

A POESIA LÍRICA NA PALLIATA PLAUTINA

Lilian Nunes da COSTA¹

RESUMO: Pelo que se pode inferir dos escassos registros da primeira fase da produção poética em Roma antiga, o dramaturgo Tito Mácio Plauto (c. 254 – 184 a.C.) foi o primeiro autor romano a se dedicar a um único gênero poético, legando-nos vinte e uma comédias. Tal filiação genérica notoriamente seguida por Plauto não impede, porém, que outros gêneros poéticos se façam presentes em sua obra por meio de alusões e mesmo menções explícitas, geralmente com intento paródico e efeitos humorísticos. Ainda que, no tocante à mescla de gêneros, o lugar de destaque seja da tragédia, no palco de nosso poeta há espaço também para gêneros não dramáticos, como a lírica, cujo papel na obra plautina constitui o foco do presente trabalho. Partindo do ponto de vista de um leitor de texto dramático, procuramos observar brevemente o modo como se dá essa presença da lírica na peça *O soldado fanfarrão* (*Miles Gloriosus*).

Palavras-chave: Plauto, comédia antiga, mescla de gêneros, lírica, *O soldado fanfarrão*

ABSTRACT: As far as one can infer from the few reports of the early poetic production in Ancient Rome, the playwright Titus Maccius Plautus (c. 254 – 184 b.C.) was the first Roman author who dedicated himself to a single poetic genre, bequeathing us twenty one comedies. Such generic filiation notoriously followed by Plautus does not hinder however the presence of other poetic genres in his work through allusions and even explicit mentions, generally with parodic intent and humorous effects. Regarding the genres miscellany, even though the prominent place belongs to tragedy, on the stage of our poet there is also room for nondramatic genres, such as lyric, whose role in Plautine plays is the focus of the present paper. From the point of view of a dramatic text reader, we endeavor to observe briefly the way this presence of lyric takes place in the play *Miles Gloriosus*.

Keywords: Plautus, ancient comedy, genres miscellany, lyric, *Miles gloriosus*

¹ Doutoranda em Linguística (área de Estudos Clássicos) do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) – Unicamp, sob orientação da Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso e com pesquisa financiada pelo CNPq.

1. *Palliata* plautina: palco para outros gêneros

A obra do comediógrafo romano Tito Mácio Plauto (c. 254 – 184 a.C.)² está repleta de passagens que remetem seu público ao universo de outros gêneros poéticos que não a própria *fabula palliata*.³ A identificação de tais remissões – do que dependem certos efeitos poéticos, inclusive humorísticos, das respectivas passagens plautinas – pode se dar de maneira mais simples ou mais complexa, exigindo variados níveis de conhecimento prévio do público, seja ele espectador das comédias ou leitor dos textos transmitidos.⁴ Antes de passarmos à questão que interessa ao presente estudo, a presença da poesia lírica na comédia plautina, veremos, a título de comparação, o emblemático caso das referências à tragédia.

Já se comentou que certos trechos nas peças de Plauto têm sonoridade característica de versos de tragédia.⁵ Outras passagens, como a primeira cena da peça *Estico* (*Stich.* 1 – 57), já foram tomadas como uma referência paródica à tragédia *Antígona* de Sófocles, sobretudo por lembrarem *tópoi* ali presentes (cf. Arnott [1972, p. 75, n. 10]; Cardoso [2006, p. 44]). Dessa forma, compreende-se que um público familiarizado com o repertório trágico antigo chegue a associar tais versos a produções de poetas trágicos.

Em outras passagens, Plauto deixa mais explícita a relação com tal gênero dramático mais “sério”, valendo-se de menção mais direta. É o que ocorre, por exemplo, num trecho do *Cabo* (*Rudens*), peça na qual um dos grandes trágicos gregos é nominalmente citado, bem como uma de suas obras:⁶

² Exceto uma dentre as vinte e uma peças atribuídas a Plauto (*Vidulária*), as demais, embora tenham sofrido danos significativos em alguns manuscritos, chegaram praticamente completas aos nossos dias. Para maiores considerações acerca da transmissão dos textos plautinos, cf. Reynolds e Marshall (*Texts and transmission*, 1983, p. 302 – 7).

³ Sobre a denominação *fabula palliata* para o tipo de comédia produzido por Plauto (peças romanas adaptadas de obras da Comédia Nova grega), cf. Beare (1964, p. 264 – 6).

