

## A Comédia Latina: *Miles Gloriosus* de Plauto

Roberto Arruda de Oliveira<sup>168</sup>

O teatro romano remonta, provavelmente, a brincadeiras tolas trocadas entre os camponeses levemente embriagados<sup>169</sup> por ocasião das colheitas. Somente no ano 240 a.C. é que um liberto de origem grega, Lívio Andronico, confere ao teatro latino a primeira peça teatral imitada<sup>170</sup> da literatura grega. Tanto quanto os gregos os romanos não conheceram um teatro permanente com preço de entrada estabelecido. Entre os gregos também, o teatro estava ligado ao culto público e parece ter somente tido como propósito proporcionar diversão anual ao povo. Diferentemente do brilho das festas dionisiacas atenienses, os jogos cênicos em Roma se limitavam a festas nacionais e religiosas celebradas para pedir ou agradecer aos deuses, para venerar os mortos ilustres.

No período republicano, Roma não possuía um estabelecimento fixo destinado às representações teatrais: o teatro era ainda de madeira o que lhe permitia ser montado e desmontado a cada apresentação, ainda não havia cenário, nem cortina. Alguns espectadores assistiam sentados, outros, contudo, contentavam-se em ficar de cócoras, deitado ou ainda em pé; as mulheres, por outro lado, eram segregadas e lhes eram reservados os piores lugares. Num palco como esse foram encenadas as tragédias de Lívio, de Névio e de Ênio, as comédias de Plauto e de Terêncio. Somente em 55 a.C. é que seria inaugurado por Pompeu o primeiro teatro permanente de pedra.

Possuímos informações seguras somente da comédia imitada da grega, a *palliata*: *pallium* era manto grego, utilizado por todos os personagens, exceto pelos jovens, pelos viajantes e pelos soldados fanfarrões, que usavam a *chlamyde*, uma espécie de manto apresilhado no ombro direito; os soldados usavam ainda o elmo e uma longa espada. Os sapatos da comédia, chamados *socci*, tinham

---

168 E-Mail: [robertoarruda@ufc.br](mailto:robertoarruda@ufc.br). Doutorado em Letras Clássicas na UFRJ. Professor Adjunto IV de Língua e Literatura Latina da Universidade Federal do Ceará (UFC) - DLE - Núcleo de Cultura Clássica

169 Assim como o teatro romano está ligado à embriaguez, o grego *nasceu do culto a Dioniso, ou Baco, adorado como deus dos campos e da fertilidade, com o poder especial de, através do vinho, fazer com que os humanos partilhassem do êxtase divino* (Arias, Vilma. *Iniciação à comédia*. São Paulo, Zahar, 1990, p.33).

170 Pichon (Pichon, René. *Histoire de la littérature latine*. Paris: Librairie Hachette, 1947, p.43), por outro lado, afirma que Lívio Andronico *n'est guère qu'un traducteur; tout au plus ajoute-il au texte quelques paraphrases* // “não é mais do que um tradutor; quando muito, ele acrescenta ao texto algumas paráfrases”.

um solado fino em oposição aos *cothurni* trágicos de um solado grosso, que se prestavam para aumentar a altura dos atores. As cores das vestimentas variavam conforme a condição social e as idades: os velhos se vestiam de branco; os jovens de cores vivas, de vermelho, de violeta, de azul; o mercador de escravos com um manto de cores diversas, etc.

Antes do aparecimento das máscaras (*personæ*), os atores se contentavam em se maquilar; aqueles que desempenhavam o papel feminino pintavam as mãos com giz. Acrescentavam ainda as perucas, que distinguiam a condição social e a idade: os velhos usavam as de cabelo branco com uma longa barba, os jovens as de cabelos escuros, os escravos as de cabelo ruivo. Herdadas dos gregos, as máscaras somente foram introduzidas em Roma depois da morte de Terêncio<sup>171</sup>. Feitas de uma fina madeira e acompanhadas pelas perucas descritas acima, cobriam todo o rosto. Faziam-se lhes buracos correspondentes aos olhos e à boca, os quais eram aí talhados para permitir que o ator se fizesse ouvir. Não devemos, como querem muitos, entender “que a máscara fosse um porta-voz”<sup>172</sup>: ela apenas deixava passar a voz. Essas máscaras representavam certos tipos de expressão: dor, alegria, cólera, tristeza. Cada pessoa, cada condição, cada idade tinha sua máscara e sua peruca específica. Esses elementos em conjunto serviam para facilitar a identificação do personagem logo que ele entrava em cena.

Quem quisesse ter sua peça representada, bastava se dirigir a um diretor, de um modo geral, um liberto que havia montado sua própria empresa teatral. Ele mesmo se encarregava de formar seus atores, com os quais ele também podia contratar. Além disso, prestava-se a ser o intermediário entre o poeta dramático e o patrocinador das representações, aquele que comprava as peças.

Os atores, por outro lado, ao tempo de Plauto e de Terêncio, eram escravos formados pelo diretor teatral. Recebiam somente um parco salário<sup>173</sup>, e, quando desempenhavam mal seus papéis, eram chicoteados. Este ofício era tido como vergonhoso e proibido aos homens livres sob pena de perda dos direitos civis. Devido a isso, formavam-se poucos atores os quais eram obrigados a desempenhar dois ou mais papéis ao mesmo tempo. Quanto aos papéis femininos, eram representados por homens, exceto, bem depois, nos mimos.

