

# humanitas



**Vol. XXVII-XXVIII**

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

---

# HUMANITAS

VOLS. XXVII E XXVIII



COIMBRA  
MCMLXXV-MCMLXXVI



## UM MOMENTO PLAUTINO: «SED QVASI POETA...»

Numa perspectiva de conjunto da crítica literária entre os Latinos e os Gregos, salienta G. M. A. GRUBE o facto de a literatura latina ser de início muito mais consciente e crítica do que a grega (1). Fenómeno que, muito em especial, se relaciona, como autor aí demonstra, com as condições histórico-culturais que propiciaram em Roma o aparecimento de uma actividade literária propriamente dita. Dos Gregos, os Latinos não recolhem apenas, de facto, os frutos de uma experiência de arte plenamente amadurecida, que atinge o seu apogeu dois séculos antes de Lívio Andronico abrir os rumos à literatura latina com a tradução da *Odisseia* e de algumas obras-primas do teatro helénico. Por esta altura (séc. III a.C.), já também a Grécia possuía todo um sistema coerente de crítica e teorização literária, cuja influência não foi decerto irrelevante no rápido progresso que a literatura latina conhece em apenas dois séculos. Daí o interesse de uma observação como a de GRUBE, quando assinala que em Roma «os primeiros poetas foram também os primeiros críticos» (2).

Já contudo se não compreende bem o motivo por que o autor não torna extensiva a observação aos poetas da comédia arcaica, e em especial a Plauto, cuja frequência de alusões literárias nos parece revestir, mercê das próprias circunstâncias que GRUBE aponta, um significado bem mais apreciável do que aquele que aí lhe é atribuído. Ponto de encontro entre duas tradições dramáticas — a da comédia nova ateniense e a das primitivas farsas itálicas —, a obra de Plauto não se limita a uma síntese mais ou menos perfeita de uma e outra; à medida que o come-

---

(1) *The Greek and Roman Critics*, London, Methuen, 1968, pp. 152-153.

(2) *Op. cit.*, p. 152.

diógrafo evolui, o apuramento dramático, que as comédias da sua fase final testemunham, traduz-se também numa reflexão sobre ambas, que vai desde a crítica ao habitual repositório da tradição cômica (veja-se o *miles antigloriosus* do *Truculentus* ou o enamorado anti-romântico do *Mercator*) às sugestões concretamente artísticas que, no conteúdo e originalidade de expressão, não deixam ainda hoje de ser actuais.

Queremos referir-nos sobretudo — mas não só — ao *Pseudolus*, peça que muitos comentadores consideram entre as suas melhores comédias. Contribui em larga parte para esse juízo o arrojo das inovações que Plauto aí parece ter querido ensaiar em matéria de técnica dramática, nomeadamente através de uma visível ruptura das convencionais barreiras entre autor e público, que se salda numa demonstração ao vivo de certos problemas da arte teatral (1). Por esse aspecto, o *Pseudolus* não anda longe das modernas experiências de teatro, onde não raro o autor se faz personagem, procurando captar o reconhecimento e a adesão do público para os obstáculos e as perplexidades que entre ele e a obra (ficticiamente) a criar se interpõem.

Os vv. 401-405 desta comédia levantam a questão particularmente interessante da existência de uma *ars poetica* plautina; e tanto assim que GRUBE, ao pronunciar-se negativamente sobre ela, sentiu pelo menos a necessidade de evocar o passo mencionado para lhe recusar esse carácter, com argumentos que adiante se especificarão. Restar-nos-ia, pois, nas comédias, pouco mais do que a recusa do autor, por duas vezes expressa, em resumir o assunto da *fabula* (2), ou o

---

(1) Característica evidenciada sobretudo por B.-A. TALADOIRE (*Essai sur le comique de Plaute*, Les Éditions de l'Imprimerie Nationale de Monaco, 1956, p. 138). Particularmente sugestivo nos parece ser o paralelo que, a respeito da quebra da ilusão cénica, o autor evoca com algumas modernas tentativas de encenação ou com a «violação quase brutal dos segredos e fórmulas dramáticas do teatro de Pirandello» (vide p. 171). Para uma apreciação de outros aspectos dramáticos, que explicam a popularidade da peça entre os Latinos, cf. LEJAY, *Plaute*, Paris, 1925, esp. pp. 66-70.

A crer em Cícero, esta teria sido também uma das peças predilectas de Plauto na sua velhice (*De senectute* 14.50).

(2) Único ponto, a juntar à ausência de prólogo nalgumas comédias, em que GRUBE vê implícita uma «deliberada teoria», que marca a transição para um novo conceito dramático (vide *op. cit.*, p. 154; cf. *Asinaria* 8-10 e *Trinummus* 16-17).

discutido passo do *Amphitruo*, onde se adianta a noção de *tragicomoedia*:

*Eandem hanc, si uoltis, faciam ex tragoediā  
comoedia, ut sit omnibus isdem uorsibus.*

.....  
*Faciam ut commixta sit tragicomoedia;  
nam me perpetuo facere ut sit comoedia,  
reges quo ueniant et di, non par arbitror (1).*

Alguns estudos sobre Plauto, no entanto, têm trazido a lume contributos vários, que inequivocamente apontam, de acordo com o que atrás sugerimos, para a especificidade das referências ao drama ou à criação poética, subjacentes nas comédias. Nessa linha se inserem algumas importantes obras de conjunto, como o *Essai sur le comique de Plaute* ou *The Nature of Roman Comedy* (2); quer uma quer outra documentam uma tendência bastante actual para reabilitar o uso plautino da quebra da ilusão dramática, associando-a a uma concepção fársica de teatro (aliás, ainda em voga nos nossos dias), com raízes no próprio substrato itálico. Em muitos desses passos, cuja desenvoltura suscitou já na Antiguidade (e até entre os modernos...) críticas diversas (3), as per-

(1) «Esta peça eu farei dela, se quiserdes, de tragédia uma comédia, sem lhe alterar um único verso; (...) farei dela uma peça mista, digamos, uma tragicomédia — pois dar exclusivamente carácter de comédia a uma peça em que entram reis e deuses, não me parece oportuno» (54-55, 59-61).

(2) B.-A. TALADOIRE, *op. cit.*, esp. pp. 167-172; G.E. DUCKWORTH, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton, 1952 (1971), esp. pp. 132-136.

(3) Assim Evântio (séc. IV d.c.) que, em *De fabula* 2. 8, alude à ruptura da ilusão cénica como *uitium Plauti frequentissimum*, antepondo às personagens de Plauto as de Terêncio, exactamente pelo seu equilíbrio e verosimilhança. Na esteira de Evântio, também grande número de comentadores modernos interpreta a ausência dessas falas em Terêncio como sinal de evolução artística e de positivo avanço em ordem a um maior realismo dramático (vide HARSH, *A Handbook of Classical Drama*, Stanford, 1944, p. 380; cf. DUCKWORTH, *op. cit.*, p. 133 e nota 80). Mas não deixa de ser curioso que tal evolução se manifeste na razão directa de uma mais estreita fidelidade aos modelos da comédia nova: na verdade, o realismo terenciano é, antes de mais, um regresso aos ideais estéticos da época helenística, que tão vinicamente se reflecte no classicismo romano e na crítica literária posterior. Essa mudança de padrões artísticos explica a preferência que a época clássica dá a Terêncio em detrimento de Plauto, e que Horácio resume em posições bem conhecidas (vide e.g. *Epistulae* 2.1.175-176, *Ars poetica* 270-274, sobre Plauto, e *Epistulae* 2.1. 59, sobre Terêncio).

sonagens comentam e ridicularizam a maquinaria teatral ou aludem, numa típica fala *extra comoediam*, à peça que no momento se representa.

Tais referências não são arbitrárias, nem se esvaziam na finalidade cômica que em primeiro plano as determina; um curioso estudo sobre a *Casina*, de W. FOREHAND, mostra convincentemente até que ponto apartes dessa natureza (que não devem ser tomados independentemente dos prólogos) são índice de um real «interesse de Plauto pela teoria dramática» (1). Vale a pena aqui lembrar que a *Casina* é hoje considerada um dos exemplares mais representativos da primitiva farsa itálica: a ela teremos de reportar, como o autor faz ver, a liberdade com que a peça se assume como *ludus* ('jogo'), propiciando um dos mais curiosos momentos de reflexão estética em Plauto.

Não substancialmente diversas, embora de âmbito mais genérico, são, por exemplo, as conclusões de P. GRIMAL num artigo recente, «Jeu et vérité dans les comédies de Plaute». Conquanto se não debruce em concreto sobre a ruptura da ilusão cénica, o conhecido latinista traz achegas relevantes neste capítulo, confirmando, através de outros elementos da obra plautina (assim a dança e os *cantica*), a continuidade de uma «estética» ligada às primitivas representações, e basicamente centrada na noção de *ludus* (2).

---

(1) «Plautus' *Casina*: an Explication», *Arethusa* 6 (1973) 233-256. Realçando o «tom festivo» próprio dos *ludi*, que E. SEGAL assinala ao prólogo da comédia (*Roman Laughter*, Harvard University Press, 1970, pp. 52-53), propõe o autor no entanto «an interpretation which reveals Plautus' interest here in dramatic theory». (p. 235).

(2) *Dioniso* 46 (1975) 137-152. Numa perspectiva de conjunto bastante original, o artigo situa Plauto entre dois universos distintos: o da comédia helenística, dominado pela ambição do «realismo» (*mimesis*), e o das representações fâricas, onde radica esse acentuado pendor fantástico que se objectiva no *ludus*. É pena que a não inclusão de notas, neste volume da revista, nos tenha privado de outros contributos, talvez esclarecedores, de apoio às teses defendidas pelo autor. Não podemos avaliar, por exemplo, em que medida P. GRIMAL se terá socorrido das reflexões literárias dos prólogos e de outros passos das comédias, aparentemente esquecidas ao longo do artigo (a breve referência à queda da ilusão cénica que é feita de passagem — p. 151 — não tem relação directa com este aspecto). De qualquer forma, a orientação seguida reveste-se, quanto a nós, de uma vantagem incontestável: a de confirmar, a partir dos elementos estruturais da obra plautina (para além de outros valiosos dados históricos e linguísticos), a existência efectiva de uma «estética», que encontra correspondência nas frequentes observações pessoais do poeta e em sugestões várias que percorrem as comédias.

E. SEGAL, por sua vez, em «The Purpose of the *Trinummus*», não hesita em falar de uma *ars poetica* plautina (1). O autor insiste, nomeadamente, no cunho pessoal de alguns prólogos e na ênfase com que o comediógrafo sublinha um princípio de responsabilidade criadora, através das explicações que dá ao público sobre o que inovou ou omitiu relativamente à peça originária. Este cunho pessoal e artístico, conclui o mesmo autor, prolonga-se na figura típica do escravo (ou do «sicofanta», no caso do *Trinummus*), cuja actuação e sucessos são muitas vezes descritos numa característica terminologia teatral, que apela para a identidade de funções entre o escravo e o poeta. É sintomático que, neste ponto, SEGAL se apoie justamente no controverso passo do *Pseudolus*: «By this line of reasoning, we can adjudge Pseudolus his favorite character of all, since he compares his plots to a playwright's creative process (*Pseud.* 401 ff.)» (2).