⁴ A apreciação mais demorada que uma leitura proporciona (e a possibilidade de voltar-se a algumas passagens mais de uma vez) é levada em conta por Sharrock (2009) ao adotar o ponto de vista do leitor (quer moderno ou antigo) em sua consideração da intertextualidade dos textos de Plauto, relacionando-os, por exemplo, com os seguintes poetas gregos: Eurípides, Aristófanes, Dífilo, Filemão, Menandro; romanos: Ênio, Nêvio, Terêncio. A leitura do teatro, por sua vez, não exclui a visualização (ainda que mental) de sua representação no palco (cf. Sharrock, 2009, p. 19; Cardoso, 2012, no prelo); ver ainda Übersfeld (*Lire le théâtre*, 1996); Fisher-Lichte (*The Semiotics of Theater*, 1992).

⁵ Plauto se vale de diversos recursos para tal efeito. Christenson, em sua edição comentada de *Anfitrião* (2000, p. 305), aponta, por exemplo, o uso que Plauto faria de *tricola* assindéticos (*Amph.* 1055, *Cas.* 623, *Rud.* 215, *Trin.* 1070) para simular linguagem trágica. E o próprio metro empregado contribuiria para o estabelecimento de uma relação com a tragédia em determinadas passagens. É o caso de um verso de métrica excepcional encontrado em *Cásina*: uma palavra de três sílabas longas (*protollo*, *Cas.* 447), ocupa da sexta à oitava sílaba do verso (que é um senário iâmbico), algo que conferiria conotação trágica à passagem, cf. Rocha (2010, p. 169), que remete a outros estudiosos que versaram sobre o assunto.

⁶ Salvo indicação diversa, segue-se o texto latino da edição de Ernout (1972, 1992), e a tradução das passagens antigas e modernas é nossa.

*Pro di immortales! Tempestatem cuiusmodi
Neptunus nobis nocte hac misit proxima!
Detexit uentus uillam. Quid uerbis opust?
Non uentus fuit, uerum Alcumena Euripidi,
Ita omnis de tecto deturbauit tegulas,
Inlustrioris fecit fenestrasque indidit (Rud. 84 – 7)*

“Pelos deuses imortais! Que tempestade Netuno nos enviou noite passada! O vento levou o teto de nossa casa de campo! Que necessidade há de ficar falando? Na verdade não foi o vento, mas a *Alcmena* de Eurípides, de tal forma arrancou todas as telhas do telhado, fez-se mais brilhante e se introduziu pelas janelas.”

Além da menção a Eurípedes (c. 480 – c. 406 a.C.) e à tragédia (hoje perdida) *Alcmena*, referências mais evidentes ao gênero trágico são as oito ocorrências do próprio termo *tragoedia* (“tragédia”)⁷ na obra plautina (*Amph.* 41, 51, 52, 54, 93; *Capt.* 62; *Curc.* 591; *Poen.* 2).⁸ Nessas passagens, a presença da tragédia nas peças de Plauto pode ser percebida até mesmo por apreciadores menos versados na produção poética da Antiguidade. Ora, o mesmo não acontece com gêneros (não dramáticos) como a épica e a lírica: não sendo diretamente mencionados nas peças plautinas,⁹ identificá-los ali já demanda certo conhecimento prévio de características respectivas, sejam elas relativas a aspectos sonoros, sejam à presença de lugares-comuns ao gênero a que determinadas passagens remetem.

Soma-se a isso o fato de que, na obra de Plauto, a dimensão que a tragédia toma contrasta com a que outros gêneros recebem. Percebê-los requer, pois, atenção especial não somente no que concerne à percepção da mescla genérica, mas ainda à terminologia modernamente usada para expressar tal mescla. Temos constatado que, nos estudos sobre Plauto, o adjetivo “trágico” tende a qualificar determinado trecho ou peça como relacionado à tragédia antiga.¹⁰ Já o adjetivo “lírico”, ao que percebemos, tem assumido um sentido mais amplo, não denotando necessariamente que uma passagem plautina seria representativa da “lírica” enquanto gênero poético. Por constituir um importante aspecto do estado da questão da lírica na obra plautina, vamos desenvolver esse ponto a seguir.

⁷ Consideramos, aqui, apenas as menções ao termo *tragoedia*, não palavras a ele relacionadas como, por exemplo, o adjetivo *tragicus*. Uma pesquisa mais acurada sobre vocábulos pertinentes a gêneros poéticos será realizada ao longo de nossa pesquisa de Doutorado.

⁸ Para discussão de efeitos da referência a *tragoedia* na peça *Anfitrião* de Plauto, cf. Costa (2010, sobretudo p. 27, 28, 64, 65 e 67), com indicação de bibliografia suplementar.

⁹ Em latim, o adjetivo *epicus* é registrado a partir de Cícero (*Opt. Gen.* 2) e o substantivo *epos* (apenas nominativo e acusativo) aparece em Horácio (*Sat.* 1, 10, 43), Ovídio (*Rem.* 395), Marcial (12, 94, 1); o adjetivo *lyricus*, referindo-se à poesia lírica, registra-se a partir de Cícero (*Orat.* 183). Cf. *ThLL*.

