

BELLUM PLAUTINUM: A GUERRA NO PALCO DA PALLIATA

Lilian Nunes da COSTA¹

RESUMO: É legítimo se esperar que uma *fabula palliata* (cujo enredo normalmente se desenvolve ao redor de temas domésticos) mantenha distância de temas mais sérios e abrangentes como a guerra, legando-os a outros gêneros, como a épica ou mesmo a tragédia? Apesar de os temas bélicos não terem sido presença constante na Comédia Nova – ao contrário do que ocorreu na Antiga –, é possível perceber alguns vislumbres de conflito militar nas comédias plautinas. Tencionamos analisar algumas dessas referências bélicas nas comédias de Plauto, observando como o tema é nelas trabalhado e como ele se relaciona ao respectivo enredo cômico.

Palavras-chave: Plauto, *fabula palliata*, guerra.

ABSTRACT: Is it valid to expect that a *fabula palliata* (in which the plot is usually developed around domestic themes) keeps distance from more serious and embracing themes such as war, leaving them for other genres, such as epic or tragedy? Although military themes have not been a constant presence in New Comedy – as they were in Old Comedy – it's possible to perceive some glimpses of warlike conflict in the plautine comedies. We intend to analyze some of these war references in the comedies of Plautus, observing the way the theme is elaborated and how it is related to the respective comic plot.

Keywords: Plautus, *fabula palliata*, war.

1. A guerra na comédia grega

A divisão da comédia grega em Antiga, Média e Nova está longe de representar um distanciamento meramente cronológico entre as peças produzidas em cada um desses períodos. O próprio repertório temático do enredo sofreu grandes mudanças desde a *Archaia* da época de Aristófanes (ca. 450 – 385 a.C.) até a *Néa* dos tempos de Menandro (ca. 342 – 291 a.C.): enquanto as comédias daquele período tratavam prioritariamente de assuntos políticos de interesse de toda a *pólis*, as peças deste eram mais restritas à esfera doméstica.

Nas obras de Aristófanes é comum encontrar questões militares como foco do enredo. As comédias *Acarnenses*, *A Paz* e *Lisístrata*, para citar apenas alguns exemplos, se constroem sobre o tema da guerra: na primeira, são criticados os partidários da Guerra do Peloponeso; na segunda, a Paz (personificada) é mantida prisioneira numa caverna, enquanto a Guerra tenciona destruir as cidades gregas; na terceira, a personagem Lisístrata propõe que as mulheres atenienses façam uma greve de sexo, a fim de forçar seus maridos a interromper a guerra contra Esparta.

Apesar de não encontrarmos invectivas antimilitares de tal porte nas peças de Menandro, não se pode afirmar que os conflitos armados estejam completamente ausentes de

¹ Doutoranda em Lingüística do IEL – Unicamp e bolsista do CNPq, desenvolvendo o projeto de tese *Gêneros poéticos na comédia de Plauto: traços de uma poética plautina imanente* sob orientação da Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso.

sua obra. Isso fica claro em uma das comédias que chegou aos nossos dias em estado não tão fragmentário, *Aspis* (em português, *O escudo*)². Há, contudo, uma grande diferença na dimensão que o tema bélico assume na trama dessa peça, se a comparamos às aristofânicas acima referidas. Trata-se, na verdade, de um pós-guerra: tendo encontrado em campo de batalha o escudo de Cleóstrato, seu escravo, Davo, o crê morto; Esmícrines, um tio avaro, desejoso de se apossar do butim que o sobrinho teria conseguido em campanha, tenta se casar com a herdeira dos espólios, a irmã de Cleóstrato, que já está prometida ao jovem Quéreas.

Ainda que a peça tenha início com o pedagogo Davo narrando, incentivado por Esmícrines, certos detalhes da guerra (i.e. aquilo que não podia ser representado no palco), de modo semelhante à função que tradicionalmente tinham os mensageiros trágicos (cf. R. Oniga, 1985, p. 132), a guerra é apenas o desencadeador da ação dramática, não fazendo parte da trama ela mesma. De todo modo, constata-se que mesmo na época da *Néa* vemos algo do tema bélico na tradição cômica grega.

