viljoen (1963, p. 48) e E. W. Leach (1969, p. 271) assumem que já era “tarde demais” para desfazer a troca de identidades quando o objetivo de Hegião veio à tona (*Capt.* 261 s.).

⁴⁴⁹ Agradecemos ao Prof. Dr. Alexandre Pinheiro Hasegawa por evidenciar o uso de tal tópica pelo escravo. Do tema da morte em Plauto tratamos adiante, na seção 3.4.

“Desde que eu não morra por feitos malévolos, não me importo. Se eu morrer aqui e ele não voltar como disse que faria, estando eu morto, este feito será digno de memória para mim: ter livrado meu senhor da escravidão e dos inimigos, ter feito com que um homem livre retornasse para sua pátria e seu pai, e ter preferido antes colocar meu pescoço em perigo que deixá-lo morrer”.

Na verdade, nesse momento difícil, Tíndaro responde à ameaça de Hegião mostrando que não tem dúvidas de que Filócrates retornará para buscá-lo:

*Pol si istuc faxis, haud sine poena feceris,
Si ille huc rebitet, sicut confido affore (Capt. 695 – 6)*

“Por Pólux, se você fizer isso, não terá feito sem punição, se ele voltar para cá, como confio que virá”.

É verdade que tal fala poderia ter sido proferida apenas com o intuito de reagir à ameaça de Hegião (e, quem sabe, com isso, escapar de um castigo tão severo), mas, confiando ou não em Filócrates, é fato que Tíndaro “se sacrificou” para salvar seu senhor. O que é questionável é a extensão do altruísmo de Tíndaro nessa empreitada.⁴⁵⁰ Afinal, o escravo nada teria a ganhar se ambos permanecessem ali como cativos. Por outro lado, se Filócrates cumprisse sua promessa de retornar, Tíndaro poderia conseguir ser libertado não apenas do dono atual, mas de ambos. Pode-se entrever tal pretensão do escravo na cena do engano de Hegião (em que Tíndaro ainda está se passando por Filócrates):

*Haec pater quando sciet,
Tyndare, ut fueris animatus erga suum gnatum atque se,
Numquam erit tam auarus, quin te gratiis emittat manu (Capt. 406 – 8)*

“Quando meu pai souber como você agiu com seu filho e com ele, Tíndaro, ele jamais será tão avaro que não lhe conceda a liberdade em reconhecimento”.

O mesmo tipo de intenção expressa Tíndaro durante sua tentativa de argumentação com o velho (após ter sido desmascarado por Aristofonte):

Nam cogitato, si quis hoc gnato tuo

⁴⁵⁰ E. W. Leach (1969, p. 271) aponta que o interesse pessoal de Tíndaro é ambíguo, mas argumenta que a possibilidade de Filócrates resgatá-lo não seria realista, uma vez que poderia ser difícil negociar a devolução de um escravo cujo dono antigo havia enganado o atual.

Tuus seruus faxit, qualem haberes gratiam?
Emitteresne necne eum seruum manu?
Essetne apud te is seruos acceptissimus? (Capt. 711 – 4)

“Pois pense: se um escravo seu fizesse isso por seu filho, que gratidão você teria? Você libertaria esse escravo ou não? Esse escravo não seria o mais estimado na sua casa?”.

Ainda que Hegião responda afirmativamente aos questionamentos de Tíndaro, o velho não o perdoa. Por mais que Hegião tenha uma tendência a ser benevolente, não foi a ele que o escravo serviu de modo tão diligente. Muito pelo contrário: Tíndaro o enganara uma vez e quase conseguiu enganar uma segunda, afinal, ao confrontar Aristofonte, por pouco não convenceu o velho de que ele, “Filócrates”, é quem falava a verdade, e não o amigo do verdadeiro Filócrates.

Na cena do ludíbrio do velho, fingindo ser o jovem livre, Tíndaro interpreta muito bem o seu papel, abrindo possibilidades para ironia dramática, uma vez que o público sabe dos direitos que o outro teria por nascimento.⁴⁵¹ Colocando-se no papel de Filócrates, o escravo faz menção, por exemplo, ao pressuposto de que um dia já fora livre (*Capt.* 305) – ele pensa que mente sobre algo que o público toma como fato, constituindo um raro exemplo de ironia tripla, em que as palavras têm um sentido para quem as enuncia, outro para quem as ouve e ainda outro para os espectadores (cf. G. E. Duckworth, 1971, p. 152). Enunciados com ironia dramática perduram enquanto Aristofonte não consegue desmascarar Tíndaro por completo (*Capt.* 574 – 5, 628 – 30).

Para a nossa apreciação dos aspectos cômicos da personagem e da peça, é interessante que, quando tenta iludir Hegião novamente (fingindo que Aristofonte é um louco), Tíndaro, de forma diversa do que ocorre na ocasião do primeiro engano, assume realmente o papel de *seruus*, mais especificamente, de *seruus callidus*. Ao avistar Aristofonte, que se aproxima acompanhado de Hegião, Tíndaro percebe que todo o esquema está para ruir. O escravo é imediatamente tomado por um grande medo, pois sabe qual é a sua “estirpe” e que punição a ela cabe.⁴⁵² Ele se dá conta, então, de que, para tentar se salvar, precisa “atuar” como convém a sua casta:

⁴⁵¹ Cf. G. N. Viljoen (1963, p. 51), E. W. Leach (1969, p. 271) e T. J. Moore (1998, p. 183-4).

⁴⁵² T. J. Moore (1998, p. 188) comenta que essa certeza exagerada sobre o destino remeteria os espectadores às usuais reações de *serui callidi* que enfrentam um revés em seus planos (*Bacch.* 682; *Epid.* 81 – 4, 610 – 7; *Mil.* 180; *Most.* 348 – 65; *Pseud.* 1032). O vocabulário da falácia (léxico típico dos *serui callidi*) apresentado

*Nunc illud est, cum me fuisse quam esse nimio mauelim,
 Nunc spes opes auxiliaque a me segregant spernuntque se.
 Hic ille est dies, cum nulla uitae meae salus sperabilest;
 Neque exitium exitio est, neque adeo spes, quae mi hunc aspellat metum;
 Nec subdolis mendaciis mihi usquam mantellum est meis, 520
 Nec sycophantiis, nec fucis ullum mantellum obuiam est,
 Neque deprecatio perfidiis meis, nec malefactis fuga est,
 Nec confidentiae usquam hospitium est nec deuerticulum dolis.
 Operta quae fuere aperta sunt, patent praestigiae.
 Omnis res palam est; neque de hac re negotium est, 525
 Quin male occidam oppetamque pestem eri uicem ... meamque.
 Perdidit me Aristophontes hic, modo qui uenit intro;
 Is me nouit, is sodalis Philocrati et cognatus est.
 Neque iam Salus seruare, si uolt, me potest; nec copia est,
 Nisi si aliquam corde machinor astutiam. 530
 Quam, malum? Quid machiner? Quid comminiscar? Maxumas
 Nugas, ineptias incipisse; haereo (Capt. 516 – 32)*

“É agora a hora em que eu preferiria mil vezes ter existido do que existir. Agora a esperança, os recursos e auxílios se afastam de mim e se isolam. Hoje é o dia em que não se pode esperar qualquer salvação para minha vida. Nem há perdição para a perdição, nem chego perto de uma esperança que expulse esse medo de mim. Nem há ao alcance qualquer cobertura mínima [520] para minhas mentiras e astúcias, nem para as falsidades, nem há uma cobertura mínima para as artimanhas. Nem há súplica para as minhas perfídias, nem saída para meus maus feitos. Nem há qualquer repouso para minha confiança, nem refúgio para meus enganos. As coisas que estavam encobertas agora estão à mostra, o embuste é evidente. O caso todo está às claras [525], e nem há o que fazer a respeito disso, para que eu não morra terrivelmente e não tenha de suportar a sina do meu senhor... e também minha. Este Aristofonte acabou comigo, desde o momento em que veio aqui para dentro. Ele me conhece, é amigo e parente de Filócrates. Nem a própria Salvação, se quiser, pode me proteger agora, nem há providências, a menos que eu maquine alguma astúcia na cabeça [530]. Qual, droga? O que maquinar? O que inventar? Comecei a pensar nas maiores bobagens, maluquices. Estou travado”.

Apesar de reconhecer estar em aporia, o escravo lança mão de sua última estratégia, mesmo sabendo que a tática pode não ser das melhores. Tíndaro vai literalmente se valer de “maluquices” (*ineptias*, Capt. 532, cf. OLD b): vai acusar Aristofonte de ser um doido perigoso de Élis!⁴⁵³ Inventando que Aristofonte já perseguiu o pai e a mãe com lanças (Capt. 549), e que muitas vezes não se lembra nem do próprio nome ou de quem seja (Capt.

neste monólogo de Tíndaro encontra paralelos em outras peças plautinas; cf. G. Petrone (1983), N. W. Slater (1985), I. T. Cardoso (2005).

⁴⁵³ No parecer de E. W. Leach, o ardil inventado por Tíndaro carece de “finesse”, sendo “totally unconvincing, and it is even surprising that Hegio believes him for a moment” (1969, p. 280). No entanto, a estudiosa aponta que a “incompetência” do escravo ao agir como *callidus* contribui para o humor.

560),⁴⁵⁴ Tíndaro começa a deixar o amigo de Filócrates furioso. E até disso o escravo se aproveita, insinuando que as expressões de Aristofonte (*Capt.* 557 – 8, 592 – 6), bem como o desejo de atacar o injuriador com uma pedra (*Capt.* 602), são sinal de insanidade.⁴⁵⁵

Nenhum desses expedientes, porém, consegue salvar Tíndaro, que acaba por ser desmascarado. Já sendo arrastado para as minas, o escravo ainda profere um último gracejo, dizendo que violência é ser empurrado e puxado ao mesmo tempo (*Vis haec quidem hercle est, et trahi et trudi simul, Capt.* 750). Depois disso, no entanto, findam-se as suas brincadeiras. Quando Tíndaro volta ao palco, está um tanto quanto soturno, ainda que “renascido” por ter saído do local de suplício (*Capt.* 1006 – 8).⁴⁵⁶ Após descrever metaforicamente as penúrias vividas nas minas (*Capt.* 998 – 1004),⁴⁵⁷ Tíndaro cumprimenta Filócrates já tratando de lembrá-lo que ele é o culpado por seu sofrimento (*Et tu, quouis causa hanc aerumnam exigo, Capt.* 1009).

G. N. Viljoen (1963, p. 62-3) relativiza esse sofrimento de Tíndaro, que provavelmente não teria passado muito tempo nas minas. Pois, quando Hegião diz ter sido enganado *hodie* (*Capt.* 783), pouco antes de Ergásilo narrar ao velho que vira Filopólemo, Filócrates e Estalagmo no porto (*Capt.* 872 – 6), sugere-se que toda a ação da peça se passa em um único dia. No entanto, o estudioso bem lembra que a passagem do tempo para ações que ocorriam fora do palco ficava a cargo da ilusão do drama e da imaginação dos espectadores.

⁴⁵⁴ Para não mencionar a comparação com Alcmeu, Orestes, Licurgo (*Capt.* 562 – 3) e Ájax (*Capt.* 615). T. J. Moore (1998, p. 188) lembra que tais alusões mitológicas são características de engenhosos *serui callidi*.

⁴⁵⁵ Também em *Menecmos* faz-se referência a uma alteração física na personagem (um “esverdeamento”, i.e. “empalidecimento”) como sinal de loucura: *MAT. Viden tu illic oculos uirere? ut uiridis exoritur colos / Ex temporibus atque fronte; ut oculi scintillant, uide! / MEN. Quid mihi meliust quam, quando illi me insanire praedicant, / Ego med adsimulem insanire, ut illos a me apsterream? (Men.* 828 – 33; “MAT. Você está vendo como os olhos estão se esverdeando? Como a cor verde aparece nas têmporas e na face, como os olhos cintilam, veja! MEN. Uma vez que eles proclamam que estou ficando louco, o que seria melhor parar mim que eu mesmo fingir que estou ficando louco, a fim de afugentá-los para longe de mim?”). A passagem é comentada por I. T. Cardoso (2005, p. 115-6).

⁴⁵⁶ Sobre a libertação de Tíndaro ser como “nascer de novo” após uma morte quase certa, cf. E. W. Leach (1969, p. 294).

⁴⁵⁷ *Vidi ego multa saepe picta quae Acherunti fierent / Cruciamenta: uerum enim uero nulla adaeque est Acheruns / Atque ubi ego fui, in lapicidinis. Illic ibi demumst locus, / Vbi labore lassitudo est [omnes] exigunda ex corpore (Capt.* 998 – 1001; “Eu já vi muitas vezes quadros dos tormentos que se passavam no Aqueronte, mas, na verdade, certamente nada é comparável ao Aqueronte senão o lugar onde estive, nas pedreiras. Ali é precisamente o local onde se deve expulsar o cansaço do corpo com mais trabalho”). Se tais pinturas do Aqueronte tivessem recebido uma écfase mais detalhada da parte do escravo, talvez fosse possível identificar mais claramente, nessa passagem, alguma paródia de episódios mitológicos épico-trágicos de descida de heróis ao inferno (por exemplo, a catábase de Ulisses no canto XI da *Odisseia*, e a de Eneias no canto VI da *Eneida*).

De fato, seria estranho pensar que, num intervalo de poucas horas, Filócrates teria conseguido navegar a Élis, resgatar o filho de Hegião, de algum modo capturar Estalagmo (o escravo que roubara o outro filho do velho e o vendera à família de Filócrates – que chamaria o menino de Tíndaro) e ainda voltar à Etólia. Quanto a Tíndaro, ele não teria ficado mais que algumas horas sob custódia de Hegião e, assim, seu suplício teria sido por demais breve, pois nesse meio tempo ainda teria ocorrido a conversa com Aristofonte, o agrilhoamento, o caminho até as minas e a volta de lá.⁴⁵⁸

Breve ou longa, a permanência de Tíndaro nas minas foi suficiente para arrebatá-lo qualquer ânimo. Mesmo após ter sua identidade revelada, o ex-escravo não demonstra grandes alegrias, limitando-se a dizer que lembra vagamente de realmente ter tido um pai chamado Hegião (*Capt.* 1023 – 4). E. W. Leach (1969, p. 295) comenta a reação de Tíndaro, observando que ele não expressa perdão ou consideração pelos valores de Hegião, mesmo que o velho se mostre claramente arrependido de ter punido o escravo por virtudes que ele desejaria ver no próprio filho (*Capt.* 993 – 7).

D. Konstan (1976, p. 84-6) argumenta, porém, que não foi o reconhecimento dessas virtudes que levou Hegião a libertar Tíndaro, mas o fato de que a desonestidade do escravo para com ele não fora prejudicial, visto que Filócrates conseguira trazer Filopólemo de volta. Só depois de descobrir que Tíndaro é seu filho que Hegião assume que o escravo não merecia o castigo.⁴⁵⁹ O quadro todo parece justificar a postura um tanto indiferente de Tíndaro quanto ao reconhecimento.

3.3.3. O “*sodalis*” Aristofonte

Aristofonte, amigo (*sodalis*, *Capt.* 512, 528, 561, 563, 646, 698) de Filócrates, é uma personagem que contribui para despertar certo estranhamento em relação à peça. Se é possível ver alguma injustiça no castigo que Tíndaro recebe de Hegião, que dirá na maneira

⁴⁵⁸ A questão das convenções temporais na comédia plautina já foi objeto de discussão em relação a peças específicas (cf., por exemplo, G. E. Duckworth [1971, p. 127-32]), mas o tema mereceria ainda um estudo sistemático, que escapa ao âmbito desta pesquisa.

⁴⁵⁹ T. J. Moore (1998, p. 184) argumenta no mesmo sentido. Sobre a libertação de Tíndaro ser mais significativa que a *anagnórisis*, cf. D. Konstan (1976, p. 81).

como o escravo de Filócrates é tratado por Aristofonte? Em favor de Hegião, pode-se argumentar que o velho desconhece a verdadeira identidade de Tíndaro, e decide punir ninguém menos que um dos responsáveis por arruinar seu plano de reaver o filho. Aristofonte, por sua vez, que motivos teria para insistir tão ferrenhamente em provar que Tíndaro, um “compatriota” e atual consorte no cativeiro, não passava de um homem de estatuto social inferior ao que alegava ter?⁴⁶⁰

De fato, a oposição entre escravo e homem livre parece ser relevante para Aristofonte,⁴⁶¹ visto que ele aborda o tema desde o primeiro momento em que se dirige a Tíndaro:

*Quid istuc est, quod meos te dicam fugitare oculos, Tyndare,
Proque ignoto me aspernari, quasi me numquam noueris?
Equidem tam sum seruius quam tu, etsi ego domi liber fui;
Tu usque a puero seruitutem seruiuisti in Alide (Capt. 541 – 4)*

“O que é isso? Parece que você está evitando meu olhar, Tíndaro, e me desprezando como se eu fosse um estranho, como se nunca tivesse me conhecido. Certamente sou um escravo tanto quanto você, ainda que eu tenha sido livre em nossa terra, e você, desde menino, tenha sido escravo em Élis”.

Apesar de imediatamente reconhecer que, na atual conjuntura, como prisioneiros, ele e Tíndaro são iguais, Aristofonte não deixa de fazer menção ao passado menos afortunado do escravo. Adiante, quando Hegião diz ter libertado o “suposto Tíndaro”, para que conversasse com o pai do homem que havia mantido cativo, Aristofonte questiona que pai ele teria, uma vez que se tratava de um escravo (*Quem patrem, qui seruius est?*, Capt. 574). Talvez a afronta soasse gratuita, não fosse o contexto tão propício para ironia dramática: além de Tíndaro (tendo nascido livre) poder, sim, reclamar um pai, seu progenitor é justamente o homem que o mantém prisioneiro.

Também parecem contextualmente motivados os epítetos pejorativos que Aristofonte dirige a Tíndaro. Mais que apenas ofensas em resposta à acusação de loucura,

⁴⁶⁰ Como indício do juízo negativo que Aristofonte faz da posição de um escravo, pode-se levar em consideração a seguinte passagem: *Sed hoc primum, me expurgare tibi uolo, me insaniam / Neque tenere, neque mi esse ullum morbum, nisi quod seruio* (Capt. 620 – 1; “Mas primeiro eu quero me explicar a você sobre o seguinte: eu não sou louco e nem sofro de qualquer mal, a não ser esse da escravidão”).

⁴⁶¹ Um estudo mais detalhado sobre as relações entre escravo e homem livre na peça *Cativos* encontra-se em T. J. Moore (1998, p. 181-96). Sobre o tema, cf. também E. W. Leach (1969, p. 275-80).

termos como *uerbero* (*Capt.* 551),⁴⁶² *furcifer* (*Capt.* 563, 577)⁴⁶³ e *mastigia* (*Capt.* 600),⁴⁶⁴ tipicamente dirigidos aos escravos cômicos (cf. Leach, 1969, p. 280),⁴⁶⁵ ajudam a caracterizar a “atuação” de Tíndaro. O estratagema elaborado pelo escravo não foi astucioso o bastante para trazer Aristofonte para a trama desde o início, visando apenas minar a credibilidade de seu testemunho. Procurando agir como um *seruus callidus*, Tíndaro realmente não parecia ser nada mais que um escravo embusteiro e, naturalmente, foi insultado como tal.

Ainda que possa ter havido tentativa anterior de fazer com que Aristofonte adivinhasse o que se passava ali (*Capt.* 588 – 9),⁴⁶⁶ demora a aparecer um indício textual mais claro de algum esforço de Tíndaro nesse sentido:

AR. *Tace modo: ego te, Philocrates*
False, faciam ut uerus hodie reperiare Tyndarus.
Quid mi abnutas?
 TYN. *Tibi ego abnuto? (Capt. 609 – 11)*

“AR. Apenas fique quieto. Hoje eu, falso Filócrates, farei com que você se revele o verdadeiro Tíndaro. Por que você está me fazendo sinais com a cabeça?”
 TÍN. Eu estou fazendo sinais com a cabeça para você?”.

Uma vez que Aristofonte não entendeu as gesticulações de Tíndaro, o escravo não podia senão negar o que o outro dizia – e negava ainda tentando, talvez, fazer com que ele parecesse um louco. Era tarde demais para tentar participar Aristofonte, que já havia até mesmo sugerido que Tíndaro deveria ser castigado:

At pol te, si hic sapiat senex,
Pix atra agitet apud carnificem tuoque capiti inluceat (Capt. 596 – 7)

“Por Pólux, se esse velho souber o que faz, nas mãos de um carrasco é você que vai ser atormentado por piche negro e aceso pela cabeça”.

⁴⁶² Cf. *Amph.* 180, 284, 344, 519, 565, 1029; *Asin.* 625, 669, *Cas.* 380; *Curc.* 196; *Mer.* 189; *Mil.* 322, 500, 1057; *Most.* 1132; *Pseud.* 1046, 1205.

⁴⁶³ Por exemplo, em *Amph.* 285, 539; *Asin.* 677; *Cas.* 139; *Mil.* 545; *Most.* 69, 1172; *Rud.* 717, 996.

⁴⁶⁴ Ocorre em *Amph.* fr. I; *Cas.* 361, 446; *Most.* 1; *Poen.* 381, 390^a, 390^b, *Rud.* 1022.

⁴⁶⁵ Há também o termo *scelestus* (*Capt.* 579), outra ofensa típica em Plauto.

⁴⁶⁶ Sobre a “cegueira” de Aristofonte em não perceber a situação, ver E. W. Leach (1969, p. 272).

Quando Tíndaro é realmente “sentenciado”, porém, Aristofonte finalmente se inteira do plano e percebe que foi o culpado pela condenação do escravo, mostrando-se claramente arrependido:

*Pro di immortales! nunc ego teneo, nunc scio
Quid hoc sit negoti; meus sodalis Philocrates
In libertate est ad patrem in patria.
Bene est; nec quisquam est mi aequo melius cui uelim.
Sed hoc mihi aegre est me huic dedisse operam malam,
Qui nunc propter me meaue uerba uinctus est (Capt. 697 – 702)*

“Deuses imortais! Agora eu entendo, agora sei do que se trata. Meu amigo Filócrates está em liberdade, junto de seu pai, em sua pátria. Que bom, não há ninguém a quem eu queira assim tão bem. Mas me é penoso ter prestado um desserviço a esse aí, que agora está preso por minha causa e por minhas palavras”.

Algo semelhante pode ser visto em passagem subsequente:

*Per deos atque homines ego te obtestor, Hegio,
Ne tu istunc hominem perdis (Capt. 727 – 8)*

“Pelos deuses e pelos homens eu suplico a você, Hegião: não vá perder este homem!”.⁴⁶⁷

Com base nesses trechos, percebemos que, da parte de Aristofonte, a luta para desmascarar Tíndaro não objetivava simplesmente negar-lhe a possibilidade de ser um homem livre, e tampouco almejava sua morte. Talvez a preocupação de Aristofonte fosse fazer justiça a Filócrates, ou mesmo protegê-lo de eventuais prejuízos (até financeiros) causados pela falsa identidade assumida pelo escravo. Em alguns momentos, a insistência em provar quem Tíndaro realmente era parece até mesmo uma maneira de favorecer Hegião:

*Hegio, uide sis, ne quid tu huic temere insistas credere;
Atque, ut perspicio, profecto iam aliquid pugnae edidit;*

⁴⁶⁷ A “seriedade” da passagem fica comprometida pela resposta de Hegião, que interpreta “perder” (*perdo*, Capt. 728) também no sentido de “deixar de ter posse” (cf. *OLD* 3), não apenas no de “arruinar” (cf. *OLD* 1): *Curabitur. / Nam noctu neruo uinctus custodibitur, / Interdius sub terra lapides eximet. Diu ego hunc cruciabo, non uno absoluam die (Capt. 728 – 31; “Eu vou cuidar disso. Pois, à noite, ele será amarrado com couro e vigiado; durante o dia, vai extrair pedras debaixo da terra. Eu vou torturar esse aí por um bom tempo, não vou soltá-lo nem sequer um dia”)*.

Filium tuum quod redimere se ait, id ne utiquam mihi placet (Capt. 584 – 6)

“Hegião, por favor, trate de não continuar acreditando cegamente nesse cara. Pelo que percebo, ele realmente já lhe causou algum problema. Não estou gostando dessa história de ele dizer que vai resgatar seu filho”.

É curioso que Aristofonte, há pouco tempo reduzido à condição de escravo, já esteja ajudando seu senhor desinteressadamente. E não se fala sobre qualquer negociação que envolva esse cativo para postular que ele quisesse agradar Hegião almejando benefício próprio. Ao zelar pela verdade, talvez Aristofonte não tivesse esperanças de receber alguma recompensa de Hegião, mas ajuda divina:

*At ita me rex deorum atque hominum faxit patriae compotem,
Vt istic Philocrates non magis est quam aut ego aut tu (Capt. 622 – 3)*

“Mas assim como o rei dos deuses e dos homens fará com que eu comemore em minha pátria, esse aí não é mais Filócrates que eu ou você”.

Pelo que o texto da peça dá a saber, o auxílio não vem de parte alguma. Como já comentamos anteriormente, encolerizado ao descobrir o embuste, Hegião decide não ter pena de mais ninguém, e conduz Aristofonte de volta ao cativeiro (*Capt.* 764 – 5). Quanto aos deuses, eles simplesmente não se envolvem nessa trama. É certo que não era mesmo comum que divindades atuassem nas comédias plautinas.⁴⁶⁸ Ainda assim, não era de todo impossível que um deus agisse em favor de alguma personagem. O deus Lar, por exemplo, mesmo tendo apenas uma pequena participação apresentando o prólogo de *Aululária*, é o responsável por fazer com que Euclião encontre a panela de ouro, que poderia ser usada como dote de casamento para Fedra (*Phaedra*), sua boa filha (*Aul.* 23 – 7). Também Arturo, declamador do prólogo da peça *O cabo*, protege a jovem Palestra e o namorado dela, quando faz com que uma tempestade afunde o navio do proxeneta, que estava fugindo com a moça para outras terras (*Rud.* 67 – 9).

Já em *Anfitrião* – peça em cujo enredo personagens divinas realmente atuam, constituindo exceção no *corpus* de *palliata* remanescente –, os deuses Júpiter e Mercúrio antes atrapalham que ajudam. É verdade que, como um *deus ex machina*, Júpiter aparece no

⁴⁶⁸ Divindades normalmente não participavam da ação da peça, mas podiam apresentar o prólogo. É o que ocorre com os seguintes deuses: Lar (*Lar familiaris*) em *Aululária*, Boa Fé (*Fides*) em *Cásina*, Auxílio (*Auxilium*) em *Cistélaria* e Arturo (*Arcturus*) em *O cabo*. Sobre os prólogos plautinos, cf. K. Abel (1955).

final da comédia e esclarece o que se passou, apaziguando os ânimos de todos. O fato, porém, é que a “empreitada amorosa” de Júpiter, auxiliada por Mercúrio, é o que desencadeia a intriga da peça em primeiro lugar. E as duas divindades aproveitam para se divertir com a situação toda, “brincando” com os humanos envolvidos antes de expor a verdade. Algo semelhante seria esperado em *Cativos*, ao menos com base na seguinte afirmação do Prólogo:

*Hic nunc domi seruit suo patri nec scit pater;
Enim uero di nos quasi pilas homines habent* (Capt. 21 – 2)⁴⁶⁹

“Agora ele é escravo na casa de seu pai, e seu pai não sabe. De fato, os deuses têm a nós, humanos, como brinquedos”.