Tendo o patrocinador do evento acertado com o diretor teatral, o qual, como já foi dito, preparava os atores, contratava-se uma espécie de fiscal que estava in-

---

171 Lembra-nos Grimal (Grimal, Pierre. *O teatro antigo*. Lisboa: Edições 70, 1986, p.85) que *nem todos os historiadores do teatro romano estão de acordo neste ponto e alguns sustentam que os actores, em Roma, usaram as máscaras desde o início deste teatro.*

172 Grimal, 1986, p.75.

173 Algumas exceções são conhecidas como os atores Quinto Róscio (comédia) e Esopo (tragédia). Reputados na época de Cícero, fizeram considerável fortuna.

cumbido de ornamentar o palco, de observar o ensaio, e de promover a divulgação da peça. Encarregava-se então um arauto que percorria toda a cidade para anunciar as peças, que aconteciam por volta do meio-dia, e se estendiam até às três horas da tarde, hora do jantar: por dia se encenava somente uma peça.

No começo do teatro, a multidão tinha de se acomodar como podia numa encosta de uma colina; com o aparecimento das arquibancadas, os lugares começaram a ser marcados a cada espectador. As autoridades tinham assegurados por lei seus lugares, os outros, contudo, eram devidamente numerados. Instruíam-se agentes especiais no sentido de distribuir em cada bairro senhas (*tesseræ*) nas quais era indicada a seção e o número do lugar. Ao entrar no teatro, os espectadores entregavam suas senhas ao *designator* que lhes apontava o lugar.

Antes do início da apresentação, o diretor teatral anunciava no palco cada peça: dizia-lhes o título da peça com o respectivo nome do poeta grego, autor da peça original, e, em seguida, do poeta romano que a adaptou.

A função do arauto não se limitava à propaganda da peça, pedia silêncio à platéia inquieta. Uma outra figura o auxiliava, o *conquisitor*, que passava de fileira em fileira, a fim de evitar qualquer complô contra o poeta ou os atores: ao público era reservado somente o direito de assobiar ou aplaudir. Diferentemente de Atenas, não havia um jurado organizado para designar o valor da peça: o povo era o único juiz.

O público se apresentava de forma bem distinta: letrados e iletrados. Os letrados se limitavam a um pequeno grupo de pessoas educadas, de aristocratas refinados que possuíam uma grande afinidade com a cultura grega. E, por isso, exigiam adaptações cada vez mais fiéis aos modelos gregos. Os iletrados eram a maioria, eram incultos, fechados a qualquer sentimento artístico. Preferiam as acrobacias, as apresentações de bufões, os combates de gladiadores às encenações teatrais. iam ao teatro para rir, divertir-se, ou por curiosidade. Não simpatizavam com a tragédia, exceto com as cenas agradáveis, com o fausto do cenário, com as passagens violentas. Identificavam-se bem mais com a comédia, se bem que bocejavam nas passagens sérias e nas mais emotivas. Diante de uma platéia tão limitada e distraída, acreditava-se ser conveniente, até a época de Terêncio, a leitura de um pequeno resumo da peça antes de sua apresentação ao qual se denominou prólogo: uma forma de evitar que a turba desatentada se perdesse no meio da comédia

A comédia romana, conta-nos Tito Lívio, teria tido influências também das danças, acompanhadas pela flauta, importadas da Etrúria: uma forma de clamar aos deuses pelo fim de uma epidemia. Tendo sido imitadas pelos jovens romanos, acrescentaram-lhes um diálogo de versos rudes improvisados, como os *fesceninos*<sup>174</sup>, o que propiciou mais tarde o aparecimento de uma representação dramática

---

174 É uma antiga forma romana de verso com a qual os rústicos camponeses “lançavam

um pouco mais elevada, mas destituída de enredo, a *satura*<sup>175</sup> ou miscelânea, com um adequado acompanhamento musical. Somente com Lívio Andronico a *satura*, posta de lado, daria lugar a uma peça dotada de enredo.

A comédia romana, ou *palliata*, inspirava-se na Comédia Nova grega<sup>176</sup>, cujos principais representantes eram Menandro, Dífilo e Filêmon, e não na Antiga, representada principalmente por Aristófanes. A razão disso estava no fato de a Comédia Antiga ter por tema grandes questões políticas e sociais do seu tempo, de ela se referir a personalidades ligadas ao Estado. Tendo por assunto temas da atualidade ateniense de então, ela só poderia ser entendida pelos atenienses do século V a.C., não podendo ser transposta para um outro povo ou para uma outra época: prestava-se às mais das vezes às mais violentas críticas contra figuras conhecidas.

Em Roma, por outro lado, havia uma rigorosa censura a qual a Comédia Antiga não poderia suportar. Névio, que um dia se dispôs a implantar a liberdade aristofanesca em Roma, terminou por ser preso, e, depois, exilado. Desde então, a comédia, deixou de lado a vida política para se limitar a observação dos costumes da vida privada, valendo-se assim da Comédia Nova grega que, ao contrário, falava dos defeitos, do risível, dos vícios da vida privada<sup>177</sup>, e, por isso, mostrava tipos universais, representativos das diversas categorias sociais. De um modo geral, seu grande tema “é o amor contrariado, seja por conflito de gerações, seja por desi-

---

seus gracejos durante a celebração das festas de colheita e vindima” (Harvey, Paul. *Dicionário oxford de literatura clássica: grega e latina*. Tradução para o português de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987, p.512). Acreditando-se que tinham o poder de afastar infortúnios, foram cantados durante muito tempo em casamentos e procissões triunfais. Talvez a origem de seu nome esteja ligado a *Fescennium*, localidade da Etrúria, ou com menos probabilidade a *fascinum* (o falo).