2. A guerra na comédia romana de Plauto

E que dizer das comédias produzidas em contexto romano? A comédia *palliata*, grandemente influenciada pela Comédia Nova grega, era uma manifestação teatral romana, mas representava peças de ambientação e personagens, em geral, helenas³. A *palliata* traria ao palco as questões militares que não se faziam ver com tanta frequência na dramaturgia cômica grega desde os tempos de Aristófanes? A resposta seria negativa a julgar pelo prólogo da obra *Cativos* (*Captiui*) do comediógrafo Tito Mácio Plauto (*Titus Maccius Plautus*, c. 254 – 184 a.C.):

“Não fiquem receosos por eu ter falado <haver> uma guerra entre os etólios e os eleus: lá fora, para além do palco é que vão acontecer os combates. Pois chega a ser injusto isso: tentarmos, de repente, com uma companhia cômica, apresentar uma tragédia. Por esse motivo, se alguém aí deseja uma batalha, que arranje umas brigas! Se houver algum adversário mais forte, farei com que observe uma batalha nada boa e, a partir daí, passará a odiar assistir a qualquer uma.” (v. 58 – 66)⁴

² Ainda outras comédias menândreas têm relação com a esfera militar: em *Misoumenos* (*O homem que ela odeia*) e *Perikeinome* (*A moça de cabelo cortado*) há a figura do soldado que volta da guerra para casa.

³ Daí a denominação *palliata*: as personagens trajavam o pálio (*pallium*), vestimenta típica dos gregos. Em oposição a esse tipo de produção havia a *fabula togata*, que, como se pode depreender, retratava personagens itálicas, que se vestiam com a *toga* romana. Não podemos deixar de ressaltar, porém, que essas denominações que se apóiam em itens de figurino (lembremo-nos que havia ainda as tragédias *praetexta* e *cothurnata*) não eram consensuais entre os autores da Antiguidade. Cf. Beare (1964, p. 264 – 6).

⁴ Tradução nossa, texto latino extraído da edição de A. Ernout, publicada pela Les Belles Lettres (1996, p. 94): *Ne uereamini, / quia bellum Aetolis <esse> dixi cum Aleis. / Foris illic extra scaenam fient proelia. / Nam hoc*

Vemos que a personagem que declama o prólogo (*Prologus*) faz uma recusa direta do tema bélico, deixando bem claro que não seria apropriado que a trupe, preparada para encenar uma comédia, tratasse de guerras; afinal, conforme se infere do texto plautino, isso seria um *tópos* trágico. Ora, essa aproximação entre tragédia e guerra parece mesmo fazer sentido: boa parte das tragédias gregas que chegaram aos nossos dias tem alguma relação com as batalhas míticas (ao menos sob nosso hodierno ponto de vista) do passado heróico da hélade.

Um desses mitos heróicos gregos (e a batalha a ele relacionada), na verdade, tem destaque em uma outra comédia plautina, *Anfitrião* (*Amphitruo*): trata-se do mito do nascimento de Hércules, precedido pelo confronto entre os teléboas – comandados pelo rei Ptérelas – e os tebanos – chefiados pelo general Anfitrião. Os temas míticos, presentes na comédia grega Antiga e Média, assim como a tópica bélica, não são parte do repertório característico das situações encenadas na Comédia Nova e, conseqüentemente, nem da *palliata* (ainda que deuses e heróis sejam evocados em seu palco e, por vezes, declamem os prólogos, desaparecendo ao final dessa parte do espetáculo), mas marcam forte presença em *Anfitrião*.

A versão do mito que Plauto retrata em sua peça (por meio das palavras do prologuista Mercúrio⁵) é a seguinte: o deus Júpiter, sentindo-se atraído por Alcmena, esposa de Anfitrião, vê na ausência do general a oportunidade perfeita para ficar com a mulher que deseja; tornando a noite muito longa e adotando a aparência física de Anfitrião, o deus leva a cabo seu plano, contando, ainda, com a ajuda de seu filho, o deus Mercúrio, que toma a forma do escravo do general, Sósia; Alcmena, que esperava um filho do esposo quando ele partiu para a guerra, acaba por engravidar também após a união com Júpiter.