Ainda outras máximas (*sententiae*) de semelhante tom trágico⁴⁷⁰ sobre a pequenez humana aparecem na peça:

Homunculi quanti sunt, cum recogito (Capt. 51)

“Como são pequenos os homens, quando penso”.

Fortuna humana fingit artatque ut lubet (Capt. 304)

“A Fortuna modela e restringe os assuntos humanos como bem lhe apraz”.

No entanto, por mais que a situação de Tíndaro seja uma espécie de trágica “ironia do destino”,⁴⁷¹ não são divindades que causam os maiores conflitos da peça, e sim as próprias personagens envolvidas.⁴⁷² No caso de Aristofonte, porém, ele parece relutante em assumir que os acontecimentos nem sempre são causados por instâncias de fora da esfera

⁴⁶⁹ A passagem foi excluída da mais recente edição da Loeb (2011), editada e traduzida por W. de Melo (que não comenta a opção), mas constava da versão anterior da coleção (1916), realizada sob os cuidados de P. Nixon.

⁴⁷⁰ Sobre essas e outras máximas trágicas na peça (e também em *Anfitrião*, além de uma exposição mais breve sobre *O cabo* e *O soldado fanfarrão*), ver B. Delignon (“Les maximes tragiques dans l’*Amphitryon* et les *Captifs* de Plaute: Enjeux d’un transfert” [in: C. Manduit e P. Paré-Rey, *Les maximes théâtrales en Grèce et à Rome: Transferts, réécritures, emplois*, 2011]).

⁴⁷¹ Cf. G. Petrone, sobre a mesma personagem: “Per gli dei gli uomini sono come palle, da lanciare a caso e sballottare in un gioco tragico di eventi e peripezie” (1983, p. 207).

⁴⁷² Isso foi observado também por E. W. Leach (1969, p. 274).

humana, afinal, antes de sair de cena para não mais voltar, o *sodalis* de Filócrates se refere ainda outra vez ao “sobrenatural”:

Exauspicaui ex uinclis; nunc intellego
Redauspicandum esse in catenas denuo (Capt. 766 – 7)

“Saí da prisão sob bons auspícios; agora entendo que, de novo sob auspícios, é preciso voltar às correntes novamente”.

O exagero na fala do escravo – obtido mediante a repetição de termos de mesma raiz (*auspicari*), enfatizados por prefixos (*ex-*, *red-*) – pode tornar a questão do auspício mais risível que séria. Mas, de todo modo, a intervenção de Aristofonte – auspiciosa ou não sob seu ponto de vista – é o que leva a peça, cujas ações se desenvolvem de modo bastante linear, à “peripécia inesperada” (“unexpected peripety”, cf. G. N. Viljoen, 1963, p. 45): em lugar de inúmeras complicações que afetam o desenvolvimento dos planos (o que pode ser observado em outras comédias),⁴⁷³ a revelação de que o cativo que ficou em poder de Hegião é o escravo e não o senhor constitui, por si só, na dimensão em que se movimentam as personagens da peça, uma surpresa suficiente para mudar o sentido da ação.

Essa peripécia, se quisermos insistir no cotejo com a *Poética*, viria no sentido preferido por Aristóteles: com a situação sendo convertida de próspera em desfortunada (ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, *Poet.* 1453a16). Se aliada a uma cena de reconhecimento, ainda de acordo com o peripatético, essa peripécia provocaria as duas emoções que a tragédia deveria despertar: terror e piedade (ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια ἢ ἔλεον ἔξει ἢ φόβον, *Poet.* 1452a38; cf. ainda *Poet.* 1452a1-2).

Ora, aqui há um reconhecimento, mas às avessas: revela-se uma identidade de Tíndaro, mas ainda não a verdadeira. Quanto à mudança de fortuna do escravo, não há como negar a gravidade da desdita, mas como suscitar terror e piedade numa peça plautina? Especialmente levando-se em consideração que a condenação de Tíndaro se dá precisamente em uma das cenas mais divertidas e vívidas⁴⁷⁴ de uma peça que, como alguns

⁴⁷³ J. L. A. Pozo (1998, p. 59) comenta o uso da peripécia, da interrupção das ações antes que cheguem à culminação e dos obstáculos que parecem insolúveis como recursos cômicos.

⁴⁷⁴ Outra cena descrita como “lively” (G. N. Viljoen, 1963, p. 45) é a de Ergásilo como *seruus currens* (Capt. 790 s.), da qual tratamos anteriormente.

estudiosos já apontaram,⁴⁷⁵ não é uma comédia de muita ação. Entre tantos monólogos e diálogos sem grande movimentação, a participação de Aristofonte na intriga, selando o destino de Tíndaro,⁴⁷⁶ pode nos remeter ao universo da tragédia, mas não por levar o espectador às emoções trágicas, e sim por desencadear a paródia trágica.

3.3.4. O *callidus Philocrates Polyplusio*

Diferentemente de Aristofonte, de Tíndaro, e mesmo de Hegião, o *adulescens* Filócrates não parece trazer nada de trágico ao enredo da peça. Tendo passado pelo infortúnio de ser feito prisioneiro de guerra, ele logo lança mão de um plano para escapar do cativeiro,⁴⁷⁷ perpetrando um embuste contra o velho que os comprara, assim como um *seruus callidus* faria. Na verdade, esse era precisamente um ponto chave do estratagema: Filócrates assumiria a posição de escravo da dupla, passando-se por Tíndaro, que, por sua vez, deveria “interpretar” Filócrates, seu senhor antes da captura de ambos. O prólogo avisa que os cativos haviam trocado de roupa (*uestem, Capt. 37*), nomes (*nomina, Capt. 37*) e aparência (*imaginem, Capt. 39*).⁴⁷⁸

Certamente a distinção entre senhor e escravo só se dá para os fins que Hegião e os prisioneiros almejam. Dada sua situação, Filócrates já é considerado um cativo desde o início, sendo inclusive assim denominado (*captiuus*), como já afirmamos, logo no primeiro verso da peça, quando deveria também estar agrilhado. No entanto, Tíndaro só faz menção às correntes depois, ao conversar com o escravo “feitor” de Hegião:

⁴⁷⁵ D. Konstan, por exemplo, afirma que se trata mais de uma peça de descoberta que de ação (“a play of discovery rather than of action”, 1976, p. 76); E. W. Leach (1969, p. 273) comenta que a *fabula* é rica em suspense (visto que a solução das complicações não é explicitada no prólogo), mas que lhe falta ação. G. N. Viljoen chega a classificá-la como “lenta e morosa” (“slow and sluggish”, 1963, p. 45).

⁴⁷⁶ Sobre uma possível carga patética, ver J. L. A. Pozo: “la acción más dramática, más cargada de *páthos* – según se revela al final de la obra – es la que está relacionada con Tíndaro” (1998, p. 60, n. 9).

⁴⁷⁷ Na verdade, não é possível saber se a ideia partiu de Tíndaro ou de Filócrates, mas é o senhor da dupla quem primeiro dá detalhes sobre o plano (*Capt. 218 – 28*), ao passo que o escravo parece seguir as instruções apenas (*Capt. 228*). R. Raccanelli também assume que, no início, é Filócrates quem mais se impõe (2002, p. 38-9).

⁴⁷⁸ A. Ernout (1933, p. 87) considera a possibilidade de ambos permutarem identidade sem que ninguém visse como uma das inverossimilhanças da peça, o que G. N. Viljoen (1963, p. 47) refuta, afirmando que isso poderia ter ocorrido antes de Hegião comprar os prisioneiros de guerra. Sobre a possibilidade de o termo *imago* se referir a “máscara”, ver G. N. Viljoen (1963, p. 49) e T. J. Moore (1998, p. 185-6).

TYN. *At nos pudet, quia cum catenis sumus.*
 LOR. *At pigeat postea*
 Nostrum erum, si uos eximat uinclis,
 Aut solutos sinat quos argento emerit.
 TYN. *Quid a nobis metuit? scimus nos*
 Nostrum officium quod est, si solutos sinat.
 LOR. *At fugam fingitis; sentio quam rem agitis.*
 TYN. *Nos fugiamus? quo fugiamus?*
 LOR. *In patriam.*
 TYN. *Apage! haud nos id deceat,*
 Fugitiuos imitari (Capt. 203 – 9)

“TÍN. Mas nós temos vergonha por estarmos acorrentados.
 FEI. Mas nosso senhor lamentaria depois, se libertasse vocês da prisão, ou se deixasse soltos aqueles com quem gastou dinheiro.
 TÍN. O que ele teme de nossa parte? Sabemos qual é o nosso dever, se ele nos deixar soltos.
 FEI. Mas vocês estão planejando uma fuga, sei o que estão tramando.
 TÍN. Nós fugiríamos? Para onde fugiríamos?
 FEI. Para sua pátria.
 TÍN. Para longe de mim! Isso não nos cai bem, imitar fugitivos”.

As duas últimas falas de Tíndaro acima transcritas são atribuídas a Filócrates nas edições da Loeb (1916, 2011). Qualquer das duas personagens que pronunciasse as falas poderia soar hipócrita, visto que ambas tramam uma espécie de fuga. A opção de A. Ernout (1933) de conferi-las a Tíndaro parece justificável, por fazer com que apenas o pretenso senhor da dupla de cativos converse com o *lorarius*, enquanto o suposto escravo do par permanece calado. Decerto pode ser divertido ver Tíndaro, o escravo, afetando indignação não apenas por estar acorrentado, mas por se cogitar que alguém de sua estirpe agiria como um fugitivo (e some-se a isso a ironia dramática provinda do fato de, como sabia a plateia, Tíndaro realmente ter origem abastada).

Por outro lado, se tais falas fossem proferidas por Filócrates, o público teria o prazer de vê-lo assumir o papel de escravo cômico com muita propriedade, a ponto de recorrer ao usual expediente de enaltecer a si próprio.⁴⁷⁹ De fato, ainda que sua participação no embuste seja relativamente breve, Filócrates procura “atuar” com maestria, e aproveita seu “papel” de escravo enganador até mesmo para se divertir um pouco às custas de Hegião:

⁴⁷⁹ Sobre os sentimentos de superioridade dos cativos, cf. E. W. Leach (1969, p. 271-2 e 275), que considera a troca de identidades não apenas como único recurso para a liberdade, mas também como oportunidade de obter uma compensação pela humilhação do cativo. Quanto ao recurso cômico da *Glorifizierung*, cf. seções anteriores (2.1.1, 2.2.1, 2.2.2.1).

HEG. *Vt uos hic, itidem illic apud uos meus seruatur filius.*
 PHI. *Captus est?*
 HEG. *Ita.*
 PHI. *Non igitur nos soli ignaui fuimus.*
 HEG. *Secede huc: nam sunt quae | ex te solo scitari uolo,*
Quarum rerum te falsiloquom mihi esse nolo.
 PHI. *Non ero,*
Quod sciam; si quid nescibo, id nescium tradam tibi. 265
 TYN. *Nunc senex est in tostrina, nunc iam cultros adtinet.*
Ne id quidem, inuolucris inicere, uoluit, uestem ut ne inquinet.
Sed utrum strictimne adtonsurum dicam esse an per pectinem,
Nescio; uerum si frugist, usque admutilabit probe.
 HEG. *Quid tu? seruosne esse an liber mauelis, memora mihi.* 270
 PHI. *Proximum quod sit bono quodque a malo longissime,*
Id uolo; quamquam non multum fuit molesta seruitus,
Nec mihi secus erat quam si essem familiaris filius.
 TYN. *Eugepae! Thalem talento non emam Milesium.*
Nam ad sapientiam huius nimius nugator fuit. 275
Vt facete orationem ad seruitutem contulit!
 HEG. *Quo de genere natust illic Philocrates?*
 PHI. *Polyplusio;*
Quod genus illi est unum pollens atque honoratissimum.
 HEG. *Quid ipse hic? quo honore est illic?*
 PHI. *Summo atque ab summis uiris.*
 HEG. *Tum igitur, ei cum in Aleis tanta gratia est, ut praedicas.* 280
Quid diuitiae, suntne opimae?
 PHI. *Vnde excoquat sebum senex.*
 HEG. *Quid? pater, uiuitne?*
 PHI. *Viuum, cum inde abimus, liquimus:*
Nunc uiuat <ne> necne, id Orcum scire oportet scilicet.
 TYN. *Salua res est; philosophatur quoque iam, non mendax modo est.*
 HEG. *Quid erat ei nomen?*
 PHI. *Thensaurochrysonicochrysidēs.* 285
 HEG. *Videlicet propter diuitias inditum id nomen quasi est.*
 PHI. *Immo edepol propter auaritiam ipsius atque audaciam.*
Nam illic quidem Theodoromedes fuit germano nomine.
 HEG. *Quid tu ais? tenaxne pater est eius?*
 PHI. *Immo edepol pertinax.*
Quin etiam – ut magis noscas – Genio suo ubi quando sacruficat, 290
Ad rem diuinam quibus est opus Samiis uasis utitur,
Ne ipse Genius surripiat: proinde aliis ut credat uide (Capt. 261 – 92)

“HEG. Do mesmo modo como vocês aqui, lá, entre os seus, meu filho é mantido prisioneiro.
 FIL. Ele foi capturado?
 HEG. Sim.
 FIL. Então nós não fomos os únicos covardes.
 HEG. Venha para cá, pois há algumas coisas que quero saber só de você, sobre as quais não quero que você minta para mim,

- FIL. Não mentirei sobre o que eu souber; se eu não souber de algo, direi a você que ignoro o que seja. [265]
- TÍN. Agora o velho está na barbearia, agora ele já tem as lâminas perto de si. Ele (*scil.* Filócrates) nem mesmo quis jogar-lhe uma capa para não sujar a roupa. Mas dizer se ele vai cortar rente ou com um pente, não sei. Se ele for sensato, vai rapar direitinho.
- HEG. E você, conte-me: prefere ser um escravo ou um homem livre? [270]
- FIL. O que estiver mais próximo do bem e mais distante do mal, isso é o que eu quero, uma vez que minha escravidão não foi muito incômoda. Não teria sido diferente para mim se eu fosse um filho da família.
- TÍN. Maravilha! Eu não compraria Tales de Mileto por seu talento, pois comparado à sabedoria desse aí, ele foi peixe pequeno! [275] Como ele conformou primorosamente seu discurso à escravidão!
- HEG. A que família de lá Filócrates pertence?
- FIL. À dos Fortunato, uma família de poder singular e respeitadíssima por lá
- HEG. E ele próprio? Que posição tem ele ali?
- FIL. Uma grandiosa, de grandiosos varões.
- HEG. Bem, então, se ele tem tanto prestígio em Élis quanto você afirma, [280] e suas riquezas, são gordas?
- FIL. Tão gordas que é de lá que o velho tira banha para cozinha.
- HEG. O quê? O pai dele é vivo?
- FIL. Quando saímos de lá, deixamo-lo vivo, se ele agora vive ou não, isso evidentemente convém ao Orco saber.
- TÍN. O caso está garantido: ele está até filosofando, não apenas mentindo.
- HEG. Qual era o nome dele?
- FIL. Tesáureo Aurélio. [285]
- HEG. De fato, é como se esse nome lhe tivesse sido dado por causa da riqueza.
- FIL. Na verdade, por Pólux, foi por causa da avareza mesmo e também da audácia dele. Pois certamente seu nome verdadeiro era Teodoromedes.
- HEG. O que você está dizendo? O pai dele é obstinado?
- FIL. Por Pólux, é inflexível mesmo. Pra que você tenha uma ideia: até quando ele vai fazer oferendas ao seu espírito protetor, [290] ele usa vasos de Samos para o sacrifício necessário, para que o próprio espírito não surrupie. Com base nisso, veja como ele confia nos outros”.

Além de usar a oportunidade para chamar o filho de Hegião de covarde (*ignau*, *Capt.* 262) – sem, contudo, se eximir da pecha –, Filócrates insiste que o pai é um sovina, provavelmente a fim de desencorajar possíveis resgates onerosos. O jovem eleu faz mesmo questão de dizer que o pai faz sacrifícios com cerâmica barata de Samos (*Samiis*⁴⁸⁰ *uasis*, *Capt.* 291)⁴⁸¹ e de lhe inventar nomes gregos absurdos associados à riqueza: *Polyplusio*

⁴⁸⁰ Segundo o *OLD* 3, “a cheap, brittle type of pottery made in Samos”.

⁴⁸¹ G. N. Viljoen (1963, p. 49, n. 44) defende que a situação dramática exige prudência contra possíveis barganhas de Hegião e, logo, justifica a descrição nada amigável que Filócrates faz do pai.

(*Capt.* 277) e *Thensaurochrysonicochrysidēs* (*Capt.* 285), que procuramos adaptar na tradução (“Fortunato” e “Tesáureo Aurélio”, respectivamente).⁴⁸²

Ao inventar uma nova identidade até para seu pai, Filócrates não parece tão interessado em esconder a própria (ou mesmo sua origem), quanto o está em usufruir da nova *persona* enganadora. De acordo com F. Muecke é precisamente esse o propósito do disfarce cômico em geral, e, portanto, também em Plauto: “not so much to conceal identity as to assume a new identity in order to mount a deception” (“Plautus and the theater of disguise”, 1986, p. 217-8). Já o disfarce que busca, em primeiro lugar, encobrir uma identidade seria mais apropriado à tragédia. De maneira mais geral, a estudiosa aponta que, quando há personagens disfarçadas na tragédia, a *persona* primária (“primary *persona*”, i.e. a identidade que se procura ocultar) prevalece sobre a *persona* secundária (“secondary *persona*”, i.e. a nova identidade assumida),⁴⁸³ ao passo que, na comédia, a ênfase recai sempre sobre a segunda *persona* (1986, p. 218).⁴⁸⁴

Assim, vemos que nem mesmo quanto a esse aspecto Filócrates se aproxima de uma personagem trágica, mas age exatamente à moda cômica. F. Muecke (1986, p. 218-9) afirma que, se não perdemos de vista a real identidade, o que observamos é a habilidade do “impersonator” na interpretação de seu novo papel, que tende a ser de um tipo “fixo” (“stock role”). O papel que é assumido por Filócrates é claramente o de um *seruus callidus*, e sua atuação como tal é efusivamente elogiada pelo próprio Tíndaro em apartes (*Capt.* 266 – 9, 274 – 6, 284). No primeiro deles, reforça-se a afinidade entre a ação de Filócrates e a de um escravo *callidus* com a imagem da “tosquia”, metáfora comum em Plauto para se referir ao engano.⁴⁸⁵

⁴⁸² E. W. Leach (1969, p. 272) comenta que a invenção do nome é desnecessária ao enredo (bem como a precaução contra um resgate exorbitante), e que o recurso teria menos a ver com as intenções do engano que com humor para satisfação própria (“self-satisfying exercise of wit”, 1969, p. 277), com o que concordamos. Mas pensamos de maneira distinta da estudiosa quanto à ideia de que esse tipo de atitude triunfante, demonstrada por Filócrates ao cumprir o papel que lhe foi designado, poderia ser contrária à prudência que os cativos haviam prometido um ao outro.

⁴⁸³ F. Muecke (1986, p. 228) aponta que, em *Cativos*, por conta da *anagnórisis* de Tíndaro, sua *persona* primária é importante, como o seria numa tragédia.

⁴⁸⁴ Sobre a teoria de F. Muecke, cf. A. da S. Duarte (*O dono da voz e a voz do dono: A parábase na comédia de Aristófanes*, 1998, p. 46 e 300) e I. T. Cardoso (2005, *passim*).

⁴⁸⁵ Cf., por exemplo, E. Fantham (1972, p. 103-5). O tema é mais explorado na peça *Báquides*, em que muito se alude à tosquia de ovelhas, especialmente no final da comédia, na cena que antecede o encerramento feito pela trupe (*grex*, lit. “rebanho”; cf. *OLD* 1b). Sobre o vocabulário do engano em *Cativos*, cf. M. Leigh (2004, p. 83-4).

A própria comodidade com que o cavaleiro eleu assume o disfarce revela como lhe cai bem o papel de escravo, visto que é esse um dos tipos de personagem – juntamente com parasitas e meretrizes – que comumente “troca de identidade” para levar a cabo um embuste.⁴⁸⁶ Na verdade, para além das vestes (antes pertencentes a Tíndaro), até mesmo elementos da aparência física o deixariam semelhante a um escravo, ao menos segundo a descrição de Aristofonte:

*Macilento ore, naso acuto, corpore albo, [et] oculis nigris,
Subrufus aliquantum, crispus, cincinnatus (Capt. 647 – 8)*

“Ele tem o rosto magro, nariz fino, corpo adequado, olhos negros, cabelo um tanto avermelhado, crespo, encaracolado”.

A referência aos cabelos avermelhados de escravos pode ser pensada como elemento de figurino, uma vez que aparece em outras peças de Plauto (*rufulus aliquantum*, *Asin.* 400; *rufus quidam*, *Pseud.* 1218) e Terêncio (*rubicundus*, *Hec.* 440; *rufus*, *Pho.* 51).⁴⁸⁷ T. J. Moore (1998, p. 186) lembra que o gramático Pólux (séc. II), ao descrever as máscaras que teriam sido usadas à época da Comédia Nova, associa cabelos ruivos a escravos cômicos (4, 149).⁴⁸⁸

Toda a caracterização de Filócrates leva a crer que é possível considerá-lo semelhante a um típico *seruus callidus*, talvez até mais que o próprio Tíndaro. No entanto, isso não significa que a personagem está esvaziada dos nobres valores que caberiam a um jovem de origem abastada.⁴⁸⁹ Isso porque, além de cumprir a promessa de trazer Filopólemo de volta ao pai (*Capt.* 930 – 1), ao descobrir que Tíndaro fora severamente castigado pelo embuste, Filócrates, que pretendia recompensar o escravo por seus serviços

⁴⁸⁶ Cf. T. J. Moore (1998, p. 191), que remete a G. Petrone (1983, p. 42) e cita duas exceções: o *adulescens* Plêusicles em *O soldado fanfarrão* (*Mil.* 1284 – 9; cf. seção 2.2.2.1.2) e a jovem em *O persa* (*Pers.* 336 – 89), ambos, segundo o estudioso, desconfortáveis com o disfarce.

⁴⁸⁷ J. Marouzeau (1970, *ad loc.*, p. 120, n. 3) também comenta o fato de os escravos serem comumente representados com perucas vermelhas.

⁴⁸⁸ W. Beare problematiza a aplicação do texto de Pólux a peças do período republicano em Roma (1964, p. 187, 195).

⁴⁸⁹ Sobre o questionamento, em *Cativos*, do estatuto de “inferioridade” que os escravos teriam, cf. T. J. Moore: “It would be unwise to exaggerate the subversiveness of *Captiui*; the play is no more an abolitionist tract than are any of the other ancient arguments on the humanity of slaves. Nevertheless, by choosing a play in which distinctions between slave and free were blurred, then presenting that play in a manner that confounded expectations regarding slaves in comedy, and then drawing a connection between the enslaved characters and slaves in the presence of the audience, Plautus produced one of antiquity’s most powerful challenges to comforting assumptions regarding the inferiority of slaves” (1998, p. 196).

(*Capt.* 938 – 40), lamenta que um homem tão bom tenha sofrido para salvá-lo (*Capt.* 945 – 6). Portanto, quando não está interpretando um escravo malandro, Filócrates não parece ser uma personagem caricata que o prólogo da peça rechaçaria.

3.3.5. Ergásilo faz a festa

Como já apontamos, o prólogo de *Cativos* deixa claro que, dentre as *dramatis personae*, não se encontram rufião, prostituta ou soldado fanfarrão (*Capt.* 54 – 8). Esses são apenas três dos vários tipos de personagem recorrentes na *palliata*, mas a enumeração, de certa forma, faz pensar que talvez nenhuma personagem cômica típica viesse ao palco. Tal expectativa é imediatamente quebrada quando, já na primeira cena após o prólogo, surge o parasita Ergásilo.

Mais que um *stock character* qualquer, o *parasitus* é uma personagem especializada em despertar o riso. Classificados por G. E. Duckworth como um tipo de rico valor cômico (“rich in comic value”, 1971, p. 237),⁴⁹⁰ muitas vezes os próprios parasitas assumem que ser engraçado é como uma “profissão” – melhor dizendo, “ganha-pão” – para eles, visto que o principal objetivo do parasita, sempre faminto e apreciador de boa comida, é conseguir uma refeição de graça.

Um dos mais exemplares parasitas da obra plautina é Gelásimo, personagem da peça *Estico* que é “ridículo” até no nome (derivado do adjetivo grego *gelasimos*, “risível”). Com vistas a saciar o colossal apetite (por ele descrito de maneira absurda, *Stich.* 155 – 70), o “fila-boia” enfatiza sua habilidade em ser engraçado (*Stich.* 171 – 8), chegando a leiloar seus parques pertences (inclusive as piadas) e a si próprio (*Stich.* 218 – 34).⁴⁹¹ Em *Cativos*, Ergásilo, que igualmente se encontra de estômago vazio, também reconhece sua “arte parasita” (*parasiticae arti*, *Capt.* 469):

⁴⁹⁰ O estudioso afirma, ainda, o seguinte: “The parasite is the ‘funny’ man *par excellence* of Roman comedy” (1971, p. 265).

⁴⁹¹ Uma análise mais detalhada da personagem é feita por I. T. Cardoso em seu estudo introdutório à tradução comentada da referida peça (2006, p. 32-5).

*Ipsi obsonant, quae parasitorum ante erat prouincia;
 Ipsi de foro tam aperto capite ad lenones eunt
 Quam in tribu | aperto capite sontes condemnant reos.
 Neque ridiculos iam terrunci faciunt; sese omnes amant.
 Nam <ego> ut dudum hinc abii, accessi ad adulescentes in foro:
 ‘Saluete’ inquam. ‘Quo imus’ [una] inquam ‘ad prandium?’ Atque illi tacent.
 ‘Quis ait: hoc? aut quis profitetur?’ inquam. Quasi muti silent,
 Neque me rident. ‘Vbi cenamus <una>?’ inquam. Atque illi abnuunt.
 Dico unum ridiculum dictum de dictis melioribus,
 Quibus solebam menstrualis epulas ante adipiscier:
 Nemo ridet. Sciui extemplo rem de compecto geri (Capt. 474 – 84)*

“Eles próprios vão às compras, o que antes era domínio dos parasitas; eles próprios vão de cara lavada do fórum aos rufiões, assim como, de cara lavada, condenam os réus como culpados no tribunal. E já não dão a mínima⁴⁹² para os piadistas, todos amam apenas a si próprios. Pois eu, quando parti daqui agora há pouco, aproximei-me dos jovens no fórum. ‘Olá’ eu digo. ‘Aonde vamos para o almoço?’ eu digo. Mas eles ficam calados. ‘Quem vai falar ‘aqui’, quem vai se prontificar?’ eu digo. Ficam em silêncio como se fossem mudos, e nem sorriem para mim. ‘Onde vamos jantar?’ eu digo. Mas eles chacoalham a cabeça. Conto uma piada das melhores, com as quais eu antes costumava conseguir banquetes por um mês; ninguém ri. Eu imediatamente soube que se tratava de um complô”.

A antes corriqueira participação de Ergásilo nos banquetes lhe teria rendido, segundo ele próprio, um apelido: “Acompanhante”, ou “Prostituto”⁴⁹³ (*Scorto*, Capt. 69). Essa brincadeira onomástica, situada logo no primeiro verso da cena que segue o prólogo, acentua a ironia da alegação – que no prólogo mesmo se fazia – sobre os tipos de personagens que haveriam de participar daquela comédia (dentre os quais, recordemos, seria excluído o tipo da prostituta má).