175 Nome provindo provavelmente de *satura lanx*, uma iguaria constituída por vários ingredientes e, por extensão, na literatura, uma miscelânea ou mixórdia de variados assuntos e formas: diálogo, fábula, historieta, versos de metros variados e combinação de verso e prosa. Parece ter sido uma espécie de drama pouco mais desenvolvido que os versos fesceninos. Realizada ao som de flautas, era cantada em cerimônias religiosas como forma de evitar calamidades. Por um lado contribuiu para a evolução da comédia latina, de outro “transformou-se numa forma literária de uma espécie mista e semidramática, a “Sátira”, um comentário jovial ou mordente sobre tópicos decorrentes da vida social, da literatura e dos defeitos de certas pessoas” (Harvey, 1987, p.453).

176 Era uma exigência da época, diz Marchesi (Marchesi, Concetto. *Storia della letteratura latina*. Vol 1. 8. ed. Milano: Casa Editrice Giuseppe Principato, 1950, p.72) que o escritor recorresse aos modelos gregos do contrário a peça *non sarebbe stata nè accettata nè rappresentata nè apprezzata dal pubblico* // “não teria sido nem aceita, nem representada, nem apreciada pelo público”.

177 Adverte-nos Grimal (1986, p.73) que não devemos de modo algum pensar “que a comédia nova tenha constituído, na Grécia, um retrocesso, um empobrecimento [...]. É, na realidade, uma criação inteiramente original, causada por um novo estado da sociedade”.

gualdade social<sup>178</sup>. Seu interesse, portanto, é praticamente universal e atemporal.

O maior comediógrafo romano foi inquestionavelmente Plauto de cuja vida obscura sabemos somente que foi em algum momento ator, talvez até diretor teatral, donde tirava o sustento, mas foi à ruína devido a um empreendimento comercial malogrado, o que lhe obrigou a trabalhar num moinho girando a mó. Em seus momentos de descanso, lembrando-se de seu antigo envolvimento com o teatro, escrevia suas comédias que lhe permitiram deixar este emprego e se dedicar somente à atividade literária<sup>179</sup>.

Poeta popular<sup>180</sup>, tinha por único objetivo, diz-nos Horácio (*Epistolas*, II,1,175)<sup>181</sup>, encher seus bolsos. Apesar do que nos disse Quintiliano (*Inst. Or.*, X,99)<sup>182</sup> sobre a comédia latina, ele fez um imenso sucesso; sucesso que tinha sempre em vista, pois se preocupava, antes de tudo, “em se fazer entender por seu público, por seus ouvintes”<sup>183</sup>, preocupava-se em agradar à multidão. E sabia fazer isso muito bem, pois como vivia no meio do povo, conhecia completamente seus costumes, sabia o que queriam ouvir: ele mesmo vivia em meio aos taberneiros, aos escravos, às prostitutas, em meio à ralé de Roma<sup>184</sup>.

Como tinha por público uma multidão inquieta, barulhenta, de gosto vulgar<sup>185</sup>, trabalhadores e operários semi-embriagados, aos quais deveria agradar, expõe demoradamente o tema da peça para que todos entendam a trama, chegando até a pedir silêncio, a saída dos descontentes, do dorminhoco que ronca, das crianças inquietas, das mulheres tagarelas: sentiu-se na obrigação de se adaptar a esse público pouco letrado e desatento<sup>186</sup>. Daí a necessidade do sumário nos prólogos

---

178 Arias, 1990, p. 37.

179 Ciribelli (Ciribelli, Marilda Corrêa. *O teatro romano e as comédias de Plauto*. Rio de Janeiro: Livraria Sette Letras, 1996, p.13) diz que “nada sabemos da educação que recebeu, nem conhecemos a sucessão cronológica de suas peças”.

180 Foi tão popular que, com nos diz Humbert (Humbert, Jules. *Histoire illustrée de la littérature latine*. Paris: Librairie Didier, 1932, p.46), “dans les âges suivants, les comédiens jouèrent sous son nom des pièces qui n’étaient pas de lui” // “nos anos seguintes, os comediantes encenavam em seu nome peças que não lhe pertenciam”.

181 *Gestit enim nummum in loculos demittere* // “exulta (em ver) o dinheiro cair na caixinha” (Horace. *Epîtres*. 8. ed. Texte établi et traduit par F. Villeneuve. Paris: Les Belles Letters, 1989).

182 *In comœdia maxime claudicamus* // “É sobretudo na comédia que somos inferiores” (Quintilien. *De l’institution oratoire*. Tome VI (livres X-XI). Texte établi et traduit par J. Cousin. Paris: Les Belles Lettres, 1979).

183 Ciribelli, 1996, p.17.

184 Paratore, Ettore. *História da literatura latina*. 13. ed. Tradução para o português de Manuel Losa, S.J. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983. p.41.

185 Ciribelli (1996, p.18) nos lembra que *não devemos, porém, fazer um juízo muito severo do público plautino. Esse não era tão atrasado como muitas vezes se pensa*.

186 Quanto à presença da elite nos diz Ciribelli (1996, p.17): “A impressão que temos é que

no qual o poeta pede de instante a instante compreensão, forçando a atenção e curiosidade. O quadro que ele pinta da sociedade do séc. III a.C. é de um extremo realismo, de um colorido intenso, muitas vezes costumes vis, e cínicas velhacarias. Não era um literato: escreve suas peças para viver, não para realizar um ideal de beleza; é um comerciante, um mercador de comédias.

A força cômica é a principal característica do teatro de Plauto. Encontra-se nele toda a variedade do cômico: o cômico de palavras, caracterizado pelo trocadilho de palavras muitas vezes intraduzíveis; o cômico de situação, evidenciado pelas cenas risíveis e o cômico de tipos, presente certamente nos personagens. Seu estilo direto, os prólogos que explicava o enredo, os ditos divertidos e os dirigidos diretamente ao público, agradava ao público romano, um público rude, que gostava de rir e bater os pés. Plauto foi um fenômeno singular em Roma: “a coincidência de um verdadeiro escritor com um público numeroso”<sup>187</sup>.