A guerra que afasta Anfitrião da casa e da esposa “rouba a cena” logo após o prólogo. De acordo com os preceitos explicitados no prólogo de *Cativos*, o combate não é representado no palco, mas vem sob a forma de *narratio*, por meio de um elaborado discurso de batalha declamado pela personagem Sósia (v. 186 – 247, 250 – 62).

O escravo inicia seu relato com um resumo da vitória dos tebanos e, especialmente do excelente desempenho de Anfitrião (v. 186 – 96); em seguida, expõe a negociação entre os

paene iniquomst, comico choragio / conari desubito agere nos tragoediam. / Proin si quis pugnam expectat, litis contrahat; / ualentiozem nactus aduersarium / si erit, ego faciam ut pugnam inspectet non bonam, / adeo ut spectare postea omnis oderit.

⁵ Não só no prólogo de Mercúrio está a dimensão divina de *Anfitrião*: os deuses são personagens presentes ao longo de toda a comédia, e a personagem Brômia relata detalhadamente os eventos fantásticos que acompanharam o nascimento de Hércules na parte final da peça, pouco antes do encerramento com Júpiter como *deus ex machina*.

embaixadores (v. 203 – 10) e a reação arrogante dos inimigos (v. 211 – 15); então, a preparação de ambas as tropas para a batalha (v. 216 – 22), a conferência dos generais (v. 223 – 6) e a exortação dos exércitos (227 – 30); depois segue com a narrativa da luta propriamente dita (v. 231 – 47); finalmente, após um breve aparte de Mercúrio – que confirma tudo o que Sósia está descrevendo (v. 248 – 9) –, conclui com a derrota dos teléboas (v. 250 – 5), seu pedido de perdão (v. 256 – 9), e a entrega da taça de ouro que pertencera a Ptérelas a Anfitrião (v. 260 – 1).

O único elemento da narrativa realmente relevante para a trama – a taça presenteada a Anfitrião, que, roubada pelos deuses (v. 138 – 9) é dada a Alcmena antes que seu esposo verdadeiro o faça (v. 534 – 6), gerando grande confusão (v. 760 – 98) – só aparece nos dois últimos versos do longo e detalhado relato, que, afinal, seria dispensável em termos de informação necessária para o desenvolvimento do enredo. A ação da peça (os quiproquós típicos de uma comédia de duplos) só tem início quando os verdadeiros Anfitrião e Sósia voltam para casa e encontram a desordem armada por seus pares divinos.

Trata-se, então, de uma comédia pós-guerra⁶, como a já mencionada peça *Aspis* de Menandro; também como na peça do dramaturgo da *Néa*, sabe-se da guerra apenas pelo relato do escravo que lá esteve presente⁷. Poder-se-ia argumentar, contudo, que *Anfitrião*, ao contrário de *Aspis*, não é uma comédia, mas efetivamente uma “tragicomédia”, já que a personagem Mercúrio (*Mercurius*) anuncia no prólogo sua intenção de mudar o gênero da peça:

“Farei com que seja mista: uma tragicomédia. Pois não julgo correto eu fazer com que ela seja do início ao fim uma comédia, uma vez que vêm aqui reis e deuses. E então? Visto que aqui escravo também tem seus papéis, farei com que seja, por essa razão que eu disse, uma tragicomédia” (v. 59 – 63)⁸

⁶ A guerra não é completamente ignorada no restante do texto: há metáforas bélicas no diálogo entre Sósia e Mercúrio logo após a narrativa do escravo (v. 388 – 90); Júpiter, ainda travestido de Anfitrião para enganar Alcmena, lembra seus deveres de general (v. 503 – 5); Alcmena afirma saber que Anfitrião venceu o rei Ptérelas (v. 745 – 6). É fato, porém, que a tópica militar se concentra no discurso de Sósia, anterior à ação.

⁷ Na verdade, o escravo não estava envolvido na batalha (v. 199), mas escondido em uma tenda bebendo vinho (v. 425 – 6 e 431). Sósia acaba dependendo de seus talentos de mentiroso (v. 198) e do que ouviu dizer (v. 200) para compor seu relato.