Tamanho contraste entre a suposta seriedade da peça e a atuação de um típico parasita de *palliat*a parece ter sido o que levou diversos estudiosos da peça *Cativos* a concentrar sua atenção em Ergásilo. Algumas apreciações sobre a personagem ela mesma são positivas, como a de B. A. Taladoire, que afirma que Ergásilo é um parasita “de la

⁴⁹² *Terrunci faciunt* significaria, mais literalmente, “não consideram que vale um terrúncio”; a expressão indica pouco valor: e.g. “não dão um centavo”. *Terruncius* (ou *teruncius*) era uma moeda de cobre que pesava três *unciae*, sendo equivalente a um quarto de *as*, ou 0,025 de um *denarius*; cf. *OLD*.

⁴⁹³ A relação entre a caracterização da personagem e sua qualificação como *scortum*, explicitada na sequência pelo próprio parasita, dá-se pelo duplo sentido do termo *inuocatus* (Capt. 70): “não chamado/convidado” (*in* privativo + *uocatus*) e “invocado/chamado” (como particípio passado de *inuocare*, significando, nesse caso, “gritar o nome da amante num jogo de dados”; cf. *OLD* 1c).

bonne race”, (1955, p. 102).⁴⁹⁴ Não são poucos, porém, os juízos negativos (ou, ao menos, redutores) concernentes à integração da personagem na trama.⁴⁹⁵

J. N. Hough (1942), ao analisar o que considera problemas estruturais de *Cativos* (discutindo observações de pesquisadores que o precederam),⁴⁹⁶ sugere que as inconsistências da peça devem-se, em grande parte, precisamente ao papel do parasita, que – especula o estudioso – não existiria no suposto modelo grego de que Plauto teria se valido para compor sua adaptação romana.⁴⁹⁷ Ergásilo já foi também elencado em um pequeno rol de “parasitas inorgânicos” (“inorganic parasites”, 1920, p. 268) listados por H. W. Prescott, que afirma o seguinte sobre esse tipo de personagem:

“they are buffoon rôles, like the cooks, and as entertaining clowns they are not subject to the conventions of dramatic technique. So Peniculus in the *Menaechmi*, Ergasilus in the *Captiui*, and Gelasimus in the *Stichus* are in different degrees professional entertainers and loosely attached rôles, active through several scenes of the play, and in the case of Ergasilus lasting to the very end of the drama” (1920, p. 268).

A permanência de Ergásilo na peça até perto da conclusão da trama está associada justamente ao seu papel no enredo, que – veremos adiante – é menos trivial do que pode parecer a princípio,⁴⁹⁸ quando o parasita fala pela primeira vez de sua afinidade com o filho de Hegião (e, ao mesmo tempo, de sua tristeza pela desdita que acomete a casa do velho):

*Nam postquam meus rex est potitus hostium,
(Ita nunc belligerant Aetoli cum Aleis;
nam Aetolia haec est, illic est captus in Alide,
Philopolemus, huius Hegionis filius*

⁴⁹⁴ E. W. Leach (1969, p. 264) lembra que também G. E. Lessing (“Kritik über die *Gefangenen* des Plautus”, s. d., p. 125, 145, 153, 159) aprovava o papel desse parasita.

⁴⁹⁵ Uma exceção é W. M. Lindsay, que não considera o parasita tão destoante da comédia em apreço: “Even the Parasite is toned down to a harmony with the rest of the picture. His hunger and his flattery always amuse, never revolt us, and cannot be said to pass the bounds of reason until the climax of the play is reached, when we ourselves are so transported with the enthusiasm of the moment as to pass without protest into his extravagant mood” (1900, p. 105).

⁴⁹⁶ Por exemplo, H. G. T. Ladewig (*Über den Kanon des Volcatius Sedigitus*, 1842, p. 28-31), R. Herzog (*Jahrbücher für Classische Philologie*, 1876, p. 363-5), T. A. Kakridis (*Barbara Plautina*, 1904, p. 18-23).

⁴⁹⁷ “By demonstrating that the evidence is interlocking and mutually confirmatory a conclusion hitherto unpopular and inadequately presented, namely that Ergasilus was not in the original Greek play, is considerably strengthened” (1942, p. 37). Sobre um suposto modelo da peça, ver as hipóteses de P. Grimal (“Le modèle et la date des *Captiui* de Plaute” [in: J. Bibauw, *Hommages à Marcel Renard*, 1969]).

⁴⁹⁸ Cf. J. L. A. Pozo sobre as impressões iniciais que o parasita causa: “Desde luego que la acción no parece *a priori* que pueda tener incidencia alguna en el resultado final” (1998, p. 63).

*Senis qui hic habitat, quae aedes lamentariae
 Mihi sunt, quas quotienscumque conspicio, fleo)
 Nunc hic occepit quaestum hunc fili gratia
 Inhonestum [et] maxime alienum ingenio suo;
 Homines captiuos commercatur, si queat
 Aliquem inuenire suum qui [cum] mutet filium.
 Quod quidem ego nimis quam cupio ut impe<t>ret;
 Nam ni illum recipit, nihil est quo me recipiam.
 Nulla est spes iuuentutis: sese omnes amant.
 Ille demum antiquis est adulescens moribus,
 Cuius numquam uoltum tranquillaui gratiis
 Condigne pater est eius moratus moribus.
 Nunc ad eum pergam. Sed aperitur ostium,
 Vnde saturitate saepe ego exii ebrius (Capt. 92 – 109)*

“De fato, depois que meu patrão caiu nas mãos dos inimigos (é que no momento os etólios estão em guerra contra os eleus; aqui é a Etólia, e foi feito prisioneiro lá em Élis Filopólemo, filho de Hegião, o velho que mora aqui, na casa que me é motivo de lástima, a que me leva ao pranto cada vez que a vejo), esse aí começou agora, por causa do filho, um ofício vergonhoso e extremamente impróprio ao seu caráter: ele comercializa homens prisioneiros, para ver se encontra alguém que possa trocar por seu filho. O que eu certamente desejo muito que ele consiga, pois se ele não o recuperar, não haverá onde eu me recupere. Não há esperança nessa juventude: eles todos amam só a si próprios. Somente aquele jovem se apegua aos antigos valores, aquele cuja expressão eu nunca serenei sem ser recompensado. Seu digno pai é dotado dos mesmos valores. Agora irei até ele. Mas abre-se a porta, de onde eu tantas vezes saí bêbado e saciado”.

O trecho acima sugere que a simpatia que Ergásilo nutre por Filopólemo está grandemente relacionada à fartura de que o parasita pode desfrutar na casa de Hegião quando o filho do velho está presente. No diálogo da cena seguinte (Capt. 129 – 94), Ergásilo novamente (cf. Capt. 98 – 101) mostra desgosto sobre o fato de Hegião estar exercendo um “ofício de carcereiro” (*quaestum carcerarium*, Capt. 129), mas assume que, para trazer o jovem etólio de volta ao lar, relevaria até mesmo se o velho virasse um carrasco (*Vel carnificinam hunc facere possum perpeti*, Capt. 132). Após uma declaração como essa, parece difícil levar a sério a seguinte asseveração do parasita:

*Tum denique homines nostra intellegimus bona,
 Quom quae in potestate habuimus, ea amisimus.
 Ego, postquam gnatus tuos potitust hostium,
 Expertus quanti fuerit, nunc desidero (Capt. 142 – 5)*

“Nós homens, afinal, compreendemos nossa felicidade quando perdemos aquela que estava em nossas mãos. Eu, depois que seu filho caiu nas mãos dos inimigos, reconheci quão grande era o seu valor, e agora tenho saudades”.

Isso porque, como bom parasita, Ergásilo certamente está mais angustiado com a situação de seu estômago que com a de Hegião e Filopólemo. Tanto que a presença do glutão ali não é justificada – ao menos não exclusivamente – pela preocupação com o jovem prisioneiro. Quando Hegião começa a contar que tem um bom plano para recuperar o filho, o parasita muda bruscamente de assunto:

HEG. *Habe modo bonum animum. Nam illum confido domum
In his diebus me reconciliassere.
Nam eccum hic captiuom adulescentem Aleum,
Prognatum genere summo et summis ditiis;
Hoc illum me mutare confido fore.*

ERG. *Ita di de<ae>que faxint. Sed num quo foras
Vocatus <es> ad cenam?*

HEG. *Nusquam quod sciam.
Sed quid tu id quaeris?*

ERG. *Quia mi est natalis dies;
Propterea <a> te uocari ad te ad <ce>nam uolo.*

HEG. *Facete dictum! Sed si pauxillo potes
Contentus esse.*

ERG. *Ne perpauxillum modo,
Nam istoc me assiduo uictu delecto domi (Capt. 167 – 78)*

“HEG. Anime-se agora, pois eu estou confiante que por esses dias eu o reconduzirei para casa. Pois eis aí um jovem cativo eleu, nascido de grande estirpe e de grande riqueza. Por isso estou confiante que irei permutá-lo.

ERG. Que os deuses e as deusas assim o façam. Mas por acaso você foi convidado para alguma parte, para jantar fora?

HEG. Para parte alguma, que eu saiba. Mas por que você está me perguntando isso?

ERG. Porque é meu aniversário, por isso eu quero ser convidado por você a jantar na sua casa.

HEG. Essa foi boa! Mas isso se você puder se contentar com muito pouco.

ERG. Que não seja demasiado muito pouco, pois com esse tipo de refeição aí eu frequentemente me deleito em casa”.

Fica claro, portanto, que o que Ergásilo realmente deseja por ali é “convidar” o velho a dar-lhe uma festa de aniversário (que nem ao menos poderia ser frugal). Poucos versos depois (Capt. 191), combinado o jantar, o parasita sai sem dar maiores explicações, e seu papel na peça de fato parece “frouxamente conectado” – para retomar as palavras de

H. W. Prescott (“loosely attached”, 1920, p. 268, 275).⁴⁹⁹ Até então preocupado apenas em satisfazer o enorme apetite (o que em grande medida dependia do retorno do filho de Hegião), não há qualquer indício de que haverá um maior envolvimento de Ergásilo na trama.

Essa impressão não se desfaz quando a personagem retorna ao palco (*Capt.* 461 – 97) apenas para reclamar que, no fórum, não conseguira qualquer oferta de ceia (*Capt.* 478 – 84, versos citados acima) – quanto mais uma melhor que aquela oferecida pelo pai de Filopólemo. Antes, porém, de se resignar ao jantar magro na casa do velho,⁵⁰⁰ Ergásilo tentará ainda ir ao porto, com a esperança de encontrar alguém que lhe sirva uma refeição mais satisfatória (*Capt.* 496 – 7).

É no porto que o parasita acaba por se deparar com sua garantia de banquete: lá está o filho de Hegião, que retorna à Etólia⁵⁰¹ na companhia de Filócrates e ainda do escravo Estalagmo. Quando volta à casa do velho a fim de dar a feliz notícia do regresso, Ergásilo atua como *seruus currens* (passagem que analisamos na seção 2.1.1). Já comentamos que tal convenção cômica, segundo E. Csapo, constitui uma “semi-autonomous structure” (1987, p. 399), algo “in part alien” (1987, p. 399). É curioso que o parasita, aparentemente já um tanto deslocado do enredo, recorra precisamente a uma convenção cômica “em parte alheia” à peça para dar a notícia que fortuitamente conseguira no porto. Não se pode negar que a passagem amplia o papel de Ergásilo, mas pode-se alegar que o faz apenas enquanto alívio cômico (“comic relief”), função que é frequentemente atribuída ao parasita.⁵⁰²

⁴⁹⁹ Em contraposição a outros exemplos terencianos e plautinos citados por H. W. Prescott (1920, p. 268), como Gnátio (*Gnato*) de *Eunuco*, Gorgulho e Formião (*Phormio*) das peças homônimas, e mesmo Satrião (*Saturio*) de *O persa*.

⁵⁰⁰ J. L. A. Pozo (1998, p. 64) supõe que, a partir dos rumos que a peça toma (a descoberta do embuste dos cativos após a conversa com Aristofonte), os espectadores imaginariam que a ação de Ergásilo culminaria com o aceite para o parco jantar.

⁵⁰¹ Sobre a questão do breve tempo que Filócrates teria demorado ao retornar à Etólia, cf. a seção 3.3.2 (“Tindaro: *seruus bonus*?”).

⁵⁰² Dentre os estudiosos que se referiram a Ergásilo usando precisamente a expressão “comic relief”, citamos, a título de exemplo, E. W. Leach (1969, p. 266) e J. W. Thomas (p. 20, n. 5). Sobre a ideia de o parasita funcionar como alívio cômico na peça, ver, por exemplo, A. Ernout (“le seul élément comique, à vrai dire, de cette comédie”, 1933, p. 86), M. E. Agnew (“a sort of comic fifth wheel to the play”, 1945, p. 66), B. Krysinel-Józefowicz (“bring in pause, and a pleasing taking in of breath, very necessary with the serious and often tragic atmosphere of the play”, “A reconstruction of the original of the *Captiui*”, 1954, p. 167), G. N. Viljoen (“it is clear that the poet uses Ergasilus mainly to provide diversion in the form of exuberant fun and frolic, and to remind the audience that after all they are watching a comedy, which becomes necessary in view of the unusually serious and almost tragic tone marking the play throughout”, 1963, p. 45), G. E. Duckworth (“the unusually serious tones of the play is relieved by the comic character of the parasite Ergasilus”, 1971, p. 152), G. Petrone (“nel caso dei *Captiui*, l’assoluta mancanza del movente amoroso non permette una totale

Quanto à importância do episódio da entrega da mensagem para a comédia, H. W. Prescott lembra que Ergásilo, apesar de ter uma fraca conexão com a ação da peça, realmente transmite a notícia que soluciona todas as complicações.⁵⁰³ J. N. Hough considera que a personagem é a articulação entre as duas partes da trama,⁵⁰⁴ mas não deixa de qualificar o parasita como desnecessário⁵⁰⁵ (bem como as notícias que ele leva). O estudioso argumenta que o esperado é que Filócrates introduza a cena de Estalagmo (1942, p. 32), não Ergásilo, que só teria ido ao porto por uma manobra forçada do dramaturgo.⁵⁰⁶ J. N. Hough não vê motivos para que o parasita recuse o jantar na casa de Hegião e procure uma melhor oferta de ceia no porto, a não ser a necessidade de cobrir a lacuna entre a saída (também problematizada pelo pesquisador) e a nova entrada do velho em cena (1942, p. 33).

Preferimos não assumir tais pressupostos (em última análise, expectativas quanto à convenção dramática modernamente elaboradas) em nossa abordagem da peça. Até porque – seria possível argumentar – mesmo que a notícia sobre a chegada dos dois jovens e do escravo pudesse vir pela boca de outra personagem (ou mesmo sem qualquer intermediário, uma vez que o pequeno grupo poderia se apresentar diretamente), não vemos uma razão que desautorize Ergásilo de anunciá-la. Algo que parece não advogar tanto em favor da pertinência do parasita à trama, porém, é o fato de que, uma vez noticiado o retorno de Filopólemo, Ergásilo é rapidamente apartado da ação.

Depois de jurar que diz a verdade, o parasita é nomeado “despenseiro” por Hegião, que o autoriza a se servir como quiser (*Capt.* 894 – 5), e lhe promete sustento eterno, se a

trascodificazione e i valori comici poggiano quasi interamente sulle spalle di Ergasilus”, 1983, p. 63), T. J. Moore (“in many ways, the antics of the parasite Ergasilus provide a welcome relief from the disconcerting actions of the main plot”, 1998, p. 192), J. L. A. Pozo (“tal vez el único personaje que dentro del ambiente trágico que se respira por toda la pieza responde a los patrones cómicos de los personajes plautinos y la sola excepción – aparte de algunas salidas de tono de Hegión – que se permite dar leves toques de humor al drama que nos pinta el comediógrafo en esta obra”, 1998, p. 63) e J. C. Dumont (“l’intrigue est purement tragique et le comique lui reste extérieur, principalement véhiculé par un personnage de parasite, qui apparaît au début et vers la fin, mais ne joue aucun rôle dans l’action”, “*Plaute et la tragédie*”, 2009, p. 8).

⁵⁰³ “Ergasilus, loosely attached to the entire action of the *Captivi*, does convey the critical news that solves the complications” (1920, p. 275).

⁵⁰⁴ Não consideramos que exista tal divisão, mas o estudioso afirma o seguinte: “The character who is suspect in the earlier part of the play acts as the hinge between the two necessary but disjointed parts of the drama later” (1942, p. 33).

⁵⁰⁵ Também G. Michaut, quando comenta que não há personagens cômicas na peça, com exceção do parasita, afirma que ele é “introduit tout exprès et sans besoin” (1920, p. 158).

⁵⁰⁶ “The hand of the dramatist, frequently heavy, has actually forced Ergasilus to the harbor, even against the very nature of his material” (1942, p. 33).

boa nova se provar verdadeira (*Capt.* 897). Assim que o velho sai em direção ao porto, Ergásilo tem um pequeno monólogo (*Capt.* 901 – 8) em que descreve a destruição (*pestis*, *Capt.* 903), o infortúnio (*labes*, *Capt.* 903), a dissipação (*absumedo*, *Capt.* 904) e a calamidade (*calamitas*, *Capt.* 904) que hão de se abater sobre os alimentos estocados. O parasita, então, sai de cena para não mais voltar.⁵⁰⁷

E. W. Leach observa que não é incomum, em Plauto, que uma personagem já sem “utilidade” (“usefulness”, 1969, p. 292) desapareça antes do final da peça. No entanto, a estudiosa vê um interessante efeito na partida de Ergásilo, que vai festejar sozinho na despesa de Hegião (em vez de aguardar um típico banquete cômico de reconciliação entre protagonistas e antagonistas).⁵⁰⁸ sua ausência em cena indicaria que o retorno de Filopólemo seria antes uma ocasião solene que uma alegre (“from a potentially joyous to a solemn occasion”, 1969, p. 292). De fato, pensamos que a imagem de um parasita que se assemelha a um lobo faminto (*lupus esuriens*, *Capt.* 912) poderia mesmo destoar de uma situação em que, nas palavras de E. W. Leach: “the others face the consequences of their actions in a painful recognition scene that improves their practical circumstances, yet makes the dangers and losses of their blind errors uncomfortably clear” (1969, p. 292). Ainda de acordo com a estudiosa, se Ergásilo esperasse até o fim (a *anagnórisis* de Tíndaro), sua fortuna (“fortunes”, 1969, p. 292) pareceria mais estreitamente ligada às das personagens principais da trama.

Ora, vimos procurando lembrar que o parasita típico é um tanto quanto desconectado do mundo das outras personagens da *palliata*, ao qual costuma se ligar apenas para fins comensais. Suas ações, em geral, diferem daquelas das demais *dramatis personae*. É precisamente isso que, em nosso ponto de vista, acaba por instituir a efetiva dimensão de Ergásilo na peça *Cativos*.

Na Comédia Nova, sobretudo em Plauto, o *parasitus*, como já se comentou, é uma personagem fixa, estereotipada, caricatural, que pode contribuir muito para o humor de uma peça. Assim, ainda que algo inorgânico em relação à trama, um parasita da categoria de

⁵⁰⁷ A confirmação dos estragos feitos na despesa vem em outro breve monólogo (*Capt.* 894 – 5), desta vez da parte de um *puer*, que analisamos na seção 2.1.1. J. N. Hough afirma que a exclusão de Ergásilo da trama acabaria também com a necessidade da cena do *puer* (1942, p. 35).

⁵⁰⁸ Uma tal celebração ocorre, por exemplo, em *O cabo* (*Rud.* 1417). A estudiosa remete, sobre o tema, a N. Frye (*The anatomy of criticism*, 1957, p. 167-8). No caso do parasita da peça *Estico* a espera é em vão: Gelásimo acaba saindo de cena sem participar do banquete.

Ergásilo deveria ser muito bem recebido pelo público de uma comédia plautina. Se ele não é bem aceito pela crítica, parece-nos que isso se deve menos ao próprio Ergásilo que às outras personagens da peça: personagens como Hegião e Tíndaro é que, em certo grau, diferem da atmosfera regular da *palliata* e, logo, poderiam parecer dissonantes numa comédia desse gênero.

Ergásilo, por sua vez, é desde o início da peça mais coerente com os propósitos cômicos que os demais. Ele nunca nega sua condição de parasita, e muito menos que a fome é sua grande preocupação. Além disso, ele não afeta tons alheios ao seu papel, ao menos não além do que é próprio da convenção (como o recurso da *Glorifizierung*). Até mesmo quando vai interpretar outro tipo de personagem, Ergásilo é consistente com o gênero cômico: ele adota a postura dos típicos *serui currentes* da comédia ao invés de agir como um mensageiro trágico – que, claro, poderia apresentar um discurso com deformações paródicas do gênero mais elevado, como na *paratragedia* de Psêdolo (*Pseud.* 707). Assim, exatamente por ser mais prototípico que as outras personagens de *Cativos*, o parasita pode causar certo estranhamento, e intrigar aqueles que não esperam, dessa peça, as típicas convenções da *palliata* plautina.

Em relação a esse aspecto, ponderamos que há uma interpretação muito literal do prólogo, que cumpre um relevante papel. Ao avisar que tipos cômicos usuais não virão ao palco (*Capt.* 57 – 8), o prólogo prepara os espectadores para receber as idiossincráticas personagens de *Cativos*. No entanto, a subsequente entrada de Ergásilo resulta em divertida quebra da expectativa gerada pela alegação do prólogo. Em seguida, quando a ação da peça começa a mostrar afinidades com temas mais sérios, trágicos, talvez surgisse uma nova expectativa: a de que a peça jogaria, ainda em outros momentos, com as convenções de outros gêneros. Ergásilo contribui para o jogo genérico, servindo ao caráter mais sério da peça, mas no sentido de ressaltar os traços ambíguos e menos risíveis das outras personagens.⁵⁰⁹ Desta forma, ao mesmo tempo em que evidencia a comédia com sua atuação padrão, Ergásilo ressalta, por contraste, o que não é completamente cômico em

⁵⁰⁹ Nesse sentido, E. W. Leach afirma: “The dramatic deterioration of unique into conventional characters is sharpened by the presence of Ergasilus the parasite. As a stock character whose personality does not alter with circumstances, he serves as a measure for the more fragile, unpredictable persons in the foreground” (1969, p. 286).

Cativos, uma peça em que, como observou também E. W. Leach (1969, p. 274), é difícil separar os aspectos sérios dos farsescos.

Sendo assim, a exclusão de Ergásilo da trama poderia afetar a maneira como percebemos as outras personagens, reduzindo o impacto que causam.⁵¹⁰ E. W. Leach qualificou o parasita como crítico das ações humanas (“critic of human actions”, 1969, p. 286-7) e, de fato, Ergásilo se mostra sempre pronto para analisar as atitudes dos outros. Vejam-se, por exemplo, além dos dois momentos em que desaprova a comercialização de prisioneiros de guerra por parte de Hegião, as ocasiões em que reclama do egoísmo das pessoas, que amam apenas a si próprias (*sese omnes amant*, *Capt.* 104, 477) e não se preocupam em alimentar um parasita como ele. Em seu modo de pensar, o próprio egoísmo em querer apenas uma boa refeição para si não vem ao caso: as outras personagens é que procuram simular condutas mais nobres.⁵¹¹

O olhar crítico de Ergásilo só se fará desnecessário próximo à conclusão da trama, quando, na iminência de serem resolvidos todos os reveses, surge uma personagem que não precisa de qualquer outra para revelar seus reprováveis traços de personalidade. Trata-se de Estalagmo, o escravo que roubara Tíndaro (então criança e de nome Pégnio) de Hegião e o vendera ao pai de Filócrates.

3.3.6. *Stalagmus ex machina*

Estalagmo é um escravo cínico que não faz questão de esconder quem é:

HEG. *Age tu illuc procede, bone uir, lepidum mancupium meum.*
STAL. *Quid me oportet facere, ubi tu talis uir falsum autumas?* 955
Fui ego bellus, lepidus; bonus uir numquam, neque frugi bonae
Neque ero umquam; ne spem ponas me bonae frugi fore.
HEG. *Propemodum ubi loci fortunae tuae sint facile intellegis.*
Si eris uerax, tua ex re facies... ex mala meliusculam.

⁵¹⁰ Quanto a esse aspecto, concordamos com E. W. Leach: “Should we remove Ergasilus from the *Captiui*, we would see a more tidily structured play, but also one less incisive in its presentation of human nature” (1969, p. 267).

⁵¹¹ Sobre o fato de Ergásilo não ter traços de grande nobreza, ver, por exemplo, E. W. Leach (1969, p. 286-91).

Recte et uera loquere. Sed neque uere neque <tu> recte adhuc 960
Fecisti umquam.
 STAL. *Quod ego fatear, credin pudeat cum autumes?*
 HEG. *At ego faciam ut pudeat; nam in ruborem te totum dabo.*
 STAL. *Eia, credo ego, imperito plagas minitaris mihi;*
Tandem ista <ec> aufer, dic quid fers, ut feras hinc quod petis.
 HEG. *Satis facundu's; sed iam fieri dicta compendi uolo.* 965
 STAL. *Vt uis fiat.*
 HEG. *Bene morigerus fuit puer; nunc non decet.*
Hoc agamus. Iam animum aduerte ac mihi quae dicam edissere.
Si eris uerax, <ex> tuis rebus feceris meliusculas.
 STAL. *Nugae istaec sunt; non me censes scire quid dignus siem?*
 HEG. *At ea subterfugere potis es pauca, si non omnia.* 970
 STAL. *Pauca effugiam, scio; nam multa euenient, et merito meo.*
Quia et fugi et tibi surripui filium et eum vendidi (Capt. 954 – 72)

“HEG. Venha para cá, avance, meu bom homem, meu gracioso escravo.
 EST. O que devo eu fazer, quando um homem como o senhor fica mentindo? [955] Eu fui bonito, gracioso... mas nunca um bom homem, nem honesto. E nem nunca serei, não tenha esperanças de que eu seja honesto.
 HEG. Você compreende facilmente mais ou menos em que pé está sua sina. Se você disser a verdade, fará sua situação de má a melhorzinha. Fale correta e verdadeiramente. Mas até agora você nunca agiu correta e verdadeiramente... [960]
 EST. O que eu vou confessar, você acha que vai me fazer corar só porque você está afirmando?
 HEG. Mas eu farei com que você core, vou deixar você todo vermelho.
 EST. Ui! Eu acho que você está ameaçando me dar uma surra, como se eu não soubesse o que é isso. Enfim, deixe disso e diga o que você oferece, para que leve daqui o que está pedindo.
 HEG. Você é eloquente, mas quero abreviar esse discurso. [965]
 EST. Como queira.
 HEG. Ele foi um menino submisso, agora não lhe cai bem. Vamos lá. Agora preste atenção e ponha em palavras o que eu vou perguntar. Se disser a verdade, fará sua situação melhorzinha.
 EST. Bobagem! Você pensa que eu não sei o que mereço?
 HEG. Mas você pode escapar de um pouco, se não de tudo. [970]
 EST. Escaparei só de um pouco, sei disso, pois é muito o que vem pela frente, e eu mereço. Pois fugi e raptei seu filho, e vendi-o”.

As primeiras falas de Estalagmo caracterizam esse escravo fugitivo como um verdadeiro vilão⁵¹² (não apenas um antagonista, como Aristofonte, por exemplo), que não se arrepende do que fez. Não bastasse a personagem ser um tanto quanto ríspida, é também brusca a maneira como ela entra em ação: ainda que a figura de Estalagmo seja esperada desde o início (*Capt.* 8), ninguém explica como Filopólemo encontrara e reconheceu o

⁵¹² No juízo de E. W. Leach, “the most churlish and unregenerate of Plautine villains” (1969, p. 293).

escravo, e muito menos de que maneira ele fora capturado para ser trazido à Etólia.⁵¹³ Ainda mais curioso é que Filócrates só será informado a respeito da identidade de Tíndaro depois, juntamente com Hegião (*Capt.* 978 – 92). G. N. Viljoen lembra, porém, que essa aparente incoerência é necessária para impedir que a cena de reconhecimento se dê muito cedo, fazendo com que o fim da peça fique monótono (“logically this is of course very unacceptable, but dramatically it is unavoidable”, 1963, p. 58).