¹⁰ Para diferença entre o “trágico” moderno e o antigo, cf. Most (“Da tragédia ao trágico”, 2001). Sobre tragédia e trágico na obra de Cícero, ver Cardoso (“O espetáculo da vida humana em *Cato Maior de Senectute*”, 2010).

2. “Lírica”: música ou gênero?

Quando se refere às comédias de Plauto “mais ricas em partes líricas”,¹¹ Taladoire não tem em vista as obras que teriam mais traços de poesia lírica. Trata-se das peças plautinas que, pelo que a métrica remanescente indica, teriam marcante presença de partes cantadas com acompanhamento musical (os *cantica*),¹² distinguindo-se, segundo o modelo que o estudioso adota, dos versos recitativos (declamados ao som de música) e dos versos “falados”¹³ (*diuerbia*, sem qualquer acompanhamento musical).¹⁴

Tal uso do termo “lírico” no sentido musical – coerente com um dos significados previstos ao adjetivo em seus equivalentes em diversas línguas modernas¹⁵ – se nota em vários estudos referindo-se aos *cantica* em Plauto. Descartados os metros típicos dos modernamente chamados versos recitativos (o septenário trocaico, o septenário iâmbico e o octonário iâmbico¹⁶), mais freqüentes nos *cantica* plautinos, é possível encontrar um conjunto variado de metros (como os créticos, baquíacos, anapestos) que são tipicamente destinados ao canto e ao acompanhamento musical e, logo, acabam sendo também chamados “líricos” no

¹¹ “Les comédies les plus riches en parties lyriques” (Taladoire, 1956, p. 229).

¹² Segundo Taladoire (1956, p. 229 – 47), as comédias mais ricas em *cantica* são: *Cásina* (*Casina*), *Persa* (*Persa*), *Psêudolo* (*Pseudolus*), *Epídico* (*Epidicus*), *Báquides* (*Bacchides*), *Mostelária* (*Mostellaria*), *Truculento* (*Truculentus*), *Anfitrião* (*Amphitruo*), *Estico* (*Stichus*), *O cabo* (*Rudens*), *Menecmos* (*Menaechmi*) e *Trinumo* (*Trinummus*).

¹³ Compostos em senários iâmbicos, um tipo de verso que imitaria a fala prosaica latina, semelhante ao que faria o trímetro iâmbico grego; cf. a *Poética* de Aristóteles (1449a24-27). Para a equivalência, cf. Halporn *et al.* (1994, p. 72).

¹⁴ Sobre essa classificação e evidências dos manuscritos (em que apenas *cantica* e *diuerbia* estão marcados, com as letras “C” e “DV”, ficando uma grande variedade de metros sob a nomenclatura de *canticum*, sejam eles pertencentes a trechos recitativos ou a canções), cf., por exemplo, Beare (1940, p. 70 – 2; 1964, p. 219 – 32), Duckworth (1971, p. 362) e Moore (1998, p. 245; 1999, p. 13 – 2). Cabe ressaltar que Moore não leva em conta os recitativos, atendo-se à oposição entre passagens acompanhadas e não acompanhadas (senários iâmbicos) por música (1998, p. 247).

¹⁵ Cf. o segundo sentido apresentado no *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* (2002): “diz-se da obra em verso feita para canto, ou própria para se musicar”. Ver ainda as seguintes acepções: “ANTIG destinado a ser cantado com acompanhamento de música (lira, flauta, etc) e frequentemente de dança” (“ANTIQ destiné à être chanté avec accompagnement de musique (lyre, flute, etc.) et souvent de danse”, *Le nouveau petit Robert*, 1996, p. 1314); “**lírico** (da poesia) que expressa as emoções do escritor, geralmente de maneira breve e em estrofes ou formas fixas” (“**lyric** (of poetry) expressing the writer’s emotions, usually briefly and in stanzas or recognized forms (lyric)”, *Oxford dictionary of English*, 2003, p 1049); “**lírico** (da literatura, arte ou música) que expressa as emoções do escritor de uma maneira imaginativa e bela” (“**lyrical** (of literature, art, or music) expressing the writer’s emotions in an imaginative and beautiful way”, *Oxford Dictionary of English*, 2003, p 1049).