⁸ Tradução nossa, parte de nossa dissertação de Mestrado, *Mesclas genéricas na “tragicomédia” Anfitrião de Plauto*, realizado também sob orientação da Profa. Dra. Cardoso e financiado pela FAPESP (processo nº 07/57172-7). O texto latino foi extraído da edição de Ernout, publicada pela Les Belles Lettres (2001, p.13): *Faciam ut commixta sit tragico comoedia; / nam me perpetuo facere ut sit comoedia, / reges quo ueniant et di, non par arbitrator. / Quid igitur? quoniam hic seruus quoque partes habet, / faciam sit, proinde ut dixi, tragico[co]moedia.*

Como vemos, Mercúrio justifica a opção pela forma mista (*commixta*, v. 59) alegando uma necessidade de adequar o gênero às personagens que participariam da peça: reis e deuses (*reges... et di*, v. 61), personagens elevadas, seriam próprias da tragédia, enquanto um escravo (*seruus*, v. 62) teria melhor ambientação em uma comédia. Encontramos na explicação de Mercúrio uma espécie de reconhecimento de que a temática mítica não seria compatível com o repertório da *palliata*. Não se poderia pensar que também a tópica bélica motivaria a suposta criação de uma “tragicomédia”? O trecho citado do prólogo de *Cativos* certamente corroboraria essa hipótese.

Outras passagens, no entanto, nos levam a pensar que, para Plauto, os combates não seriam exclusividade das tragédias. O trecho a seguir da comédia plautina *Truculento* (*Truculentus*), por exemplo, relaciona as batalhas ao gênero épico:

“Não fiquem esperando, ó espectadores, que eu apregoe minhas batalhas: com as mãos é que costumo apregoar meus combates, não com conversa. Sei bem eu que muitos soldados ‘lembram’ suas mentiras, pode-se lembrar do Homeronense, como também, depois dele, de outros mil, que foram vencidos e condenados por causa de falsos combates” (v. 482 – 6)⁹

Não vemos, aqui, o gênero épico nomeado, como vemos a tragédia nos exemplos anteriores. No entanto, a menção a um “Homeronense” (*Homeronidam*, v. 485), nome semelhante ao de Homero, parece fazer referência ao poeta grego a quem são atribuídas as obras épicas *Ilíada* e *Odisséia*, ou mesmo a toda uma “categoria” de poetas e rapsodos que narravam feitos heróicos na Grécia antiga (cf. W. Hofmann, 2001, p. 175). Novamente, então, a tópica bélica é mostrada como não sendo condizente com a comédia.

Ora, apesar de todos esses momentos de discussão sobre as convenções genéricas que regem o emprego de temas militares na dramaturgia, Plauto não deixa, no fim das contas, de se valer da guerra em suas peças, mesmo parecendo chegar sempre à conclusão de que os confrontos armados não são material para o palco da comédia. Será que nosso comediógrafo insiste tanto em delinear uma espécie de poética apenas para transgredi-la? Como a guerra se relaciona aos enredos plautinos de *palliata*?

⁹ Tradução de I. T. Cardoso (2005, p. 238), texto latino extraído da edição de Ernout, publicada pela Les Belles Lettres (2001, p. 129): *Ne expectetis, spectatores, meas pugnas dum praedicem: / manibus duella praedicare soleo, haud in sermonibus. / Scio ego multos memorauisse milites mendacium; / et homeronidam et postilla mille memorari potis, / qui et conuicti et condemnati falsis de pugnis sient.*

Pensemos primeiramente na peça que, conforme acima referido, não seria uma comédia, mas uma alegada “tragicomédia”¹⁰. *Anfitrião*, enquanto *palliata*, tem mesmo alguns elementos atípicos que podem dificultar sua classificação no gênero cômico. As personagens divinas, em vez de se mostrarem apenas apresentando o prólogo como ocorre, tal qual mencionamos, em outras peças plautinas¹¹, estão presentes no palco de modo bastante ativo - lembrando, é verdade, não apenas a tragédia, como alegado, mas os deuses da Comédia grega Antiga¹². Essa presença divina não é arbitrária, mas consciente a ponto de ser discutida no prólogo.