De todo modo, parece-nos que tanto a personagem quanto as circunstâncias de seu aparecimento poderiam suscitar mais estranhamento que Ergásilo (e sua alegada falta de organicidade),⁵¹⁴ não fosse a permanência de Estalagmo tão breve (ao passo que o parasita permanece ao longo de quase toda a comédia). O escravo aparece apenas para resolver por completo as confusões, mas é o suficiente para também servir de contraponto: enquanto o papel de *seruus* tem sua apoteose em Tíndaro (cf. G. N. Viljoen, 1963, p. 46) – ainda que, na verdade, ele seja um homem livre –, Estalagmo se mostra um escravo vil que realmente merece o castigo que irá receber. Tíndaro pretende dá-lo a um carrasco por tê-lo raptado (*ob furtum ad carnificem dabo*, *Capt.* 1019) e o fato de ser consciente disso não faz com que o escravo fugitivo amenize seu discurso:

PHI. *Compedibus quaeso ut tibi sit leuior filius*
 Atque huic grauior seruus.
 HEG. *Certumst principio id praeuortier.*
 Eamus intro, ut arcessatur faber, ut istas compedis
 Tibi adimam, huic dem.
 STA. *Quoi peculi nihil est, recte feceris* (*Capt.* 1025 – 8)

⁵¹³ A estranheza do trecho é tamanha que levou L. Havet (“La lacune des *Captifs*” [in: *Mélanges offerts a M. Émile Chatelain*, 1910]) a propor a perda de uma passagem. Para outras hipóteses, cf. J. N. Hough (1942, p. 32, n. 15).

⁵¹⁴ Diversos estudiosos abordaram as idiossincrasias do papel de Estalagmo, apenas não na mesma dimensão e com a mesma profundidade de que trataram do parasita Ergásilo. Uma exceção é M. Leigh, que discorre mais demoradamente acerca do escravo e lhe elabora uma curiosa defesa, considerando-o em condição semelhante à dos cativos: “wrongfully enslaved” (2004, p. 90). Citamos também, a título de exemplo, parte da análise que T. J. Moore propõe para o escravo: “Yet Stalagmus, too, is problematic to anyone familiar with the *palliata*. No less than Tyndarus and the *lorarii*, he is unique and unexpected. Like Tyndarus, he echoes the language of *serui callidi* but fails to meet the expectations of that language. As he boasts that he was never good (956), openly confesses what he has done (961), reminds Hegio that he is no stranger to blows (963-64), and jokes about the fact that he will receive Tyndarus’s heavy chains (1028), he sounds very much like slaves of other comedies who revel in their badness. Yet the same kind of confession that in the mouth of Stasimus or Tranio creates comic fun is from Stalagmus bitter cynicism, for the audience realizes that Stalagmus is not merely *malus* in the comic sense of tricky, but is truly an evil man; and whereas other comic slaves only talk about fleeing, Stalagmus has actually been a fugitive” (1998, p. 193-4).

- FIL. Peço que aliviem seu filho desses grilhões, e que sobrecarreguem o escravo com eles.
- HEG. Está decidido que é a isso que me dedicarei em primeiro lugar. Vamos para dentro, para que eu mande vir um ferreiro, que tire estes grilhões de você e os dê a ele.
- EST. Com quem não tem nenhum pertence, você estará agindo corretamente”.

O humor de Estalagmo em sua última fala (também a última da peça antes do epílogo) não parece suficiente para conquistar a simpatia do público. Aqui seguimos o ponto de vista de D. Konstan, que afirma o seguinte sobre o final da peça:

“Here is none of the ambivalence that attached to the punishment of Tyndarus: the enemy is bad; the good man is a member of the community. The potentially tragic conflict is conjured away by an illusion of natural justice and the reconciliation of moral demands” (1976, p. 86).

Tal encerramento da *fabula* não afasta somente o conflito potencialmente trágico, mas também o desenlace trágico preferido por Aristóteles:

“Cabe o segundo lugar, não obstante alguns lhe atribuírem o primeiro, à Tragédia de dupla intriga, como a *Odisséia*, que oferece opostas soluções para os bons e para os maus. Estas Tragédias não parecem merecer o primeiro lugar senão por astenia do público, porque poetas complacentes as compuseram ao gosto dele. Mas o prazer que resulta deste gênero de composições é muito mais próprio da Comédia, porque nela os que são na lenda inimicíssimos, como Orestes e Egisto, se tornam por fim amigos, e nenhum deles é morto pelo outro” (*Poet.* 1453a31-39; tradução de Eudoro de Souza, 1993, p. 71).

De fato, como seria mesmo de se esperar de uma *palliata*, ninguém morre na peça plautina em apreço. Não obstante, a morte, temática que parece mais conveniente à tragédia que à comédia, está sim presente em *Cativos*. Discutiremos a questão a seguir.

3.4. Morte

Conforme expresso no epílogo da peça, em *Cativos* não há um contexto amoroso (*amatio*, *Capt.* 1030), nem é uma finalidade financeira que move o enredo (*nec argenti*

circumductio, *Capt.* 1029).⁵¹⁵ Mas, ainda que não haja criança trocada (*pueri suppositio*, *Capt.* 1031), há o filho do velho Hegião (Pégnyo/Tíndaro) que fora raptado cerca de 20 anos antes da época em que a trama dessa comédia se desenrola (*Capt.* 980); e há ainda o outro filho (Filopólemo), que fora recentemente capturado em combate. Vimos que é justamente a busca pelo último que motiva a ação da peça e que levará ao reconhecimento do primeiro.

Sabe-se que o reconhecimento é recurso bastante explorado na poesia antiga.⁵¹⁶ Sua presença, como apontamos acima, foi tematizada por Aristóteles (*Poet.* 1450a33-34), para quem esse expediente constituía um dos principais meios pelo qual a tragédia desperta emoção. E cabe observar que muitas das cenas de reconhecimento nas tragédias dão-se entre familiares,⁵¹⁷ o que pode contribuir para que o tema da procura por um parente desaparecido adquira nuances (ainda mais) sérias. Trata-se, porém, de um *tópos* presente também em diversas comédias da Antiguidade greco-romana,⁵¹⁸ como *Cativos*:

PHI. *Non tuum tu magis uidere quam ille suum gnatum cupit.*
 HEG. *Meus mihi, suos cuique est carus* (*Capt.* 399 – 400, grifo nosso)

“FIL. Você não anseia por ver seu filho mais que ele o dele.
 HEG. Meu filho me é **caro**, como a cada um é o seu”.

Os esforços que Hegião empreende para reaver o filho não são menores que os de Menecmo (Menecmo-Sósicles), na peça *O Menecmos*, para reencontrar seu irmão. Essa personagem chega a fazer uma grande viagem para tentar localizar o seu gêmeo, iniciativa que é criticada pelo escravo Messenião. Mas o fato é que se trata de um ente querido, assim como o filho de Hegião. E note-se que ambos se referem ao parente perdido chamando cada qual de “caro” (*Men.* 246 e *Capt.* 400):

<MES.> *Nam quid modi futurum est illum quaerere?*
Hic annus sextust, postquam <e>i rei operam damus.
Histros, Hispanos, Massiliensis, Hilurios, 235
Mare superum omne Graeciamque exoticam

⁵¹⁵ Sobre a questão do dinheiro nas peças de Plauto, cf., por exemplo, M. Crampon (*Salve lucrum ou l'expression de la richesse et de la pauvreté chez Plaute*, 1985).

⁵¹⁶ Sobre o uso desse *tópos* na poesia grega em geral (na épica, na tragédia e na comédia; da época arcaica à clássica), ver. A. da S. Duarte (*Cenas de reconhecimento na poesia grega*, 2012).

⁵¹⁷ Cf., por exemplo, A. da S. Duarte (2012, p. 42-3).

⁵¹⁸ Para o contexto grego, ver as comédias analisadas por A. da S. Duarte no capítulo “Reconhecimentos cômicos em Aristófanes e Menandro” (2012, p. 275-91).

*Orasque Italicas omnis, qua adgreditur mare,
 Sumus circumuecti. Si acum, credo, quaereres,
 Acum inuenisses, si appareret, iam diu.
 Hominem inter uiuos quaeritamus mortuum; 240
 Nam inuenissemus iam diu, si uiueret.*
 <MEN.> *Ergo istuc quaero certum qui faciat mihi,
 Qui sese dicat scire eum esse emortuum:
 Operam praeterea numquam sumam quaerere.
 Verum aliter uiuos numquam desistam exsequi. 245
 Ego illum scio quam cordi sit **carus** meo (Men. 233 – 46, grifo nosso)*

“<MES.> Até onde vai essa busca por ele? Esse é o sexto ano em que nos dedicamos a isso. Percorremos a Hístria, a Hispânia, a Massília, a Ilíria, todo o Mar Adriático e a Grécia exterior, todo o litoral itálico que sai para o mar. Eu acho que se você estivesse procurando uma agulha, se fosse para ela aparecer, você já teria encontrado essa agulha há tempos. Estamos procurando entre os vivos um homem que está morto, pois se estivesse vivo, nós já o teríamos encontrado há tempos.

<MEN.> Pois bem, procuro quem me dê isso por certo, quem diga saber que ele está morto. Depois disso, nunca mais me dedicarei a tamanha empreitada. Mas, na verdade, se, de outro modo, estiver vivo, nunca desistirei de investigar. Eu é que sei o quão **caro** ele é aos meus sentimentos”.

Menecmo afirma que só irá interromper a busca pelo irmão se tiver uma confirmação de que o gêmeo está morto. A morte de um parente, na tragédia, seria um tema recorrente, como aponta E. Hall:

“Greek tragic audiences repeatedly heard characters who were about to die deliver their last words. (...) Whether the heroic figures in tragedy die or not during their plays, they live in unusually close communion with the dead. The deceased whose absence troubles the living are almost always close relations: spouses, parents, children, siblings. The living who perform rituals, lament inconsolably, or are harassed by spectres and Erinyes (Furies), are suffering because they are bereaved of their kin, or because they have killed them. This feature distinguishes the ancient Greeks’ tragedy fundamentally from their other serious genre, Homeric epic. Kin-killing hardly features in the main frame narratives of the *Iliad* and the *Odyssey*, where people stick by their kin while slaughtering enemies from rival households and kingdoms. But in tragedy the murder of another member of the same household is a recurring plot-type. Clytemnestra kills her husband, Orestes kills his mother, Oedipus kills his father, Medea kills her children, Agave kills her son, Creon sentences his niece Antigone to death” (2010, p. 2-3).

Como lembra também J. W. Thomas, “while not an Aristotelian tragic element as such, death is nonetheless a common place in tragedy, whether it occurs or merely looms nearby and torments” (2001, p. 19). De acordo com J. C. Dumont, “meurtre, au singulier ou

au pluriel, suicide, massacre paraissent presque une obligation du genre tragique” (2009, p. 4).

Modernamente, chegamos a qualificar certos óbitos como “trágicos”, no sentido hodierno de “sinistros”, “calamitosos”. Num sentido muito geral, uma das acepções que o *Houaiss* apresenta para o adjetivo “trágico” (2 fig.) é justamente “que traz a morte ou desventuras.”⁵¹⁹ Mas, levando-se em consideração o sentido de “trágico” do teatro antigo, seria o tema da morte de um parente, em *Cativos*, reconhecido pelo público plautino como um dos aspectos trágicos da peça (e que, inclusive, diferenciaria a temática trágica daquela épica, ao contrário do que ocorre com o tema da guerra)?

No que se refere à Comédia Nova grega, a inserção de tal *tópos* em um espetáculo cômico viria a modificar, de alguma forma, sua atmosfera, de acordo com D. C. Beroutsos. O estudioso afirma que, na peça *O escudo* de Menandro, o tema “makes an original contribution to comedy by introducing the gloom and solemnity caused by the putative death of Kleostratos and the contrived one of Chairestratos” (*A commentary on the Aspis of Menander*, 2005, p. 11).⁵²⁰

Na obra plautina (mais especificamente em *Cativos*, *O cabo* e *O soldado fanfarrão*), o tema da morte chamou a atenção de J. C. Dumont (2009), que também associa tal tópica à tragédia. O estudioso considera, por exemplo, que toda a cena em que Tíndaro é condenado a perecer lentamente nas minas (*Capt.* 659 – 767) é trágica e sem valor cômico de paródia (2009, p. 8).⁵²¹ Um dos pontos altos da cena é precisamente quando Tíndaro, fiel a sua causa (i.e. salvar Filócrates), aceita o castigo e até mesmo a morte sem temor:

Cur ego te inuito me esse saluom postulem?
Periculum uitae meae tuo stat periculo.
Post mortem in morte nihil est quod metuam mali.
Etsi peruiuo usque ad summam aetatem, tamen
Breve spatium est perferundi quae minitas mihi (Capt. 739 – 43)

⁵¹⁹ Sobre a defasagem entre esse sentido moderno de “trágico” e o uso do adjetivo em grego, cf. G. W. Most (2000), e discussão de I. T. Cardoso, em comunicação inédita sobre o trágico no discurso *Pro Sestio* de Cícero.

⁵²⁰ Um dos tópicos abordados pelo estudioso em seu comentário sobre a referida comédia menândrica (2005, p. 11-3) é justamente o cruzamento de limites entre os gêneros cômico e trágico na peça.

⁵²¹ “Le ton de toute la scène est tragique, d’un tragique voulu par la situation des personnages et sans valeur comique de parodie” (2009, p. 8).

“Por que eu demandaria ser salvo contra a sua vontade? Meu risco de vida é risco seu. Após a morte, na morte não há mal algum que eu tema. E mesmo que eu viva até uma idade avançada, breve é o intervalo de tempo em que suportarei essas coisas de que você me ameaça”.

Na comédia de Plauto, como já apontamos, era comum que os senhores (especialmente os *senes irati*) ameaçassem castigar severamente seus escravos, mas era igualmente comum que tais castigos nunca se concretizassem.⁵²² Na peça *Cativos*, porém, as palavras do velho deixam de ser só ameaça: Tíndaro é realmente arrastado para o pesado trabalho nas minas, que – caso não interrompido – acabaria por levá-lo à morte.

O público, no entanto, não teria de se preocupar com o destino de Tíndaro por muito tempo, uma vez que, finda essa cena (*Capt.* 767), Ergásilo adentra o palco como *seruus currens* para anunciar o retorno de Filócrates, que haverá de salvar o escravo do suplício (*Capt.* 938 – 40). Na verdade, mesmo antes da revelação do parasita não deveria existir tal temor. É fato que o desfecho “feliz” para Tíndaro não é explicitado ou garantido pelo prólogo, que afirma apenas que, com o engano, o escravo conseguirá salvar seu dono (Filócrates) e, ao mesmo tempo, seu irmão desconhecido (Filopólemo) (*Capt.* 40 – 3). Ainda assim, pode-se pensar que Tíndaro estaria protegido pelas próprias convenções do gênero. Quanto a esse aspecto, parece-nos que é possível considerar as observações de J. W. Thomas sobre a inocuidade das ameaças de suicídio nas peças de Plauto:

“When an audience comes to a Plautine comedy, they are shielded against such threats; they know the situation not to be as hopeless as the character thinks – not necessarily from any exposition in a prologue (though this is often the case) – but merely from the genre itself” (2001, p. 27).

Nas comédias de Plauto, como recorda J. C. Dumont (2009, p. 4), ninguém morre.⁵²³ Não obstante, o tema da morte é recorrente na obra plautina. “It may at first sound absurd that tragedy can be funny or that death can be an element in comedy”, observa J. W. Thomas (2001, p. 19). Mas o estudioso afirma que Plauto consegue fazer com que as duas

⁵²² Cf. discussão nesse sentido, especialmente sobre os escravos que ameaçam fugir, em M. Leigh (2004, p. 85).

⁵²³ Cf. também J. W. Thomas: “Death is an element in Plautine comedy that evokes the basic humor element of incongruity; its presence in a comedy is contrary to expectation, and yet we can be confident that no one will die, at least not anyone we like” (2001, p. 33).

coisas aconteçam. De fato, o comediógrafo explora até mesmo a morte para fins humorísticos – mais especificamente, de humor negro.⁵²⁴

As menções à morte obviamente não devem ser levadas a sério em invectivas do tipo “vá se enforcar”, e.g. “pegue uma corda e se enforque junto com seu senhor e toda a família” (*capias restim ac te suspendas cum ero et uostra familia*, *Poen.* 396).⁵²⁵ Tais imprecações podem ser trocadas até mesmo entre pessoas que não são separadas pela inimizade, como ocorre em *Pênulo* no (evidentemente jocoso) diálogo entre o *adulescens* Agorástocles (*Agorastocles*) e seu fiel e prestativo escravo, Milfião (*Milphio*):

AGO. *Potesne mi auscultare?*
MIL. *Possum.*
AGO. *Abi domum ac suspende te.*
MIL. *Quam ob rem?*
AGO. *Quia iam numquam audibis uerba tot tam suaui.*
Quid tibi opust uixisse? ausculta mihi modo ac suspende te.
MIL. *Siquidem tu es mecum futurus pro uua passa pensilis.*
AGO. *At ego amo hanc.*
MIL. *At ego esse et bibere (Poen. 309 – 13)*

“AGO. Você pode me ouvir?
MIL. Posso.
AGO. Vá para casa e se enforque.
MIL. E por quê!?
AGO. Porque você nunca mais vai ouvir tantas palavras tão doces. Para que então você teria necessidade de viver? Escute-me agora e enforque-se.
MIL. Claro, desde que você vá ficar suspenso comigo como uma uva passa.
AGO. Mas eu gosto dela.
MIL. E eu, de comer e beber”.

Também em expressões exageradas de personagens que dizem já ter morrido é possível perceber facilmente a finalidade humorística. O próprio Tíndaro, que tão solenemente se entrega ao castigo de Hegião sem súplicas, em momento anterior, enquanto ainda está no papel de *seruus callidus*, refere-se a sua própria morte em um típico monólogo de escravo apavorado: “Agora, de fato, eu estou realmente morto” (*Nunc enim*

⁵²⁴ A definição de humor negro (“gallows-humor”) dada por J. W. Thomas é a seguinte: “when one laughs or creates laughter at or with death, real or imagined” (2001, p. 20).

⁵²⁵ No tocante a brincadeiras que envolvem suicídio alheio, lembramo-nos da anedota do homem que, ao ouvir um outro se lamentando porque sua esposa havia se enforcado em uma figueira, pede-lhe uma muda daquela árvore. A piada é encontrada em Cícero (*De risu* 88) e em Quintiliano (*De or.* II, 278); cf. C. Miotti (Ridentem dicere uerum: *O humor retórico de Quintiliano e seu diálogo com Cícero, Catulo e Horácio*, 2010, p. 81, 124-5). Cf. também G. E. Duckworth (1971, p. 282-5), que discute o tema do casamento em Plauto.

uero ego occidi, Capt. 534). Quando Aristofonte (já arrependido de ter condenado Tíndaro) pergunta a Hegião se ele está certo quanto a castigar o escravo, o velho hiperbolicamente responde que tem mais certeza disso que de morrer (*Non moriri certius, Capt.* 732). A alusão ao suicídio, na peça *Estico*, na última cena do parasita Gelásimo, já levou estudiosos como W. G. Arnott (“Targets, techniques, and tradition in Plautus’ *Stichus*”, 1972, p. 64-74) a caracterizá-lo como personagem “tragicômica”.⁵²⁶

Quando, porém, a morte de Tíndaro parecesse bem mais próxima e real, é provável que, para os espectadores, o tom da peça ficasse inevitavelmente mais sério, ainda que apenas por alguns instantes, pois como sabemos, o escravo se salva por meio de um último e inesperado recurso.⁵²⁷ A ruína da qual se escapa por pouco (“narrowly-escaped doom”, 2001, p. 20), como lembra J. W. Thomas, foi um expediente presente em algumas peças de Eurípides (como *Helena*, *Ifigênia em Táuris* e *Íon*), que, para o estudioso (segundo uma linha de discussão profícua no século passado),⁵²⁸ não seriam mais tragédias canônicas, aproximando-se dos melodramas (“melodrama rather than true tragedy”, 2001, p. 20). Se o tema da morte não consumada afastaria Eurípides da tragédia, seria lícito pensar que tal mote aproximaria Plauto desse mesmo gênero?

O perigo de morte paira sobre as circunstâncias de *Cativos*, mas, uma vez que se mantém – para usar a terminologia de J. W. Thomas – “comically unfulfilled” (2001, p. 19), a seriedade da situação não parece suficiente para comprometer o gênero cômico. Por outro lado, serve bem ao jogo genérico que a peça explora. Pelos exemplos vistos, pode-se considerar que, nas comédias plautinas, não era válido o dito popular que assevera: “com a morte não se brinca”.

⁵²⁶ Cf. discussão *ad loc.* em I. T. Cardoso (2006).

⁵²⁷ É interessante observar que a cena de reconhecimento, em *Cativos*, depende da figura do raptor (Estalagmo), visto que Tíndaro não carrega nenhuma espécie de “amuleto” (*crepundia*) que possa identificá-lo. Sobre essa questão, cf. J. Blänsdorf (2002, p. 68). Para outras cenas de reconhecimento em Plauto que contam com *tokens*, ver seção 2.2.1.1.

⁵²⁸ Citamos, em nota supra (seção 3.1), diversos estudos que tratam da relação das tragédias euripidianas com outros gêneros, sobretudo o cômico.

3.5. A peça *Cativos paratragoedat*?

Retomando as considerações iniciais deste capítulo, recordamos que o prólogo de *Cativos* associa a temática bélica de seu enredo ao universo da tragédia, mas nega – ao contrário do que ocorre no prólogo de *Anfitrião* – filiação com esse gênero (*Capt.* 58 – 62). A recusa, também tematizada no prólogo, de personagens típicas da comédia (o rufião perjuro, a meretriz má e o soldado fanfarrão, *Capt.* 54 – 8), no entanto, nos fez pensar que poderia haver algo nessa peça que atenuasse sua caracterização cômica, tornando-a, talvez, mais próxima do gênero trágico afinal. Nas considerações esboçadas neste capítulo, procuramos demonstrar, por meio de nossa análise dessa *fabula palliata*, que há, sim, aspectos trágicos a considerar em *Cativos*, ainda que tais facetas não resultem suficientes para descaracterizar o cerne verdadeiramente cômico da peça. Resumiremos, brevemente, quais foram os aspectos trágicos detectados em nossa leitura da comédia em apreço.

Quanto ao foco do enredo – a tentativa de salvação de dois prisioneiros, havendo o risco de um deles morrer pelas mãos de um parente, e sem que esses familiares tivessem consciência de seu parentesco –, concordamos com as linhas gerais da semelhança sugerida, por outros estudiosos, com a tragédia *Ifigênia em Táuris* de Eurípides. Mas, como ressaltamos, não bastassem as especificidades tipicamente cômicas da peça plautina em contraste com essa obra euripidiana (por exemplo, a presença de um divertido parasita), *Ifigênia em Táuris* é precisamente uma das obras de Eurípides cujo estatuto de “tragédia” mais é questionado, especialmente por conta de seu desenlace ditoso.⁵²⁹

Ainda no que se refere aos temas, para além da declaração de uma atmosfera militar (que, como vimos, pode remeter antes à épica, ou ao menos também a ela), essa é uma das peças plautinas que lida mais de perto com o mote da morte, sobretudo no momento em que se tematiza o severo castigo aplicado em Tíndaro (o trabalho pesado nas minas). Antes de tudo, apontamos que a morte em Plauto é, em geral, um tema explorado para fins humorísticos. Além disso, no caso de Tíndaro, a personagem não morre – tem, portanto, um

⁵²⁹ No entanto, cabe lembrar que Aristóteles também previa esse tipo de situação trágica, em que alguém, por ignorância, está para fazer algo terrível, mas o reconhece antes de agir (ἔτι δὲ τρίτον παρὰ ταῦτα τὸ μέλλοντα ποιεῖν τι τῶν ἀνηκέστων δι’ ἄγνοιαν ἀναγνωρίσαι πρὶν ποιῆσαι, *Poet.* 1453b35-6).

destino conforme a provável expectativa do público plautino, acostumado com certas convenções cômicas.

No estudo das personagens de *Catívos*, evidenciou-se uma tensão entre, de um lado, a *persona* primária das figuras (quem elas “realmente seriam” na peça), e, de outro, os papéis (ou *personae* secundárias) que elas subsequentemente interpretam de acordo com as circunstâncias do enredo. Hegião quer recuperar o filho, mas não vê além do próprio desespero e, incapaz de enxergar o mundo pela perspectiva de Tíndaro, castiga-o, transformando-se, de bom homem, em *senex deceptus/iratus*.⁵³⁰ Tíndaro, de certa forma, sacrifica-se pelo antigo dono (ainda que também tenha interesses ao agir assim), mas não deixa de tentar incorporar um *seruus callidus* quando necessário. Filócrates age bem e não trai a confiança de Tíndaro e a de Hegião;⁵³¹ mas, quiçá a fim de se vingar da humilhação de ter estado atado, aproveita para se divertir com o velho enquanto também assume a *persona* de *seruus callidus*. Desse modo, percebemos que essas personagens, ainda que caracterizadas de forma mais séria em certos momentos da peça, ao dar prosseguimento aos seus propósitos individuais, acabam por ser integradas ao *modus faciendi* plautino, firmando-se como *stock characters* cômicos, ainda que não exatamente os tipos recusados no prólogo.⁵³²

Some-se a isso a atuação de Ergásilo, que, além de típico parasita cômico, chega a assumir a *persona* de *seruus currens*, representando uma característica cena da *palliata*, com a linguagem e demais expedientes cabíveis. Ergásilo, conforme discussão no capítulo anterior (seção 2.3), ainda é responsável por, através de metáforas e símiles, ampliar a dimensão da guerra na peça. Aqui, é o caráter mais explicitamente cômico que explora um assunto que, de acordo com os preceitos plautinos sugeridos pelo prólogo de *Catívos*, deveria remeter ao gênero trágico.

Ainda que alguns estudiosos tenham procurado interpretar os acontecimentos da peça *Catívos* segundo elementos que Aristóteles havia associado à tragédia (*hamartia*,

⁵³⁰ No conceito de P. W. Harsh, “Hegio is not the stupid old man characteristic of comedy, although his figure has its amusing aspects; nor is he the stereotyped kindly old gentleman. He is thoughtfully an individual” (1944, p. 350).

⁵³¹ Cf. M. Leigh: “When Philocrates returns to Aetolia in the *Captivi*, he keeps *fides* with both Hegio and Tyndarus, with foe and confederate alike” (2004, p. 85).