As considerações de SEGAL, para além do seu inegável mérito e poder criativo, vêm assim reforçar, com novos argumentos, uma das tentativas mais felizes de interpretação desta comédia; referimo-nos à excelente análise de conjunto que TALADOIRE desenvolve no *Essai sur le comique de Plaute*, e da qual nos socorreremos largamente ao longo deste trabalho (3). Orientando-se numa perspectiva estritamente cénica, a análise acentua o carácter excepcional da peça, onde a tónica se condensa, não já na intriga em si, mas na questão essencial que Plauto sugere aos espectadores: «como fazer uma comédia?». Esta interpretação tem, como veremos, implicações directas com a questão que nos propomos tratar, uma vez que alarga a toda a peça o sentido específico de «mensagem» contido nos versos 401-405. A esta luz,

---

(1) *American Journal of Philology* 95 (1974) 252-264. Sobre a referência concreta a uma *ars poetica* vide p. 254.

(2) *Ibid.*, p. 258 n. 14. Em *Roman Laughter* (pp. 213-214), SEGAL associa o passo às interpretações «autobiográficas» a que a figura do escravo tem dado azo, nomeadamente no que respeita às ameaças de envio para o moinho (*pistrinum*) que, de facto, reaparecem com grande insistência no *Pseudolus* (vide e.g. 533-535). Segundo Varrão, Plauto teria sido obrigado, num período particularmente difícil, a ganhar a vida trabalhando num moinho (cf. Aulo Gélio, *Noctes Atticae* 3.3.14). É natural que a história, como observa SEGAL, tenha mais de histriónico do que de histórico, mas não invalida que noutros aspectos se não possa reconhecer no escravo um papel predominante de porta-voz do poeta — para o que, de resto, SEGAL parece também inclinar-se.

(3) *Op. cit.*, pp. 138-141 e 233-235.

os referidos versos não serão assim uma comparação incidental, um passo apenas destacável, cuja intencionalidade seria pelo menos legítimo pôr em dúvida; neles se exprime um princípio estético, indissociável da própria estrutura da peça, que conscientemente realiza o movimento de interiorização do drama, na altura em que os esquemas habituais parecem, à superfície, ter já esgotado todo o seu potencial de interesse e novidade.

Mesmo tendo em conta estes e outros contributos, poder-se-á legitimamente sustentar, a partir dos dados das comédias, a existência de uma «poética plautina»? A resposta não passa apenas, como é óbvio, pelo valor desses dados e pelo aproveitamento que deles foi feito; depende também, em larga parte, da própria aceção em que tomarmos a palavra *poética*; os critérios aplicáveis a (e por...) Horácio não serviriam certamente para Plauto, pois estamos longe de encontrar na obra algo que se pareça com um conjunto de regras ou uma abordagem mais ou menos sistemática do fenómeno literário. Se, porém, entendermos por *poética* uma certa visão, simultaneamente da obra artística e da natureza concreta do agir que a produz, não será talvez impossível demonstrar que o «interesse pela teoria dramática», a que alude FOREHAND, corresponde a uma atitude reflexiva bem mais ampla e criadora do que é hábito pensar-se.

Neste sentido tentaremos orientar o nosso trabalho, procurando delinear, a partir dos vv. 401-405, o significado de uma experiência estética que, em última análise, emerge de toda a obra, criando nela uma essencial unidade de objectivos programáticos.

Entremos, sem mais, na análise do passo:

*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 (1).*

---

(1) «Mas, tal como o poeta, quando pega nas suas tabuinhas, procura o que em parte nenhuma do mundo existe, e contudo acha, dando aparência de verdade ao que não é senão mentira, assim eu também farei de poeta: essas vinte minas, que agora em parte nenhuma do mundo existem, pois bem, eu as acharei.»

O passo não tem suscitado inteira concordância por parte dos comentadores,

Estas palavras fazem parte de um monólogo proferido pelo escravo Psêdolo, na comédia do mesmo nome (vv. 401-405). Antes, viera um movimentado diálogo com o alcoviteiro Balião, que ameaçara vender Fenício, a amada do seu jovem patrão (Calidoro), caso nesse mesmo dia lhe não fossem entregues as vinte minas exigidas para o resgate. Uma vez sozinho, Psêdolo confessa as suas perplexidades — e promete «tornar-se poeta» (*poeta fiam*) para salvar o amo, descobrindo «o que em parte nenhuma do mundo existe» (*quod nusquamst gentium*). Traduzido em termos de comédia, quer isto dizer que o escravo irá pôr em campo todo o seu vasto arsenal de mentiras e aldrabices, em que se adivinham já, como vítimas preferenciais, Simão, o «amo velho» (pai de Calidoro), e o arrogante alcoviteiro, que virá a ser, de facto, o grande ludibriado da peça (1).

A comparação não é única em Plauto. Também na *Casina* as

---

especialmente pelo que respeita ao v. 403, considerado por alguns como espúrio. USSING, por exemplo, embora se veja forçado a admiti-lo, não deixa de frisar *nec ego libenter carerem*, o que nos leva a supor que as dúvidas se prendem sobretudo com um problema de interpretação.

G. WILLIAMS («Some Problems in the Construction of Plautus' *Pseudolus*», *Hermes* 84 (1957) 424-455, distingue, no conjunto do monólogo, duas secções: a primeira (vv. 394-400), exclusivamente centrada na promessa, pouco antes feita, de lograr o *leno*; a segunda (vv. 401 sqq.), dirigida para a questão concreta de como obter as vinte minas (p. 434). Parece-nos uma distinção um tanto artificial de duas ordens de problemas, motivada sobretudo, supomos, pela necessidade de justificar a provável ligação dramática entre a cena antecedente (I, 3) e a que se segue (I, 5). Não obstante a existência de dois momentos bem demarcados no monólogo, inclinamo-nos de preferência para a sua unidade temática (cf. *infra*, p. 103, n. 1).

(1) A figura de Balião era já na Antiguidade uma das personagens mais populares do teatro latino, sucedendo até que actores de nomeada, como Róscio, preferissem o seu papel ao do *seruus* (Cícero, *Pro Roscio com.* 7). F. della CORTE, para quem Balião é «il carattere piú delineato» da peça (*Da Sarsina a Roma*, Firenze, 1967, p. 231), considera mesmo que é nele que converge o verdadeiro centro de interesse da comédia e não no *seruus* (p. 226), confinando praticamente a essa perspectiva a análise da peça (vide pp. 226-231 e 284-285). Note-se, contudo, que muito do que aí se invoca a respeito de Balião se poderia também aplicar ao escravo: assim no tocante à evolução de «tipo» a «carácter». Os constantes monólogos de Psêdolo, por exemplo (LEJAY intitula, não sem razão, esta comédia como a «peça dos longos monólogos e reflexões» — vide *op. cit.*, p. 66), apontam para um princípio de introspecção cómica, sem precedentes nos outros *serui* plautinos.

«manhas» de Cleóstrata e de Mirrina são comentadas por esta última de forma algo semelhante:

*Nec fallaciam astutiores ullus fecit  
poeta atque ut haec est fabre facta ab nobis* (1).

(vv. 860-861)

Mas saliente-se que a analogia aqui estabelecida tem um alcance restrito; trata-se tão-somente de realçar o ardil, que os espectadores actualizam com a sua presença, através de um vantajoso confronto com a vulgaridade dos ardis, mesmo bem urdidos, a que o poeta — subentenda-se, o poeta cómico — de ordinário decorre. Neste ponto, Plauto não se distancia muito desses comentários *extra comoediam*, onde, acima da verosimilhança, se compraz em sublinhar a novidade de tal ou tal aspecto da intriga, relativamente ao que sucede noutras comédias (*in aliis comoediis*).

O passo do *Pseudolus* nada apresenta deste carácter banal: sustenta, é certo, nas suas linhas gerais, a mesma analogia cómica, mas as circunstâncias específicas da sua inserção levam o poeta a conceder-lhe aqui uma amplitude significativa, ultrapassando o efeito fugaz da imagem, a breve trecho diluída na memória dos ouvintes; ao contrário da *Casina* (onde o ardil só praticamente se revela aos espectadores depois de consumado), a intriga, já anunciada, está ainda totalmente por forjar, não obstante as bravatas que o escravo pouco antes alardeara junto do amo, fazendo-o crer na existência de um projecto de acção:

CAL. *Cedo mihi, quid es factururus?*

PSEUD. *Temperi ego faxo scies.*

*Nolo bis iterari: sat sic longae fiunt fabulae* (2).

(vv. 387-388)

---

(1) «Poeta algum imaginou ardil com mais manha, com mais arte, do que este nosso.» Veja-se a relação que FOREHAND estabelece deste passo com os vv. 759 sqq., que adiante citaremos (*art. cit.*, p. 246).

(2) (CALIDORO) «Diz-me lá, o que é que tencionas fazer?

(PSÉUDOLO) «A seu tempo o saberás. Não me quero meter em repetições! É assim que as comédias se vão tornando compridas...».

A verdade, porém, é outra; Psêudolo não tem, por enquanto, qualquer «sombra de plano» (*gutta consili*), como francamente reconhece, diante dos mesmos espectadores, em singela conversa com o seu *θυμός*:

*Neque exordiri primum unde occipias habes  
neque ad detexundam telam certos terminos* (1).

(vv. 399-400)

Na generalidade das comédias, o escravo, mal ou bem, lança de imediato mãos à obra, mal pressinta a «sombra de um plano» — que se não faz esperar: aqui assistimos, pelo contrário, a um processo moroso de detecção e reconhecimento do terreno, que iguala o escravo ao poeta na difícil procura «do que em parte nenhuma do mundo existe» (*quod nusquamst gentium*). Várias vezes, com efeito, o *quaerere* da intriga se queda numa sucessão de hipóteses, tão cedo levantadas

---

(1) «Não sabes por que ponta hás-de começar a urdir a tua teia, nem tão-pouco por onde rematá-la.» Psêudolo inicia este monólogo com uma curiosa auto-invocação (*Postquam illic hinc abiit, tu astas solus, Pseudole* — v. 394), que tem relevância na compreensão do passo. As interpelações ao *φίλον ἦτορ*, ao *θυμός*, etc., desde Homero que se multiplicam na literatura grega, caracterizando em geral uma situação dilemática vivida pelo herói (no caso da epopeia ou da tragédia) ou pelo próprio poeta (na lírica). O processo, sob a variante da auto-invocação — introduzida por Eurípides —, é também usado na comédia nova e aparece nada mais nada menos do que duas vezes no *Pseudolus* — cf. vv. 453 sqq. (veja-se a elucidativa síntese que G. WILLIAMS apresenta de exemplos ocorrentes — que incluí os passos mencionados desta comédia —, a propósito do carne 8 de Catulo, *Miser Catulle, desinas ineptire...*, em *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford, 1968, pp. 461-462).

Intimamente ligado à apóstrofe está, pois, o tema da heroização de Psêudolo, que atinge alguns momentos mais altos no cómico confronto com as proezas do «troiano Ulisses» — vide vv. 1063-1064, 1244; cf. vv. 590-591 passim, e G. WILLIAMS, «Some Problems...», pp. 447-448, onde se faz uma interessante análise do motivo, em paralelo com as *Bacchides*.

O monólogo comporta, como vimos atrás (cf. p. 101 n.) dois momentos distintos: numa primeira fase (vv. 394-400), o escravo dá-se conta das dificuldades insuperáveis em que voluntariamente se enredou; numa segunda fase (vv. 401-405), ao estilo das velhas exortações, procura congrega todas as suas forças e coragem para a tarefa sobre-humana que o aguarda. Entre o heroísmo (cómico) incarnado por Psêudolo e a criação poética, estabelece-se assim um nexo significativo: ambos simbolizam, na peça, a superação do real pela vida do fantástico.

como logo repelidas; e só o desenrolar dos acontecimentos, antecipando-se a qualquer directiva organizada de Psêdolo, o encaminhará na pista da almejada «mentira» (*mendacium*). Escusado será determo-nos a pensar no que sucederia, não fosse a oportuna chegada de Hárpax (primeira vítima das aldrabices do escravo...) (1) e os generosos préstimos de Carino, amigo de Calidoro, que, além de cinco minas, lhes coloca ainda ao dispor o homem providencial da segunda parte do ardil: esse problema é de todo supérfluo na comédia, onde o *quaerere* se salda sempre num correspondente *inuenire*.