Ainda que Mercúrio brinque com a possibilidade de transformar a peça em uma tragédia por conta da presença dele próprio e de seu pai, Júpiter, um olhar mais atento mostra que não há por que pensar que *Anfitrião* deveria ser elevada ao estatuto de uma produção mais séria. Isso sobretudo porque os deuses em cena agem como típicas personagens cômicas! Mercúrio, muito mais do que o próprio Sósia, age como escravo espertalhão (*seruus callidus*), ajudando nas aventuras amorosas de seu senhor; Júpiter, ainda que representado como um *senex* (tal qual Anfitrião), acaba triunfante como um típico jovem (*adulescens*) da Comédia Nova.

O mito que envolve a concepção de Hércules, por conta do artifício do deus supremo para ficar com Alcmena, apresenta uma situação muito propícia para o desenvolvimento do procedimento cômico de mal-entendidos entre duplos ou gêmeos. A presença divina não impediu que Plauto aproveitasse o potencial cômico da situação; muito pelo contrário, ampliou as possibilidades de engano e ironia com a onisciência e onipotência característica dos deuses¹³.

Se temos, então, uma comédia enriquecida pela presença dos deuses – à época aparentemente restritos à poesia mais séria –, por que não levar adiante a tática trazendo mais elementos particulares a outros gêneros? Tematizar a guerra, também presente no mito que retrata o relacionamento entre Júpiter e Alcmena, igualmente poderia contribuir para essa

¹⁰ Uma análise mais extensa e detalhada da peça *Anfitrião* pode ser encontrada em nossa dissertação de Mestrado, à qual já nos referimos na nota 8.

¹¹ Lembremo-nos, por exemplo, da deusa Boa Fé (*Fides*) em *Cásina* (*Casina*) e do deus Lar (*Lar familiaris*) em *Aululária* (*Aulularia*).

¹² Na peça aristofânica *As rãs*, por exemplo, o deus Dioniso é personagem da ação, bem como os dramaturgos Ésquilo e Eurípides, que disputam qual, entre os dois, teria sido melhor em sua arte. A atuação de Dioniso como mediador (que ajuda na ridicularização dos poetas, de Eurípides, em especial) é, de certa forma, semelhante ao tipo de participação que Mercúrio faz em *Anfitrião*: um deus, de sua posição privilegiada, conduz uma disputa entre mortais, o que acaba por divertir o público que assiste à peça.

¹³ Cf. discussão em nossa dissertação de Mestrado, já referida em nota anterior.

comédia. Antes de considerar que todo o brilhante relato bélico de Sósia não tem razão de estar em *Anfitrião*, podemos pensar na contribuição do trecho para a comicidade da peça.

O discurso de Sósia está situado na primeira cena da peça (segundo a divisão moderna do texto), i. e. logo após o prólogo de Mercúrio, no qual se revela que as divindades irão atuar. Se, por um breve momento, o público se esquece da brincadeira genérica pela entrada do escravo reclamando de seu senhor (algo tipicamente cômico), a atuação de Sósia como uma espécie de mensageiro trágico¹⁴, que narra com ecos épicos¹⁵ uma batalha, logo lembra os espectadores das idiossincrasias apontadas por Mercúrio.

E embora o público esteja diante de um discurso bélico, não parece possível que ele se transportasse completamente ao universo da tragédia e da épica. Além de Sósia estar, muito provavelmente, trajado como um típico escravo de comédia, a personagem não deixa de fazer piadinhas que interrompem a atmosfera séria da narrativa: no verso 199 Sósia afirma que não participou da luta, tratando de fugir (*Nam cum pugnabant maxime, ego tum fugiebam maxime*); no verso 254, o escravo explica que se lembra bem da duração da batalha por não ter almoçado naquele dia (*Hoc adeo hoc commemini magis, quia illo die inpransus fui*).

O discurso de Sósia dá, pois, continuidade à brincadeira com os gêneros iniciada por Mercúrio, não deixando a dimensão épico-trágica desaparecer logo no prólogo, mas também demonstrando que os temas sérios estão, ali, servindo ao enredo cômico: a gravidade insinuada pelo filho de Júpiter vai se desfazendo até culminar num final feliz, que convém a qualquer comédia plautina¹⁶. A presença da guerra em *Cativos*, porém, parece funcionar de modo diferente.