⁵³² Cf. G. N. Viljoen (“Even those regular character types of New Comedy which do appear in the *Captivi*, have undergone a kind of metamorphosis”, 1963, p. 46) e E. W. Leach (“However noble the characters may appear in their initial actions and speeches, these farcical scenes show them acting in traditional comic roles: the very roles that the prologue has pretended to exclude from the play”, 1969, p. 269-70).

peripécia, reconhecimento), recordamos que tais recursos têm lugar legítimo também nas comédias remanescentes, ainda que não tenhamos um tratado como o do peripatético argumentando nesse sentido. Não tencionamos, contudo, negar que sua presença, a depender da construção do enredo de cada comédia, possa evocar nuances trágicas. Ao contrário, parece-nos que, no contexto dessa peça, isso é particularmente explorado e sinalizado, sobretudo pelas considerações metapoéticas do prólogo (*Capt.* 54 – 62) e do epílogo (*Capt.* 1029 – 34). Certamente não podemos levar tão a sério as alegações de idiossincrasia de *Cativos* (*Capt.* 55, 1033) – e também neste ponto serve-nos de paralelo a referência à *tragicocomoedia* de Mercúrio na peça *Anfitrião* (*Amph.* 59, 63). Mas parece que podemos, ainda aqui, acreditar em Psêdolo: Plauto *paratragoedat*. E a peça *Cativos*, ao nosso ver, constitui um dos maiores exemplos disso.

4. Conclusão

Procuramos, com o presente trabalho, delinear um panorama da dinâmica sob a qual as mesclas genéricas se mostram e produzem efeitos na obra de Plauto. Antes que analisar as 21 peças do comediógrafo que nos foram transmitidas, a proposta foi uma abordagem minuciosa de peças e passagens selecionadas, que, por amostragem, apresentassem o *modus faciendi* de nosso autor quanto a esse recurso. Para tanto, buscamos comentar alguns dos passos mais marcantes do *corpus* plautino no que se refere à presença de outros gêneros poéticos que não a própria comédia.

Dentre tantas concepções de gênero, mostrou-se mais adequado à análise de nosso objeto adotar um conceito que levasse em consideração a recepção da poesia, i.e. tomamos gênero poético como um meio de comunicação entre o poeta e seu público (A. Barchiesi [2001, p. 150], M. Depew e D. Obbink [2000, p. 6], C. Segal [1994, p. xiii]). Partindo, então, de menções explícitas à tragédia (*tragoedia*), como aquelas que ocorrem no prólogo de *Anfitrião* (*Amph.* 41, 51, 52, 54, 93) e *Cativos* (*Capt.* 62), pudemos verificar que esse e outros gêneros poéticos (especialmente a épica) podem ser aludidos também por meio de outras estratégias menos evidentes de nosso comediógrafo.

Constatamos que as metonímias, especialmente por meio de nomeação de autor (*Poen.* 1; *Rud.* 86; *Truc.* 485) ou de título de obra (*Mil.* 743; *Poen.* 1; *Rud.* 86), ainda resultam bastante chamativas se comparadas a referências mais sutis que encontramos nas passagens de Plauto apreciadas. Tais referências são estabelecidas, conforme procuramos demonstrar, por meio de dicção ou temática características de gêneros que não a comédia. Nesse último aspecto, demos destaque ao mote da guerra, frequente no *corpus* plautino, especialmente quando nele recuperável por meio de símiles e metáforas.

Em linhas gerais, revelou-se, no entanto, de extrema complexidade o tratamento das associações bélicas que remetessem ao universo trágico ou ao épico, frequentemente sendo difícil separar se a mescla era estabelecida com esse ou aquele gênero, ou com ambos. Vimos que, quando, na peça *Truculento*, o soldado associa “falsas batalhas” a alguém chamado Homerônidas (*Truc.* 485 – 6), a guerra parece ser um tema épico. Quando, por outro lado, o Prólogo de *Cativos* relaciona batalhas a um espetáculo trágico (*Capt.* 60 – 2),

fica claro que a guerra, para Plauto, poderia ser tomada como lugar-comum também desse gênero. O mesmo tipo de referência ocorreu, por vezes, com características linguísticas identificáveis nessas passagens de composição militar. Em muitos momentos, o que parecia ser aludido era, antes, um “estilo elevado”, que poderia remeter tanto à épica quanto à tragédia.

Tais constatações dificultam a tarefa de se propor uma delimitação genérica precisa dentro do que se poderia considerar uma poética plautina. Por um lado, Plauto demonstra aguçado domínio de convenções cômicas. Isso se mostra sobretudo em passagens metapoéticas, como as que observamos, por exemplo, em relação ao papel do *seruus currens* (*Amph.* 984 – 90; *Capt.* 778 – 80; *Epid.* 194 – 5). Por outro lado, pudemos constatar que as convenções de outros gêneros com que Plauto lidava, ainda que (especulativamente) possamos pensar que pudessem ser claras para ele, transparecem em sua obra mais pelo contraste com a própria comédia que pela relação inequívoca e não ambígua com algum outro gênero específico. Diversos trechos que analisamos apresentam não uma mescla épica ou trágica bem definida, mas uma épico-trágica. Recordando Umberto Eco, talvez esse seja um “ornitorrinco” em contexto plautino.

Essa dificuldade de classificar um ou outro gênero nos parece um indício de que Plauto não se baseava necessariamente em obras específicas para suas mesclas genéricas, mas simultaneamente em todo um conjunto de produções divulgadas à época. Para demonstrar com mais detalhe essa hipótese – a que chegamos pela análise dos textos e discussão com a bibliografia secundária sobre as passagens plautinas – seria necessário, no entanto, um procedimento que o presente trabalho não contemplou: um cotejo minucioso entre as obras de Plauto e os textos de outros gêneros propriamente ditos, sobretudo os fragmentos remanescentes da tragédia e da épica do período republicano da antiga Roma. Entre outras questões que este trabalho deixa em aberto, está também a da relação que os textos plautinos estabelecem com as tradições elegíaca e lírica de seu tempo.

A partir de nossa análise de referências plautinas à tragédia, ao menos das mais explícitas, ficou claro que algum conhecimento de tal cânon era esperado de seu público ideal, mas a maneira como os jogos metapoéticos eram construídos permitem diversos tipos ou níveis de apreciação por uma plateia heterogênea. A tragédia *Aquiles* de Aristarco não precisaria ser conhecida pelo espectador para o efeito de quebra de expectativa do início da

comédia plautina *Pênulo* (*Poen.* 1 – 4). Na primeira cena de *O cabo*, o conhecimento do enredo da *Alcmene* de Eurípides não seria necessário para se entender que a personagem se referia a uma tempestade de grandes proporções (*Rud.* 83 – 8). Em ambos os casos, bastaria uma ideia mais geral sobre o tragediógrafo e suas peças. Obviamente, porém, os espectadores de Plauto que tivessem tido acesso às obras trágicas referidas poderiam ter usufruído de um maior efeito humorístico da menção. Em relação à épica, que conta com menos referências a obras específicas em Plauto, vale o mesmo tipo de observação.

Essas frequentes alusões plautinas a obras e autores de outros gêneros ou aos gêneros mesmos, sugerem, como não poderia deixar de ser, uma noção de hierarquia. Quando Plauto toma um assunto mítico, tal qual a concepção e o nascimento de Hércules, e produz a peça *Anfitrião*, a mensagem é clara: uma tragédia faria supostamente com que os espectadores “torcessem o nariz” (*contraxistis frontem*, *Amph.* 52); ali o ator cômico sugere que a comédia, tratando da mesma matéria, deveria agradar mais ao público (*Amph.* 57 – 8). Quando Crísalo diz que seus feitos contra o velho Nicobulo superaram aqueles dos aqueus contra Troia (*Bacch.* 925 – 30), o “Ulisses” plautino implica que a trama de *Báquides* é superior à da *Ilíada* (e/ou, claro, às dos demais poemas relacionados ao ciclo); ou seja, a comédia vence a épica. Quando o Prólogo de *Cativos* aproxima batalhas de brigas quaisquer e afirma que esses espetáculos são ruins (*Capt.* 60 – 6), entendemos que as produções que não costumam tematizá-las, i.e. as cômicas, são mais interessantes. Com essa emulação, Plauto zomba dos gêneros que, segundo um senso comum divulgado entre os espectadores romanos da passagem entre os séculos III e II a.C., certamente eram tomados como pertencentes a um lugar mais alto num quadro de hierarquia poética.

Evidentemente, não se pode afirmar que essa “propaganda pró-comédia” representava a opinião real de quem quer que tenha sido Plauto, tampouco que teria o efeito de convencer seu público da superioridade da comédia, mas há dois pontos que nos parecem certos. Primeiramente, para essas brincadeiras depreciativas com os outros gêneros, o comediógrafo se valia de recursos desses mesmos gêneros. Isso implica antes reconhecer seu valor, ou, ao menos, o estatuto de que gozavam junto ao público, para apenas depois, metapoeticamente, negá-lo, transformando-o em expediente cômico. Em segundo lugar, e em decorrência do que apontamos, essas referências a outros gêneros ampliam a dimensão das peças em que aparecem, contribuindo especialmente para o

humor, que então extrapola os recursos físicos e linguísticos da peça que se apresenta no palco, apelando também para a “bagagem poética”, o repertório dos espectadores, que poderia ser com isso também ampliado.

Com a análise de *Cativos*, tencionávamos compreender melhor o significado e os efeitos das referências a outros gêneros de que Plauto se valia em sua obra. No prólogo dessa peça, por meio da alusão ao que seria um expediente trágico (*Capt.* 60 – 2) e da negação de alguns recursos cômicos (*Capt.* 54 – 8) que são retomados no epílogo (*Capt.* 1029 – 32), o dramaturgo insinua a possibilidade de um enriquecimento genérico, que de fato se cumpre. Contudo, conforme apontamos no capítulo anterior, o prólogo de *Cativos* não chega a sugerir que a peça pertença a outro gênero que não a comédia. Na verdade, o que há ali é uma explicitação da técnica compositiva não apenas plautina, mas da dramaturgia romana em geral. Isso confirma a configuração a que nos referimos anteriormente, nos termos de F. Dupont e P. Letessier, da comédia plautina como um “teatro codificado” (“théâtre codifié”), o qual:

“repose sur un double plaisir pour le public: celui de la reconnaissance mais aussi celui de la surprise. Chaque pièce offre aux spectateurs la garantie de retrouver la codification traditionnelle qu’il connaît, c’est-à-dire, avec ses variations, un imprévu toujours du domaine du prévisible” (2011, p. 41).

Nessa *uariatio* plautina em específico mesclam-se, então, um enredo de potencial trágico (com prisioneiros de guerra e risco de morte) e convenções tipicamente cômicas, como a cena do *seruus currens*; *sententiae* sobre a condição humana e metáforas que associam um parasita e sua fome a animais e um exército; nomes de sonoridade épica e soldados que se rendem de modo risível. Com isso, Plauto foi capaz de produzir uma obra que, sem deixar de ser comédia, encantou e intrigou por suas nuances mais sérias, mas que foi também criticada por sua aparente estranheza em relação às demais comédias do *corpus* plautino.

A reflexão sobre o gênero da peça – e demais gêneros nela contemplados com finalidade de enriquecimento – mostrou o quanto esse aspecto pode influenciar na interpretação de uma obra, seja ela tomada isoladamente, seja em sua relação com o *corpus* do autor, o cânon e a crítica. A abordagem genérica conduz ou a leituras mais estritas em relação a uma convenção, ou a apreciações mais abertas à experimentação poética.

Esperamos, com o presente trabalho, ter demonstrado, mais especificamente quanto à peça a que demos mais atenção, que *Cativos* não é uma comédia defeituosa, mas uma fina manifestação de um célebre recurso de Plauto: a mescla genérica. Além disso, de modo geral, esperamos que tenha ficado clara a relevância de se apreciar as mesclas genéricas na obra do comediógrafo. Pois, figurando entre alguns dos mais notáveis artifícios da poética plautina, o jogo com os gêneros poéticos fez parte relevante da técnica cômica em que nosso autor tem até hoje lugar de destaque.

5. Bibliografia

5.1. Obras de referência

- GLARE, P. G. W. (Ed.). *Oxford Latin dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- GRIMAL, P. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. 7^e édition. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.
- BARCK, K.; FONTIUS, M.; SCHLENSTEDT, D.; STEINWACHS, B.; WOLFZETTEL, F. (Eds.) *Ästhetische Grundbegriffe – Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler, 2000-2010.
- BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHFTEN (Ed.). *Thesaurus linguae latinae*. Leipzig: Teubner, 1900-1999.
- BESSELAAR, J. V. *Propylaeum latinum: Sintaxe latina superior*. São Paulo: Editora Herder, 1960.
- CANCIK, H. et al. (Eds.). *Der neue Pauly*. Vol. 1-16. Stuttgart: J. B. Metzler, 2002.
- CART, A.; GRIMAL, P.; LAMAISSON, J.; NOIVILLE, R. *Gramática Latina*. Tradução e adaptação de Maria Evangelina Villa Nova Soeiro. São Paulo: T. A. Queiroz, 1986.
- ERNOUT, A.; MEILLET, A. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck, 2001.
- FARIA, E. *Dicionário escolar latino-português*. Rio de Janeiro: MEC/FAE, 1953.
- FARIA, E. *Gramática superior da língua latina*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1958.
- GRÜNDER, K.; RITTER, J. (Eds.). *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Vol. 4. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972 - 1980.
- KÜHNER, R.; GERTH, B. *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*. Hannover und Leipzig: Hahnsche Buchhandlung, 1898.
- LIPPARINI, G. *Sintaxe latina*. Tradução e adaptação de Pe. A. R. Santiago de Oliveira. Petrópolis: Editora Vozes, 1961.
- LODGE, G. *Lexicon Plautinum*. Hildesheim: Greg Olms Verlagsbuchhandlung, 1962.

- NÜNNING, A. (Org.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler, 2008.
- ROBERT, P. *Le nouveau petit Robert*. Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey. Paris: P. Robert, 1996.
- SOANES, C.; STEVENSON, A. *Oxford dictionary of English*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- TORRINHA, F. *Dicionário latino português*. Porto: Gráficos Reunidos, 1945.
- UEDING, G. (Ed.). *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Vol. 1-15. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992-2009.

5.2. Edições de autores antigos

- ACCIUS. *Tragicorum Romanorum fragmenta*. Vol. IV. Herausgegeben von Peter Kruschwitz. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2012.
- ACCIUS; ANDRONICUS; NAEVIUS; PACUVIUS. *Remains of Old Latin: II – Livius Andronicus, Naevius, Pacuvius and Accius*. Newly edited and translated by E. H. Warmington. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1935.
- ANDRONICUS; NAEVIUS *et al.*. *Tragicorum Romanorum fragmenta*. Vol. I. Herausgegeben von Markus Schauer. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2012.
- ARISTÓFANES. *Duas comédias: Lisístrata e As tesmoforiantes*. Tradução, apresentação e notas de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ARISTÓFANES. *Lisístrata*. Tradução de Ana Maria César Pompeu. Introdução de Isabella Tardin Cardoso. São Paulo: Hedra, 2010.
- ARISTÓFANES. *Lisístrata e Tesmoforiantes de Aristófanes*. Tradução e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Edição bilíngue grego-português. São Paulo: Ars Poetica Editora, 1993.
- ARISTOTLE. *Poetics*. Edited and translated by Stephen Halliwell. London: Harvard University Press, 1995.

- ARISTOTLE. *The poetics of Aristotle: Translation and commentary*. Edited by Stephen Halliwell. London: Duckworth, 1987.
- AULU-GELLE. *Les nuits attiques*. Texte établi et traduit par René Marache. Paris: Les Belles Lettres, 1967.
- CAECILIUS; ENNIUS. *Remains of Old Latin: I – Ennius and Caecilius*. Newly edited and translated by E. H. Warmington. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1935.
- CATULO. *O livro de Catulo*. Tradução, introdução e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.
- ENNIUS. *The Annals of Q. Ennius*. Edited with introduction and commentary by Otto Skutsch. Oxford: Clarendon Press, 1985.
- ENNIUS. *The tragedies of Ennius: The fragments*. Edited with an introduction and commentary by H. D. Jocelyn. Cambridge: Cambridge University Press, 1967.
- ENNIUS. *Tragicorum Romanorum fragmenta*. Vol. II. Herausgegeben von Gesine Manuwald. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2012.
- EUPOLIS. *Eupolidis Demi*. Testi con commento filologico a cura di Mario Telò. Firenze: Felice Le Monnier, 2007.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução em versos de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica SA., 1967.
- HORACE. *Epistles, Book II and Epistle to the Pisones (Ars Poetica)*. Edited by Niall Rudd. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- HORACE. *Odes: Book I*. Edited by Roland Mayer. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- HORACE. *On poetry: The Ars poetica*. Vol. II. By C. O. Brink. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.
- HORACE. *On poetry: The letters to Augustus and Florus*. Vol. III. By C. O. Brink. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- JOHANNES; PAULUS. *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius: Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*. Erklärt von Paul Friedländer. Berlin und Leipzig: B. G. Teubner, 1912.

- PACUVIUS. *Tragicorum Romanorum fragmenta*. Vol. III. Herausgegeben von Nils Rücker und Markus Schauer. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2012.
- PLATO. *Plato on poetry*. Edited by Penelope Murray. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- PLAUTE. *Bacchides*. Commentaire exégétique et critique par Alfred Ernout. Paris, Les Belles Lettres, 1935.
- PLAUTE. *Comédies: Amphitryon, Asinaria, Aulularia*. Tome I. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 2001.
- PLAUTE. *Comédies: Bacchides, Captivi, Casina*. Tome II. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1996.
- PLAUTE. *Comédies: Cistellaria, Curculio, Epidicus*. Tome III. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1972.
- PLAUTE. *Comédies: Menaechmi, Mercator, Miles gloriosus*. Tome IV. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1992.
- PLAUTE. *Comédies: Mostellaria, Persa, Poenulus*. Tome V. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1970.
- PLAUTE. *Comédies: Pseudolus, Rudens, Stichus*. Tome VI. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1972.
- PLAUTE. *Comédies: Trinummus, Truculentus, Vidularia*. Tome VII. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 2001.
- PLAUTO. *O cabo, Caruncho, Os Menecmos, Os prisioneiros, O soldado fanfarrão*. Seleção, introdução, notas e tradução direta do latim por J. Bruna. São Paulo: Cultrix, 1978.
- PLAUTO. *O Truculento*. Tradução do latim, introdução e notas de A. M. Cordeiro. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010.
- PLAUTUS. *Amphitruo*. Edited by D. M. Christenson. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- PLAUTUS. *Bacchides*. Edited with translation and commentary by John Barsby. Warminster: Aris & Phillips Ltd., 1991.
- PLAUTUS *Bacchides*. Nota introduttiva e testo critico di Cesare Questa. Nuova edizione. In appendice ΜΕΝΑΝΔΡΟΥ ΔΙΣ ΕΞΑΠΛΑΤΩΝ. Firenze: Sansoni Editore, 1975.

- PLAUTUS. *Casina*. Edited by W. T. MacCary and M. M. Willcock. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- PLAUTUS. *Die Asinaria des Plautus*. Einleitung und Kommentar von Florian Hurka. München: C. H. Beck, 2010.
- PLAUTUS. *Menaechmi*. Edited by A. S. Gratwick. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- PLAUTUS. *Miles gloriosus*. Edited with introduction and notes by M. Hammond, A. M. Mack and W. Moskalew. Revised by M. Hammond. Cambridge and Massachusetts: Harvard University Press, 1970.
- PLAUTUS. *Miles gloriosus*. Erklärt von J. Brix und M. Niemeyer, bearbeitet von O. Köhler. Leipzig und Berlin: Teubner, 1916.
- PLAUTUS. *Plauti Mercator cum prolegomenis, notis criticis, commentario exegetico – Pars prior: Prolegomena et textum continens*. Edidit P. J. Enk. Leiden: A. W. Sijthoff, 1932.
- PLAUTUS. *Plauti Mercator cum prolegomenis, notis criticis, commentario exegetico – Pars altera: commentarium continens*. Edidit P. J. Enk. Leiden: A. W. Sijthoff, 1932.
- PLAUTUS. *Plauti Stichus*. Einleitung, Text, Kommentar von H. Petersmann. Heidelberg: Carl Winter Verlag, 1973.
- PLAUTUS. *Plauti Truculentus*. Cum prolegomnis, notis criticis, commentario exegetico. Edidit P. J. Enk. Lugduni Batavorum: A. W. Sijthoff, 1953.
- PLAUTUS. *Plautus: Amphitryon. The comedy of asses. The pot of gold. The two Bacchises. The captives*. Edited and translated by Wolfgang de Melo. Vol. I. Cambridge: Harvard University Press, 2011.
- PLAUTUS. *Plautus: Casina. The casket comedy. Curculio. Epidicus. The two Menaechmuses*. Edited and translated by Wolfgang de Melo. Vol. II. Cambridge: Harvard University Press, 2011.
- PLAUTUS. *Plautus: The merchant. The braggart soldier. The ghost. The Persian*. Edited and translated by Wolfgang de Melo. Vol. III. Cambridge: Harvard University Press, 2011.

- PLAUTUS. *Plautus: The little Carthaginian. Pseudolus. The rope*. Edited and translated by Wolfgang de Melo. Vol. IV. Cambridge: Harvard University Press, 2012.
- PLAUTUS. *Plautus: Stichus. Three-dollar day. Truculentus. The tale of a traveling bag. Fragments*. Edited and translated by Wolfgang de Melo. Vol. V. Cambridge: Harvard University Press, 2013
- PLAUTUS. *Plautus I: Amphitryon. The comedy of asses. The pot of gold. The two Bacchises. The captives*. With an English translation by Paul Nixon. Cambridge: Harvard University Press, 1916.
- PLAUTUS. *Plautus II: Casina. The casket comedy. Curculio. Epidicus. The two Menaechmuses*. With an English translation by Paul Nixon. Cambridge: Harvard University Press, 1917.
- PLAUTUS. *Rudens*. Edited, with critical and explanatory notes by Edward A. Sonnenschein. Oxford: Clarendon Press, 1891.
- PLAUTUS. *The Captiui of Plautus*. Edited with introduction, apparatus criticus and commentary by W. M. Lindsay. London: Methuen and Co., 1900.
- PLAUTUS. *The darker comedies: Bacchides, Casina, and Truculentus*. Translated from the Latin, with introduction and notes by James Tatum. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1983.
- PLAUTUS. *Truculentus*. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von W. Hofmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001.
- SENECA. *Seneca's Hercules furens*. A critical text with introduction and commentary. Edited by John G. Fitch. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- TÉRENCE. *Comédies: Andrienne, Eunuque*. Tome I. Texte établi et traduit par J. Marouzeau. Paris: Les Belles Lettres, 1947.
- TÉRENCE. *Comédies: Heautontimoroumenos, Phormion*. Tome II. Texte établi et traduit par J. Marouzeau. Paris: Les Belles Lettres, 1947.
- TÉRENCE. *Comédies: Hécyre, Adelphes*. Tome III. Texte établi et traduit par J. Marouzeau. Paris: Les Belles Lettres, 1949.
- VIRGIL. *Virgil's Aeneid: Book VIII*. Edited by K. W. Grandsen. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

5.3. Bibliografia secundária

- ABEL, K. *Die Plautusprologue*. Frankfurt am Main, 1955.
- ABEL, L. *Metatheatre: A new view of dramatic form*. New York: Hill and Wang, 1963.
- ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum: Alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.
- ADAMS, J. N.; MAYER, R. G. (Eds.). *Aspects of the language of Latin poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- AGAMBEN, G. *Homo Sacer: Il potere sovrano e la vita nuda*. Torino: Einaudi, 1995.
- AGNEW, M. E. "Lessing's critical opinion of the *Captivi* of Plautus", *The Classical Weekly*, vol. 39, n° 9, 1945, p. 66-70.
- ALFARO, M. J. M. "Intertextuality: Origins and development of the concept", *Atlantis*, vol. 18, 1996, p. 268-85.
- ALLAN, A.; STOREY, I. C. *A guide to ancient Greek drama*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- ALONI, A.; BARCHIESI, A.; CAVARZERE, A. (Eds.). *Iambic ideas: Essays on a poetic tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2001.
- ANDERSON, W. S. "Chalinus *armiger* in Plautus' *Casina*", *Illinois Classical Studies*, vol. 8, n° 1, 1983, p. 11-21.
- ANDERSON, W. S. "Euripides' *Auge* and Menander's *Epitrepontes*", *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, vol. 23, n° 2, 1982, p. 167-77.
- ANDERSON, W. S. "The Roman transformation of Greek domestic comedy", *The Classical World*, vol. 88, n° 33, 1995, p. 171-80.
- ANDREWES, M. "Euripides and Menander", *The Classical Quarterly*, vol. 18, n° 1, 1924, p. 1-10.
- ANDREWS, N. E. "Tragic re-presentation and the semantics of space in Plautus' *Casina*", *Mnemosyne*, vol. 57, n° 4, 2004, p. 445-64.
- ANSON, E. "The general's pre-battle exhortation in Graeco-Roman warfare", *Greece & Rome*, vol. 57, n° 2, 2010, p. 304-18.

- ANTUNES, C. L. B. "Safo – Fr. 1 e fr. 31", *Nuntius Antiquus*, vol. 4, 2009, p. 138-46.
- ARNALDI, F. *Da Plauto a Terenzio*. Vol 1. Napoli: L. Loffredo, 1946.
- ARNOTT, W. G. "From Aristophanes to Menander", *Greece & Rome*, vol. 19, n° 1, 1972, p. 65-80.
- ARNOTT, W. G. "Targets, techniques, and tradition in Plautus' *Stichus*", *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, vol. 19, n° 1, 1972, p. 54-79.
- AUSTIN C. "From Cratinus to Menander", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, vol. 63, n° 3, 1999, p. 37-48.
- AXER, J., GÖRLER, W. (Eds.). *Scaenica Saravi-varsoviensia: Beiträge zum antiken Theater und zu seinem Nachleben*. Warszawa: Universität des Saarlandes, 1997.
- AZEVEDO, M. T. S. "Um momento plautino: *Sed quasi poeta...*", *Humanitas*, vol. 27-28, 1975-76, p. 95-130.
- BAIER, T. *et al. I luoghi comuni della commedia antica*. A cura di G. Petrone e M. M. Bianco. Palermo: Flaccovio, 2007.
- BAKOLA, E. *Cratinus and the art of comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- BAKOLA, E.; PRAUSCELLO, L.; TELÒ, M. (Eds.). *Greek comedy and the discourse of genres*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- BAKOLA, E. "Old comedy disguised as satyr play: A new reading of Cratinus' *Dyonisalexandros* (P. Oxy. 663)", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, vol. 154, 2005, p. 46-58.
- BAKHTIN, M. M. *Estética da criação verbal*. Tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARCHIESI, A. "Otto punti su una mappa dei naufragi", *Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici*, vol. 39, 1997, p. 209-26.
- BARCHIESI, A. *Speaking volumes: Narrative and intertext in Ovid and other Latin poets*. Edited and translated by Matt Fox and Simone Marchesi. London: Duckworth, 2001.
- BARCHIESI, A. *The poet and the prince: Ovid and Augustan discourse*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- BARCHIESI, M. *Nevio épico: Storia, interpretazione, edizione critica dei frammenti del primo epos latino*. Padova: CEDAM – Casa Editrice Dott. Antonio Milani, 1962.