Tomava emprestado de seus modelos, sobretudo de Menandro<sup>188</sup>, a idéia geral da peça e numerosas cenas nas quais nem tudo era grego, uma vez que dava um toque romano a suas peças pelas alusões a fatos contemporâneos, por mil detalhes da vida romana, por alusões a lugares romanos, por certos tipos sociais e ainda por sua moral utilitária, romanizou, se assim se pode dizer, o ambiente e até mesmo os personagens: sabia adaptar<sup>189</sup> os escritos gregos ao sentimento romano.

A *palliata* se passava sempre na Grécia, principalmente em Atenas. Emprestavam da Comédia Nova seu enredo, se bem que habilmente arranjado. Tratava, de um modo geral, dos amores de um jovem com uma cortesã ou uma jovem escrava cuja origem livre é reconhecida no final da peça. Um pai severo e avaro se punha contra seus amores, o filho, porém, termina por lhe conseguir o dinheiro e até seu beneplácito para o casamento, graças às artimanhas de um escravo descarado e cheio de ardis.

---

ela desaparecia na massa do povo.”

187 Thoorens, Léon. *Panorama das literaturas: Roma*. Vol. 2. Tradução portuguesa de António da Câmara Oliveira. São Paulo: Difusão Editorial do livro, 1966, p.59.

188 A respeito do legado de Menandro informa-nos Brandão: “Muito pouco chegou até nós de mais de trezentas peças que teriam constituído o acervo da Comédia Nova. [...] De Menandro os papiros egípcios nos devolveram, a partir dos fins do século XIX, muitos fragmentos, sendo o mais longo o da comédia Ἐπιτρέποντες “A Arbitragem”, cerca de 750 versos” (Brandão, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1984, p.94).

189 Ciribelli (1996,p.57) confirma o que aqui dizemos: “Em nosso entender, um dos problemas principais da *Palliata* é justamente o fato de misturar elementos gregos e romanos. Plauto não é somente um tradutor, mas um adaptador; e se assim o considerarmos, podemos falar de sua originalidade, ao menos relativa”. Marchesi (1950,p.72) vai mais além: “Plauto ridusse, contaminò, amplificò, animò gli esemplari greci” // “Plauto modificou, adulterou, amplificou, deu vida aos modelos gregos”.

Seus personagens, de um modo geral, possuem características semelhantes. Assim, os jovens são pródigos, libertinos, opõem-se a seus pais a quem tentam quase sempre enganar, e muitas vezes até mesmo lhes desejam a morte. Os velhos, estúpidos e decrépitos, são ou foram devassos, e querem impedir, somente por avareza, seus filhos de lhes imitarem. O mercador de mulheres escravas, intrumetido, ávido, cínico, corrupto, é o mais odioso dos personagens. Os parasitas, sempre à caça de um jantar, alegram-nos por seus ditos espirituosos, por seu humor divertido, por sua gula, suas desventuras que lhes chegam de seus anfitriões, de quem são os sacos-de-pancada. Fazem grandes declarações públicas de dedicação a seu senhor, e animam a vaidade exagerada de um fanfarrão, comparando-o com Marte e Júpiter. Vingam-se, contudo, zombando em voz baixa aquele que adula em voz alta. As cortesãs são dotadas de avidez, artifício, indiferença, mas também do charme, da graça e da distinção de suas irmãs gregas. As matronas são castas, mal-humoradas, rabugentas, tagarelas, gastadoras. A razão dessa imensa variedade de personagens está na necessidade de agradar a um público demasiadamente heterogêneo. Entre todos os personagens da Comédia Nova, Plauto tem sem dúvida seu favorito, o escravo.

Astucioso e privado de escrúpulos, ajuda com suas artimanhas os jovens a enganar seus pais ou ele mesmo os engana quando necessário: ele zomba de todos: pais, rivais, soldados fanfarrões, mercadores. Ele é o rei no teatro de Plauto, o maior exemplo de seu poder criativo, o ponto para onde converge a atenção do público e dos outros personagens, e basta sua presença para identificarmos a comédia em oposição à tragédia. Nele os amantes depositam toda sua esperança. Nada o deixa sem jeito, e se um plano falha, tira de sua mente um outro.

Palestrião, por exemplo, é o centro da atenção na comédia *Miles Gloriosus*, ou *O Soldado Fanfarrão*. Todos (personagens e platéia) esperam sua mente trabalhar para que se tenha um novo curso dos acontecimentos, para que a trama tome uma direção esperada pelo gosto popular: ele é a *uis comica*, o fabricante do riso, o personagem principal, a ele se voltam os olhos desatentos da multidão, e a faz calar: a multidão se cala para ouvi-lo, e, por isso, é ele o falante do prólogo.

Ao que parece, o *Soldado Fanfarrão* (*Miles Gloriosus*) foi uma criação autêntica de Plauto: não se conhece o original grego, de nome *Alazón*, no qual Plauto diz no prólogo ter se inspirado para criar este tipo admirável:

**PALÆSTRIO SERVVS**

*Nunc qua adsedistis causa in festiuo loco,*

*comædiai quam nos acturi sumus*

*et argumentum et nomen uobis eloquar.*

85

*Alazon Græce huic nomen est comædiæ;*

*id nos Latine gloriosum dicimus.*  
(*Miles Gloriosus*, 83-87)

### O ESCRAVO PALESTRÃO

Sobre a comédia que vos fizeste sentar agora neste festivo lugar, e que haveremos de apresentar, vou lhes falar sobre o título e a trama: O nome desta comédia em grego é “Alazón”, o que nós em latim chamamos de “fanfarrão”.