Maior interesse oferece para nós a intencionalidade do termo *mendacium*: que visa propriamente Plauto com ele? Aparentemente, a sua função não difere, neste contexto, da de *fallacia* (na *Casina*), sublinhando essa espécie de parentesco que se estabelece entre o poeta e o *seruus* na identidade de fins que se propõem (*mentiri...*). Contudo, uma análise mais atenta permitirá precisar a ideia com maior clareza: quando Psêdolo invoca o *quaerere* e o *inuenire*, está concretamente a pensar nas famosas vinte minas que, tal como os achados do poeta, «em parte alguma do mundo existem» (*uiginti minas | quae nusquam nunc sunt gentium, inueniam tamen*); o termo «mentira», conquanto assente que nem uma luya ao possuidor de um nome de si tão expressivo como Psêdolo (2), não menos se aplica ao objecto material das suas

---

(1) É, com efeito, Hárpax, o enviado do militar macedónio, a quem Fenício fora vendida, que possibilita a Psêdolo definir uma «estratégia»; apresentando-se como *Subballio* (intendente de Balião...), consegue que aquele lhe passe para as mãos a contramarca que o creditará perante o alcoviteiro (vv. 574-666). Enquanto Hárpax vai repousar, esperando que Balião regresse — de acordo com as informações dadas por Psêdolo —, chega Carino, amigo de Calidoro, que se oferece para os ajudar (vv. 695-766); como o militar havia já entregue quinze minas, são agora necessárias apenas cinco (quantia que Hárpax se recusara a confiar ao pretendido *Subballio*), bem como uma pessoa desconhecida do alcoviteiro, capaz de desempenhar o papel de escravo do militar macedónico. Esse papel será levado a cabo por Símia, escravo de Carino, personagem ainda desconhecida em Atenas, mas não menos notável em matéria de manhas do que o famoso Psêdolo (vv. 956-1016).

(2) O nome, formado a partir do grego *ψευδ-* (*ψεύδομαι* «mentir»), é, com toda a probabilidade, invenção plautina, embora não falem possíveis fontes de inspiração na comédia nova; dois títulos de peças são particularmente sugestivos: *Pseudomenos*, de Aléxis, e *Katapseudomenos*, de Menandro, tendo-se posto já inclusivamente a hipótese, quer para uma quer para outra, de terem servido de modelo à peça latina (quanto à primeira, cf. T. MANTERO, «Lo *Pseudolus* plautino e i frammenti dello *Ψευδόμηνος* di Alessi», *Maia* 18 (1966) 392-409 [seg. *A. Ph.* 37];

Há, pois, uma circunstância concreta que favorece, no *Pseudolus*, a sugestão de «mentira» associada às vinte minas, em volta das quais a peça gravita. O dinheiro era tradicionalmente representado em cena, como o texto sugere, por tre-moços (o mesmo com que, na barbaria, isto é, na Itália, se engordavam reses...), convenção cujos riscos eram por demais evidentes num público tão apegado às realidades práticas, como era, em fim de contas, o público romano. Ainda dois séculos depois, Horácio evocará, não sem azedume, esse ancestral pendor para o *negotium*, que desde cedo leva os Romanos a anteporem a ambição do ganho a outros interesses, porventura menos lucrativos, mas espiritualmente mais compensadores (*A.P.* 323 sqq.):

*Grais ingenium, Grais dedit ore rotundo  
Musa loqui, praeter laudem nullius avaris;  
Romani pueri longis rationibus assem  
discunt in partis centum diducere. «Dicat  
filius Albini: si de quincunce remota est  
uncia, quid superat?... Poteras dixisse. — Triens. — Eu!  
Rem poteris seruare tuam. Redit uncia, quid fit?  
— Semis» (1).*

Exemplos não faltam também em Plauto. Ao invés, porém, de lamentar-se, como Horácio, o comediógrafo preferiu tirar partido dessa característica negativa, enquadrando-se num tipo de «arte nova» onde a comédia ironicamente brinca com as suas convenções.

---

*Plauti Poenulus*, Heidelberg, 1975, p. 258 (nota *ad loc.*) e bibliografia aí citada. Note-se a sugestiva interligação que Plauto procura obter entre este apelo e a sequência cénica, com a réplica imediata de Colibisco: *Sed ita adsimulatote quoque quasi ego sim peregrinus*: «Fazei também vós de conta que sou um forasteiro».

- (1) «Aos Gregos concedeu a Musa o engenho, e falas com harmonia, aos Gregos de nada avaros senão de glória; as crianças romanas, essas aprendem em longos cálculos a dividir o asse em cem partes. «Diga lá o filho de Albino: se a cinco onças uma se tira, que fica?... Já podias ter dito. — Um terço de asse. — Bem! Poderás conservar o teu património. Se se junta uma onça, que fica? — Meio asse.»

(Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, *Res Romanae*, Coimbra, 1976, p. 102.) Para uma posição aparentemente contraditória cf. no entanto *Epistulae* 2.1, 103-107, e SEGAL, *Roman Laughter*, esp. pp. 42-43.

No *Poenulus*, o artifício é directo e evidente: trata-se de avisar os espectadores (como se estes precisassem de aviso...) de que o ouro em causa é simples *aurum comicum*. A sugestão do *Pseudolus* é mais discreta: o vago suporte de *aurum comicum* que a sustenta dilui-se aqui num contexto mais amplo, em que o poema, independentemente de formas e modos de concretização, surge *ab initio* como «mentira».

Assim, ao comparar as vinte minas com os *inuenta* do poeta, tão irreais como elas, Plauto consubstancia um velado apelo à imaginação do público que, em certa perspectiva, vai no sentido contrário do passo da *Casina*. A oposição reveste, é certo, o seu quê de artificial: o reforço da verosimilhança, tal como a desmistificação cénica, não passam de aspectos complementares, que enraízam na mesma necessidade de actualizar e dar novo rosto (*nouo modo*, dirá adiante Psêdolo) a uma comédia de características essencialmente pobres, que assim tenta reconquistar os créditos junto de um público, quase tão batido como o autor, nos mecanismos que a faziam por dentro mover-se.

Convirá notar que, frequentemente, os dois processos se associam na mesma peça (caso do *Pseudolus* ou da própria *Casina*), chamando alternadamente a atenção, quer para a verdade dos acontecimentos cénicos, quer para a sua natureza de mistificação. Através das referências tópicas, «verdade» e «mentira» apresentam-se, pois, como noções eminentemente lúdicas, desviando o interesse da acção em si mesma para o elo comunicativo que se estabelece entre actores e espectadores. Os versos do *Poenulus* que atrás citámos ilustram bem essa espécie de cumplicidade, que transparece na insistente denúncia das comédias como *ludus*, denúncia em que aliás reside, conforme demonstra FRAENKEL a propósito da *Casina*, um dos mais óbvios motivos plautinos das comédias:

*Nec pol ego Nemeae credo, neque ego Olympiae,  
neque usquam ludos tam festiuos fieri  
quam hic intus fiunt ludi ludificabiles  
seni nostro et nostro Olympioni uilico* (1).

(vv. 759-762)

---

(1) «Coa breca! Nem em Némea nem em Olímpia nem em parte alguma do mundo, creio, se celebram jogos mais divertidos do que estes com que lá dentro eles se divertem à custa do nosso velho amo e do nosso caseiro Olímpião!» O texto apresenta um trocadilho sobre o duplo sentido de *facere ludos* «celebrar jogos»

É a este contexto lúdico que justamente se prende a intencionalidade do passo do *Pseudolus*; não já, porém, como forma simples de *ludus*, no sentido para que outras referências plautinas uniformemente apontam. Pouco ou nada, de facto, encontramos nele do carácter tópico que distingue as habituais falas *extra comoediam*, nas quais a aliança actor/espectador parece cingir-se a uma casual convergência, decorrente de circunstâncias ou momentos precisos da intriga. A reforçar o teor generalizante do passo, as vinte minas não são aqui sequer uma realidade cénica visível; situam-se ainda num imaginário espaço, no poço sem fundo do não-ser, onde o poeta ou o escravo as irão buscar. Atenuando, por um lado, o comprometimento directo entre personagem/público, Plauto acrescenta-lhe por outro, com o *quasi poeta*, uma dimensão até aí inexplorada — a do autor. E é essa presença, abstractamente consentida, que permite ampliar o *ludus* da comédia às duas faces extremas que reveste: *poesis* e *poema*.

Servimo-nos, com alguma arbitrariedade, destes dois termos, porque nos parece que só eles traduzem eficazmente a sugestão de dois momentos correlativos que o texto estabelece; por um lado, o *quaerere* e o *inuenire*, em que assenta a génese da obra artística; por outro, o poema, enquanto resultado objectivo (e objectivável) de uma *uoluntas* poética (1), conscientemente exercida do nada (*nusquamst*) para uma

---

(ou representações teatrais) e «divertir-se à custa de alguém», sentido este reforçado ainda pelo adj. *ludificabiles*. FRAENKEL (*Elementi plautini in Plauto*, trad. it., Firenze, 1960, pp. 7 sqq.) aponta não só para a especificidade do trocadilho, que não tem equivalência em grego, como para o esquema comparativo aqui usado: frequentemente em Plauto as personagens, os acontecimentos ou os aspectos cénicos são hiperbolizados, através de um cómico confronto que se estabelece com figuras, acontecimentos, instituições, etc., ligados à mitologia ou à cultura grega. Assim, na peça, o ardil que se trama contra o velho e o caseiro Olimpião supera as próprias realizações de Némea e de Olímpia. (Para outros pormenores de interpretação textual, cf. *Plautus Casina* ed. by THOMAS MACCARY and M. M. WILLCOCK, Cambridge University Press, 1976, pp. 182-186, nota *ad loc.*)

FOREHAND associa este passo com os vv. 869-871 atrás citados, concluindo que em ambos «Plautus has gone outside the comic framework to refer to entertainment within entertainment» (*art. cit.*, p. 246); o autor salienta ainda, de forma explícita, a importância que os referidos passos, e em especial a alusão aos *ludi*, assume na apresentação dramática da peça, em relação com o prólogo.

(1) SEGAL vê justamente nos *noluit* e *uoluit* de alguns prólogos (v.g. *Casina*, vv. 64-65; *Trinummus*, vv. 8-9 e 18-21) um dos mais válidos indícios de «responsabilidade criadora» por parte de Plauto: «The *noluit* reveals the *ars poetica*: Plautus

«simulação» do real (*ueri simile*). O esquema tridimensional poeta/ /personagem/público, que o contexto cénico insinua, prossegue, pois, no interior da imagem, numa nova relação — *poeta/poesis/poema* — onde avulta uma sintética, mas precisa reflexão sobre a arte, que envolve por igual o poema e o modo específico de agir daquele que a produz.