- BARCHIESI, M. "Plauto e il 'metateatro' antico", *Il Verri*, vol. 31, 1969, p. 113-30.
- BARNES, J. (Ed.). *The Cambridge companion to Aristotle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- BARRETT, J. *Staged narrative: Poetics and the messenger in Greek tragedy*. California: University of California Press, 2002.
- BARSBY, J. "Ovid's *Amores* and Roman comedy", *Papers of the Leeds Latin Seminar*, vol. 9, 1996, p. 135-57.
- BARTHES, R. "Linguistique et littérature", *Langages*, n° 12, 1968, p. 3-8.
- BASAGLIA, R. "Il suicidio per burla nella comedia plautina", *Studi Urbinati B3: Linguistica – Letteratura – Arte*, vol. 64, 1991, p. 277-92.
- BEACHAM, R. C. *The Roman theatre and its audience*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- BEARE, W. "Plautus and the *fabula atellana*", *The Classical Review*, vol. 44, n° 5, 1930, p. 165-8.
- BEARE, W. "The delivery of *cantica* on the Roman stage", *The Classical Review*, vol. 54, n° 2, 1940, p. 70-2.
- BEARE, W. *The Roman stage: A short history of Latin drama in the time of the Republic*. London: Methuen & Co. Ltd, 1964.
- BEARE, W. "When did Livius Andronicus come to Rome?", *The Classical Quarterly*, vol. 34, n° 1/2, 1940, p. 11-9.
- BECKER, A. S. *The shield of Achilles and the poetics of ekphrasis*. Lanham MD: Rowman and Littlefield, 1995.
- BELLIDO, J. A. "El motivo literario de la *militia amoris* em Plauto y su influencia em Ovidio", *Estudios Clásicos*, vol. 31, n° 95, 1989, p. 21-32.
- BEM, L. A. *Metapoesia e confluência genérica nos Amores de Ovídio*. Tese de doutorado. Campinas: PPGL – IEL/Unicamp, 2011.
- BENDER, I. C. *Comédia e riso: Uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/EDPUCRS, 1996.
- BENZ, L.; STÄRK, E. (Orgs.). *Maccus barbarus: Sechs Kapitel zur Originalität der Captiui des Plautus (ScriptOralia 74)*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1998.
- BERGSON, H. *Le rire: Essai sur la signification du comique*. Paris: 1900.

- BEROUTSOS, D. C. *A commentary on the Aspis of Menander – Part I: Lines 1 – 298 (Hypomnemata 157)*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005.
- BESSONE, F. “Conversione poetica e riconversione letteraria: L’epistola di Saffo nelle *Heroides*”, *Incontri Triestini di Filologia Classica*, vol. 2, 2002-2003, 115-43.
- BESSONE, F. “Saffo, la lirica, l’elegia: Su Ovidio, *Heroides* 15”, *Materiali e Discussioni per l’Analisi dei Testi Classici*, vol. 51, 2003, p. 209-43.
- BETA, S. “Madness on the comic stage: Aristophanes’ *Wasps* and Euripides’ *Heracles*”, *Greek, Roman and Byzantine Studies*, vol. 40, n° 2, 1999, p. 135-58.
- BETTS, J. H.; HOOKER, J. T; GREEN, J. R. (Eds.). *Studies in honour of T. B. L. Webster*. Bristol: Bristol Classical Press, 1986.
- BEZERRA, M. A.; DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R. (Orgs.). *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.
- BIANCO, M. M. Interdum uocem comoedia tollit: *Paratragedia ‘al femminile’ nella commedia plautina*. Bologna: Pàtron, 2007.
- BIANCO, M. M. “Nota a Plauto, *Merc.* 409”, *Pan*, vol. 21, 2003, p. 101-4.
- BIANCO, M. M. “Onomastica e metafora bellica nei *Captiui* di Plauto”, *Bollettino di studi latini*, vol. 29, 1999, p. 3-9.
- BIANCO, M. M. *Ridiculi Senes: Plauto e i vecchi da commedia*. Palermo: Flaccovio Editore, 2003.
- BIANCO, M. M.; PETRONE, G. *La commedia di Plauto e la parodia: Il lato comico dei paradigmi tragici*. Palermo: Flaccovio, 2006.
- BIBAUW, J. (Ed.). *Hommages à Marcel Renard*. Bruxelles: Latomus, 1969.
- BIEBER, M. *The history of the Greek and Roman theatre*. Princeton: Princeton University Press, 1961.
- BIERI, A.; MÖLLENDORFF, P. V. (Orgs.). *Orchestra: Drama, Mythos, Bühne*. Leipzig: Teubner, 1994.
- BILES, Z. P. “A Homeric allusion at Aristophanes *Wasps* 1029-37”, *The Classical Journal*, vol. 101, n° 3, 2006, p. 245-52.
- BILES, Z. P. *Aristophanes and the poetics of competition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

- BLÄNSDORF, J. (Org.). *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum - Théâtre et société dans l'empire romain*. Tübingen: Francke, 1990, p. 35-44.
- BLEISCH, P. R. "Plautine travesties of gender and genre: Transvestism and tragicomedy in *Amphitruo*", *Didaskalia*, vol. 4, n° 1, 1997.
- BOILLAT, M. "De l'Alazon au Miles gloriosus: La personnalité de Pyrgopolinice", *Museum Helveticum*, vol. 48, 1991, p. 296-309.
- BOLDRINI, S. *La prosodia e la metrica dei Romani*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1992.
- BOND, P. "Plautus' *Amphitruo* as tragi-comedy", *Greece & Rome*, second series, vol. 46, 1999, p. 203-20.
- BORGES, J. L. *El libro de los seres imaginarios*. Buenos Aires: Kier, 1967.
- BORTHWICK, E. K. "Euripides erotodidaskalos? A note on Aristophanes *Frogs* 957", *Classical Philology*, vol. 92, n° 4, 1997, p. 363-7.
- BOWERMAN, H. C. "The birthday as a commonplace of Roman elegy", *The Classical Journal*, vol. 12, n° 5, 1917, p. 310-18.
- BOWIE, A. M. *Aristophanes: Myth, ritual and comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- BOYLE, A. J. *An introduction to Roman tragedy*. London and New York: Routledge, 2006.
- BOYLE, A. J. *Tragic Seneca: An essay in the theatrical tradition*. London and New York: Routledge, 1997.
- BRAMBLE, J. C. *Persius and the programmatic satire: A study in form and imagery*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
- BRASIL FONTES, J. "Imagens de Safo", *Cadernos Pagu*, vol. 2, n° 2, 1994, p. 113-39.
- BRAUND, S. M. *Latin literature: Classical foundations*. London and New York: Routledge, 2002.
- BREMER, J. M. *Hamartia: Tragic error in the Poetics of Aristotle and in Greek tragedy*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1969.
- BREMER, J. M. *et al. Miscellanea tragica in honorem J. C. Kamerbeek*. Amsterdam: A. Hakkert, 1976.

- BREMER, J. M.; HANDLEY, E. W. (Eds.). *Aristophane: Sept exposés suivis de discussions*. Entretiens sur l'Antiquité Classique XXXVIII. Genève: Fondation Hardt, 1993.
- BRIAND, M. (Ed.). *La trame et le tableau*. Poitiers: Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- BRINK, C. O. "Ennius and the Hellenistic worship of Homer", *The American Journal of Philology*, vol. 93, n° 4, 1972, p. 547-67.
- BRITO, K. S.; GAYDECZKA, B.; KARWOSKI, A. M. (Eds.). *Gêneros textuais: Reflexões e ensino*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006.
- BROCCIA, G. *Ricerche su Livio Andronico epico*. Padova: Editrice Antenore, 1974.
- BROTHERTON, B. "The plot of the *Miles gloriosus*", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 55, 1924, p. 128-36.
- BRUNET, P. *L'égal des dieux: Cent versions d'un poème de Sappho*. Paris: Allia, 1998.
- BRUNETIÈRE, F. *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*. Paris: Librairie Hachette, 1890.
- BRÜSKE, A. "Gender, genre et Geschlecht dans le roman libertin: Critique littéraire et traditions épistémologiques féministes", *Helix*, vol. 2, 2010, p. 22-48.
- BUCH, H. C. *Ut pictura poesis: Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács*. München: Hanser, 1972.
- BUDELMANN, F. (Ed.). *The Cambridge companion to Greek lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- BUSCHMEIER, M.; ERHART, W.; KAUFFMANN, K. (Orgs.). *Literaturgeschichte: Theorien – Modelle – Praktiken*. Berlin: De Gruyter, 2014.
- BUSHNELL, R. *A companion to tragedy*. Malden and Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- CAIRNS, F. *Generic composition in Greek and Roman poetry*. Ann Arbor: Michigan Classical Press, 1972.
- CALDWELL, R. "Tragedy romanticized: The *Iphigenia Taurica*", *The Classical Journal*, vol. 70, n° 2, 1974/1975, p. 23-40.
- CANTER, H. V. "Horace's claim to be the first lyric poet of Rome", *The Classical Journal*, vol. 6, n° 5, 1911, p. 196-208.

- CANTER, H. V. "The *paraclausithyron* as a literary theme", *The American Journal of Philology*, vol. 41, n° 4, 1920, p. 355-68.
- CARDOSO, I. T. *Ars Plautina*. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 2005.
- CARDOSO, I. T. *Estico de Plauto*. Edição Bilingue. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- CARDOSO, I. T. "O espetáculo da vida humana em *Cato Maior de Senectute*", *Nuntius Antiquus*, vol. 6, 2010, p.41-70.
- CARDOSO, I. T. *Trompe-l'oeil: Philologie und Illusion*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht/Wien University Press, 2011.
- CARDOSO, L. D. "A construção do cômico no *Amphitruo* de Plauto", *Antiguidade Clássica*, vol. 6, n° 2, 2010.
- CARDOSO, L. D. "A dialogização do trágico e do cômico *Anfitrião*, de Plauto", *Anais da XXV Semana de Estudos Clássicos da UNESP de Araraquara – SP*, 2010.
- CARDOSO, Z. A.; DUARTE, A. S. (Orgs.). *Estudos sobre o teatro antigo*. São Paulo: Alameda, 2010.
- CARRATELLO, U. *Livio Andronico*. Roma: Cadmo Editore, 1979.
- CARVALHO, R. N. B.; FRANCALANCI, C.; LEITE, L. R.; SILVA, G. V. (Orgs.). *Rito e celebração na Antiguidade*. Vitória: Ed. PPGL, 2012.
- CARVALHO, R. N. B.; LEITE, L. R.; SILVA, G. V. (Orgs.). *Gênero, religião e poder na Antiguidade: Contribuições interdisciplinares*. Vitória: GM Editora, 2012.
- CASALI, S. "The making of the shield: Inspiration and repression in the *Aeneid*", *Greece & Rome*, vol. 53, 2006, p. 185-204.
- CAVALLO, G.; FEDELI, P.; GIARDINA, A.. *Lo spazio letterario di Roma Antica: La produzione del testo*. Vol. I. Roma: Salerno, p. 1989.
- CAVE, T. *Recognitions: A study in poetics*. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- CHATMAN, S. B. *The rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- CHIARINI, G. "Compresenza e conflittualità dei generi nel teatro latino arcaico (per una rilettura dell'*Amphitruo*)", *Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici*, vol. 5, 1980, p. 87-124.
- CIPOLLA, P.; DONZELLI, G. B. *Studi sul teatro antico*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert Editore, 2008.

- CLARK, J. R. "Structure and symmetry in the *Bacchides* of Plautus", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 106, 1976, p. 85-96.
- CLAY, D. "The tragic and comic poet of the Symposium", *Arion*, vol. 2, n° 2, 1975, p. 238-61.
- CLEARY, V. J. "*Se sectari simiam*: Monkey business in the *Miles gloriosus*", *The Classical Journal*, vol. 67, n° 4, 1972, p. 299-305.
- COLLARD, C. "Colloquial language in tragedy: A supplement to the work of P. T. Stevens", *The Classical Quarterly*, vol. 55, n° 2, 2005, p. 350-86.
- COLLARD, C. *Tragedy, Euripides and Euripideans: Selected Papers: Selected Papers*. Exeter: Bristol Phoenix Press, 2007.
- COLLINGE, N. E. "Form and content in the Horatian lyric", *Classical Philology*, vol. 50, n° 3, 1955, p. 161-8.
- COMPTON-ENGLE, G. "Aristophanes *Peace* 1265-1304: Food, poetry, and the comic genre", *Classical Philology*, vol. 94, n° 3, 1999, p. 324-9.
- COMPTON-ENGLE, G. "Mock-tragic priamels in Aristophanes' *Acharnians* and Euripides' *Cyclops*", *Hermes*, vol. 129, n° 4, 2001, p. 558-61.
- CONTE, G. B. *Genres and readers: Lucretius, love elegy, Pliny's Encyclopedia*. Translated by Glenn W. Most with a foreword by Charles Segal. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1994.
- CONTE, G. B. *The rhetoric of imitation: Genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets*. Translated from the Italian, edited and with a foreword by Charles Segal. Ithaca and London: Cornell University Press, 1986.
- CONTE, G. B. *Latin literature: A history*. Translated by Joseph B. Solodow. Revised by Don Fowler and Glenn W. Most. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- CORREIA, D. B. *O Mercador de Plauto: Estudo e tradução*. Dissertação de mestrado. São Paulo: PPGLC – FFLCH/USP, 2007.
- COSTA, G. G. "O trágico entre o conceito e a ação dramática: Alcance e hesitações da filosofia do trágico", *Classica*, vol. 26, n° 1, 2013, p. 101-15.
- COSTA, L. N. "A poesia lírica na *palliata* plautina", *Anais do Seta*, vol. 6, 2012, p. 235-49.

- COSTA, L. N. “*Bellum plautinum*: A guerra no palco da *palliata*”, *Anais do Seta*, vol. 5, 2010, p. 550-9.
- COSTA, L. N. *Mesclas genéricas na “tragicomédia” Anfitrião de Plauto*. Dissertação de mestrado. Campinas: IEL-Unicamp, 2010.
- COSTA, L. N. “O *Anfitrião* de Plauto e os estudos intertextuais: potencial e limites”, *Anais do Seta*, n° 3, 2009, p. 571-84.
- COULTER, C. C. “The composition of the *Rudens* of Plautus”, *Classical Philology*, vol. 8, n° 1, 1913, p. 57-64.
- CRAMPON, M. *Salve lucrum ou l’expression de la richesse et de la pauvreté chez Plaute*. Paris: Les Belles Lettres, 1985.
- CROCE, B. *Estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale*. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1908.
- CSAPO, E. “Plautine elements in the running-slave entrance monologues?”, *The Classical Quarterly*, vol. 39, n°1, 1989, p. 148-63.
- CSAPO, E. “Is the threat-monologue of the *seruus currens* an index of Roman authorship?”, *Phoenix*, vol. 41, n° 4, 1987, p. 399-419.
- CULLER, J. D. *Structuralist poetics: Structuralism, Linguistics and the study of literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1975.
- CUSSET, C. *Ménandre ou la comédie tragique*. Paris: CNRS Éditions, 2003.
- D’ANGELO, F. J. “The rhetoric of ekphrasis”, *JAC*, vol. 18, n° 3, 1998, p. 439-47.
- DANE, J. A. “Aristophanic parody: *Thesmophoriazusae* and the three-actor rule”, *Theatre Journal*, vol. 36, n° 1, 1984, p. 75-84.
- DANESE, R. “Plauto, *Pseud.* 702-705a: La ‘costruzione stilistica’ di un eroe perfetto”, *Materiali e Discussioni per l’Analisi dei Testi Classici*, vol. 14, 1985, p. 101-12.
- DAVIES, M. “Comic priamel and hyperbole in Euripides, *Cyclops* 1-10”, *The Classical Quarterly*, vol. 49, n° 2, 1999, p. 428-32.
- DAVIES, M. “Monody, choral lyric, and the tyranny of the hand-book”, *The Classical Quarterly*, vol. 38, n° 1, 1988, p. 52-64.
- DAVIS, N. G. G. *Polyhymnia: The rhetoric of Horatian lyric discourse*. Berkeley, Los Angeles and Oxford: University of California Press, 1991.

- DE JONG, I. J. F. *Narrative in drama: The art of the Euripidean messenger-speech*. Leiden: Brill, 1991.
- DeFOREST, M. M. *Apollonius' Argonautica: A Callimachean epic*. Leiden: Brill, 1994.
- DELLA CORTE, F. *Da Sarsina a Roma: Ricerche plautine*. Firenze: La Nuova Italia, 1967.
- DEPEW, M. "ἱαμβεῖον καλεῖται νῦν: Genre, occasion, and imitation in Callimachus", *Transactions of the American Philological Association*, vol. 122, 1992, p. 313-30.
- DEPEW, M.; OBBINK, D. (Eds.). *Matrices of genre: Authors, canons and society*. Cambridge and London: Harvard University Press, 2000.
- DEROUX, C. (Ed.). *Studies in Latin literature and Roman history*. Bruxelles, 1994.
- DERRIDA, J. "La loi du genre", *Glyph*, vol. 7, 1980, p. 176-201.
- DETIENNE, M. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- DIXON, S. *Reading Roman women: Sources, gender and real life*. London: Duckworth, 2010.
- DOBROV, G. W. (Ed.). *Beyond Aristophanes: Transition and diversity in Greek comedy*. Atlanta: Scholar Press, 1995, p. 119-37.
- DOBROV, G. W. *Figures of play: Greek drama and metafictional poetics*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- DOBROV, G. W. "The tragic and the comic Tereus", *The American Journal of Philology*, vol. 114, n° 2, 1993, p. 189-234.
- DOREY, T. A.; DUDLEY, D. R. (Eds.). *Roman Drama*. London: Routledge & Kegan Paul, 1965.
- DOUGHERTY, C. "Archaic Greek foundation poetry: Questions of genre and occasion", *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 114, 1994, p. 35-46.
- DRAKE, J. N. "Again *hoc age* (Plautus *Captivi* 444)", *Classical Philology*, vol. 30, n° 1, 1935, p. 72-4.
- DREXLER, H. "Zur Interpretation des plautinischen *Miles*", *Hermes*, vol. 64, n° 3, 1929, p. 339-75.
- DUARTE, A. S. "A catarse na comédia", *Letras Clássicas*, vol. 7, 2003, p. 11-23.

- DUARTE, A. S. *Cenas de reconhecimento na poesia grega*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- DUARTE, A. S. *O dono da voz e a voz do dono: A parábase na comédia de Aristófanes*. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 1998.
- DUCKWORTH, G. E. *The nature of Roman comedy: A study in popular entertainment*. New Jersey: Princeton University Press, 1971.
- DUCKWORTH, G. E. "The structure of the *Miles gloriosus*", *Classical Philology*, vol. 30, n° 3, 1935, p. 228-46.
- DUFALLO, B. *The captor's image: Greek culture in Roman ccphrasis*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- DUMONT, J. C. "Guerre, paix et servitude dans les *Captifs*", *Latomus*, vol. 33, fasc. 3, 1974, p. 505-22.
- DUMONT, J. C. "Plaute et la tragédie", *Mosaïque*, vol. 1, 2009.
- DUNCAN T. S. "Plato and poetry", *The Classical Journal*, vol. 40, n° 8, 1945, p. 481-94.
- DUNN, F. M. "Comic and tragic license in Euripides' *Orestes*", *Classical Antiquity*, vol. 8, n° 2, 1989, p. 238-51.
- DUNN, F. M. *Tragedy's end: Closure and innovation in Euripidean drama*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1996.
- DUNN, F. M.; KIRKPATRICK, J. "Heracles, Cercopes and paracomedy", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 132, n° 1/2, 2002, p. 29-61.
- DUPONT, F. *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Paris: Aubier, 2007.
- DUPONT, F.; LETESSIER, P. *Le théâtre romain*. Paris: Armand Colin, 2011.
- EASTERLING, P. E.; KNOX, B. M. W. (Eds.) *The Cambridge history of classical literature I: Greek literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- ECO, U. *Kant e l'ornitorinco*. Milano: Tascabili Bompiani, 1997.
- EDEN, P. T. *A commentary on Virgil: Aeneid VIII*. Leiden: Brill, 1975.
- EDWARDS, A. T. "Aristophanes' comic poetics: TPYX, Scatology, SKOMMA", *Transaction of the American Philological Association*, vol. 121, 1991, p. 157-79.
- EGOSCOZÁBAL, C. "Lyric variations of epic formulae", *Hermes*, vol. 132, n° 2, 2004, p. 225-31.

- EHRMAN, R. K. “*Glaucumam ob oculos obiciemus*: Forbidden sight in *Miles gloriosus*”, *Illinois Classical Studies*, vol. 22, 1997, p. 75-85.
- ELIOT, T. S. “Tradition and the individual talent I”, *The Egoist*, vol. 6, n° 4, 1919, p. 54-5.
- ELLIOTT, J. “Ennian epic and Ennian tragedy in the language of the *Aeneid*: Aeneas’ generic wandering and the construction of the Latin literary past”, *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 104, 2008, p. 241-72.
- ELSE, G. F. *Plato and Aristotle on poetry*. Edited with introduction and notes by Peter Burian. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1986.
- ELSNER, J. “Introduction: The genres of ekphrasis”, *Ramus*, vol. 31, 2002, p. 1-18.
- ERCOLANI, A. (Org.). *Spoudaiogeloion: Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*. Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler, 2002.
- ERSKINE, A. (Ed.). *A companion to the Hellenistic world*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- FABER, R. “Vergil’s ‘Shield of Aeneas’ (*Aeneid* 8. 617-731) and the *Shield of Heracles*”, *Mnemosyne*, vol. 53, 2000, p. 48-57.
- FAIRCLOUGH, H. R. “Horace’s view of the relations between satire and comedy”, *The American Journal of Philology*, vol. 34, n° 2, 1913, p. 183-93.
- FANTHAM, E. *Comparative studies in republican Latin imagery*. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1972.
- FANTHAM, E. “Mime: The missing link in Roman literary history”, *Classical World*, vol. 82, n° 3, 1989, p. 153-63.
- FANTUZZI, M. “La contaminazione dei generi letterari nella letteratura greco ellenistica: Rifuito del sistema o evoluzione di un sistema”, *Lingua e Stile*, vol. 15, 1980, p. 433-50.
- FANTUZZI, M.; HUNTER, R. L. *Tradition and innovation in Hellenistic poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- FARRELL, J. “Classical genre in theory and practice”, *New Literary History*, vol. 34, n° 3, 2003, p. 383-408.
- FAURE-RIBREAU, M. “Les personnages de l’*Amphitruo* de Plaute: Des personnages tragi-comiques?”, *Mosaïque*, vol. 1, 2009.

- FEENEY, D. *The gods in epic: Poets and critics of the classical tradition*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- FERA, M. C.; GRANDOLINI, S. (Eds.). *Poesia e religione in Grecia: Studi in onore di G. Aurelio Privitera*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2000.
- FERRAZ, M. C. F. *Platão: As armadilhas do fingimento*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- FILOCHE, C. “Le regard dans la *Mostellaria* de Plaute”, *Cahiers des études anciennes*, vol. 51, 2014, p. 135-54.
- FINLAYSON, J. G. “‘Bare life’ and politics in Agamben’s reading of Aristotle”, *The Review of Politics*, vol. 72, 2010, p. 97-126.
- FINLEY, M. I. *O mundo de Ulisses*. Lisboa: Presença, 1988.
- FISCHER-LICHTE, E. *The semiotics of theater*. Translated by J. Gaines and D. L. Jones. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- FISCHL, J. *De nuntiis tragicis*. Wien: 1910.
- FISH, S. *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- FLURY, P. *Liebe und Liebessprache bei Menander, Plautus und Terenz*. Heidelberg: Carl Winter, 1968.
- FOLEY, J. M. (Ed.). *A companion to ancient epic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- FOLEY, H. P. “Tragedy and politics in Aristophanes’ *Acharnians*”, *The Journal of Hellenistic Studies*, vol. 108, 1988, p. 33-47.
- FONSECA, A. L. “*Captiui* de Plauto: Análisis de la exposición y la escena obligatoria”, *Cuadernos de Filología Clásica – Estudios latinos*, n° 14, 1998, p. 69-82.
- FONTAINE, M. *Funny words in Plautine comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- FONTAINE, M. “Troy destroyed (Plautus *Bacchides* 973-74 and 1053)”, *Classical Philology*, vol. 101, n° 3, 2006, p. 280-6.
- FONTAINE, M.; SCAFURO, A. C. (Eds.). *The Oxford handbook of Greek and Roman comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- FORTSON IV, B. W. *Language and rhythm in Plautus: Synchronic and diachronic studies*. Berlin: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, 2008.
- FOUCAULT, M. *L’archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.

- FOWLER, A. *Kinds of literature: An introduction to the theory of genres and modes*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- FOWLER, D. P. "Narrate and describe: The problem of ekphrasis", *The Journal of Roman Studies*, vol. 81, 1991, p. 25-35.
- FOWLER, D. P. "On the shoulders of giants: Intertextuality and classical studies", *Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici*, vol. 39, 1997, p. 13-34.
- FRAENKEL, E. *Elementi plautini in Plauto*. Firenze: La Nuova Italia, 1960.
- FRAENKEL, E. "Zur römischen Komödie", *Museum Helveticum*, vol. 25, 1968, 231-42.
- FRANK, T. "The decline of Roman tragedy", *The Classical Journal*, vol. 12, n° 3, 1916, p. 176-87.
- FRANGOULIDIS, S. A. "A prologue-within-apologue: Plautus, *Miles gloriosus* 145-153", *Latomus*, vol. 55, 1996, p. 568-70.
- FRANGOULIDIS, S. A. "Counter-theatricalization in Plautus' *Captivi* III.4", *Mnemosyne*, vol. 49, n° 2, 1996, p. 144-58.
- FRANGOULIDIS, S. A. "Food and poetics in Plautus, *Captivi*", *L'Antiquité Classique*, vol. 65, 1966, p. 225-30.
- FRANGOULIDIS, S.; HARRISON, S. J.; PAPANGHELIS, T. D. (Eds.). *Generic interfaces in Latin literature: Encounters, interactions and transformations*. Berlin and Boston: De Gruyter, 2013.
- FRANKO, G. F. "Fides, Aetolia, and Plautus' *Captivi*", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 125, 1995, p. 155-76.
- FROW, J. "'Reproducibles, rubrics, and everything you need': Genre theory today", *Modern Language Association*, vol. 122, n° 5, 2007, p. 1626-34.
- FRYE, N. *Anatomy of criticism: Four essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- GAILLARD, J.; MARTIN, R. *Les genres littéraires à Rome*. Paris: Nathan, 1990.
- GALINSKY, K. (Ed.). *The interpretation of Roman poetry: Empiricism or hermeneutics?* Frankfurt am Main: Peter Lang 1992.
- GARCÍA-HERNÁNDEZ, B. "La estructura dramática de *Las Báquides* de Plauto", *Cuaderno de Filología Clásica – Estudios Latinos*, n° 15, 1998, p. 119-31.
- GARELLI-FRANÇOIS, M. H. (Ed.). *Rome et le tragique (Pallas 49)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998.

- GARNER, R. *From Homer to tragedy: The art of illusion in Greek poetry*. London: Routledge, 1990.
- GAYDECZKA, B.; KARWOSKI, A. M. “A hibridização dos gêneros textuais”. In: *Seminário do GEL 56*. São José do Rio Preto: GEL, 2008.
- GAZDA, E. K. *The ancient art of emulation: Studies in artistic originality and tradition from the present to the classical Antiquity*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.
- GEISENHANSLÜCKE, A.; RAUCH, (Orgs.). M. *Texte zur Theorie und Didaktik der Literaturgeschichte*. Stuttgart: Reclam, 2012.
- GENDRE, R. ΑΑΘΕ ΒΙΩΣΑΣ: *Ricordando Ennio S. Burioni*. Alessandria: Edizioni dell’orso, 1998.
- GENETTE, G. *Introduction à l’architexte*. Paris: Seuil, 1979.
- GENETTE, G. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Le Seuil, 1982.
- GENTILI, B. *Theatrical performances in the ancient world: Hellenistic and early Roman theatre*. Amsterdam: J. C. Gieben, 1979.
- GILL, C.; WISEMAN, T. P. (Eds). *Lies and fiction in the ancient world*. Exeter: University of Exeter Press, 1993.
- GOLD, B. K. (Ed.). *A companion to Roman love elegy*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.
- GOLDBERG, S. M. “Act to action in Plautus’ *Bacchides*”, *Classical Philology*, vol. 85, n° 3, 1990, p. 191-201.
- GOLDBERG, S. M. *Constructing literature in the Roman Republic: Poetry and its reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- GOLDBERG, S. M. *Epic in Republican Rome*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1995.
- GOLDBERG, S. M. “Poetry, politics and Ennius”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 119, 1989, p. 247-61.
- GOLDBERG, S. M. “The fall and rise of Roman tragedy”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 126, 1996, p. 265-86.
- GOLDEN, L. “Aristotle on comedy”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 42, n° 3, 1984, p. 283-90.