¹⁶ Os octonários trocaicos, segundo Beare (1964, p. 221), são poucos e dispersos na obra de Plauto; já os iâmbicos somariam aproximadamente quatro centenas. O estudioso afirma, ainda, que os septenários ocorrem com freqüência bem maior: os septenários iâmbicos representam cerca de 1300 versos plautinos, enquanto os septenários trocaicos somam milhares. Para consideração aprofundada sobre a métrica em Plauto, cf. também Questa (*Introduzione alla metrica di Plauto*, 1987; *Titi Macci Plauti Cantica*, 1995; *La metrica di Plauto e Terenzio*, 2007); Moore (*Music and structure in Roman comedy*, 1998; *Facing the music*, 1999; *When did the tibicen play? Meter and musical accompaniment in Roman comedy*, 2008) e Alvarez (“O banquete musical no *Persa* de Plauto e a ‘celebração da espreteza’”, no prelo), que desenvolve tese no IEL sobre o assunto.

contexto plautino¹⁷ e fora dele.¹⁸ Percebemos, então, que, nos estudos modernos sobre Plauto, ao se associar lírica à musicalidade em suas peças levando em conta a métrica apresentada nos *cantica* plautinos, adota-se, para tal qualificação, um critério formal.

Nesse sentido, Fuhrer (2011), ao introduzir seu estudo sobre a poesia lírica romana, afirma que “de acordo com teorias antigas, a forma é a principal característica definidora da poesia lírica, i.e. a lírica latina inicialmente abrange poemas em metros poéticos eólicos, bem como aqueles em iambos líricos, troqueus, anapestos, iambos (**excluindo-se o *canticum* dos dramas**)”.¹⁹ Se é assim, um *canticum*, ainda que compartilhando metros com a poesia lírica, não se caracterizaria por esse motivo, ao menos aos olhos dos eruditos que se dedicavam a tais classificações, como pertinente ao gênero poético lírico. Seria pouco prudente propor uma equivalência entre a experiência do espectador do drama romano e tal classificação erudita; portanto evidencia-se a necessidade de cautela em nossa investigação sobre a presença da poesia lírica em Plauto, evitando identificá-la imediatamente em passagens com enfática musicalidade, ou mesmo naquelas em que haja uma métrica que, em outros contextos poéticos, seria tomada como lírica.²⁰

Em suma, os aspectos ressaltados nas menções à lírica na maioria dos estudos plautinos²¹ a que tivemos acesso até o momento destacam a métrica lírica. Ao tratarmos da presença do gênero lírico na obra de Plauto estabelecemos como foco não a musicalidade em geral, nem a métrica lírica, mas sim a matéria lírica (i.e. *tópoi* envolvendo motivos característicos da poesia lírica enquanto gênero). Até que ponto tal matéria pode coincidir ou

¹⁷ Por exemplo, a primeira cena da comédia *Estico*, à qual já nos referimos, é constituída majoritariamente por metros denominados líricos, como anapestos e reizianos (cf. aparato métrico de Ernout 1972, p. 272). Cardoso, ao comentar a suspeita de que os versos 48 a 57 da cena seriam acréscimo pós-plautino, aponta precisamente a métrica como um dos fatores que, na opinião de outros estudiosos, levariam a tal hipótese: “um primeiro ponto é a mudança de métrica: trata-se de senários iâmbicos, portanto de versos ‘falados’, que contrastam com os **líricos** até então empregados” (2006, p. 100, grifo nosso).

¹⁸ Para uma descrição detalhada e exemplos do emprego desses versos chamados “líricos” em obras de poetas (dramáticos e também líricos) gregos e romanos, cf. o estudo de Halporn *et al.* (*The meters of Greek and Latin poetry*, 1994, p. 16 – 53, 79 – 120). Um panorama da métrica romana (exemplificado com versos de poetas de diferentes períodos) pode ser encontrado também em Boldrini (*La prosodia e la metrica dei Romani*, 1992). O supracitado metro baquíaco, para mencionar apenas um exemplo, é identificado em Sófocles (*OT* 192) e Anacreonte (fr. 45 D. 1) por Halporn *et al.* (1994, p. 22), e em Plauto (*Bacch.* 619 e várias outras passagens) por Boldrini (1992, p. 147).

¹⁹ “According to ancient theories, form is the primary defining characteristic of LP, i.e. Latin LP initially encompasses poems in Aeolic poetic metres as well as those in lyric iambs, trochees, anapests, iambs (**excluding the *canticum* in dramas**)” (2011, grifo nosso). Tais teorias poéticas da Antiguidade (Fuhrer se refere a autores antigos, mas não remete nominalmente a nenhum) serão ainda objeto de nossa pesquisa.

²⁰ Ao fazer essa ressalva, porém, certamente não desconsideramos que a métrica também pode funcionar como recurso alusivo na caracterização do gênero, como já notou Pasquali (1968, p. 277). A questão é averiguar tais possibilidades de percepção de mesclas de gênero no tratado plautino.