A peça já tem início com dois prisioneiros, o jovem (*adulescens*) Filócrates e seu escravo, Tíndaro, o que por si só já torna a atmosfera dessa comédia menos amena do que se esperaria. Ambos são comprados por Hegião, um velho (*senex*) que procura alguém que possa trocar por seu filho, Filopolemo, capturado pelos eleus. As questões de perda da liberdade e submissão à escravidão impostas pela guerra, até onde pudemos observar neste ponto da pesquisa, tampouco se encontram na lista de lugares-comuns que poderíamos facilmente atribuir aos enredos de *fabula palliata* plautina.

Um elemento muito comum na Comédia Nova, porém, está sim presente em *Cativos*: trata-se do tema, acima referido, do engano provocado pela troca ou desconhecimento da

¹⁴ Cf., por exemplo, F. Leo (1912). D. Christenson (2000, p. 174) também relaciona ao menos o resumo da batalha (v. 188 – 96) a falas de mensageiros no drama ático.

¹⁵ Cf. Oniga, 1985.

¹⁶ Não pretendemos afirmar a necessidade do convencional “final feliz” em toda espécie de comédia da Antiguidade, visto que o assunto demanda investigação mais aprofundada, que escapa ao foco desta breve exposição.

identidade dos personagens. O escravo Tíndaro, na verdade, também é filho de Hegião, mas havia sido roubado por um escravo há muitos anos, por isso não é imediatamente reconhecido pelo pai. Na tentativa de ajudar Filócrates, Tíndaro se passa pelo homem livre e nobre, enquanto seu senhor finge ser o escravo. A manobra, no entanto, que pareceria bastante adequada a uma trama cômica, acaba por deixar essa peça de certa forma cada vez mais trágica¹⁷: Tíndaro teme ser descoberto e, quando finalmente é desmascarado, é condenado à morte (e não com uma execução instantânea, mas uma morte lenta e sofrida nas minas, algo bem diferente dos típicos castigos cômicos que não costumam passar da “pancadaria”).

As confusões de identidade, tão divertidas em *Anfitrião*, ganham um tom um tanto sombrio em *Cativos*, acompanhadas das nefastas conseqüências de uma guerra, que **quase** faz com que um pai, na ânsia de reaver um filho, acabe por condenar o outro a uma morte cruel. Destacamos o “quase”, pois, felizmente, em última estância trata-se de uma comédia de Plauto e, logo, tudo deve acabar bem para os bons. O final feliz, contudo, não impede que o restante da peça seja carregado de uma tensão estranha à comédia. A ironia, aqui, por uma linha muito tênue, é difícil de ser classificada como trágica ou cômica.

De um lado, então, temos *Anfitrião*, uma pretensa “tragicomédia”, com uma ambientação pós-guerra em que a seriedade não consegue se manter por muito tempo, boicotada pelos abundantes elementos cômicos divertidos, especialmente introduzidos na trama pelas personagens divinas. De outro, temos *Cativos*, uma peça em cujo prólogo se afirma ser apresentada por uma companhia cômica, mas repleta de situações de gravidade trágica resultantes de um embate militar.

Excluindo-se esses dois casos particulares e opostos, não encontramos a guerra de modo marcante em mais nenhuma peça plautina? Bem, pareceria imprudente deixar de fora outra criação célebre de Plauto, *Miles Gloriosus*. O *miles gloriosus*, um “soldado fanfarrão”, obviamente não poderia deixar de trazer a guerra à cena. No caso específico dessa comédia plautina, o soldado Pirgopolinices (a personagem principal), até está envolto em assunto de gravidade: ele raptou uma moça em Atenas, Filocomásia¹⁸. Esse ato de violência não fica impune até o fim da peça, pois, graças a um estratagema de Palestrião (anteriormente escravo do namorado de Filocomásia, Plêusicles, após ser capturado por piratas é vendido justamente ao soldado) e do velho Periplectômeno (vizinho bondoso do soldado), Pirgopolinices acaba

¹⁷ Na comédia, o que observamos em situações de disfarce é o destaque da persona secundária, uma ênfase na personalidade assumida; na tragédia, porém, o que ocorre é o obscurecimento da persona primária, i. e. uma tentativa de esconder a verdadeira identidade. Cf. Cardoso (2005, p. 291), que remete a F. Muecke (1986, p. 218) e W. Görler (2000, p. 269 – 70).