- GOLDHILL, S. *The poet's voice: Essays on poetics and Greek literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- GOLDEN, L. "Comic pleasure", *Hermes*, vol. 115, 1987, p. 165-74.
- GOODALE, G. H. "A glance at the lyric vocabulary of Horace", *The Classical Weekly*, vol. 10, n° 16, 1917, p. 122-6.
- GRANT, W. L. "Cicero and the *Tractatus Coislinianus*", *The American Journal of Philology*, vol. 69, n° 1, 1948, p. 80-6.
- GREENE, W. C. "Plato's view of poetry", *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 29, 1918, p. 1-75.
- GREGORY, J. (Ed.). *A companion to Greek tragedy*. Malden and Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- GRILLI, A. *Studi enniani*. Brescia: Paideia, 1965.
- GRUBE, G. M. A. "Educational, rhetorical, and literary theory in Cicero", *Phoenix*, vol. 16, n° 4, 1962, p. 234-57.
- GUARDÌ, T. "I precedenti greci della figura del *seruus currens* della commedia romana", *Pan*, vol. 2, 1974, p. 5-15.
- GUARINI, G. *Compendio della poesia tragicômica*. Venezia: G. Battista Ciotti, 1601.
- GUMBRECHT, H. U. *The powers of Philology: Dynamics of textual scholarship*. University of Illinois Press, 2003. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2003.
- GUTZWILLER, K. *A guide to Hellenistic literature*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- GUTZWILLER, K. "The tragic mask of comedy: Metatheatricality in Menander", *Classical Antiquity*, vol. 19, n° 1, 2000, p. 102-37.
- HABINEK, T. M. *The politics of Latin literature: Writing, identity and Empire in Ancient Rome*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1998.
- HALL, E. *Greek tragedy: Suffering under the sun*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- HALL, F. W. "On Plautus, *Miles gloriosus* 18", *The Classical Quarterly*, vol. 17, n° 2, 1923, p. 100-2.
- HALLIWELL, S. "Unity of art without unity of life? A question about Aristotle's theory of tragedy", *Atti Accademia Pontaniana*, vol. 61, 2012, p. 25-40.

- HALPORN, J. W.; OSTWALD, M.; ROSENMEYER, T. G. *The meters of Greek and Latin poetry*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1994.
- HANDLEY, E. W. Menander and Plautus: A study in comparison. An inaugural lecture delivered at University College, London, 5 February 1968. London: Published for the College by H. K. Lewis, 1968.
- HARDER, A.; REGTUIT, R. F.; WAKKER, G. C. *Genre in Hellenistic poetry*. Groningen: Forsten, 1998.
- HARDIE, P. *Lucretian receptions: History, the sublime, knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- HARDIE, P. *The Cambridge companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- HARDIE, P. *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*. Oxford: Clarendon Press, 1986.
- HARDIE, P.; WHITBY, M.; WHITBY, M. (Eds.). *Homo Viator: Classical Essays for John Bramble*. Bristol: Bristol Classical Press, 1987.
- HARRIOTT, R. M. "The function of the Euripides scene in Aristophanes' *Acharnians*", *Greece & Rome*, vol. 29, n° 1, 1982, p. 35-41.
- HARRISON, S. J. (Ed.). *A companion to Latin literature*. Oxford: Blackwell, 2007.
- HARRISON, S. J. "A tragic Europa?: Horace, *Odes*, 3.27", *Hermes*, vol. 116, n° 4, 1988, p. 427-34.
- HARRISON, S. J. "Altering Attis: Ethnicity, gender and genre in Catullus 63", *Mnemosyne*, vol. 57, 2004, p. 520-33.
- HARRISON, S. J. (Ed.). *Collected papers on Latin literature*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1995.
- HARRISON, S. J. *Generic enrichment in Vergil and Horace*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- HARRISON, S. J. (Ed.). *Homage to Horace*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- HARRISON, S. J. (Ed.). *Texts, ideas, and the classics: Scholarship, theory and classical literature*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- HARRISON, S. J. "The survival and supremacy of Rome: The unity of the shield of Aeneas", *Journal of Roman Studies*, vol. 87, 1997, p 70-6.

- HARSH, P. W. "Certain features of technique found in both Greek and Roman drama", *The American Journal of Philology*, vol. 58, n° 3, 1937, p. 282-93.
- HARTKAMP, R. F. *Von leno zu ruffiano (ScriptOralia 129)*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2004.
- HARTMUT, L.; HORN, H. J. (Orgs.). *Ares und Dionysos: Das Furchtbare und das Lächerliche in der europäischen Literatur*. Heidelberg: Winter, 1981.
- HARVEY, A. E. "Homeric epithets in Greek lyric poetry", *The Classical Quarterly*, vol. 7, n° 3/4, 1957, p. 206-23.
- HARVEY, A. E. "The classification of Greek lyric poetry", *The Classical Quarterly*, vol. 5, n° 3/4, 1955, p. 157-75.
- HARVEY, D.; WILKINS, J. (Eds.). *The rivals of Aristophanes: Studies in Athenian Old Comedy*. London: Duckworth and The Classical Press of Wales, 2000.
- HASEGAWA, A. P. "Crisi poetica e forma editoriale da Catullo a Orazio", *Studi Italiani di Filologia Classica*, vol. 8, 2010, p. 5-10.
- HASEGAWA, A. P. *Dispositio e distinção de gêneros no livro de Epodos de Horácio: Estudo acompanhado de tradução em verso*. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 2010.
- HASEGAWA, A. P. "O Epodo X de Horácio e a recusa do gênero épico", *Cadernos de Literatura em Tradução*, vol. 1, 2003, p. 77-103.
- HASEGAWA, A. P. *Os limites do gênero bucólico em Vergílio*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 2005.
- HAVELOCK, E. *Prefácio a Platão*. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papirus, 1996.
- HAVET, L. *Mélanges offerts a M. Émile Chatelain*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1910.
- HAYWOOD, R. M. "On the unity of the *Miles gloriosus*", *The American Journal of Philology*, vol. 65, n° 4, 1944, p. 382-6.
- HEATH, M. "Aristotelian comedy", *Classical Quarterly*, vol. 39, 1989, p. 344-54.
- HEATH, M. "Euripides' *Telephus*", *Classical Quarterly*, vol. 37, 1987, p. 272-80.
- HEATH, M. *Interpreting classical texts*. London: Duckworth, 2002.
- HEATH, M. *The poetics of Greek tragedy*. Stanford: Stanford University Press, 1987.

- HEFFERNAN, J. A. W. *Museum of words: The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1993.
- HINDS, S. E. *Allusion and intertext: Dynamics of appropriation in Roman poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- HINDS, S. E. "Arma in Ovid's *Fasti*", *Arethusa*, vol. 25, 1992, p. 81-153.
- HINE, H.; INNES, D. C.; PELLING, C. (Eds.). *Ethics and rhetoric: Classical essays for Donald Russell on his seventy-fifth birthday*. Oxford: Clarendon, 1995.
- HOFFMANN, P.; TRÉDÉ, M. (Eds.). *Le rire des anciens: Actes du colloque international*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1998.
- HOLLIS, A. S. "A tragic fragment in Cicero, *Pro Caelio* 67?", *The Classical Quarterly*, vol. 48, n° 2, 1998, p. 561-4.
- HOOKE, E. M. "Changing fashions in ancient drama II", *Greece & Rome*, vol. 7, n° 2, 1960, p. 143-54.
- HOPE, E. W. *The language of parody: A study in the diction of Aristophanes*. Baltimore: J. H. Furst Company, 1906.
- HORSFALL, N. "Il lessico del poeta epico", *Atene & Roma*, vol. 38, n° 4, 1993, p. 203-10.
- HOUGH, J. N. "The structure of the *Captivi*", *The American Journal of Philology*, vol. 63, n° 1, 1942, p. 26-37.
- HOWATSON, M. C. (Ed.). *The Oxford companion to classical literature*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1997.
- HUNTER, R. L. *A comédia nova da Grécia e de Roma*. Curitiba: Editora da UFPR, 2010.
- HUNTER, R. L. *The Argonautica of Apollonius*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- HUNTER, R. L. *The new comedy of Greece and Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- IRWIN, W. "Against intertextuality", *Philosophy and Literature*, vol. 28, n° 2, 2004, p. 227-42.
- JAMES, S. L. *Learned girls and male persuasion: Gender and reading in Roman love elegy*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2003.
- JANKO, R. "A new comic fragment (Aristophanes?) on the effect of tragedy", *Classical Quarterly*, vol. 59, 2009, p. 270-1.

- JANKO, R. *Aristotle on comedy: Towards a reconstruction of Poetics II*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985.
- JANKO, R. "Philodemus' *On poems* and Aristotle's *On poets*", *Cronache Ercolanesi*, vol. 21, 1991, p. 5-64.
- JANKO, R. (Ed.). *Philodemus, On poems, Books 3-4, with the fragments of Aristotle, On poets*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2010.
- JAUSS, H. R. *Toward an aesthetic of reception*. Translated by Timothy Bahti, introduction by Paul de Man. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- JENSEN, M. S. "The fall of Troy in Plautus' *Bacchides*", *Classica et Mediaevalia*, vol. 48, 1997, p. 315-23.
- JOCELYN, H. D. "Chrysalus and the fall of Troy (Plautus, *Bacchides* 925-978)", *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 73, 1969, p. 135-52.
- JONES, P. V.; SIDWELL, K. C. *The world of Rome: An introduction to Roman culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- JOUTEUR, I. *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*. Louvain: Peeters Publishers, 2001.
- JOUTEUR, I. *La théâtralité de l'œuvre ovidienne*. Nancy: Association pour la diffusion de la recherche sur l'antiquité, 2009.
- JOYCE, J. *Ulysses*. Paris: Shakespeare and Company, 1922.
- JUNIPER, W. H. "Character portrayal in Plautus", *The Classical Journal*, vol. 31, n° 5, 1936, p. 276-88.
- JUVAN, M. *History and poetics of intertextuality*. Translated from the Slovenian by Timothy Pogačar. West Lafayette: Purdue University Press, 2008.
- KAMERBEEK, J. C. *et al. Euripide*. Entretiens sur l'Antiquité Classique VI. Genève: Fondation Hardt, 1960.
- KANAVOU, N. *Aristophanes' comedy of names: A study of speaking names in Aristophanes*. Berlin and New York: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, 2011.
- KATSOURIS, A. G. "Notes on dreams and dream-like visions", *Dodone*, vol. 7, 1978, p. 43-86.
- KATSOURIS, A. G. *Tragic patterns in Menander*. Athens: Hellenic Society for Humanistic Studies, 1975.

- KEITH, A. M. *Engendering Rome: Women in Latin epic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- KELLY, H. A. *Ideas and forms of tragedy from Aristotle to Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- KENNEDY, G. A. (Ed.). *The Cambridge history of literary criticism: Classical criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- KENNEY, E. J.; CLAUSEN, W. V. (Eds.). *The Cambridge history of classical literature II: Latin literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- KILLEEN, J. F. "Plautus *Miles gloriosus* 211", *Classical Philology*, vol. 68, n° 1, 1973, p. 53-4.
- KIP, A. M. E. T. "Euripides and melos", *Mnemosyne*, vol. 40, fasc. 3/4, 1987, p. 414-19.
- KIRKWOOD, G. M. *Early Greek monody: The history of a poetic type*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1974.
- KNAPP, C. "References in Plautus and Terence to plays, players, and playwrights", *Classical Philology*, vol. 14, n° 1, 1919, p. 35-55.
- KNAPP, C. "References to literature in Plautus and Terence", *The American Journal of Philology*, vol. 40, n° 3, 1919, p. 231-61.
- KNAPP, C. "The originality of Latin literature", *The Classical Journal*, vol. 3, n° 7, 1908, p. 251-60.
- KNOX, B. *Word and action: Essays on the ancient theater*. Johns Hopkins, 1979.
- KOENEN, L. "Plautus, *Mil.* 1016", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, vol. 17, 1975, p. 79-80.
- KONSTAN, D. "Plautus' *Captivi* and the ideology of the ancient city-state", *Ramus*, vol. 5, 1976, p. 76-91. KONSTAN, D. *Roman comedy*. Ithaca: Cornell University Press, 1983.
- KONSTAN, D.; RAAFLAUB, K. A. (Eds.). *Epic and history*. Oxford: Blackwell Publishing, 2010.
- KOPPENFELS, W. et al. (Eds.). *Antike und Abendland: Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens*. Berlin und New York: Walter de Gruyter, 2005.

- KORFMACHER, W. C. "Epic quality in Ennius", *The Classical Journal*, vol. 50, n° 2, 1954, p. 79-84.
- KÖRTE, A. "Euripides oder Menander?", *Hermes*, vol. 61, n° 2, 1926, p. 134-56.
- KOTIN, J. "Shields of contradiction and direction: Ekphrasis in the *Iliad* and the *Aeneid*", *Hirundo – The McGill Journal of Classical Studies*, vol. 2, 2002, p. 11-6.
- KRYSINIEL-JÓZEFOWICZ, B. "A reconstruction of the original of the *Captivi*", *Eos*, vol. 47, 1954, p. 159-69.
- KROLL, W. *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1924.
- KUHLMANN P. "Moschos' *Europa* zwischen Artifizialität und Klassizismus: Der Mythos als verkehrte Welt", *Rheinisches Museum für Philologie*, vol. 147, 2004, p. 276-94.
- KUHN, T. S. *The structure of scientific revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1962.
- KUNCH, H. "Euripides und melos", *Mnemosyne*, vol. 51, fasc. 2, 1998, p. 147-53.
- LACEY, D. N. "Like father, like son: Comic theme in Plautus' *Bacchides*", *The Classical Journal*, vol. 74, n° 2, 1978/1979, p. 132-5.
- LADA-RICHARDS, I. "Authorial voice and theatrical self-definition in Terence and beyond: The *Hecyra* prologues", *Greece & Rome*, vol. 51, n° 1, 2004, p. 55-82.
- LAIRD, A. (Ed.). *Ancient literary criticism*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- LAMAGNA, M. "Menandro e il mondo dell'epica", *Atene & Roma*, vol. 1, n° 3/4, 2007, p. 19-38.
- LANATA, G. *Poetica Pre-Platonica: Testimonianze e frammenti*. Florença: La Nuova Italia, 1963.
- LARA, G. M. P. "Abordando os gêneros do discurso na escola: Um espaço para a transgressão?", *Vertentes*, vol. 34, 2009.
- LAZARUS, B. M. "Parodies and breakdowns in Euripides' 'more comic' *Orestes*", *Iris*, vol. 18, 2005, p. 2-12.
- LEACH, E. W. "Ergasilus and the ironies of the *Captivi*", *Classica et Mediaevalia*, vol. 30, fasc. 1-2, 1969, p. 263-96.
- LEFÈVRE, E. "L'originalità dell'ultimo Plauto", *Siculorum Gymnasium*, vol. 33, 1980, p. 893-907.

- LEFÈVRE, E. (Org.). *Plautus' Bacchides (ScriptOralia 138)*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2011.
- LEFÈVRE, E. (Org.). *Plautus' Rudens (ScriptOralia 133)*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2006.
- LEFÈVRE, E. "Plautus-Studien II: Die Brief-Intrige in Menanders *Dis exapaton* und ihre Verdoppelung in den *Bacchides*", *Hermes*, vol. 106, 1978, p. 518-38.
- LEFÈVRE, E. "Plautus-Studien IV", *Hermes*, vol. 112, n° 1, 1984, p. 30-53.
- LEFÈVRE, E. "Plautus-Studien V: Plautus' *Iliupersis* (Ba. 925-77)", *Hermes*, vol. 116, n° 2, 1988, p. 209-27.
- LEGRAND, P. E. *Étude sur Théocrite*. Paris: Ancienne Librairie Thorin et fils, 1898.
- LEIGH, M. *Comedy and the rise of Rome*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- LEIGH, M. "Forms of exile in the *Rudens* of Plautus", *The Classical Quarterly*, vol. 60, 2010, p. 110-7.
- LEIGH, M. "The *Pro Caelio* and Comedy", *Classical Philology*, vol. 99, n° 4, 2004, p. 300-35.
- LEJAY, P. A. A. *Plaute*. Paris: Boivin, 1926.
- LELIÈVRE, F. J. "Sosia and Roman epic", *Phoenix*, n° 3, 1958, p. 117-24.
- LEO, F. *Plautinische Forschungen*. Berlin: Weidmann, 1912.
- LESSING, G. E. *Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1750.
- LESSING, G. E. *Lessing's Laokoon*. Edited with English notes by A. Hamann. Oxford: Clarendon Press, 1878.
- LEVER, K. "Middle comedy, neither old nor new but contemporary", *The Classical Journal*, vol. 49, n° 4, 1954, p. 167-80.
- LINNAEI, C. *Systema naturae per regna tria naturae: Secundum classes, ordines, genera, species, cum characteribus, differentiis, synonymis, locis*. Holmiae: Laurentii Saluii, 1758-1759.
- LOFBERG, J. O. "Plautus, *Captiui* 984", *The Classical Journal*, vol. 17, n° 4, 1922, p. 228.
- LOHNER, J. E. S. "Variedade de gêneros e teatralidade nos dramas de Sêneca", *Classica*, vol. 24, n° 1/2, 2011, p. 86-102.

- LONG, T. "Understanding comic action in Aristophanes", *The Classical World*, vol. 70, n° 1, 1976, p. 1-8.
- LOVATT, H. *The epic gaze: Vision, gender, and narrative in ancient epic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- LOVATT, H.; VOUT, C. (Eds.). *Epic visions: Visuality in Greek and Latin epic and its reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- LOWE, J. C. B. "Prisoners, guards, and chains in Plautus, *Captiui*", *The American Journal of Philology*, vol. 112, n° 1, 1991, p. 29-44.
- LOWE, N. J. *Greece and Rome: New surveys in the classics – Comedy*. Vol 37. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- LOWE, N. J. *The classical plot and the invention of western narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- LOWRIE, M. *Horace's narrative odes*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- LUKÁCS, G. *Writer and critic and other essays*. Edited and translated by Professor Arthur D. Kahn. New York: Grosset and Dunlap, 1971.
- LYNE, R. O. A. M. *Words and the poet: Characteristic techniques of style in Vergil's Aeneid*. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- MacCARY, W. T. "The Bacchae in Plautus' *Casina*", *Hermes*, vol. 103, n° 4, 1975, p. 459-63.
- MacCARY, W. T. "The significance of a comic pattern in Plautus and Beaumarchais", *MLN*, vol. 88, n° 6, 1973, p. 1262-87.
- MacDOWELL, D. M. "The nature of Aristophanes' *Akharnians*", *Greece & Rome*, vol. 30, n° 2, 1983, p. 143-62.
- MAGNO, P. *Quinto Ennio*. Fasano: Schena Editore, 1979.
- MANDUIT, C.; PARÉ-REY, P. (Eds.). *Les maximes théâtrales en Grèce et à Rome: Transferts, réécritures, emplois*. Paris: De Boccard, 2011.
- MANUWALD, G. (Org). *Identität und Alterität in der frühromischen Tragödie*. Würzburg: Ergon Verlag, 2000.
- MANUWALD, G. *Pacuvius summus tragicus poeta: Zur dramatischen Profil seiner Tragödien*. München und Leipzig: K. G. Saur, 2003.

- MANUWALD, G. *Roman Republican theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- MARIOTTI, I. *Introduzione a Pacuvio*. Urbino: S. T. E. U., 1960.
- MARIOTTI, S. *Lezioni su Ennio*. Urbino: QuattroVenti, 1991.
- MARIOTTI, S. *Livio Andronico e la traduzione artistica: Saggio critico ed edizione dei frammenti dell'Odissea*. Urbino: Edizioni QuattroVenti, 1952.
- MARIOTTI, S. *Il Bellum Poenicum e l'arte di Nevio: Saggio con edizione dei frammenti del Bellum Poenicum*. Roma: Angelo Signorelli Editore, 1955.
- MARSHALL, C. W. *The stagecraft and performance of Roman comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- MARTIN, J. "Zur Entstehung der römischen Elegie", *Rheinisches Museum für Philologie*, vol. 60, 1905, p. 38-105.
- MARTIN, R. P. *The language of heroes: Speech and performance in the Iliad*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- MARTINDALE, C. (Ed.). *The Cambridge companion to Virgil*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- MASTRONARDE, D. J. "Euripidean tragedy and genre: The terminology and its problems", *Illinois Classical Studies*, vols. 24-25, 1999-2000, p. 23-39.
- MASTRONARDE, D. J. *The art of Euripides: Dramatic technique and social context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- MASTRONARDE, D. J. "Tragedy and other genres: Introduction", *Illinois Classical Studies*, vols. 24-25, 1999-2000, p. 17-21.
- MATTINGLY, H. B. "The date of Livius Andronicus", *The Classical Quarterly*, vol. 7, n° 3/4, 1957, p. 159-63.
- MAY, J. M. (Ed.). *Brill's companion to Cicero: Oratory and rhetoric*. Leiden, Boston, Köln: Brill, 2002.
- MCCARTHY, K. *Slaves, masters, and the art of authority in Plautine comedy*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2000.
- MCDONALD, M.; WALTON, J. M. (Eds.). *The Cambridge companion to Greek and Roman theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

- McMAHON, A. P. "Some questions on Aristotelian definitions of tragedy and comedy", *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 40, 1929, p. 97-198.
- MEDEIROS, G. M. "O riso em fragmentos: Mimos literários latinos de Décimo Labério e Publílio Siro", *Língua, literatura e ensino*, vol. 4, 2009, p. 421-9.
- MICHAUT, G. *Plaute*. Paris: E. de Boccard, 1920.
- MILES, S. *Strattis, comedy, and tragedy*. Doctor of Philosophy thesis. Nottingham: Durham University, 2009.
- MILLER, H. W. "Euripides' *Telephus* and the *Thesmophoriazusae* of Aristophanes", *Classical Philology*, vol. 43, n° 3, 1948, p. 174-83.
- MILLER, H. W. "Some tragic influences in the *Thesmophoriazusae* of Aristophanes", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 77, 1946, p. 171-82.
- MILLER, P. A. *Lyric texts and lyric consciousness: The birth of a genre from Archaic Greece to Augustan Rome*. London and New York: Routledge, 2005.
- MIOTTI, C. M. *Ridentem dicere uerum: O humor retórico de Quintiliano e seu diálogo com Cícero, Catulo e Horácio*. Tese de doutorado. Campinas: PPGL – IEL/Unicamp, 2010.
- MITCHELL, K. "Plautus *Miles gloriosus* 217: A theory", *Hermes*, vol. 102, n° 2, 1974, p. 260-7.
- MOI, T. (Ed.). *The Kristeva reader*. New York: Columbia University Press, 1986.
- MÖLLENDORF, P. V. "Der 'neue Aischylos' in den *Fröschen* des Aristophanes", *WuJbb*, vol. 21, 1996/1997, p. 129-51.
- MONACO, G. *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*. Palermo: Università di Palermo, 1991.
- MOORE, T. J. "Facing the music: Character and musical accompaniment in Roman comedy", *Syllecta Classica*, vol. 10, 1999, p. 130-53.
- MOORE, T. J. "False starts: isolated trochaic septenarii in Roman comedy". Paper given at the APA convention in Anaheim, 2010.
- MOORE, T. J. "Music and structure in Roman Comedy", *The American Journal of Philology*, vol. 119, n° 2, 1998, p. 245-73.

- MOORE, T. J. *Music in Roman comedy*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2012.
- MOORE, T. J. "Roman comedy: Dance drama". Paper given at the APA convention in San Diego, 2007.
- MOORE, T. J. "Song in Roman comedy". Paper given at the University of Iowa, 2005.
- MOORE, T. J. *The theater of Plautus: Playing to the audience*. Austin: University of Texas Press, 1998.
- MOORE, T. "Tragicomedy as a running joke: Plautus' *Amphitruo* in performance", *Didaskalia*, vol. 4, 1995.
- MOORE, T. J. "When did the *tibicen* play? Meter and musical accompaniment in Roman comedy", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 138, 2008, p. 3-46.
- MOST, G. W. *Collecting Fragments/Fragmente sammeln. Aporemata: Kritische. Studien zur Philologiegeschichte I*. Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1997.
- MUECKE, F. "Plautus and the theater of disguise", *Classical Antiquity*, vol. 5, n° 2, 1986, p. 216-9.
- MURPHY, C. T. "Popular comedy in Aristophanes", *The American Journal of Philology*, vol. 93, n° 1, 1972, p. 169-89.
- MURRAY, R. J. "Aristophanic protest", *Hermes*, vol. 115, 1987, p. 146-54.
- MURRAY, O. "Symposium and genre in the poetry of Horace", *The Journal of Roman Studies*, vol. 75, 1985, p. 39-50.
- NAGY, G. *Pindar's Homer: The lyric possession of an epic past*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1990.
- NESSLRATH, H. G. *Die attische mittlere Komödie: Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*. Berlin: Walter de Gruyter, 1990.
- NESSLRATH, H. G. "Parody and later Greek comedy", *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 95, 1993, p. 181-95.
- NEWMAN, J. K. "Ennius the mystic I: The terms of the debate", *Greece & Rome*, vol. 10, n° 2, 1963, p. 132-9.
- NEWMAN, J. K. "Ennius the mystic II: The technical revolution", *Greece & Rome*, vol. 12, n° 1, 1965, p. 42-9.

- NEWMAN, J. K. "Ennius the mystic III: Man becomes god", *Greece & Rome*, vol. 14, n° 1, 1967, p. 44-51.
- NORWOOD, G. *Greek comedy*. London: Methuen & Co., 1931.
- O'BRYEN, S. "Catullus 23 as Roman comedy", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 137, n° 1, 2007, p. 133-145.
- O'HARA, J. J. *Inconsistency in Roman epic: Studies in Catullus, Lucretius, Vergil, Ovid and Lucan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- O'HARA, J. J. "Trying not to cheat: Responses to inconsistencies in Roman epic", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 135, 2005, p. 15-33.
- OLIVA NETO, J. A. "Os gêneros poéticos antigos e o lugar-específico (τόπος ἰδιος) nas poéticas de Aristóteles e Horácio", *Phaon*, vol. 4, 2004, p. 111-8.
- OLIVEIRA, F. R. "Platão e o problema da lírica como gênero", *Boletim do CPA*, vol. 20, 2007, p. 59-67.
- OLIVER, R. P. "The *Oedipus* of Plautus", *Classical Philology*, vol. 45, n° 1, 1950, p. 39-40.
- OLSON, S. D. "Names and naming in Aristophanic comedy", *The Classical Quarterly*, vol. 42, n° 2, 1992, p. 304-19.
- ONIGA, R. "Il canticum di Sosia: Forme stilistiche e modelli culturali", *Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici*, vol. 14, 1985, p. 113-208.
- ONIGA, R. "*Importunae undae*: Livio Andronico, *Od.* fr. 18 Büchner", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, vol. 55, n° 1, 1997, p. 43-7.
- OPPERMAN, H. "Zur Entwicklung der *Fabula Palliata*", *Hermes*, vol. 74, n° 2, 1939, p. 113-29.
- OROSCO, G. S. *Metamorfoses de Venus na poesia de Ovídio*. Dissertação de mestrado. Campinas: IEL-Unicamp, 2011.
- OSMUN, G. F. "Building up comic steam", *The Classical Journal*, vol. 49, n° 2, 1953, p. 85-9+96.
- ÖSTENBERG, I. *Staging the world: Spoils, captives, and representations in the Roman triumphal procession*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2009.