²¹ Uma exceção é o artigo de Trail (2005), que retomaremos a seguir.

não²² com versos de forma propícia ao canto com acompanhamento musical é uma questão que observaremos em nossos trabalhos posteriores com alguns trechos plautinos. Entretanto, para definir em que consiste a matéria lírica a ser buscada em Plauto, é indispensável, antes, delimitar o que se entende aqui por “poesia lírica”, da maneira mais precisa possível.

3. O gênero lírico: como delimitá-lo?

Faz parte do imaginário do senso comum moderno considerar “lírica” a poesia de expressão pessoal, subjetiva, confessional.²³ Além de resultar em definição por demais abrangente para caracterizar a lírica enquanto gênero poético, tal qualificação, como já demonstraram estudiosos como Achcar (1994, p. 37 – 53), se mostra, de modo geral, incompatível com a poesia lírica desenvolvida na Antiguidade greco-romana, marcada por convenções que necessariamente intermediam qualquer manifestação de espontaneidade, inspirada ou não na vida do poeta.

Ainda quando não pautada pelo critério biografista, a amplitude não é exclusiva das teorias literárias modernas dedicadas à lírica, sendo observável também em delimitações genéricas da Antiguidade.

O termo *lyrikós* (relativo à *lúra*, “lira”) surge apenas no período helenístico: no *De Poematis* (2,35), Filodemo divide a poesia em “cômica, trágica e lírica” (*tà kōmikà kai tragikà kai lyriká*), já se referindo a poesia anteriormente produzida. O termo *mélos*

²² Fuhrer lembra que as fronteiras entre forma e gênero se tornam obscuras a partir da época helenística (2011). Embora, para a identificação de poesia lírica em Plauto, deixemos provisoriamente de lado a suficiência e mesmo a necessidade de haver métrica típica da poesia lírica, não se pode esquecer que forma e conteúdo são muito imbricados quanto ao gênero na poesia antiga, como lembra, sobre poetas como Catulo e Horácio, Achcar (1994).

²³ Como afirma Kurke, ao contrapor o sentido atual de “lírica” ao antigo, “na era moderna, a lírica se tornou *par excellence* a forma de poesia mais particular e intensa expressão de emoção por um sujeito falante, frequentemente ligada ao “eu” confessional e valorizada pela autenticidade do sentimento expressado” (“in the modern era, lyric has become the form of poetry *par excellence*, the most private and intense expression of emotion by a speaking subject, often linked to the confessional ‘I’ and valued for the authenticity of feeling expressed”, 2000, p. 59). Para mais um exemplo, veja-se a quarta acepção do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2002) sob o verbete “lírico”: “diz-se de gênero poético ou musical consagrado à expressão de sentimentos e pensamentos íntimos”. A primeira acepção que encontramos para o mesmo verbete no *Dicionário Caldas Aulete* é semelhante: “diz-se da poesia em que o autor expressa suas emoções, revela seu íntimo”. Também o *Le nouveau petit Robert* traz esse sentido, na terceira acepção: “1755 MOD Diz-se da poesia que exprime os sentimentos íntimos por meio de ritmos e de imagens próprias para comunicar ao leitor a emoção do poeta, e daquilo que pertence a esse tipo de poesia” (“1755 MOD Se dit de la poésie qui exprime des sentiments intimes au moyen de rythmes et d’images propres à communiquer au lecteur l’émotion du poète, et de ce qui appartient à ce genre de poésie”, 1996, p. 1314). O caráter biografista que essas definições deixam transparecer não é ideia recente, mas, de certa forma, remonta à Antiguidade (cf. Ragusa, 2005, p. 26). A recepção biográfica de poesia (inclusive lírica) latina tem sido discutida em cursos de pós-graduação ministrados pelo Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos (IEL - Unicamp).

“canção”), por outro lado, já aparecia na produção de poetas “líricos” como Álcman (39, 1 *PMGF*) e Píndaro (*Pyth.* 2, 68).²⁴

Na *República* de Platão (394b-c)²⁵ encontramos os gêneros poéticos divididos segundo seus modos de enunciação. Ali, formas de poesia que posteriormente seriam conhecidas como “líricas” são apresentadas como pertinentes a um mesmo gênero que a épica:²⁶ aquele que mescla mimese (a imitação, que seria característica da tragédia e da comédia) e narrativa (típica do ditirambo).²⁷