Deslizando entre um e outro plano, o poeta, de personagem secundária (ou mesmo ignorada) que é na generalidade das referências (1), toma sobre si a responsabilidade do jogo, realçando, na ambiguidade do termo *mendacium*, o papel de «inventor» que por excelência lhe cabe. Observemos de passagem que esse mesmo termo, na sua forma grega (*εὐρητής*), será oportunamente lembrado a respeito de Psêudolo: *nimum est mortalis graphicus, εὐρητής mihi est* «um tipo castiço a mais não poder ser, o meu homem de ideias» (v. 700) — assim responde Carino ao amigo que o interpela. Mas não precisamos de recorrer a este dado indirecto para fundamentar o carácter essencial de *εὐρητής* que a noção de poeta aqui subentende; ele está bem claro no monólogo quando Psêudolo, em directa invocação aos espectadores, abre novo parêntese na acção dramática (568-570):

..... *Nam qui in scaenam prouenit  
nouo modo nouom aliquid inuentum adferre addecet;  
si id facere nequeat, det locum illi qui queat* (2).

chose what *he* wanted to show, and cut what *he* wanted to cut» (vide «The Purpose of the *Trinummus*» p. 254).

(1) Cf., no entanto, *Bacchides*, vv. 214-215: *Etiam Epidicum, quam ego fabulam aequae ac me ipsum amo, | nullam aequae inuitus specto, si agit Pellio*. Aludimos aqui apenas a referências inseridas na acção das peças; os prólogos proporcionam também, sem dúvida alguma, um abundante material, mas não propriamente enquadrado na perspectiva dramática que nos interessa por ora acentuar. Acrescente-se que a sobreposição poeta / escravo, sendo mais ou menos visível na maior parte das peças, se define quase sempre de forma indirecta. Assim, por exemplo, no *Trinummus*, as concordâncias que é possível detectar entre o papel do parasita e o do poeta apenas se revelam dramaticamente através de coincidências e paralelismos (sem dúvida intencionais, mas não abertamente enunciados), como seja a linguagem teatral ou teatralizante do *sycophanta*, culminando na escolha deliberada que um e outro fazem da mesma palavra — *trinummus* —, um, para intitular a peça, o outro, o «dia de fortuna» que lhe renderá três escudos (*nummi*) por via das suas *artes nugatoriae* (vv. 843-844). Cf. SEGAL, *art. cit.*, p. 258.

(2) «Todo aquele que vem à cena, força é que apresente, em novos moldes, alguma nova invenção: se não for capaz de o fazer, pois dê lugar a outro que o seja.»

É interessante notar, a este respeito, a acumulação de fórmulas verbais (*quaerit, reperit, facit illud ueri simile*), que, embora caracteristicamente referidas ao agir do sujeito, se repercutem na visão do poema objecto, modificando-lhe (sem contudo anular) o sentido imediato de *mendacium*; é de facto por esse agir específico que a arte se oferece aqui como «invenção» — ou, noutra perspectiva, como mentira artística, justificada a posteriori pelo *ueri simile*. A relação inversa é também verdadeira: a natureza simples do poema objecto, na sua primária e intuitiva oposição ao *uerum* («verdade» ou «realidade»), condiciona a actividade do poeta, determinando-a intrinsecamente por um *mentiri* anterior à concretização cénica.

Sob forma de apelo, Plauto sugere uma das faces mais curiosas de sua própria atitude estética; na verdade, a invenção, que grosso modo traduz *mendacium*, só se entende no *quasi poeta* em função de um vasto jogo de contrastes — *mendacium, ueri simile* — onde a Arte se revela, não já como algo de estático, mas sim como processo dinâmico, pelo qual se procura superar a natural condição de «mentira» (*quod mendacium est*).

Deste modo, a finalidade lúdica, que a referência em si comporta, é ultrapassada no seu próprio campo por uma reflexão genérica sobre a Arte, que, se não pode dizer-se inteiramente original, apresenta, pelo menos, aspectos suficientemente pessoalizados para definir o passo, no seu conjunto, como uma pequena *ars poetica*. Pouco importa, aliás, que os aspectos objectivos, atrás referidos, possam ser taxados de «lugares-comuns» sobre poesia; «invenção» e «mentira» não constituíram certamente noções novas em Plauto ou Horácio — para já não falarmos de Platão ou Aristóteles — e nem por isso perdem actualidade nos nossos tempos. Quando insistimos em falar aqui de uma *ars poetica*, temos sobretudo em vista um modo de ser da experiência artística, susceptível de a particularizar nas relações que mantém com a tradição e com o espaço cultural e sociológico em que lhe é dado realizar-se.

Essa particularização oferece sem dúvida problemas; a começar pela manifesta pobreza de linguagem que, na aparência, em nada distingue o passo de ideias tradicionalmente feitas sobre a poesia, e já então exploradas pelos Gregos nos mais diversos quadrantes. Não se foge, ainda aqui, à impressão de que «em vez de se falar linguagem, se é, sim, falado pela linguagem» — como H. ECO argutamente observa a propósito

dos códigos linguísticos (1). Mas isto é um aspecto quase inevitável em qualquer acto comunicativo; teremos, pois, de procurar ver em que sentido esta linguagem «velha» se afirma válida no novo contexto de relações em que se insere.

Uma das características singulares do monólogo é a feição polémica que, deliberadamente ou não, o autor lhe imprime; a época arcaica latina define-se, como diversas vezes se tem insistido, por um profundo cepticismo quanto às reais possibilidades de inovar que se lhe ofereciam, em matéria de criação literária (2); tal cepticismo verifica-se mormente com respeito ao drama, género mais atingido do que qualquer outro pela tradição do *uortere*. Terêncio sintetiza bem esse espírito num verso do prólogo do *Eunuchus* (v. 41): *nullumst iam dictum quod non dictum sit prius*, «nada se diz que não tenha já antes sido dito». Daí decorre uma ambígua noção de *poesis* (e, correlativamente de *poeta*), centrada sobretudo nos aspectos de linguagem e estilo (3), mas, ainda

(1) *A estrutura ausente*, São Paulo, 1976, p. XX.

(2) G. WILLIAMS nota, com alguma razão, a ausência de qualquer protesto declarado de originalidade por parte dos poetas arcaicos latinos (*Tradition and Originality*, p. 38). Essa atitude não é apenas estética: relaciona-se também, como aí se demonstra, com a inexistência de estímulo adequado e, sobretudo, com o quase desprezo a que a poesia era socialmente votada. Cf., todavia, Ênio, *Annales* 7. 125-129, que, até certo ponto, limita a afirmação. Plauto também, como já vimos, distancia-se um tanto em relação ao *uortere* (mesmo admitindo-o numa mais lata acepção), insinuando, com as referências explícitas ao *noluit* e ao *uoluit* do autor, a presença, nas peças, de um *aliquid nouom inuentum*, que se integra no seu conceito de arte. Mas pode dizer-se, neste caso, que as excepções confirmam a regra.

(3) Nesta época, de facto, o conceito de *poesis* não implica, ao contrário do que na Grécia acontecia, uma estreita unidade de «conteúdo» e «forma» (sobre esta diferença de conceitos vide PERNA, *L'originalità di Plauto*, Bari, 1955, pp. 34-37); o esforço criador dos primeiros poetas incide primacialmente, pelo menos de forma consciencializada, na descoberta de um estilo poético que consagre as virtualidades literárias da língua. Assim, a questão do *uortere* passa a segundo plano e, mesmo num poema de raiz tão latina como os *Annales* (se exceptuarmos os aspectos formais do género — epopeia — e do metro), é sobretudo no campo da linguagem que Ênio realçará o seu carácter de inovador (7. 125-129) — embora esta afirmação de originalidade possa também entender-se como referência específica à introdução do hexâmetro dactílico (cf. G. WILLIAMS, *Tradition and Originality...*, p. 253). É de supor, pois, que Terêncio não exprima opiniões diversas das do comum quando vê no poeta «aquele que percebe de versos» (*Phormio* 17: *qui artem tractent musicam*) ou ainda o *scriptor*, cujas faculdades de «bem escrever» se entendem nos prólogos como quase exclusivamente referidas ao *uortere*. Essa mesmo critério (estilístico)

assim, incapaz de sobrepor-se à imagem tradicional do poeta-tradutor, a quem se não exige (e que normalmente não pugna por) uma responsabilidade artística na obra que assina em segunda mão. O seu ofício, a crermos em Terêncio, como que se limita a procurar e descobrir «o que já existe» ou «já foi dito».

Teria Plauto pretendido reagir contra este evidente (mecânico e convencional) pessimismo, ao caracterizar o poeta num ângulo específico de «inventor»? Ou visaria em particular responder a juízos depreciativos sobre a sua obra, lançados à conta do *uortere*? O passo em si é demasiado genérico para sustentar uma ou outra interpretação; e ignoramos, é evidente, as circunstâncias em que a obra foi produzida para lhe atribuímos esse carácter de resposta. Algum propósito parece, contudo, deduzir-se da insistência com que mais adiante se afirma: *nam qui in scaenam prouenit, | nouo modo nouom aliquid inuentum adferre addecet; | si id facere nequeat, det locum illi qui queat* (vv. 568-570); está em causa agora, não já o poeta em geral, mas o dramaturgo, de quem expressamente se reclama «alguma nova invenção» e, o que não é menos importante, fórmulas também novas de a apresentar (*nouo modo*) (1).

O carácter pessoal do passo afigura-se-nos, pois, insofismável, insinuando uma das prováveis vias de compreensão do passo 401-405. Talvez por aí não seja impossível associá-lo à existência de detractores («críticos» declarados ou não), a que decerto Plauto, como qualquer outro grande poeta, não terá ficado imune. A eles parece o poeta, pelo menos, aludir no *Poenulus*, quando aconselha os magistrados dos jogos a não se deixarem levar por invejas ou injustos favoritismos (vv. 36-39). A obra não fornece, no entanto, outros elementos objectivos que nos permitam avaliar o teor exacto de presumíveis críticas correntes. Ao

---

prevalecerá ainda na apreciação que os autores da época clássica (Cícero, por exemplo, em *De finibus* 1.2.4-6) nos deixam dos poetas arcaicos. Para Terêncio, cf. C. MARCHESI, *Storia della letteratura latina*, Milano, 81975, I, pp. 114-117.

(1) Note-se a ambiguidade: naturalmente que Plauto se refere ao dramaturgo, mas fá-lo através de uma expressão propositadamente vaga (*qui in scaenam prouenit*) que tanto pode entender-se em função do autor como do actor. Com isto, procura-se precisamente relevar a personagem, fazendo nela confluir uma vez mais os traços do dramaturgo. Outro aspecto curioso do passo é que a ideia, nos termos em que aparece formulada, não entra em contradição com o *uortere*, antes parece supô-lo (tomando-o, é evidente, na sua mais lata acepção, como de facto tudo indica que deva tomar-se).

contrário de Terêncio, Plauto não se dá ao trabalho de especificar os juízos de «poetas mal intencionados» ou de supostos entendidos (1); prefere directamente transformá-los em substância de Arte, com que nos prólogos ou no interior das comédias apela para o público, esclarecendo-o das intenções artísticas da peça à luz do *uoluit* e do *noluit*, da liberdade de invenção que implicitamente supõem.

Confrontando estes dados, é de crer que no passo se jogue também contra dois tipos de detractores: os que, com razão ou sem ela, reduzissem o valor poético da obra a um mero *uortere*, e os que, em sentido oposto, lhe recriminassem a falta de zelo e seriedade aos modelos que lhe caberia estritamente reproduzir — estes últimos, provavelmente, bem mais numerosos, a ajuizar pela natureza das acusações que, não muito depois, surgirão contra Terêncio... (2).

De qualquer forma, o «interesse polémico» desta *ars poetica* não reside no carácter circunstancial de defesa que Plauto porventura tenha sido tentado a jogar; o passo constitui antes, pela posição de realce que ocupa na peça, uma salutar reacção aos preconceitos artísticos da época, ao mesmo tempo que aproxima o termo latino *poeta* da sua originária noção de *ποιητής* com esse *nouom aliquid inuentum*, claramente reconhecido como o meio indispensável da criação dramática.