- OWENS, W. M. "The third deception in *Bacchides*: *Fides* and Plautus' originality", *The American Journal of Philology*, vol. 115, n° 3, 1994, p. 381-407.
- PALMER, L. R. *The Latin Language*. London: Faber and Faber, 1954.
- PANOUSI, V. *Vergil's Aeneid and Greek tragedy: Ritual, empire and intertext*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- PAPAIOANNOU, S.; PETRIDES A. K. (Eds.). *New perspectives on postclassical comedy*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- PARKER, H. "Crucially funny or Tranio on the couch: The *seruus callidus* and jokes about torture", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 119, 1989, p. 233-346.
- PASQUALI, G. *Pagine stravaganti*. Vol. 2. Firenze: Sansoni, 1968.
- PASQUALI, G. "Un monologo dei *Captiui*", *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, vol. 55, fasc. 1, 1927, p. 24-30.
- PENWILL, J. L. "Reading Aeneas' shield", *Iris*, vol. 18, 2005, p. 37-43.
- PEREIRA, M. H. R. "O conceito de poesia na Grécia arcaica", *Humanitas*, vols. XIII-XIV, Coimbra, 1961/1962, p. 336-57.
- PERKELL, C. (Ed.). *Reading Vergil's Aeneid: An interpretive guide*. Norman: University of Oklahoma Press, 1999.
- PERNA, R. *L'originalità di Plauto*. Bari: Leonardo da Vinci Editrice, 1955.
- PERUTELLI, A. "L'inversione speculare: Per una retorica dell'ecphrasis", *Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici*, vol. 1, 1978, p. 87-98.
- PERUTELLI, A. *La poesia epica latina*. Roma: Carocci Editore, 2000.
- PETRONE, G. *Morale e antimorale nelle commedie di Plauto: Ricerche sullo Stichus*. Palermo: Palumbo Editore, 1977.
- PETRONE, G. "Nomen/omen: Poetica e funzione dei nomi (Plauto, Seneca, Petronio)", *Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici*, vol. 20/21, 1988, p. 33-70.
- PETRONE, G. *Quando le muse parlavano latino: Studi su Plauto*. Bologna: Pàtron, 2009.
- PETRONE, G. *Teatro antico e inganno: Finzione plautina*. Palermo: Palumbo, 1983.
- PHILIPPIDES, K. "Tyndarus' past: The name Paegnium in Plautus' *Captiui*", *Classica et Mediaevalia*, vol. 62, 2011, p. 99-112.

- PICHON, R. *Index uerborum amatorium*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 1991.
- PIPPIN, A. N. "Euripides *Helen*: A comedy of ideas", *Classical Philology*, vol. 55, n° 3, 1960, p. 151-63.
- PLATTER, C. *Aristophanes and the carnival of genres*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007.
- PÖHLMANN, E. (Org.). *Studien zur Klassischen Philologie: Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*, vol. 93, 1995.
- POLT, C. B. "The humour and thematic centrality of the patera in Plautus' *Amphitruo*", *Greece & Rome* (Second Series), vol. 60, n° 2, 2013, p. 232-45.
- PORTER, J. R. "Aristophanes, *Acharnians* 1118-21", *Greece & Rome*, vol. 51, n° 1, 2004, p. 21-33.
- POST, L. A. "Aristotle and Menander", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 69, 1938, p. 1-42.
- POZO, J. L. A. "La progresión dramática en los *Captiui* de Plauto", *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios latinos*, vol. 14, 1998, p. 57-67.
- PRATA, P. "Questões de autoria na Roma Antiga", *Caderno de qualificações*, vol. 1, 2005, p. 221-35.
- PRESCOTT, H. W. "Inorganic rôles in Roman comedy", *Classical Philology*, vol. 15, n° 3, 1920, p. 245-81.
- PRESCOTT, H. W. "The antecedents of Hellenistic comedy", *Classical Philology*, vol. 12, n° 4, 1917, p. 405-25.
- PRESCOTT, H. W. "The antecedents of Hellenistic comedy III", *Classical Philology*, vol. 13, n° 2, 1918, p. 113-37.
- PRESCOTT, H. W. "The antecedents of Hellenistic comedy VI", *Classical Philology*, vol. 14, n° 2, 1919, p. 108-35.
- PRESCOTT, H. W. "The interpretation of Roman comedy", *Classical Philology*, vol. 11, n° 2, 1916, p. 125-47.
- PRETAGOSTINI, R. (Ed.). *La letteratura ellenistica: Problemi e prospettive di ricerca – Atti del Colloquio Internazionale, Università di Roma "Tor Vergata", 29-30 Aprile 1997* [Quaderni dei Seminari Romani di Cultura Greca 1]. Roma: Quasar, 2000.

- PUTNAM, M. C. J. *Poetic interplay: Catullus and Horace*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2006.
- PUTNAM, M. C. J. *Virgil's epic designs: Ekphrasis in the Aeneid*. New Haven and London: Yale University Press, 1998.
- QUESTA, C. Il ratto dal serraglio: Euripide, Plauto, Mozart, Rossini. Bologna: Pàtron, 1979.
- QUESTA, C. *Introduzione alla metrica di Plauto*. Bologna: Pàtron, 1967.
- QUESTA, C. *La metrica di Plauto e Terenzio*. Urbino: QuattroVenti, 2007.
- QUESTA, C. "Maschere e funzioni nelle commedie di Plauto", *Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici*, vol. 8, 1982, p. 9-64.
- QUESTA, C. "Problemi di metrica plautina: I", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n° 1, 1966, p. 15-28.
- QUESTA, C. "Problemi di metrica plautina: II", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n° 17, 1974, p. 67-87.
- QUESTA, C. (Ed.). *Titi Macci Plauti cantica*. Urbino: QuattroVenti, 1995.
- RABINOWITZ, N. S.; RICHLIN, A. (Eds.). *Feminist theory and the classics*. New York and London: Routledge, 1993.
- RAFFAELLI, R. *Esercizi Plautini*. Urbino: QuattroVenti, 2009.
- RAFFAELLI, R.; TONTINI, A. *Lecturae Plautinae Sarsinates IV: Bacchides*. Urbino: Quattro Venti, 2001.
- RAFFAELLI, R.; TONTINI, A. (Eds.). *Lecturae Plautinae Sarsinates V: Captiui*. Urbino: QuattroVenti, 2002.
- RAFFAELLI, R.; TONTINI, A. (Eds.). *Lecturae Plautinae Sarsinates XII: Miles gloriosus*. Urbino: QuattroVenti, 2009.
- RAGUSA, G. *Fragmentos de uma deusa: A representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- RAGUSA, G. *Lira, mito e erotismo: Afrodite na poesia mélica grega arcaica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- RAINES, J. M. "Comedy and the comic poets in the Greek epigram", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 77, 1946, p. 83-102.

- RAU, P. *Paratragodia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*. München: C. H. Beck, 1967.
- READY, J. L. *Character, narrator, and simile in the Iliad*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- RIBBECK, O. *Alazon: Ein Beitrag zur antiken Ethologie und zur Kenntniss der griechisch-römischen Komödie nebst Übersetzung des Plautinischen Miles gloriosus*. Leipzig: Teubner, 1882.
- RITCHIE, W. *The authenticity of the Rhesus of Euripides*. Cambridge: Cambridge University Press, 1964.
- ROBERTSON, D. S. "Euripides oder Menander?", *Hermes*, vol. 61, n° 3, 1926, p. 348-50.
- ROBSON, J. *Humour, obscenity and Aristophanes (Drama 1)*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2006.
- ROESCH, S. "Interpellation et enjeux de pouvoir dans les comédies et tragédies latines", *CORELA – Numéros thématiques: L'interpellation*, 2010.
- ROLFE, J. C. "On *hoc age*, Plautus *Capt.* 444", *Classical Philology*, vol. 28, n° 1, 1933, p. 47-50.
- ROSE, H. J. *A handbook of Latin literature: From the earliest times to the death of St. Augustine*. Wauconda: Bolchazy-Carducci Publishers, 1996.
- ROSENMEYER, T. G. "Elegiac and elegos", *California Studies in Classical Antiquity*, vol. 1, 1968, p. 217-31.
- ROSENMEYER, T. G. "The formula in early Greek poetry", *Arion*, vol. 4, n° 2, 1965, p. 295-311.
- ROSIVACH, V. J. "Sceledrus and the monkey again", *The Classical Journal*, vol. 70, n° 1, 1974, p. 47.
- ROSIVACH, V. J. "The audiences of new comedy", *Greece & Rome*, vol. 47, n° 2, 2000, p. 169-71.
- ROSS, D. O. *Virgil's Aeneid: A reader's guide*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- ROSS, W. D. *Aristotle*. With a new introduction by John L. Ackrill. London and New York: Routledge, 2005.

- ROSSI, L. E. "I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche", *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, vol. 18, n° 1, 1971, p. 69–94.
- RUDD, N. "Patterns in Horatian lyric", *The American Journal of Philology*, vol. 81, n° 4, 1960, p. 373-92.
- RUFFELL, I. "A total write-off: Aristophanes, Cratinus and the rhetoric of comic competition", *The Classical Quarterly*, vol. 52, n° 1, 2002, p. 138-63.
- RUSSELL, D. A. *Criticism in Antiquity*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981.
- RUSSELL, A. G. "Euripides and the New Comedy", *Greece & Rome*, vol. 6, n° 17, 1937, p. 103-10.
- RUSTEN, J. S. "Who invented comedy? The ancient candidates for the origins of comedy and the visual evidence", *The American Journal of Philology*, vol. 127, n° 1, 2006, p. 37-66.
- SAINT-DENIS, E. "La parodie dans la littérature latine de Plaute a Sénèque", *L'information Littéraire*, vol. 17, 1965, p. 64-75.
- SALTINI, R. (Org.). *Reflexões sobre a paz*. Marília: Editora da Unesp, 2014.
- SANFORD, E. M. "The tragedies of Livius Andronicus", *The Classical Journal*, vol. 18, n° 5, 1923, p. 274-85.
- SANTOS, M. M. (Org.). *1º Simpósio de Estudos Clássicos da USP*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- SANTOS, M. M. "O monstrum da Arte Poética de Horácio", *Letras Clássicas*, n° 4, 2000, p. 191-265.
- SBORDONE, F. (Ed.). *Ricerche sui papiri ercolanesi: Il quarto libro del Peri poiematon di Filodemo*. Vol. 1. Naples: Giannini, 1969..
- SCAFOGLIO, G. "Plautus and Ennius: A note on Plautus, *Bacchides* 962-5", *The Classical Quarterly*, vol. 55, n° 2, 2005, p. 632-8.
- SCAFOGLIO, G. "Sinon in Roman drama", *The Classical Journal*, vol. 104, n° 1, 2008, p. 11-8.
- SCAFURO, A. C. *The forensic stage: Settling disputes in Graeco-Roman New Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

- SCHAAF, L. *Der Miles gloriosus des Plautus und sein griechisches Original: Ein Beitrag zur Kontaminationsfrage*. München: Fink, 1977.
- SCHAEFFER, J. M. *L'art de l'âge moderne: L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris: Gallimard, 1992.
- SCHAEFFER, J. M. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris: Éditions du Seuil, 1989.
- SCHARFFENBERGER, E. W. "Deinon eribremetas: The sound and sense of Aeschylus in Aristophanes' *Frogs*", *The Classical World*, vol. 100, n° 3, 2007, p. 229-49.
- SCHLEGEL, F. *Friedrich Schlegel: Kritische Ausgabe seiner Werke – Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*. Herausgegeben und eingeleitet von Hans Eichner. München: Verlag Ferdinand Schöningh, 1967.
- SCHLESINGER, A. C. "Identification of parodies in Aristophanes", *The American Journal of Philology*, vol. 58, n° 3, 1937, p. 294-305.
- SCHMIDT, E. A. et al. *L'histoire littéraire immanente dans la poésie latine*. Genève: Fondation Hardt, 2001.
- SCHWINDT, J. P. *Prolegomena zu einer "Phänomenalogie" der römischen Literaturgeschichteschreibung: Von den Anfängen bis Quintilian*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
- SCHWINDT, J. P. (Org.). *Was ist eine philologische Frage? Erkundung einer theoretischen Einstellung*. Frankfurt: Suhrkamp, 2009.
- SCHWINDT, J. P. (Org.). *Zwischen Tradition und Innovation: Poetische Verfahren im Spannungsfeld klassischer und neuerer Literatur und Literaturwissenschaft*. München: K. G. Saur, 2000.
- SEAMAN, W. M. "Some names in the *Captivi*", *The Classical Weekly*, vol. 35, n° 17, 1942, p. 197.
- SEAMAN, W. M. "The understanding of Greek by Plautus' audience", *Classical Journal*, vol. 50, 1954, p. 115-9.
- SEDGWICK, W. B. "Parody in Plautus", *The Classical Quarterly*, vol. 21, n° 2, 1927, p. 88-9.
- SEDGWICK, W. B. "The cantica of Plautus", *The Classical Review*, vol. 39, n° 3/4, 1925, p. 55-8.
- SEDGWICK, W. B. "The lyric impulse", *Music & Letters*, vol. 5, n° 2, 1924, p. 97-102.

- SEGAL, E. (Ed.). *Oxford readings in Aristophanes*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1996.
- SEGAL, E. *Roman laughter: The comedy of Plautus*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1987.
- SEGAL, E. *Scholarship on Plautus: 1965 – 1976*. Pittsburgh: Classical Association of the Atlantic States, 1981, p. 353-438.
- SEIDENSTICKER, B. “Comic elements in Euripides’ *Bacchae*”, *The American Journal of Philology*, vol. 99, n° 3, 1978, p. 303-20.
- SHAPIRO, H. A. “Jason’s cloak”, *Transactions of the American Philological Association*, vol. 110, 1980, p. 263-86.
- SHAPIRO, H. A. (Ed.). *The Cambridge companion to archaic Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- SHARROCK, A. *Reading Roman comedy: Poetics and playfulness in Plautus and Terence*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- SHARROCK, A. “The theatrical life of things: Plautus and the physical”, *Dictynna*, vol. 5, 2008, p. 171-89.
- SHEETS, G. A. “Plautus and early Roman tragedy”, *Illinois Classical Studies*, vol. 8, n° 2, 1983, p. 195-209.
- SILK, M. S. *Aristophanes and the definition of comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- SILK, M. S. (Ed.). *Tragedy and the tragic: Greek theatre and beyond*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- SKINNER, M. B. (Ed.). *A companion to Catullus*. Malden and Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- SKUTSCH, O. “Notes on Ennian tragedy”, *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 71, 1967, p. 125-42.
- SKUTSCH, O. “Plautus *Bacchides* 972: A *quadratus triumphalis*”, *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*, vol. 98, 1970, p. 300.
- SKWARA, E. “Love in Plautus’ comedies”, *Eos*, vol. 89, 2002, p. 305-14.
- SLATER, D. A. “Conjectures”, *The Classical Review*, vol. 27, n° 5, 1913, p. 158-60.
- SLATER, N. W. “*Amphitruo*, *Bacchae*, and metatheatre”, *Lexis*, vol. 5-6, 1990, p. 101-25.

- SLATER, N. W. *Plautus in performance: The theatre of the mind*. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- SMALL, J. P. "Plautus and the three princes of Serendip", *Renaissance Quarterly*, vol. 29, n° 2, 1976, p. 183-94.
- SNELL, B. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SOMMERSTEIN, A. H. *et al.* (Eds.). *Tragedy, comedy, and the polis*. Bari: Levante Editori, 1993.
- SONNENSCHNEID, E. A. "Alcumena Euripidi", *The Classical Review*, vol. 28, n° 2, 1914, p. 40-1.
- SOUBIRAN, J. *Autour du Miles gloriosus de Plaute*. Toulouse: CRATA, 1993.
- SOUBIRAN, J. *Prosodie et métrique du Miles gloriosus de Plaute: Introduction et commentaire*. Paris: Éditions Peeters, 1995.
- SPINA, S. *Introdução à poética clássica*. São Paulo: Editora F.T.D., 1967.
- STADTER, P. A. "Special effects in Plautine dialogue: *Miles gloriosus*, III, ii", *Classical Philology*, vol. 63, n° 2, 1968, p. 146-7.
- STAHL, J. M. *Kritisch-historische Syntax des griechischen Verbums der klassischen Zeit*, Heidelberg: Carl Winter, 1907.
- STAMBUSKY, A. A. "Roman comedy on trial in the Republic: The case of censorship against Gnaeus Naevius the playwright", *Educational Theatre Journal*, vol. 29, n° 1, 1977, p. 29-36.
- STÄRK, E.; VOGT-SPIRA, G. (Orgs.). *Dramatische Wäldchen: Festschrift für Eckhard Lefèvre zum 65. Geburtstag (Spudasmata 80)*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2000.
- STEVENS, E. B. "Topics of pity in the poetry of the Roman Republic", *The American Journal of Philology*, vol. 62, n° 4, 1941, p. 426-40.
- STEWART, Z. "The *Amphitruo* of Plautus and Euripides' *Bacchae*", vol. 89, 1958, p. 348-73.
- STIEBER, M. C. *Euripides and the language of craft*. Leiden and Boston: Brill, 2011.

- SUERBAUM, W. *Untersuchungen zur Selbstdarstellung älterer römischer Dichter: Livius Andronicus - Naevius - Ennius (Spudasmata 19)*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1968.
- SUTER, A. "Back from the dead: Euripides' *Orestes* and Aristophanes' *Frogs*", *New England Classical Journal*, vol. 25, n° 1, 1997, p. 3-7.
- SVENDSEN, J. T. *Goats and monkeys: A study of animal imagery in Plautus*. Doctor of Philosophy thesis. Ann Arbor: University of Minnesota, 1971.
- SVENSSON, A. *Zum Gebrauch der erzählenden Tempora in Griechischen*. Lund: Hakan Ohlssons Buchdruckerei, 1930.
- SWIFT L. A. *The hidden chorus: Echoes of genre in tragic lyric*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- SZEMERÉNYI, O. "The origins of Roman drama and Greek tragedy", *Hermes*, vol. 103, n° 3, 1975, p. 300-32.
- TALADOIRE, B. A. *Essai sur le comique de Plaute*. Monaco: Les Éditions de l'Imprimerie Nationale de Monaco, 1956.
- TAMBA-MECZ, I.; VEYNE, P. "Metaphora et comparaison selon Aristote", *Révue des Études Grecques*, vol. 92, 1979, p. 77-98.
- TANNER, R. G. "Plautus *Captivi* 659-666", *Mnemosyne*, vol. 15, n° 3, 1962, p. 270-2.
- TAPLIN, O. (Ed.) *Literature in the Greek and Roman worlds: A new perspective*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- TARRANT, R. J. "Seneca's drama and its antecedents", *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 82, 1978, p. 213-63.
- TATUM, J. (Ed.). *The search for the ancient novel*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- TELÒ, M. "Embodying the tragic father(s): Autobiography and intertextuality in Aristophanes", *Classical Antiquity*, vol. 29, n° 2, 2010, p. 278-326.
- TELÒ, M. "La scena di riconoscimento nello *Ione* di Euripide e Plauto, *Rudens* 1134", *Studi Classici e Orientali*, vol. 46, n° 3, 1998, p. 909-17.
- THALMANN, W. G. "Versions of slavery in the *Captivi* of Plautus", *Ramus*, vol. 25, n° 2, 1996, p. 112-45.

- THÉVENAZ, O. "Comment déjouer la tragédie? Marques tragiques et travestissements comiques dans l'Amphitryon de Plaute et les Acharniens d'Aristophane", *Études de Lettres*, vol. 4, 2004, p. 17-94.
- THIERFELDER, A. "Plautus und römische Tragödie", *Hermes*, vol. 74, n° 2, 1939, p. 155-66.
- THOMAS, J.-F. "Les genres nobles dans les comédies de Plaute et de Térence: L'exemple du thème de la gloire", *Cahiers du GITA*, vol. 14, 2001, p. 115-37.
- THOMAS, J. W. "The blunt-edged sword: Death, mock-tragedy, and the art of gallows-humor in Plautus", *Classical Bulletin*, vol. 77, n° 1, 2001, p. 19-34.
- THOMSON VESSEY, D. W. "Silius Italicus: The Shield of Hannibal", *American Journal of Philology*, vol. 96, n° 4, 1975, p. 391-405.
- THUMIGER, C. "On ancient and modern (meta)theatres: Definitions and practices", *Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici*, vol. 63, 2009, p. 9-58.
- TOBIAS, A. J. "Bacchiac women and iambic slaves in Plautus", *The Classical World*, vol. 73, n° 1, 1979, p. 9-18.
- TODOROV, T. *Genres in discourse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- TOLIVER, H. M. "The *fabulae palliatae* and the spread of Hellenism", *The Classical Journal*, vol. 49, n° 7, 1954, p. 303-6.
- TORRANCE, I. *Metapoetry in Euripides*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2013.
- TRACY, H. L. "The lyric poet's repertoire", *The Classical Journal*, vol. 61, n° 1, 1965, p. 22-6.
- TRAILL, A. "Acroteleutium's Sapphic infatuation (*Miles* 1212-83)", *The Classical Quarterly*, vol. 55, n° 2, 2005, p. 518-33.
- TRAINA, A. *Vortit Barbare: Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1974.
- TRENDALL, A. D.; WEBSTER, T. B. L. *Illustrations of Greek drama*. London: Phaidon, 1971.
- TYLAWSKY, E.; WEISS, C. (Eds.). *Essays in honor of Gordon Williams: Twenty-five years at Yale*. New Haven: Henry R. Schwab Publishers, 2001.
- ÜBERSFELD, A. *Lire le théâtre*. Paris: Belin, 1996.

- VASCONCELLOS, P. S. *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas, 2001.
- VASCONCELLOS, P. S. *Épica I: Ênio e Virgílio*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.
- VASCONCELLOS, P. S. "Horácio, Odes I, 33 e a recepção da poesia amorosa", *Classica*, vol. 21, fasc. 1, 2008, p. 112-25.
- VICTOR, B. "Plautus, *Miles gloriosus* 1367", *Classical Quarterly*, vol. 58, 2008, p. 681-2.
- VILJOEN, G. N. "The plot of the *Captivi* of Plautus", *Acta Classica*, vol. 6, 1963, p. 38-63.
- VILLELA-PETIT, M. P. "Platão e a poesia na *República*", *Kriterion*, nº 107, 2003, p. 51-71.
- VOGT-SPIRA, G. (Org.). *Beiträge zur mündlichen Kultur der Römer (ScriptOralia 47)*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1993.
- VOGT-SPIRA, G. "Plauto fra teatro greco e superamento della farsa itálica: Proposta di un modello triadico", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, vol 58, nº 1, 1998, p. 111-35.
- VOGT-SPIRA, G. (Org.). *Studien zur vorliterarischen Periode im frühen Rom (ScriptOralia 12)*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1989.
- VOIGT, E. B. "The flexible lyric", *The Kenyon Review*, vol. 21, nº 3/4, 1999, p. 181-226.
- VON ALBRECHT, M. *A history of Roman literature: From Livius Andronicus to Boethius*. Leiden: Brill, 1997.
- WAGNER, J. P. A. *De nuntiis comicis*. Vratislaviae: Officinae H. Fleischmann, 1913.
- WAUGH, P. *Literary theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- WEBB, R. *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*. Farnham: Ashgate, 2009.
- WELLESLEY, K. "The production date of Plautus' *Captivi*", *The American Journal of Philology*, vol. 76, nº 3, 1955, p. 298-305.
- WELSH, J. T. "Accius, Porcius Licinus, and the beginning of Latin literature", *Journal of Roman Studies*, vol. 101, 2011, p. 31-50.
- WEST, A. F. "On a patriotic passage in the *Miles gloriosus* of Plautus", *The American Journal of Philology*, vol. 8, nº 1, 1887, p. 15-33.
- WEST, D. A.; WOODMAN, A. J. *Creative imitation and Latin literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

- WEST, M. L. "Greek poetry 2000-700 B.C.", *Classical Quarterly*, vol. 23, n° 2, 1973, p. 179-92.
- WHITMARSH, T. *The Cambridge companion to the Greek and Roman novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- WHITMORE, C. E. "A definition of the lyric", *PMLA*, vol. 33, n° 4, 1918, p. 584-600.
- WHITTAKER, M. "The comic fragments in their relation to the structure of old Attic comedy", *The Classical Quarterly*, vol. 29, n° 3/4, 1935, p. 181-91.
- WILLI, A. *The languages of Aristophanes: Aspects of linguistic variation in classical Attic Greek*. Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 51-95.
- WILLIAMS, G. "Evidence for Plautus' workmanship in the *Miles gloriosus*", *Hermes*, vol. 86, n° 1, 1958, p. 79-105.
- WILLIAMS, R. D. "The shield of Aeneas", *Vergilius*, vol. 27, 1981, p. 8-11.
- WILLS, J. *Repetition in Latin poetry: Figures of allusion*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- WILNER, O. L. "Some comical scenes from Plautus and Terence", *The Classical Journal*, vol. 46, n° 4, 1951, p. 165-76.
- WILNER, O. L. "The character treatment of inorganic roles in Roman comedy", *Classical Philology*, vol. 26, n° 3, 1931, p. 264-83.
- WILNER, O. L. "The technical device of direct description of character in Roman comedy", *Classical Philology*, vol. 33, n° 1, 1938, p. 20-36.
- WRIGHT, J. *Dancing in chains: The stylistic unity of the comoedia palliata*. Rome: American Academy in Rome, 1974.
- WRIGHT, M. "Comedy and the Trojan war", *Classical Quarterly*, vol. 57, 2007, p. 412-31.
- WYCHERLEY, R. E. "Aristophanes and Euripides", *Greece & Rome*, vol. 15, n° 45, 1946, p. 98-107.
- YARDLEY, J. C. "Comic Influences in Propertius", *Phoenix*, vol. 26, n° 2, 1972, p. 134-9.
- YARDLEY, J. C. "Propertius 4.5, Ovid Amores 1.6 and Roman comedy", *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, vol. 213, 1987, p. 179-89.
- ZAFFAGNO, E. "La machaera del *Miles*", *Futur Antico*, vol. 2, 2005, p. 257-62.
- ZAGAGI, N. "Mythological hyperboles and Plautus", *The Classical Quarterly*, vol. 36, n° 1, 1986, p. 267.

- ZAGAGI, N. "Obligations in amatory payments and gift-giving: A note on Plautine originality", *Hermes*, vol. 115, n° 4, 1987, p. 503-4.
- ZAGAGI, N. *Tradition and originality in Plautus: Studies of the amatory motifs in Plautine comedy*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1980.
- ZEITLIN, F. I. "Travesties of gender and genre in Aristophanes' *Thesmophoriazousae*", *Classical Inquiry*, vol. 8, n° 2, 1981, p. 301-27.
- ZWIERLEIN, O. *Zur Kritik und Exegese des Plautus II: Miles gloriosus*. Stuttgart: Steiner, 1991.
- ZYMNER, R. *Handbuch Gattungstheorie*. Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler, 2010.