Desta comédia de nome *Alazón* nada sabemos, nem da data nem tampouco de sua autoria. É provável, contudo, que este herói pitoresco que se vangloriava de tantos feitos jamais realizados tenha sido motivo de riso a muitos. Não é à toa que Plauto incumbe o escudeiro parasita, Artotrogo, de apresentá-lo logo no início da peça:

*ART. Quid tibi ego dicam, quod omnes mortales sciunt, 55*  
*Pyrgopolynicem te unum in terra uiuere*  
*uirtute et forma et factis inuictissimum?*  
*Amant te omnes mulieres, neque iniuria,*  
*qui sis tam pulcher. Vel illæ quæ here pallio*  
*me reprehenderunt. PYRG. Quid eæ dixerunt tibi? 60*  
*ART. Rogitabant: 'hicine Achilles est?' inquit mihi.*  
*'Immo eius frater' inquam 'est'.*  
(*Miles Gloriosus*, 55-62)

**ART.** Por que devo eu te dizer o que todo mundo já sabe? Que tu, Pirgopolinices, és o único ser vivo na terra insuperável em coragem, em beleza e em façanhas? Andam todas as mulheres loucas por ti, e não é pra menos, pois que és tão bonito! Umas ontem, então, puxaram-me pela manto... **PYRG.** E o que elas te disseram? **ART.** Ficavam me perguntando: “Não é este aí Aquiles?!” uma disse. E eu respondi: “É não! é o irmão dele!”

Nosso poeta dramático, neste primeiro ato, não só apresenta o personagem principal como figura cômica como também situa geograficamente o leitor: toda a trama se passaria numa praça em Éfeso. O parasita Artotrogo estará presente somente nesta cena, e já no prólogo conheceremos um outro escravo, Palestrião, que nos apresentará a trama da peça. Este sim será o escravo encarregado de proporcionar a união entre os dois amantes que de alguma forma se separam no começo da peça. Ele será a força cômica de toda trama e, valendo-se de vários artifícios e



de sua fecunda criatividade, tentará unir novamente os jovens Plêusicles e Filocomásia.

Sozinho, na cena I do ato II, Palestrião nos põe a par do desenrolar dos fatos que estão por vir: Filocomásia, uma cortesã raptada de Atenas, é conduzida para Éfeso, onde se passarão os acontecimentos. Tendo o amante ido a serviço a uma cidade de nome Naupacto, Palestrião tenta alcançá-lo para lhe dar a má notícia, mas é capturado no caminho por piratas que coincidentemente lhe dão como presente a Pírgopolinices, o soldado fanfarrão, que detinha, como concubina, Filocomásia.

Tendo então encontrado Filocomásia, Palestrião começa a manipular os personagens. Executa sua primeira ação: escreve ao seu senhor, Plêusicles, pedindo-lhe que venha em socorro. Por coincidência, a casa ao lado, conjugada à de Pírgopolinices, tinha por dono um velho sexagenário de nome Periplectômeno, amicíssimo do pai de Plêusicles. Tendo Plêusicles então se hospedado aí, Palestrião constrói, para burlar o guardião de Filocomásia, um buraco na parede comum às duas casas, e providencia tudo para que os dois amantes se encontrem:

***PALÆSTRIO SERVVS***

*Itaque ego paravi hic intus magnas machinas,  
qui amantis una inter se facerem conuenas;  
nam unum conclaue, concubinæ quod dedit 140  
miles, quo nemo nisi eapse inferret pedem,  
in eo conclauī ego perfodi parietem,  
qua commeatus clam esset hi(n)c huc mulieri.*

*(Miles Gloriosus, 138-143)*

**O ESCRAVO PALESTRIÃO**

Por isso é que eu dei aqui este belo jeitinho para que os amantes pudessem se encontrar: o quarto que o soldado deu a concubina, em que só ela e mais ninguém podia pôr o pé, nele, eu fiz um buraco na parede, para que ela pudesse passar escondida de um lado pro outro.

No decorrer da cena, Palestrião começa a articular as peças de seu plano. Sabendo que um escravo de Pírgopolinices, de nome Céledro, encarregado de vigiá-la, tinha visto, pela clarabóia da casa de Periplectômeno, Filocomásia aos beijos com seu amante, ordena que ela imediatamente volte pelo buraco ao seu quarto, e instrui Periplectômeno a ensinar-lhe negar peremptoriamente o ocorrido, a ter a lábia, a malícia de um velhaco (como ele tem!).

**SCEL.** *Palæstriō, o Palæstriō.* **PAL.** *O Sceledre, Sceledre, quid uis?* 415

**SCEL.** *Hæc mulier, quæ hinc exit modo, estne erilis concubine Philocomasium, an non est ea?* **PAL.** *Hercle opinor, ea uidetur. Sed facinus mirum est, quo modo hæc hinc huc transire potuit, si quidem east?* **SCEL.** *An dubium tibi est eam esse hanc?* **PAL.** *Ea uidetur.*

**SCEL.** *Adeamus, appellemus. Heus, quid istuc est, Philocomasium?* 420

*Quid tibi istic in (ist)isce ædibus debetur? quid negotist?*  
*Quid nunc taces? tecum loquor.* **PAL.** *Immo edepol tute tecum; nam hæc nil respondet.* **SCEL.** *Te adloquor; uiti probrique plena, quæ circum uicinos uagas.* **PHIL.** *Quicum tu fabulare?*  
**SCEL.** *Quicum nisi tecum?* **PHIL.** *Quis tu homo es? aut mecum quid est negoti?* 425