Que, ainda neste ponto, Plauto seja intérprete de uma tradição cômica, não temos dúvidas. Entre os Gregos, a ideia de «invenção» está mais intimamente ligada à comédia do que a qualquer outra forma poética; um dos clássicos elementos de comparação entre género cômico e género trágico, pelo menos a partir do séc. IV a.C., radica precisamente em que, neste último, tudo tem de ser inventado de novo, desde os nomes das personagens à intriga — coisa que, regra geral, não acontecia na tragédia (em princípio baseada, como se sabe, num *μῦθος* já conhecido). Ora é fácil pensar na influência directa que esta tradição de

(1) Cf. W. R. CHALMERS, «Plautus and his audience» in *Roman Drama* (ed. by T. A. DOREY and D. R. DUDLEY), London, 1965, p. 37.

(2) GRUBE aponta o facto estranho de algumas acusações contra Terêncio visarem exactamente «desvios» que este terá efectuado em relação aos seus modelos (*op. cit.*, pp. 154-155). Daí que (um tanto contraditoriamente com os conceitos estéticos da nossa época), as repetidas garantias de tradução «literal» — e.g. *uerbum de uerbo expressum extulit* (*Adelphoe*, v. 11) — tenham sobretudo em Terêncio uma intenção de defesa.

teoria literária pode ter exercido em Plauto, quando se tem em conta que a comédia grega serviu, precisamente, de meio privilegiado à sua difusão, como o atesta, entre várias outras referências que nos restam, o célebre prólogo da *Poiesis* de Antífanos, especialmente vv. 17 sqq.:

.....  
 ἡμῶν δὲ ταῦτ' οὐκ ἔστιν, ἀλλὰ πάντα δεῖ  
 εὐρεῖν, ὀνόματα καινά, τὰ διωκημένα  
 πρότερον, τὰ νῦν παρόντα, τὴν καταστροφὴν,  
 τὴν εἰσβολήν. .... (1)

Embora essencialmente virado para o confronto com a tragédia, o fragmento mostra, de forma iniludível, a singularidade desse *εὐρεῖν* que os poetas cómicos reivindicam para o seu género (2), e que bem poderá estar na base da extensão de sentido que Plauto terá talvez visado, ao estabelecer a equivalência entre a forma latina *poeta* e o grego

(1) «Quanto a nós [poetas cómicos], a coisa é bem diferente, pois temos de inventar tudo: nomes novos, disposições prévias, os factos presentes, o desfecho, o início...» (fr. 191 KOCK). Os temas de teoria e crítica literária são efectivamente frequentes na comédia de transição (cf. C. OLIVA, «La parodia e la critica letteraria nella commedia postaristofanea», *Dioniso* 42 (1968), esp. pp. 25-39 e 61-73); não sendo verosímil que Plauto tenha ignorado todo o material reflexivo que as peças deste período documentam. Três comédias, pelo menos, teriam sido inspiradas em modelos desta época (vide WEBSTER, *op. cit.*, pp. 5 e 37), e não é indiferente que entre elas se conte o *Amphitruo*, onde justamente se reproduzem, tão ao gosto do período helenístico, esboços de teorização literária, através de uma rudimentar distinção entre tragédia e comédia (cf. também *Captivi* 58-62). Quanto ao fragmento em si, constitui um dos mais famosos textos que até nós chegou da chamada *μέση*, e tem levantado interessantes discussões sobre a sua provável relação com o passo 1451b 11 da *Poética*. WEBSTER, por exemplo, vê nele uma aplicação das teorias enunciadas por Aristóteles (*op. cit.*, p. 58), mas outros argumentos têm sido aduzidos em favor da tese contrária (vide C. OLIVA, *art. cit.*, pp. 35-37).

(2) Cf. e.g. Aristófanes, *Vespas* 1051-1057, onde se alude, de forma idêntica a Plauto, a um *καιόν τι ἐξευρίσκειν*, que o prólogo de Antífanos retoma. ROSTAGNI baseia-se nesta semelhança para atribuir a Aristófanes o referido fragmento da *Πολύσις*; vide «Da Aristofane ad Aristotele in tema di poetica», *Scritti minori: I. Aesthetica*, Torino, 1955, pp. 60-75, esp. 64 sqq.; cf. crítica a esta hipótese em C. OLIVA, *art. cit.*, p. 58.

ποιητής (envolvendo este, entre outras noções, a de μυθοποιός «criador de mitos» ou «inventor») (1).

Não é por acaso, porém, que a ideia de «inventor» se explicita à margem do *quasi poeta*; *quaerere* e *inuenire* têm, no contexto da peça, um alcance muito mais concreto — o de justificar e preparar a mentira do escravo, que é, antes da dismistificação cénica (mais insinuada que declarada), o alvo a que se prende uma forma típica de agir da personagem enquanto tal. Como *ars poetica*, a imagem realiza por sua vez, em sentido inverso, o efeito e a ordenação pretendidas: pela identificação das mentiras do escravo às mentiras do poeta, é este último que passa a primeiro termo de comparação, subentendendo, na criação artística, um *quasi seruus*, de que a comédia em breve se tornará exemplo.

Na personagem do escravo concentra assim Plauto uma singular perspectiva de «poeta mentiroso» (2), que faz derivar da aceitação tácita do poema/mentira a natureza própria do agir poético. Não insistiremos nos paralelos óbvios de outras comédias, em que o autor como que dramaticamente delega no *seruus* a missão de urdir e levar a bom termo a intriga; limitemo-nos a assinalar que a correlação visada no *Pseudolus* não é fortuita, antes enraíza na estrutura das comédias e na intencionalidade que o papel do escravo nelas assume, como intermediário que é entre autor e público, entre *poesis* e comédia.

Se tivermos em conta que o alargamento de funções do *seruus*

---

(1) O sentido desta aproximação não passou de resto despercebido a FRAENKEL, que associa a ideia de poeta aqui sugerida com a noção dada por Sócrates no *Fédon* (61b), quando aí caracteriza, pelo ποιεῖν μύθους «criar ficções», a actividade específica do poeta. Um tanto paradoxalmente, porém, o passo plautino não é aduzido senão para reforçar a tese de que, vista a obra a essa luz, «Plauto não tem qualquer direito ao nome de poeta» (*Elementi plautini in Plauto*, p. 383). Trata-se, aliás, de uma quase posição de princípio em que o autor por diversas vezes insiste, distinguindo entre uma *fantasia associativa* extraordinariamente fecunda e uma *fantasia criadora* (perspectivada sobretudo dramaticamente) nele inexistente — vide pp. 169, 397 sqq.

(2) Na verdade, a atitude artística de Plauto não parece, neste ponto, divergir, nas suas linhas gerais, daquela que Fernando Pessoa exprime num conhecido poema, «O poeta é um fingidor». Procurámos, em trabalho anterior, demonstrar precisamente que a noção de fingimento e mentira em Pessoa (como em Plauto, em certa medida) se relaciona com um problema de natureza mais vasta a que tanto os poetas gregos como os latinos não foram indiferentes. Vide «À volta do poeta fingidor», *Biblos* 52 (1976) 365-383.

é reconhecidamente um dos aspectos inovadores da arte plautina (1), podemos sem custo aqui ver um eco da experiência pessoal do poeta, que se reflecte retrospectivamente na obra, condensando os esporádicos (mas significativos) momentos em que as peças se entreabrem para a sua directa fruição como *ludus*.

Essa experiência, contudo, convém não esquecer-lo, é também portadora de um sinal dos tempos, que historicamente a delimita. Ao associar «invenção» e «mentira», Plauto problematiza (sem o parecer...) uma das questões mais candentes da cultura arcaica latina e, em certa medida, de todas as épocas; poucas, na verdade, se terão mostrado tão hostis à poesia como a de Catão; e podemos inferir, com alguma segurança, o juízo negativo que à conta dos poetas corria, quando, do responsável máximo pela ideologia oficial, se ouvem palavras como estas, alusivas aos «bons tempos»: «nenhum valor era dado à poesia; e, se alguém a ela se dedicava ou gastava a maior parte do tempo em banquetes, era chamado vadio» (2).

Esta tradicional réplica do «senso comum» — que já Horácio via como o maior inimigo da Arte — não terá deixado de marcar na receptividade do público romano; mas outras circunstâncias contribuíram certamente para agudizar o problema: à carência de meios técnicos, em larga parte responsáveis pela verosimilhança cénica, vem juntar-se a estrutural pobreza das comédias, a que aludimos já; e, ao mesmo tempo que se apercebia do «artifício», o espectador era por igual arrastado a sentir a natureza de «mentira» que um tipo de intriga, em geral pouco variada e já desfasada das suas próprias realidades, inevitavelmente lhe impunha.

Plauto não parece, na verdade, afastar-se destes condicionalismos; supera-os, porém, na medida em que, aceitando-os, reelabora a partir deles uma visão estruturalmente dinâmica do drama, alimentando a ilusão de permanente contacto entre a realidade cénica e extracénica. As frequentes interpelações ao público não têm outro sentido senão

(1) FRAENKEL, *Elementi plautini in Plauto*, pp. 223 sqq.

(2) *Poeticae artis non erat. Si quis in ea re studebat aut sese ad conuiuia adplicabat, «crassator» uocabatur.* O passo chegou até nós por via de Aulo Gélio (*Noctes Atticae* 11.2.5) que o atribui ao *Carmen de moribus*. G. WILLIAMS (*Tradition and Originality...*, pp. 33-35) faz uma interessante aproximação entre o ponto de vista aí expresso pelo censor romano e aquele que Platão desenvolve na *República* a respeito da poesia.

esse: levá-lo, através de uma directa ou indirecta desmistificação, a aderir de moto próprio ao *ueri simile*, ou seja, a convenção que lhe é proposta. Nessa intuição do espectador como actor — que em larga medida o *quasi poeta* consigna — reside indubitavelmente uma das chaves de êxito da comédia de Plauto.

Ao procurarmos centrar nos vv. 401-405 uma teoria de arte assente no pressuposto do «poeta mentiroso», temos consciência das várias dificuldades que esta interpretação, circunscrita ao passo, levanta. Não podemos em princípio excluir, nomeadamente, a hipótese de nos encontrarmos perante um decalque parcial ou total do (ou dos) modelos em que Plauto se teria baseado; circunstância que, de certo modo, dá peso aos argumentos de GRUBE, quando nega aqui a existência de uma qualquer *ars poetica* a ser tida em conta; para o autor, a comparação não passa, de facto, de uma imagem análoga a tantas outras, de originalidade pelo menos contestável, rejeitando-se-lhe abertamente o carácter de «advertência» quanto à mentira dos sucessos cénicos, e a consequente ruptura da ilusão dramática que nesse caso implicaria.

Tais objecções seriam de todo defensáveis, se tivéssemos apenas de considerar o passo em causa; a verdade, porém, é que ele se insere numa comédia única no género, onde o desprezo pela convenção teatral está a ponto de converter-se, à semelhança das modernas peças de teatro, numa nova convenção; o «poeta mentiroso» funciona de facto como um *leit-motiv* da peça, que decorre toda ela da identificação autor/actor e, indirectamente, actor/espectador pela boca de outras personagens: «vamos, quando quiseres, dá início ao espectáculo (*ludos*), Psêudolo», diz Simão, o amo velho, pai do jovem enamorado; quase logo a seguir, atitude idêntica do amigo que o acompanha: «vamos, estou ansioso por ver essas tuas artes (*ludos*)» (1).