A delimitação do gênero começa a ficar mais estreita com os primeiros estudos sobre os poetas líricos realizados pelos peripatéticos. Tais estudos precederam o mais célebre trabalho da Antiguidade Clássica a esse respeito: o cânon estabelecido pelos alexandrinos, formado por nove poetas das épocas arcaica e clássica:²⁸ os poetas elencados no cânon são Álcman de Esparta (séc. VII a.C.), Alceu de Mitilene (sécs. VII – VI a.C.), Anacreonte de Teos (séc. VI a.C.), Baquilides de Ceos (séc. V a.C.), Estesícoro de Himera (séc. VII – VI a.C.), Íbico de Régio (séc. VI a.C.), Píndaro da Beócia (séc. VI – V a.C.), Safo de Mitilene (sécs. VII – VI a.C.) e Simônides de Ceos (séc. VI – V a.C.).²⁹ Mas, como aponta Robbins (2011), se a palavra *lyrikós* se remete a toda poesia acompanhada por instrumentos de corda, ou mesmo a toda poesia cantada com acompanhamento musical, tal denominação incluiria, já na Grécia antiga, também os dísticos elegíacos (usualmente acompanhados pelo *aulós*) e o iambo (que poderia ou não ter acompanhamento musical).³⁰

²⁴ Cf. Robbins (2011), que lembra que o adjetivo “mélico” é modernamente usado para distinguir a poesia lírica da iâmbica e da elegíaca, em definições que não levam em conta o fato de a elegia também ser cantada. Uma observação quanto à tradução de *mélós* por “lírica” é levantada por Achcar (1994, p. 35): “mas essa palavra comumente significa ‘música’ e ‘articulação precisa’: mélica era a poesia articulada com a música, a poesia feita para ser cantada, assim como a épica era feita para ser recitada”.

²⁵ Cf. discussão sobre essa passagem da *República* no artigo de Oliveira (“Platão e o problema da lírica como gênero”, 2007).

²⁶ Em outra passagem da *República* (379a) Platão opõe épica e tragédia à “canções” (o termo *mélós* é utilizado), i.e. tipos de poesia que também seriam, mais tarde, chamados “líricos”.

²⁷ Não tencionamos afirmar – como fizeram estudiosos como Snell (*A cultura grega e as origens do pensamento europeu*, 2005) – que a lírica e a épica são diametralmente opostas (visão refutada, dentre outros, por Achcar [1994, p. 41 – 2], Kurke [2000, p. 59 – 60] e Oliveira [2007, p. 62 – 7]), mas, para nosso estudo, uma definição que particulariza a lírica em contraste com os gêneros dramáticos, mas não com a epopeia, é aberta demais, não permitindo clara determinação da “matéria lírica”.

²⁸ Robbins (2011) aponta que esse cânon parece ter sido baseado no peripatético, com a exclusão de Laso e a adição de Baquilides.

²⁹ Segundo essa seleção alexandrina, que conta apenas com poetas monódicos e corais, poetas elegíacos e iâmbicos, como Arquíloco de Paros (c. 680 – 645 a.C.), não eram considerados “líricos” (cf. Miller, 2005, p. 12). A divisão entre lírica coral e canto individual é ressaltada em alguns manuais de literatura grega (Davies [1988] lembra, por exemplo, a obra *Early Greek monody* [1974] de Kirkwood; citamos também o *Cambridge History of Classical Literature I: Greek Literature*, editado por Easterling e Knox [2003]). No entanto, tal separação não era tão enfatizada à época, cf. Ragusa (2005, p. 25), Robbins (2011) e Davies (1988, p. 57 – 8).

³⁰ Ou seja, a poesia lírica da Grécia antiga compreenderia toda a produção poética grega do século VII a.C. até meados do século V a.C., com exceção da poesia em hexâmetro estíquiico e do drama, cf. Robbins (2011).

Nossa questão é, portanto, em que medida tais poetas e suas obras são evocados na poesia plautina? Como podem ser identificados, e com que efeitos?

4. O gênero lírico na obra plautina: uma quase menção

Definido o que haveremos de considerar “lírica” em Plauto, passamos a uma breve análise de alguns trechos de um dos casos mais evidentes, o da peça *O soldado fanfarrão* (*Miles Gloriosus*). Na passagem a seguir, o escravo Palestrião (*Palaestrio*) conversa com o vaidoso soldado Pirgopolinice (*Pyrgopolynices*), personagem que está prestes a ser enganada:

*Nam nulli mortali scio obtigisse hoc nisi duobus,
Tibi et Phaoni Lesbio, tam uiuere ut amaret (Mil. 1246 – 7)*³¹

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

A simples menção à ilha de Lesbos evoca a imagem de Safo, célebre poeta lírica. Fala-se ainda de Fáon, lendário jovem por quem Safo se teria apaixonado e, não sendo correspondida, teria cometido suicídio pulando de um penhasco.³²

Traill (2005), ao atribuir a alusão sáfica ao original grego de *Miles Gloriosus* (*Alazon*) aventa a possibilidade de Plauto ter conhecido a obra de Safo, mas faz uma ressalva quanto a seu público: “ainda que Plauto tenha sido um culto leitor de literatura grega, que deve, concebivelmente, ter conhecido os poemas de Safo em primeira mão, poucos em sua audiência romana estariam familiarizados com eles”.³³ Já não prevalece nos estudos do drama antigo a ideia de que Plauto teria sido um autor simples e espontâneo que teria escrito para um público necessariamente ignorante. Contra essa linha de pensamento vai também A.