**SCEL.** *Me rogas homo qui sim?* **PHIL.** *Quin ego hoc rogem quod nesciam?*

**PAL.** *Quis ego sum igitur, si hunc ignoras?* **PHIL.** *Mihi odiosus, quisquis es,*

*et tu et hic.* **SCEL.** *Non nos nouisti?* **PHIL.** *Neutrum.* **SCEL.** *Metuo maxime...*

*(Miles Gloriosus, 415-428)*

**CEL.** *Palestrião, Palestrião.* **PAL.** *Céledro, Céledro, que queres?* **CEL.** *Essa mulher, que tá saindo daí, não é Filocomásia, a concubina do patrão, não é ela?* **PAL.** *Pôr Hércules acho que sim, parece mesmo com ela. Mas que coisa esquisita, como é que ela pôde passar de um lado pro outro, se é que é ela mesma?* **CEL.** *Duvidas ainda que esta não seja ela?* **PAL.** *Parece com ela.* **CEL.** *Vamos lá, vamos falar com ela. Ei, que é isso aí, Filocomásia? Você perdeu alguma coisa aí nessa outra casa? que negócio é esse? Por que você não fala? Estou falando contigo.* **PAL.** *É pra ti mesmo que ela nem olha, e nem te responde.* **CEL.** *Falo contigo, adúltera cheia de vícios, que fica por aí zanzando na vizinhança.* **FIL.** *Tu ‘tá’ falando com quem?* **CEL.** *Com quem, senão contigo?* **FIL.** *Quem é você, sujeitinho? que queres tu de mim?* **CEL.** *Ainda me perguntas quem eu sou?* **FIL.** *E não deveria eu perguntar o que não entendo?* **PAL.** *Quem sou eu então, se tu não o conheces?* **FIL.** *Pra mim um nojento, quem quer que tu sejas, tanto tu quanto ele.* **CEL.** *Não nos conheces?* **FIL.** *Nem um dos dois.* **CEL.** *Agora fiquei*

com medo...

É nesta mesma cena ainda que Palestrião nos mostra sua *uis persuasionis* fazendo Céledro crer, por meio de vários argumentos, que se trata da irmã gêmea de Filocomásia: a própria Filocomásia lembrando-se das recomendações de Palestrião o ajuda nesse propósito:

**PAL.** [...] *Quæris tu, mulier, malum.*

*Tibi ego dico: heus, Philocomasium!* **PHIL.** *Quæ te intempericæ tenent,*

*qui me perperam perplexo nomine appelles?* **PAL.** *Eho, 435*  
*quis igitur uocare?* **PHIL.** *Dicæ nomen est.* **SCEL.** *Iniuria's,*  
*falsum nomen possidere, Philocomasium, postulas;*  
*ádikos es tu, non dikaía, et meo ero facis iniuriam.*

**PHIL.** *Egone?* **SCEL.** *Tu(ne).* **PHIL.** *Quæ heri Athenis Ephesum*  
*adueni uesperis*

*cum meo amatore, adolescente Atheniensi?*

*(Miles Gloriosus, 433-440)*

**PAL.** [...] Tu queres é te desgraçar, mulher. Ei, falo contigo, Filocomásia!  
**FIL.** Que demônio se apossou de ti? que te faz me chamar por este nome complicado? **PAL.** Ah é?! Qual é teu nome então? **FIL.** Meu nome é Justina. **CEL.** Que coisa errada, Filocomásia, usar um nome falso que tu não mereces; “injusta” é o que tu és, e não “justa”, e cometes uma injustiça com o meu patrão. **FIL.** Eu? **CEL.** Sim, tu! **FIL.** Eu que cheguei ontem à tarde de Atenas aqui em Éfeso com meu namorado, um jovem ateniense?

E assim Palestrião convence Céledro de que a mulher vista aos beijos com o amante seria uma irmã gêmea de Filocomásia. É o tempo que ele precisará para pôr em atividade seu talento inventivo. Ele mesmo põe o ouvinte ciente de que o jogo depende exclusivamente de suas decisões as quais todos inquestionavelmente cumprem:

**PAL.** *Paulisper tace,*

*dum ego mihi consilia in animum conuoco et dum consulo*  
*quid agam, quem dolum doloso contra conseruo parem,*  
*qui illam hic uidit osculantem, id uisum ut ne uisum siet.*

*(Miles Gloriosus, 196-199)*

**PAL.** Calado um instante, enquanto eu bolo um plano na mente e decido o que vou fazer, enquanto penso numa armadilha contra o colega trapaceiro que a viu aqui aos beijos, para que o que foi visto não tenha sido visto.

O escravo deve ser o centro das atenções, nele os amantes depositam sua confiança, de sua mente criativa dependerão as ações que estão por vir e não descansará até que um plano bem arquitetado lhe venha à tona. O escravo é o verdadeiro arquiteto da trama, é o dínamo do desenrolar dos fatos, e tudo pára até que ele encontre um novo plano, nada o detém, e de seu talento inventivo nos põe a par Periplectômeno:

***PER.** Reperi, commiscere, cedo calidum consilium cito,  
quæ hic sunt uisa ut uisa ne sint, facta ut facta ne sient.*

*(Miles Gloriosus, 226-227)*

**PER.** Encontre, invente, arranje-nos logo um plano bem quente, para que o que aqui foi visto, não tenha sido visto, e o que foi feito, não tenha sido feito.