O mesmo trocadilho que assinalámos na *Casina* adquire aqui plena relevância dramática: o latim serve-se da mesma palavra *ludi*, quer para designar os jogos propriamente ditos, quer as representações teatrais, estando nela implícito ainda o sentido corrente de «brincadeiras», «divertimentos». Num e noutro caso, há uma ambiguidade que não passaria sem ser pressentida (mesmo que não reflectida) pelo espectador latino: as réplicas citadas convidam-nos, por um lado,

(1) Cf., respectivamente, vv. 546 e 552.

a ver em Psêudolo um actor *dentro* do seu papel de actor, estreitando o círculo da convenção cénica numa ilusória assimilação das outras personagens ao público que assiste; por outro, lembram o carácter lúdico das prometidas «brincadeiras» de teatro, sobrepondo ao papel do actor o do poeta «desmascarado».

Esta sobreposição reveste, aliás, aspectos bastante curiosos: porta-voz do poeta, o escravo abre-se francamente com o público, confessa-lhe o seu embaraço quanto aos planos a traçar, fá-lo participar das suas dúvidas e esperanças, leva-o enfim, de projecto em projecto, a criar a ilusão de que assiste a uma sucessão de factos improvisados e não previamente estudados (1). Todo este jogo é particularmente sensível

---

(1) É evidente que estas dúvidas e contradições são susceptíveis de interpretação diversa, e não têm decerto na origem a intencionalidade que aqui lhes atribuímos. O primeiro acto põe, em especial, problemas de coerência dramática que tornam esta peça uma das mais complexas de análise, no que respeita à sua composição. Assim, por exemplo, nas várias referências ao ardil que o escravo prepara (ou tenciona preparar...), o alvo muda de cena para cena, sem que se dê qualquer explicação plausível: no diálogo inicial com Calidoro, ouve-se falar em extorquir as vinte minas ao velho (vv. 120-123); após a cena com Balião, o escravo «esquece» os propósitos anteriores e fala apenas em lograr o alcoviteiro (vv. 381-382); não muito depois (vv. 406-408), volta à ideia inicial; finalmente, durante o encontro com Simão, o objectivo fixa-se de vez no alcoviteiro, embora secundariamente englobe, através de uma original aposta, o amo (vv. 526 sqq.).

A hipótese de contaminação, levantada para explicar estas e outras incoerências, não parece actualmente muito aceite (cf. crítica em PERNA, *op. cit.*, p. 408). Estudos como os de G. WILLIAMS («Some Problems...») mostram que a extensão das modificações e dos acrescentos plautinos são suficientes para explicar as referidas incoerências dramáticas. O autor frisa mesmo, a respeito das alterações efectuadas na cena III, a considerável mudança no processo do *uortere* que somos levados a supor (p. 430). De resto, há a contar também com a reconhecida tendência de Plauto para «imitar» comédias ou passos de comédias anteriores, tendência que parece ressaltar da sugestiva análise que E. PARATORE propõe da peça («La structure du *Pseudolus*», *Revue des études latines* 41 (1963) 123-164), onde, através do confronto de aspectos temáticos, estilísticos, etc., com o *Curculio*, se conclui que o *Pseudolus* deverá resultar de uma contaminação entre um modelo grego e essa comédia mais antiga (cf., do mesmo autor, «Plauto imitatore di se stesso», *Dioniso* 46 (1975) esp. pp. 53-56).

De qualquer modo, que tais contradições se devam a uma provável dificuldade de conciliação de dois ou mais modelos, ou ainda ao desejo de «despachar obra» que Horácio lhe recrimina, pouca importância tem neste caso. Interessa, sim, salientar é que Plauto não apenas teve consciência de algumas visíveis contradições, como deliberadamente as aproveita, conferindo-lhes, através dos monólogos de Psêudolo

ao longo do primeiro acto — que ocupa cerca de um terço da peça — e prolonga-se ainda pelo acto seguinte (sendo o terceiro apenas um intermédio cómico, sem interesse significativo para a acção): «Tout s'est passé jusqu'ici — diz Taladoire na sua penetrante análise da peça — comme si Plaute se dédoublait, jouant tantôt le personnage de l'esclave-meneur de l'intrigue, avec ses qualités obligés de maître-fourbe, tantôt son rôle d'auteur plaçant d'embûches inattendues sur le chemin de son héros» (1).

Neste «falar e agir do poeta» reside a originalidade estrutural da peça, cuja intriga, por demais banal e gasta, já escassa matéria de interesse poderia por si oferecer a um público «habitué». Em todas as atitudes, com efeito, a actuação do escravo tem a sua contrapartida na intenção do poeta e se interpreta em função dela; a aposta que Psêudolo faz com Simão de arranjar as vinte minas necessárias ao resgate (e de lhe extorquir outras tantas...) não é mais do que uma forma consciente de aposta assumida com o público pelo autor, que não quer, ele também, passar, num outro sentido, por mentiroso:

4

*Suspicio est mihi nunc uos suspicari  
me idcirco haec tanta facinora promittere,  
quo uos oblectam, hanc fabulam dum transigam,  
neque sim facturus quod facturum dixeram.  
Non demutabo. Atque etiam certum, quod sciam,  
quo id sim facturus pacto, nil etiam scio,  
nisi quia futurumst. Nam qui in scaenam prouenit,  
nouo modo nouom aliquid inuentum adferre addecet;  
si id facere nequeat, det locum illi qui queat (2).*

(vv. 562-570)

e da característica versatilidade da personagem, uma justificação artística e até psicológica, que de balde procuraremos em outras situações idênticas.

(1) Cf. *op. cit.*, p. 139.

(2) «Suspeito bem do que andais por aí a suspeitar: que prometo divertir-vos com todo este estendal de façanhas para passar tempo, enquanto a comédia corre — e não faço sequer tenção de cumprir aquilo que me propus. As minhas decisões são irrevogáveis. E mais: tudo o que sei ao certo é que nada sei quanto à maneira de as cumprir... salvo que não-de ser cumpridas. Na verdade, todo aquele que vem à cena, força é que apresente, em novos moldes, alguma nova invenção; se não é capaz de o fazer, pois dê lugar a outro que o seja.» Cf. *supra*, p. 112 n.

Será necessário ir além desta fala para demonstrar a natureza reversível de relação autor/actor, como todas as consequências de uma quebra de ilusão dramática levada ao seu extremo? Personagem criada, Psêudolo fala, sente e actua como poeta; não lhe falta sequer essa característica essencial — a de criar personagens; em dado momento da intriga, é ele que assume o encargo de «educar» e «moldar» a um papel específico a personagem que intervirá como um *alter ego* no decorrer do arдил por si forjado (1). Significativa é ainda a posição de distanciamento que o escravo se reservará na concretização do embuste, espreitando de longe, tal como o autor espreita a cena, o bom ou mau andamento das suas «invenções» (2). Os comentários prodigalizados ao longo do encontro de Símia com Balião exprimem bem a natural expectativa com que, um e outro, acompanham os movimentos da personagem, oscilando entre a esperança e o receio de que se mostre incapaz de corresponder às exigências do papel. Do *saluus sum, iam philosophatur* (v. 974) ao *perii, nunc homo in medio lutost* (v. 984), o imprevisito, de que tantas vezes depende o êxito ou o fracasso da representação teatral, toma, como se vê, lugar eminente no acentuar dessa típica flutuação de reacções que caracterizam, num ponto de vista muito pessoal, o autor.

Daí que os receios, porventura exagerados, de Psêudolo, ao fechar o diálogo de Símia com Balião (*nunc in metu sum maximo* — v. 1025), quando já tudo anuncia o êxito do empreendimento, possa ainda corresponder, *mutatis mutandis*, a essa atitude de expectativa, que só a evidência do sucesso desfará por completo.

É certamente em vista desta natureza constante de personagem/autor que também Plauto, pela boca de Simão, distingue expressamente aqui o *seruus* com um tratamento excepcional, à parte daquele

(1) Trata-se, como atrás dissemos, de Símia, escravo de Calidoro. Note-se que a cena decorre num claro espírito de inversão cômica, que constitui um dos mais populares recursos plautinos, por exemplo, no tocante às relações senhor/escravo. Sobre o valor desta inversão, cf. SEGAL, *Roman Laughter*, pp. 99 sqq.

(2) Uma situação idêntica — embora pouco frequente em Plauto, a avaliar pelas comédias que conhecemos — surge no *Miles gloriosus*, onde também Palestrião se encarrega de industrializar outras personagens para representarem a cena por ele imaginada, com o fim de lograr Pírgopolinices. Segundo E. PARATORE, Plauto, ao seguir este esquema na intriga, terá «imitado» o *Miles*, afastando-se do *Curculio*, onde o arдил é inteiramente projectado e executado pelo parasita (cf. «Plauto imitatore di se stesso», pp. 53-54).

que, nas outras comédias (*in aliis comoediis*), lhe é em regra destinado:

*Nunc mihi est certum alio pacto Pseudolo insidias dare,  
quam in aliis comoediis fit, ubi cum stimulis aut flagris  
insidiantur. At ego iam intus promam uiginti minas,  
quas promisi, si effecisset: obuiam ei ultro deferam* (1).

(vv. 1239-1242)

Desta típica dualidade de funções cremos, pois, lícito concluir que, ao contrário do que GRUBE insinua, o passo analisado não tem função de simples incidência, antes se explicita sob forma de um «programa poético» (2), cujos pressupostos vão de encontro, como procurámos demonstrar, ao carácter frequentemente reflexivo das comédias. Ao longo da peça, o nome *Pseudolus* adquire assim um efectivo valor simbólico, à medida que o motivo dos vv. 401-405 se alarga ao próprio conteúdo dramático, concentrando progressivamente no *seruus* a imagem do «poeta inventor».

A estreita vinculação do passo à estrutura de peça não resolve, contudo, a dificuldade fundamental que mesmo assim subsiste: até que ponto corremos na verdade o risco de atribuir a Plauto experiências e reflexões de arte decalcadas de outrem?

Esboçámos atrás alguns paralelos com outros passos das comédias plautinas, tendentes a mostrar uma atitude artística pessoal, cuja especificidade terá de entender-se no encontro de uma tradição poética como os valores históricos e ambientais que lhe dão forma. Tentaremos agora situar a discussão do problema numa mais ampla perspectiva.

(1) «É a minha vez de espiar Psêdolo, mas não como é de regra fazer nas outras comédias, em que a espiadela se faz com agulhões e chicotes... Não, vou já lá dentro buscar as vinte minas que lhe prometi, caso a coisa resultasse; hei-de ser eu a dar-lhas, sem mais...».

(2) Este carácter enquadra o passo numa tendência tipicamente latina, que G. WILLIAMS salienta: a de os poetas tomarem frequentemente o processo de composição como um acto de auto-revelação poética — não num sentido meramente biográfico, mas também literário, conforme a *Ars poetica* e outras epístolas de Horácio documentam (vide *Tradition and Originality...*, pp. 353 sqq.). Um outro paralelo sugestivo poderá estabelecer-se com a primeira elegia do livro IV de Propércio (vv. 135-146) que constitui, segundo o mesmo autor, uma elaborada forma de «poema-programa» (cf. *op. cit.*, p. 489).