¹⁸ Lembremo-nos que um dos mais famosos raptos da cultura ocidental – o transporte de Helena, esposa de Menelau, de Esparta a Tróia pelo príncipe Paris – ganhou destaque tanto na épica quanto na tragédia antigas.

sendo enganado e levando uma surra por ter tentado se envolver com a esposa alheia (na verdade, uma meretriz chamada Acrotelêucia, que fingiu ser casada com o vizinho).

Apesar disso, porém, Pirgopolinices também tem as características típicas do soldado cômico, que se gaba de suas conquistas militares e amorosas. A figura do *miles gloriosus*, ainda que relacionada a esfera mais séria, a da guerra, é muito risível, afinal. As aparições de soldados (ou simples menções a eles) nas peças plautinas ainda receberão investigação mais zelosa durante nossas pesquisas de Doutorado. Não parece exagero, contudo, postular que, na comédia *palliata* em geral, que ao menos no que se refere aos *milites gloriosi*, a guerra tem um lugar legítimo, sem precisar ser “emprestada” de outros gêneros.

As observações que apresentamos nessa breve discussão, dada a fase ainda incipiente de nossa pesquisa, necessitam maior aprofundamento, por meio de uma análise fundamentada por maior acuidade teórica. Tencionamos, nas próximas etapas de nosso estudo, com o apoio de bibliografia atualizada, trabalhar de forma mais cerrada na leitura do texto plautino, em especial das comédias referidas: *Cativos*, *O soldado fanfarrão* e *Truculento*¹⁹. Nosso objetivo principal será investigar o modo como Plauto se vale de outros gêneros – ou de elementos a princípio a eles pertencentes, como a guerra – reelaborando-os como *tópoi* de sua obra cômica.

3. Referências bibliográficas

BEARE, W. **The Roman Stage**. A History of Roman Drama at the Time of Republic. London: Methuen & Co. Ltd, 1964.

CARDOSO, I. T. **Ars Plautina**, tese de doutorado, DLCV – USP, 2005.

COSTA, L. N. **Mesclas genéricas na “tragicomédia” Anfitrião de Plauto**, dissertação de mestrado, IEL – Unicamp, 2010.

DUMONT, J. C. “Plaute et la tragédie”, **Mosaïque**, 2009.

GÖRLER, W. “Verkleidungsintrigen” in STÄRK, E.; VOGT-SPIRA, G. (Org.). **Dramatischen Wäldchen**. Zürich/New York, Georg Olms Verlag, 2000, p. 267-86.

LEO, F. **Plautinische Forschungen**. Berlin: Weidmann, 1912.

¹⁹ Também a comédia *Epídico* (*Epidicus*) traz à baila o tema da guerra: o escravo Epídico é encarregado de comprar uma escrava, Acropoliste, por quem seu senhor, Estratípocles, estava apaixonado; Epídico consegue o dinheiro para tal compra fazendo Perífanos (pai de Estratípocles) acreditar que a moça era sua filha; partindo para lutar na guerra entre Tebas e Atenas, porém, o jovem filho de Perífanos acaba por se apaixonar por uma outra moça, Teleste, que compra com dinheiro emprestado, voltando a precisar da ajuda de seu escravo para saldar a dívida. Ainda que o tema bélico esteja presente na trama de mais essa comédia plautina, os procedimentos cômicos típicos parecem dominar a cena de forma a eclipsá-lo. Maiores considerações acerca dessa peça demandam um estudo mais acurado, que não faz parte do foco de nossa pesquisa no momento.

MUECKE, F. "Plautus and the theater of disguise", **Classical Antiquity**, vol. 5, no. 2, 1986, p. 216-9.

ONIGA, R. "Il canticum di Sosia: forme stilistiche e modelli culturali", **Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici**, vol. 14, 1985, p. 113-208.

PLAUTE. **Amphitruo**. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Tome I. Paris: Les Belles Lettres, 2001.

_____. **Captivi**. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Tome II. Paris: Les Belles Lettres, 1996.

_____. **Truculentus**. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Tome VII. Paris: Les Belles Lettres, 2001.

PLAUTUS. **Amphitruo**. Edited by D. M. Christenson. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

_____. **Truculentus**. Lateinisch und Deutsch. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von W. Hofmann. Darmstadt: 2001.