³¹ O final do verso *Mil.* 1247 está corrompido no manuscrito, mas concordamos com Ernout (1952, p. 259) quanto a ser claro o sentido que pode ser previsto nessa passagem, por isso a traduzimos com base no contexto. Ernout traduz: “Porque não há mais que dois mortais no mundo, que eu saiba, você e Fáon de Lesbos, que chegaram a ser tão loucamente amados” (“Car il n’y a que deux mortels au monde, à ma connaissance, toi et Phaon de Lesbos, à qui il soit arrivé d’être aussi éperdument aimés”); ver ainda Nixon: “Porque eu tenho certeza que nenhum mortal com exceção de dois – você mesmo e Fáon lésbio – teve a sorte de ser tão amado pelas mulheres” (“For I am sure that no mortal man save two – yourself and Lesbian Phaon – has had the fortune to be so loved by woman”, 1995, p. 259).

³² Fáon, um pobre e velho barqueiro da ilha de Lesbos, tendo feito um favor a Vênus (transportando a deusa, que estava disfarçada, sem cobrar), foi por ela presenteado com um bálsamo que o transformava em um belo jovem, que teria despertado o amor em muitas mulheres. Cf. verbete *Phaon* em Grimal (1982, p. 364), que indica fontes antigas (nenhuma anterior a Plauto, porém). Sobre a retomada da figura de Fáon na tradição cômica, cf. o estudo de Traill (2005, p. 518-23).

³³ “Although Plautus was a cultured reader of Greek literature, who might, conceivably, have known the poems of Sappho at first hand, few in his Roman audience would be familiar with them” (Traill, 2005, p. 532).

Barchiesi, ao afirmar que Plauto “deve ter tido conhecimento dos sintomas de amor de Safo” (“must have known about Sappho’s symptoms of love”, 2009, p. 320).

Certamente a referência a Fáon no verso acima citado não seria suficiente para caracterizar a presença da poeta lírica, ou de sua poesia, nos versos respectivos. Mas, em nosso entender, isso é de fato garantido na continuação da cena, quando a meretriz Acrotelêucia, fazendo-se de apaixonada, finge desmaiar ao ver o “amado” soldado:

AC. *Tene me obsecro.*
MI. *Quor?*
AC. *Ne cadam.*
MI. *Quid ita?*
AC. *Quia stare nequeo;*
Ita animus per oculos meos <mi> deficit.
MI. *Militem pol*
Tu aspexisti. (Mil. 1260 – 2)

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

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

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

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

Como já se notou,³⁴ tais passagens apresentam muita semelhança com a Ode 31 de Safo,³⁵ de que transcrevemos uma parte:

³⁴ Cf. Cardoso (2005, p. 250), Orosco (2011, p. 3), Sharrock (2009, p. 230).

³⁵ Tradução de Antunes in: “Safo – Fr. 1 e fr. 31”, *Nuntius Antiquus*, vol. 4, 2009, p. 138-46. Para outras traduções desse poema em português, ver Fontes (2003, p. 21), Ragusa (2005, p. 440). Outras cem versões do mesmo poema, podem ser encontradas em obra editada por Brunet (*L'égal des dieux: cent versions d'un poème*

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

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

Verto-me em suor. Um tremor me toma
Por completo. Mais do que a relva estou
Verde e para a morte não falta muito –
É o que parece.

Se a simples menção a Fáon é insuficiente para filiar essa cena d*O soldado fanfarrão* à poesia lírica de Safo, as duas passagens citadas posteriormente com certeza o fazem. Como se pode ver ao comparar os poemas grego e latino, várias das sensações descritas nessa obra lírica são encontradas no trecho selecionado da comédia romana: o tremor (*Mil.* 1272), a perda da voz (*Mil.* 1270), a língua impedida diante da visão do amado (*Mil.* 1271). Mesmo o desmaio de Acrotelêucia (*Mil.* 1260), afinal, as reações elencadas por Safo também sugerem um desfalecimento.³⁶

Frangoulidis (1994, p. 82) destaca o caráter teatral que marca tal cena em que o soldado é submetido, constituindo uma peça dentro da peça. Já Cardoso (2005, p. 248 – 52), apresenta mais especificamente uma análise dos gestos da cena, também relacionando as passagens que citamos à lírica de Safo. Cardoso aponta (2005, p. 252) que os gestos simulados por Acrotelêucia e Milfidipa, não tendo sido explicitamente demandados, teriam surgido por inspiração da deixa de Palestrião acima citada (*Mil.* 1244 – 5): as mulheres, ouvindo o mote das moças apaixonadas por Fáon (dentre as quais estaria a própria Safo), buscam improvisar uma cena com base nos lugares-comuns que aparecem na poesia lírica amorosa. Segundo a estudiosa, o efeito da alusão à lírica seria contribuir para convencer, por meio de lugares comuns da poesia amorosa, seu primeiro destinatário, vítima do engano teatralizado.