A noção de obra poética não representa aqui, referimo-lo já, qualquer novidade; ela nasce, se pode dizer, na Grécia, com a própria poesia, é a sua primeira manifestação crítica e o primeiro passo para uma autodestruição (negação de si mesma) que atinge o máximo de consciência artística nos modernos poetas. O desencanto, o reconhecimento de uma real impotência da obra literária para se sobrepor à vida, contam-se entre os factores mais em evidência que levarão gradualmente a literatura, a partir de meados do séc. XIX, a enveredar por uma denúncia explícita de si mesma. O processo tem já sido longamente analisado, e não iremos historiá-lo aqui. Mas tem interesse salientar que é na sequência dele que, por exemplo, Fernando Pessoa centra em volta da mentira e do fingimento toda uma reflexão artística, que na obra assume as formas mais contraditórias de um autodesmascaramento poético (1).

Na Grécia, contudo, as coisas não foram tão longe; alude-se à mentira da poesia, mas exteriormente a ela; e quando os poetas se lhe referem, é numa atitude de crítica e de defesa, prometendo uma verdade que outros omitiram. Sucessivamente Hesíodo, Píndaro e tantos mais, buscarão nesta oposição verdade/mentira o selo de garantia da sua obra, contrastando-a à falsidade dos seus precursores de ofício. Este luta não passou, porém, sem marcas profundas: as críticas dos filósofos e moralistas, independentemente do seu conteúdo moral ou epistemológico, foram lentamente minando a sua força de convicção, criando-lhe um estigma de «mentira» que nem as águas lustrais de uma verdade artística, preconizada por Aristóteles, foram suficientes para apagar (2). O mesmo Aristóteles, cujos esforços por conciliar poesia

(1) Cf. *supra*, p. 115 nota 2.

(2) Já Platão refere, a propósito dos poetas, o antigo contencioso existente entre Filosofia e Poesia: *παλαιὰ διαφορὰ, παλαιῶς ἐναντιώσεως* (*República*, 607b). Segundo D. BABUT («Xénophane, critique des poètes», *Antiquité classique* 43 (1974) 83-117), que alude ao passo mencionado aqui de Platão (p. 117), terá sido Xenófanos quem de verdade deu início à polémica, que se continua por toda a história da literatura grega. De qualquer forma, já antes podem detectar-se vestígios dessa latente oposição, como mostram os conhecidos versos da *Teogonia* que fazem parte da fala das Musas a Hesíodo: «Nós sabemos dizer muitas falsidades (*ψευδέα*) que se parecem com a verdade, mas também, quando queremos, proclamamos verdades (*ἀληθέα*)» — tradução de M. H. ROCHA PEREIRA, *Hélade*, 1972, p. 82. Sobre as características e a importância que esta polémica assume ao longo da época arcaica, vide SIKES, *The Greek View of Poetry*, London, Methuen, 1969 (esp. pp. 1-27); GRUBE,

e verdade ninguém põe em dúvida, dirá ainda de Homero que «o que ele ensinou aos outros foi sobretudo a arte de mentir» (*Poética*, 1460a). E indicativo deste consenso geral é a glosa que Hesíquio apresenta para *ὁμηρίδδεν* («homerizar», i.e. «falar à maneira de Homero») = *ψεύδομαι* («mentir»), equivalência de que os versos 484-486 do *Truculentus* se fazem também eco:

*Scio ego multos memorauisse milites mendacium;  
et homeronidam et postilla mille memorari potis  
qui et conuicti et condemnati falsis de pugnis sient* (1).

Por detrás de Plauto há, portanto, toda uma tradição de denúncia da poesia, a que provavelmente a comédia nova e a comédia de transição não foram alheias (como, noutra perspectiva, a comédia velha também o não foi) (2). Aí terá o comediógrafo ido beber o seu con-

---

*op. cit.*, esp. pp. 1-32; M. H. ROCHA PEREIRA, «O conceito de poesia na Grécia arcaica», *Humanitas* 13-14 (1962) 336-357, esp. 344-345 e 353-354.

Note-se que *ψεύδος* traduz em regra uma apreciação *não estética* de poesia, a menos que seja empregue em sentido metafórico, como no passo citado da Aristóteles (uma curiosa reminiscência pode ver-se em Horácio, *Ars poetica*, 151-152: *itaque ita mentitur, sic falsis remiscet | primo ne medium, medio ne discrepet inum*). Quando se pretende sobrelevar o seu conteúdo fantástico, recorre-se de preferência a *μῦθος*, termo de profundas implicações poéticas e filosóficas, que já antes de Aristóteles anuncia a possível (e necessária) reconciliação entre Arte e Verdade.

(1) «Sei de muitos militares que contaram mentiras; e além da raça homérica, muitos outros poderia citar que foram refutados e condenados por referirem batalhas falsas.» O passo apresenta dificuldades de interpretação textual, especialmente quanto ao v. 485, considerado por USSING *male corruptus*; o neologismo *homeronidam*, se bem que tenha outros paralelos linguísticos em Plauto, evocados por LEO em comentário *ad locum* (cf. *Menaechmi*, 210 e *Persa*, 702 sq.), não tem efectivamente um sentido muito claro, tendo sido sujeito a propostas de emenda (*ex Homero, Thrasonidam* — esta última, aliás, de mais difícil aceitação). No essencial, porém, a intenção do passo parece ser a de associar as fanfarrônicas habituais do *miles* da comédia aos feitos inverosímeis que os poetas épicos atribuem aos seus heróis. Na base do neologismo deverá estar o gr. *Ὀμηρίδης* 'seguidor (ou da família) de Homero', subentendendo a alusão um deliberado criticismo, que não é pelo menos desconhecido da época arcaica (cf. e.g. Lucílio 15, vv. 479 sqq.: *multa homines portenta in Homeri uersibus ficta | monstra putant, quorum in primis Polyphemus ducentos | Cyclops longus pedes*, etc.).

(2) Sobre as diferenças entre um e outro tipo de crítica (mais social e ético na comédia antiga e mais vincadamente literário na comédia de transição) cf. C. OLIVA, *art. cit.*, pp. 89-90.

ceito de poesia como «mentira», num sentido talvez menos metafórico do que aquele que o seu emprego em Horácio sugere. Isto levanta-nos duas questões importantes: a de saber até que ponto um tal conceito se pode considerar original em Plauto, e em que medida é ele conciliável com as repetidas afirmações de *uortere barbare*. Deter-nos-emos sobretudo na primeira questão, remetendo para outros estudos empreendidos sobre a obra o problema que FRAENKEL deixa em aberto, ao negar a Plauto «o direito ao nome de poeta» (ποιητής) (1).

Embora não seja das últimas comédias, o *Pseudolus* pertence já à última fase da evolução dramática de Plauto, distando apenas cerca de sete anos da data (provável) atribuída à *Casina*, que assinala o termo da sua actividade (184 a.C.). Por essa altura, a experiência como dramaturgo pode dizer-se feita; as comédias ulteriores pouco ou nada acrescentam às virtudes e aos deméritos de uma arte forjada em anos

---

(1) É possível que, neste ponto, FRAENKEL tenha sido influenciado pelo próprio tipo de análise que se propôs fazer nos *Plautinisches im Plautus*. Aliás, FRAENKEL deixa praticamente intactos os aspectos da obra que melhor poderiam contribuir para uma visão integral da personalidade dramática de Plauto: os prólogos e as numerosas referências literárias das comédias. Mesmo quando alude a uma ou outra, como acontece a propósito dos vv. 579 sqq. da *Casina*, é para se limitar a uma quase constatação de originalidade linguística ou estilística.

Ora, mesmo entre os Gregos, a *poesis* não reveste a rigidez de um conceito absoluto, conforme se parece insinuar com a evocação do passo 61b do *Fédon* (cf. *supra*, p. 115, n. 1), na medida em que, por exemplo, a tragédia parte — em geral — de *μῦθοι*, «histórias», e de personagens já conhecidas; não podemos por outro lado esquecer que o *ποιεῖν*, pelo menos no que respeita ao drama, é sobretudo perspectivado como *μίμησις* (*mimese*), o que, tomado à letra, não leva certamente a conclusões diversas das de FRAENKEL sobre Plauto, no que toca aos próprios dramaturgos gregos. SIKES (*op. cit.*, p. 236) sublinha, aliás, com bastante subtilidade, os riscos de contradição a que esse conceito excessivamente rígido de *ποιητής* induz: «Sophocles, if not a creator in virtue of the term *ποιητής*, none the less creates in the process of imitation.» Em certa medida, de facto, o *uortere* latino não deixa de ter afinidades com o *μιμεῖσθαι* (*imitari*) grego (vide SEGAL, *Roman Laughter*, pp. 5-6), subentendendo um trabalho de criação (sensível, aliás, em Plauto) que não se resume, no essencial, a meros acrescentos ou aos aspectos de linguagem e estilo que FRAENKEL largamente realça. Algumas análises recentes — assim, de FOREHAND sobre a *Casina*, de P. GRIMAL sobre o *Truculentus* (*Dioniso* 45 (1971-1974) 532-534), ou mesmo de G. WILLIAMS sobre o *Pseudolus* — põem em destaque a realidade de toda uma estrutura nova (social, ideológica, etc.), com evidentes reflexos linguísticos, que, independentemente de «plautinisches» e «attisches», alarga a uma mais ampla esfera o sentido criador da obra plautina. Não surpreende que, a esta luz, SEGAL possa, por exemplo, ver no *Trinummus* uma verdadeira *μυθοποίησις* romana (vide *art. cit.*, p. 255).

difíceis que, à falta de uma real originalidade dramática, soube impor-se pelo cunho essencialmente poético e pelo constante valor apelativo que reveste. É de facto como poeta que Plauto revelará melhor as potencialidades do seu temperamento artístico: se não «criador de mitos» (*μυθοποιός*) no sentido em que o texto de *Fédon* evoca (1), pelo menos de uma linguagem imagética e musical surpreendentemente rica, onde o «mítico» recobra a sua função primeira de transformar (ou negar...) o real. No entanto, e apesar da reconhecida pobreza de aspectos técnicos (intriga, personagens, etc.) e de defeitos vários na condução da acção, as peças plautinas evidenciam um apurado instinto dramático nessa particular compreensão do público como actor, que tão profundamente vincula e influencia, como vimos, a própria estrutura do drama.

Na confluência de ambos os aspectos — arte/poesia e arte/comunicação — o *Pseudolus* representa uma tentativa *sui generis*, única porventura nas literaturas clássicas, de consciencializar a obra artística ao nível da obra e levá-la por si a assumir os seus valores e a sua crítica. «Linguagem reflectindo-se», diz Mallarmé, falando de ficção; este juízo moderno cabe perfeitamente na análise da peça. Abandonada à sua vulgaridade, a intriga dá a voz a um exemplificador de processos, a um desdobrar de hipóteses, que se sucedem com a mesma frescura original das primeiras «invenções» do poeta. O espectador é convidado a assistir (ou assim o julga) não a uma representação previamente feita e ensaiada, mas a uma comédia que se faz na altura, que progride e se descobre num imprevisto evoluir de situações, até atingir o momento da verosimilhança, ou seja, o regresso à normalidade da convenção cénica (2).

É como se Plauto tivesse deslocado, para o interior da intriga e das personagens, as premonições que por vezes tão abundantemente prodigaliza nos prólogos, transformando toda esta fase num longo prólogo dramático, onde o papel principal lhe pertence.

Assim, a poesia como mentira é levada ao seu extremo comportável: uma mentira que se faz, que como tal se apresenta, num implícito desafio ao julgamento do público para quem se apela; por sua vez,

---

(1) Vide *supra*, p. 115 n. 1.