No ato III, cena I, Palestrião resolve levar seu plano adiante: não bastou convencer Céledro de que havia uma irmã gêmea de Filocomásia, seria preciso libertá-la e permitir que seu amante Plêusicles a levasse de volta a Atenas. Assim Palestrião indaga a Periplectômeno se ele porventura conhece uma mulher de boa aparência, e que tenha um corpo cheio de graça e de artifício, e uma serve também:

***PAL.** Ecquam tu potes reperire forma lepida mulierem,  
cui facetiarum cor pectusque sit plenum et doli?*

***PER.** Ingenuamne an libertinam? **PAL.** Æqui istuc facio, dum modo  
eam des quæ sit quæstuosa, quæ alat corpus corpore, 785  
cuique sapiat pectus; nam cor non potest, quod nulla habet.*

***PER.** Lautam uis an quæ nondum sit lauta? **PAL.** Sic consucidam,  
quam lepidissimam potis quamque adulescentem maxume.*

***PER.** Habeo eccillam meam clientam, meretricem adulescentulam.  
Sed quid ea usus est?*

(*Miles Gloriosus*, 782-800)

**PAL.** Será que tu poderias me arranjar uma mulher de formas atraentes, com presença de espírito e mente maliciosa? **PER.** Uma nascida livre ou uma ex-escrava? **PAL.** Tanto faz, desde que esta que tu me arranjes seja ambiciosa, que ganhe dinheiro com o corpo e que tenha um espírito de maldade, coração não, porque isso elas não têm. **PAL.** Uma já madura ou nova? **PAL.** Uma bem suculenta, a mais atraente e a mais jovem possível. **PER.** Ah, tenho na minha clientela uma que é desse jeito, uma prostituta bem novinha. Mas em que ela vai te ser útil?

Fingindo-se ser esposa de Periplectômeno e estar perdida de amor pelo soldado, continua Palestrião, ela confiaria um anel a sua serva, que lhe repassaria a fim de que ele o entregasse a Pírgopolinices como prova do amor dela. Na cena III, do ato III, Periplectômeno tenta se certificar de que sua escolhida, a prostituta Acrotelêucia, irá cumprir o combinado:

*PER. At nemo solus satis sapit. Nam ego multos sæpe uidi  
regionem fugere consili prius quam repertam haberent.* 885

*ACR. Si quid faciendum est mulieri male atque malitiose,  
ea sibi immortalis memoriast meminisse et sempiterna;  
sin bene quid aut fideliter faciendum eisdem ueniat,  
obliuiosæ extemplo uti fiunt, meminisse nequeunt.* 890

*PER. Ergo istuc metuo, quom uenit uobis faciendum utrumque:  
nam id proderit mihi, militi male quod facietis ambæ.*

*ACR. Dum nescientes quod bonum faciamus, ne formida.*

*PER. Mala mulier mers est. ACR. Ne pauæ, peioribus conueniunt.* 894-

895

(*Miles Gloriosus*, 885-895)

**PER.** Mas ninguém, sozinho, tem toda essa certeza. Pois eu mesmo vi muitas vezes uns que saíram do caminho combinado antes mesmo de encontrá-lo. **ACR.** Quando é dado às mulheres fazer algo cheio de malícia e maldade, elas têm, para se lembrar, uma memória infalível e sempre fresca, mas se lhes é dado fazer algo correto e fielmente, tornam-se logo esquecidas, sem nada poderem lembrar. **PER.** É isso mesmo que me dá medo: saber que vocês duas devem fazer uma e outra coisa: o mal que ambas fizerem ao soldado será a mim um bem. **ACR.** Desde que a gente não saiba que está fazendo um bem, nada há o que temer. **PER.** Mas que

mercadoria ruim é a mulher! **ACR.** Não te assustes: elas se entendem com outras piores.

Tendo Periplectômeno procedido como recomendado, é hora então (ato IV, cena I) de Palestrião convencer Pírgopolinices a despertar ainda mais o interesse por Acrotelêucia (a mulher encomendada), e criar assim um desinteresse por Filocomásia a qual ele tentaria convencê-lo a libertar:

***PAL.** Hunc arrabonem amoris primum a me accipe.*

***PYRG.** Quid hic? unde est? **PAL.** A luculenta atque festiua femina, quae te amat tuamque expetessit pulcrum pulcritudinem; eius nunc mi anulum ad te ancilla porro ut deferrem dedit. 960*

*[...]*

***PAL.** Ad tuam formam illa una dignast. **PYRG.** Hercle pulchram praedicas.*

*Sed quis east? **PAL.** Senis huius uxor Periplectomeni ex proxumo; ea demoritur te atque ab illo cupit abire: odit senem. 970*

*Nunc te orare atque obsecrare iussit, ut eam copiam sibi potestatemque facias.*

*[...]*

***PYRG.** Quid illa faciemus concubina quae domist? 973*

*[...]*

***PAL.** Tum te hoc facere oportet. Tibi diuitiarum adfatimst; 980*

*Iube sibi aurum atque ornamenta quæ illi instruxti mulieri dono habere, †aufere† abs te quo lubeat sibi.*

*(Miles Gloriosus, 957-960; 968-972;973;980-982)*

**PAL.** Pra começar toma de mim esta prova de amor. **PIRG.** E o que é isso? De onde vem? **PAL.** De uma mulher deslumbrante e encantadora que suspira por tua beleza estonteante; a escrava dela foi quem me deu esse anel para que eu te desse depois. **PAL.** Somente ela é digna de tua beleza! **PIRG.** Por Hércules, se é o que dizes, é bonita mesmo! Mas quem é ela? **PAL.** É a esposa daquele velho, o Periplectômeno, da casa ao lado. ela está louca por ti, e não vê a hora de sair de casa: não quer nem ver o velho. Ela mandou que eu te pedisse encarecidamente que tu lhe conseguisses um meio pra isso. **PIRG.** E o que faremos com a concubina que está lá em casa? **PAL.** Eis o que tu deves fazer: tu tens dinheiro bastante. Deixe que ela fique com o ouro e as jóias que lhe trouxeste, para que ela os leve para longe de ti, para onde ela quiser.