(2) Cf. TALADOIRE, *op. cit.*, p. 138: «Plaute semble vouloir proposer aux spectateurs un exemple-type du problème comique, et lui révéler, peu à peu, scène après scène, comment se fait une comédie.»

o objecto de «condenação» transfere-se da obra ao poeta, enquanto agente que toma sobre si o exclusivo da denúncia e da sua própria absolvição (que passa, naturalmente, pelo comprometimento dos espectadores). Entre os dois fios condutores do *ludus*, poeta e público, processa-se uma significativa mutação de conceitos — da poesia como mentira ao «poeta mentiroso», da arte, objecto exterior de crítica, à «linguagem reflectindo-se» de que fala Mallarmé.

Se, na Grécia, os condicionalismos socioculturais foram de molde a evidenciar a «mentira» da poesia, o certo é que o sentido pleno da convenção dramática dificilmente teria permitido a sua directa inserção na substância da obra artística. Mesmo quando a esta se associa, como acontece em Píndaro, todo um material reflexivo, susceptível de definir dentro da obra os critérios artísticos que a norteiam — entreabrindo-se para uma mais ampla apreensão da natureza da Arte —, os limites convencionais jamais são, a este título, ultrapassados (1). E é exactamente dentro desses limites que a comédia de transição, tanto quanto podemos supô-lo, se voltará para a crítica e teorização literária.

Se analisarmos mais atentamente as características que a ruptura da ilusão dramática assume em Plauto e Aristófanes — não obstante esta constituir, como repetidas vezes tem sido frisado, um dos pontos em que as peças plautinas estão mais próximas da Comédia Antiga do que da Comédia Nova (2) —, a mesma diferença de atitude e men-

---

(1) É característico de Píndaro que a reflexão poética se volva numa afirmação de «verdade» cuja defesa se liga intrinsecamente à missão do poeta (cf. e.g. *Olimpica* 1. 28 sq. e 9. 29 sq.). Naturalmente, não se trata já de uma verdade factual, mas antes mítica, o que noutro ponto permite o ambíguo reconhecimento de algo de «sublime» (σεμνόν) nas «mentiras» (ψεύδεισι), que os poetas, graças à sua arte, transmitem (cf. *Nemeia* 7. 32 sqq. e G. NORWOOD, *Pindar*, Berkeley and Los Angeles, 1974, pp. 166-167 e esp. nn. 8 e 9 ao cap. VIII, p. 264). Uma noção semelhante ocorre em Platão, γενναῖόν τι ἐν ψευδομένους (*Rep.* 414b), com o fim de sugerir a natureza «ideal» do que seguidamente irá ser dito. Tanto num caso como no outro não está todavia em causa a essência de criação literária, mas sim a intenção ética que socialmente a particulariza, justificando-a ou não. Para os valores de μῦθος e ψεῦδος em Platão, vide P. FRIEDLANDER, *Plato. An Introduction* (transl. by Hans Meyerhoff), Princeton University Press, 1969, cap. IX (Myth), esp. pp. 171-175.

(2) Essa proximidade, que P. GRIMAL caracteriza genericamente pela «supremacia da fantasia sobre a lógica e a verosimilhança», não implica provavelmente influências directas, mas apenas uma coincidência de circunstâncias que num e noutro caso definem um estádio primitivo da evolução da comédia. Cf. «Jeu et vérité dans les comédies de Plaute», p. 139: «Nous sommes à l'opposé de la conception

talidade artística é, ainda assim, possível de detectar. Em Aristófanes, o apelo directo ao público, que nos casos mais elucidativos (parábases) reveste muitas vezes aspectos pessoais, não põe em causa, pelo menos de modo intencional, a sua valoração como *μῦθος* (1).

Em Plauto, pelo contrário, esse apelo, integrado na substância da comédia, é sempre uma forma de *non sens*, uma irónica chamada de atenção para a irrealidade do momento cénico, cuja verosimilhança pareceria em princípio assegurada pela natureza tácita de convenção a que o género induz.

O *non sens* que referimos tem, é evidente, um sentido específico, que não podemos dissociar de uma concepção estruturalmente dinâmica de Arte, tal como procuramos sugerir na análise dos vv. 401-405. Mais do que uma *captatio benevolentiae*, o apelo subjacente à ruptura de ilusão dramática constitui, aliás na sequência de alguns prólogos, um verdadeiro estímulo à imaginação do público, traduzido em constante desafio às suas potenciais qualidades de actor (2).

Há fortes probabilidades de que, neste particular, Plauto se tenha desviado dos seus modelos da comédia grega para adoptar as tradições do teatro pré-literário latino; em Roma, pelo menos, as primeiras manifestações teatrais ficaram desde início assinaladas pela espontânea participação do público, que colaborava, à sua maneira, no espectáculo, «imitando os gestos e os movimentos dos actores, e acrescentando toscos versos da sua lavra, com os quais se trocavam gracejos (*ioculari*) recíprocos». A crer em Tito Lívio, de quem nos vem a informação (3), o uso manteve-se mesmo para além de «transformação do jogo em arte», depois que tais representações foram substituídas pelo drama de argumento geral (*fabulam argumento*), que Lívio Andronico instituiu. O texto do historiador romano não é isento de controvérsia, no

---

aristotélicienne, et bien plus près, em somme, des conditions dans lesquelles était née la plus ancienne comédie grecque, que de celles qui prévalaient aux temps de la comédie Nouvelle.»

(1) O que não significa que não haja em Aristófanes referências concretas à peça no momento em cena (e.g. *Cavaleiros* 36 sqq. e *Aves* 735 sqq. — este último passo, já citado atrás). Mas tais referências estão, em certo sentido, à margem da comédia, ou seja, não se misturam na própria estrutura da intriga.

(2) Nesse convite explícito ao *simulare* reside, cremos, a diferença essencial que opõe Plauto e Aristófanes no que respeita à relação actor / espectador / autor. Cf. para Aristófanes V. EHERENBERG, *The People of Aristophanes*, Oxford, 1951, p. 31.

(3) Vide *Ab urbe condita*, 7.2.1-13.

que concerne à origem e natureza das primeiras representações teatrais; mas, qualquer que seja o grau de credibilidade que a descrição possa suscitar, um aspecto pelo menos merece ser tido em conta: a insistência com que nele se sublinha, em termos de participação, a atitude do público romano face a este tipo de espectáculo (*ludus*) (1). Não cabe aqui alongarmo-nos sobre os reflexos das primitivas representações itálicas no teatro plautino (nomeadamente através do seu género artisticamente mais evoluído, ou seja, a farsa atelana); para o caso presente, importa sobretudo frisar o carácter de *iocus* ou *ludus* que preponderantemente assumiam, concretizando-se nessa indistinção de limites entre actor e espectador, de que as peças plautinas guardam evidentes reminiscências literárias.

Embora sob forma estilizada, a generalidade das falas *extra comoediam* (quase inexistentes na comédia nova ou no teatro de Terêncio), inserem-se, pois, na tradição de um público simultaneamente actor, para quem o espectáculo é, antes de mais, pretexto para *iocare*. Há já, sem dúvida, uma diferença considerável entre o modo de participação que um e outro tipo de teatro supõe, e não podemos esquecer que a principal fonte de inspiração dos dramas plautinos é, de facto, a comédia nova; à atitude física inicial, espontânea e não controlada, dos espectadores, opor-se-á agora um comportamento essencialmente psicológico que, se por um lado condiciona essa participação, lhe dá, por outro, mais uma larga margem de integração na intriga, através do apelo constante ao *simulare*, que se constitui em traço afim aos espectadores e actores. A ambiguidade, no *Poenulus*, da réplica *simulatote quoque* parece-nos, a este título, elucidativa (2). Ao adaptar, pois, os modelos gregos, Plauto não se cinge aos limites habituais da sua estrutura, antes procura alicerçá-la numa concepção de *ludus*, tipicamente latina, cujo sentido se projecta fora do próprio espaço cénico.

Precisamente, o «poeta mentiroso» é um fenómeno artístico apenas compreensível no quadro de uma mais ampla relação personagem/

---

(1) Neste mesmo texto de Lívio se apoia também GRIMAL, ao caracterizar a natureza *lúdica* da comédia plautina pelo predomínio dos *cantica*, da mímica e do recitativo, sobre os *diuerbia*. Vide *art. cit.*, esp. pp. 144 sqq.. O autor aduz uma distinção que nos parece relevante sobre o significado de *iocus* e de *ludus*: «il semble bien que *ludus* soit un jeu «en acte», et s'oppose à *iocus*, qui est une plaisanterie fondée sur des mots» (p. 138).

(2) Cf. *supra*, pp. 105-106 e n.

/público; menos culto do que na Grécia, o público das comédias plautinas estava, no entanto, mais sensibilizado para este tipo de experiência do drama, onde o *ueri simile* não é um conceito fechado, um valor em si do poema, mas o resultado de uma criação conjunta, em que actores e espectadores se empenham a dado momento. Por isso, a ruptura de ilusão cénica assume quase sempre uma forma de consciencialização artística que nos prólogos reaparece, directamente comandada pelo poeta. Sirvam de exemplo os versos iniciais do *Truculentus*:

*Perparuam partem postulat Plautus loci  
de uestris magnis atque amoenis moenibus  
Athenas quo sine architectis conferat (1).*

Não é difícil apercebermo-nos da semelhança de aspectos que esta *captatio beneuolentiae* apresenta com os vv. 401-5 do *Pseudolus*: ambos os passos assimilam, da experiência atrás referida, a feição dinâmica que a relação espectador/actor nela adquire, alargando-a à pessoa do poeta; em ambos também, a invenção, postulada como «mentira», implica o envolvimento do público, que faz seus o *noluit* e o *uoluit* do autor. Esta relação, de que só escassos vestígios poderiam encontrar-se entre os Gregos, é determinante no conceito plautino de *poesis*: tal como o *ueri simile*, a que tende a mentira artística, a sua razão de ser não acaba no poema, antes se projecta verdadeiramente na altura em que este se volve em «drama».

Plauto combina assim, de forma inteiramente original, uma visão de arte, ainda herança dos Gregos, com uma tradição dramática latina, que apela para o *ludus* e a improvisação, irmanando no mesmo objectivo espectadores e actores, *poesis* e *poema*. Nesta perspectiva, pouco interessará que o *quasi poeta* seja «invenção» ou tão-só um dos muitos passos «imitados»: não é no conteúdo literal dos quatro ou cinco versos da imagem que se exprime a sua singularidade de *ars poetica*, mas antes numa conjugação de múltiplos factores, que demarcam com clareza o universo artístico de Roma no séc. II a.C., do da comédia nova; ao privilegiar a *mentira* (*ψεῦδος*) sobre a *mimese* (*μίμησις*), conferindo-lhe uma

---

(1) «Plauto pede que lhe concedais um cantinho das vossas grandes e agradáveis muralhas a fim de para aí transportar a cidade de Atenas, sem auxílio de arquitectos.»

dimensão estética que na realidade as teorias gregas ignoram, Plauto envereda abertamente — como, noutro ponto, GRIMAL salienta (1) — pela ruptura das «verdades convencionais» em que a comédia helenística estabilizou. No tocante às concepções de arte, como aos modelos que imita, uma vez mais «Plautus choses what *he* wanted to show, and cut what *he* wanted to cut» (2). E isto ainda, de forma eminentemente pessoal: os prólogos vão bem mais longe do que a sofisticada *captatio benevolentiae* em Terêncio ou do que o tradicional *argumentum* da comédia nova, fixando uma original relação do autor à obra (tanto volitiva quanto afectiva), que é o carácter próprio da auto-revelação poética.

MARIA TERESA SCHIAPPA DE AZEVEDO

---

(1) Vide «Jeu et vérité ...», esp. p. 151.

(2) Cf. *supra*, p. 108, n. 1.