Palestrião possui o completo controle dos personagens e se algum deles por um acaso tenta se desvirtuar do que ele havia programado, ele o detém. É o que ocorre na cena II do ato IV quando Pírgopolinices começa a se mostrar desejoso pela serva de Acrotelêucia. De repente, vem à mente de Palestrião uma idéia: afirmar que ela, Milfidipa, é noiva dele:

**PAL.** *Hercle hanc quidem  
nil tu amassis; mihi hæc desponsast.  
(Miles Gloriosus, 1006-1007)*

**PAL.** Por Hércules, esta certamente de modo algum tu amarás: está prometida a mim em casamento.

Palestrião havia, de fato, pensado em tudo. Havia, de início, dito que Filocómáxia possuía uma irmã gêmea chamada Justina que se hospedara na casa de Periplectômeno. Seu amante, Plêusicles, deveria ser o capitão do navio que a trouxera junto com a mãe; a mãe, porém, havia supostamente ficado adoentada no navio. Restava agora a Plêusicles, instrui Palestrião, apresentar-se (trajado de capitão) a Pírgopolinices pedindo por sua mãe que ela volte com eles para Atenas:

**PLEVS.** *Materque et soror 1315  
tibi salutem me iusserunt dicere. PHIL.* *Saluæ sient.  
PLEVS.* *Orant te, ut eas, uentus operam dum dat, ut uelum explicent;  
nam matri oculi si ualerent, mecum uenissent simul.  
PHIL.* *Ibo; quamquam inuita facio, impietas sit nisi eam. PLEVS.  
Sapis.  
PYRG.* *Si non mecum ætatem egisset, hodie stulta uiueret. 320  
PHIL.* *Istuc crucior, a uiro me tali abalienarier,  
nam tu quemuis potis es facere ut affluat facetiis;  
et quia tecum eram, propterea animo eram ferocior:  
eam nobilitatem amittendam uideo. PYRG.* *Ne fle. PHIL.* *Non queo,  
quom te uideo. PYRG.* *Habe bonum animum. PHIL.* *Scio ego quid  
doleat mihi. 1325  
(Miles Gloriosus, 1315-1325)*

**PLE.** Tua mãe e irmã me pediram pra te desejar saúde. **FIL.** Desejo-lhes também saúde. **PLE.** Pedem-te que vás enquanto o vento é favorável para soltar as velas. Se tua mãe tivesse bem dos olhos, estaria aqui com tua

irmã. **FIL.** Tenho que ir, ainda que contra minha vontade: seria falta de amor filial se não fosse. **PLE.** És sensata! **PIRG.** Se não tivesse vivido aqui comigo, não passaria de uma tola! **FIL.** É isso o que me tortura, ficar longe de um homem como o senhor, pois que tu podes fazer qualquer um rico de espírito, e porque eu vivia contigo me sentia toda orgulhosa: vejo que devo perder esta honra. **PIRG.** Não chores! **FIL.** Não consigo, quando olho para ti. **PIRG.** Seja forte! **FIL.** Só eu sei o quanto dói!

Tudo caminha em Plauto para um final feliz, um final esperado pela platéia, no qual até ele mesmo recebe um prêmio: a liberdade dada por seu senhor, Plêusicles. Pírgopolinices, acusado de adultério, é espancado por Periplectômeno, o marido supostamente enganado, e, por fim, deixa ao público um lição de moral:

**PYRG.** *Væ misero mihi!*

*Verba mihi data esse uideo. Scelus uiri Palestriô,*  
*is me in hanc inlexit fraudem. Iure factum iudico.*

*Si sic aliis mæchis fiat, minus hic mæchorum siet;*  
*magis metuant, minus has res studeant.*

*(Miles Gloriosus, 1433-1437)*

**PIRG.** Ai! coitado de mim! Vejo que fui enganado. Palestrião, desgraça de homem, ele que me fez cair nesta armadilha. Julgo ter sido feito com justiça. Se assim acontecesse aos outros adúlteros, haveria aqui menos adúlteros; teriam mais medo, visariam menos essas aventuras.

Percebemos assim o quanto os romanos criaram um teatro autêntico. Adaptaram, romanizaram a comédia grega, acrescentando-lhe aspectos e nuances até então desconhecidas. E isso devemos sobretudo a Plauto. Não restringindo sua literatura a um grupo seletivo, tentava descobrir o que era do agrado do povo simples, da arraia-miúda, até então completamente carente de literatura. Provou-lhes que literatura é prazer, que não se faz mister uma formação filosófica para seu entendimento, mas sim, somente sensibilidade artística. E isso seu público, apesar de disperso, mostra-nos possuir, pois o poeta dramático era aclamado por onde era encenado. Seu poder de sedução parece ter sido maior que os desfiles dos soldados, ou o das competições esportivas: toda uma cidade convergia aos palcos que ali eram montados. Ele se faz porta-voz dos anseios populares, cria um teatro participativo, mostra-nos que literatura não deve ser um privilégio de poucos.

Percebemos o quanto Plauto está dotado do poder da palavra, da capacidade de concatenar idéias em favor dos jovens, de elaborar respostas às situações mais



complicadas, de orientar os personagens para que desempenhem o papel de fingidor: ensina-lhes a mentir. Palestrião é o maior representante do povo, do povo que também, como ele, tem de lidar com as dificuldades impostas pela condição econômica, de se valer da criatividade como forma de sobrevivência, e, talvez, até mesmo mentir para se livrar das injustas imposições políticas que os força a permanecer em sua condição servil. Ensina-lhes, e ensina-nos, que o poder da palavra é libertador: se mal usado, subjuga-nos, se bem usado, leva-nos aonde pretendíamos, mesmo que sejamos um escravo.