Dessa forma, ainda que nem o gênero lírico nem Safo tenham sido diretamente citados, os paralelos apontados caracterizam uma clara alusão a ambos. Interessante é que se trata de um emprego plautino de matéria lírica apenas, mas não de métrica. Isso porque, nesta

de Sappho, 2001). Para uma breve apreciação que compara o poema e o *carmen* 51 de Catulo, cf. Orosco (2010, p. 37 – 9).

³⁶ Frangoulidis (1994, p. 82) também relaciona o desmaio de Acrotelêucia aos efeitos resultantes da visão do ser amado descritos por Safo.

peça marcada pela quase total predominância de partes faladas (*diuerbia*),³⁷ as passagens acima transcritas foram compostas em metros que não são normalmente tomados como “líricos”, septenários iâmbicos (cf. aparato métrico de Ernout, 1992, p. 280).³⁸

Nessa cena da peça plautina, o emprego de um *tópos* lírico, a nosso ver, contribui para o humor da passagem, ao constituir uma paródia, por meio do contraste entre os personagens do enunciador e do destinatário a quem, em cada um dos textos, os sintomas são descritos, i.e. contraste entre seus respectivos contextos e gêneros.

Como vimos, diferentemente do que ocorre no poema grego, em *Miles Gloriosus* as reações acabam por afetar o “amado” (o soldado Pirgopolinice acaba sendo persuadido ficar com Acrotelêucia, desistindo de Filocomásia):³⁹ ingênuo e autoconfiante, o soldado não reconhece os *tópoi*, e é capaz de se deixar ludibriar por recursos poéticos altamente convencionais, cedendo à descrição de sintomas físicos da mulher que é dita apaixonada ao tomá-los como expressão de pura subjetividade (a semelhança com abordagens mais biografistas da poesia lírica não é mera coincidência).

5. Considerações finais

Apesar de seu caráter ainda incipiente, nesse breve estudo constatamos que se mostra frutífero observar a presença da poesia lírica em passagens da comédia de Plauto, ainda que não tradicionalmente consideradas como “líricas” (i.e. ainda que não apresentem musicalidade ou métrica assim considerada nos estudos sobre nosso autor). Como próximos passos para a análise do corpus transmitido, parece-nos, pois, válido procurar apreciar em que medida outros poetas, poemas e *tópoi* da poesia lírica a que nosso comediógrafo poderia ter tido acesso se encontram em sua obra, e que efeitos poéticos podem trazer às comédias em apreço. A poesia lírica romana propriamente dita, posterior a nosso autor, por trazer tantos *tópoi* amorosos já presentes em Plauto, certamente pode servir de auxílio, retrospectivamente,⁴⁰ na apreciação dessa mescla de gêneros na comédia plautina.

³⁷ Segundo Taladoire “a peça, apesar de uma certa busca por variedade no recitativo, é de grande pobreza lírica” (“la pièce, en dépit d’une certaine recherche de variété dans le récitatif, est d’une grande pauvreté lyrique”, 1956, p. 254).

³⁸ Ainda vamos consultar o estudo métrico que Soubiran (1995) dedica a *Miles Gloriosus*.

³⁹ Cf. Cardoso (2005, p. 252), que remete também a Frangoulidis (1994, p. 82).

⁴⁰ Sobre o “vetor retroativo” nos estudos sobre Plauto, cf. Costa (2009, p. 580 – 1).

Referências

- ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- ALVAREZ, B. B. “O banquete musical no *Persa*, de Plauto, e a celebração da esperteza”. In: II Jornada de Estudos Clássicos – Vitória (no prelo).
- ANTUNES, C. L. B. “Safo – Fr. 1 e fr. 31”, *Nuntius Antiquus*, vol. 4, 2009, p. 138-46.
- ARISTOTLE. *Poetics*. Edited and translated by Stephen Halliwell. London: Harvard University Press, 1995.
- ARNOTT, W. G. “Targets, techniques and tradition in Plautus’ *Stichus*”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, vol. 19, no. 1, 1972, p. 54-79.
- BARCHIESI, A. “Lyric in Rome”. In: BUDELMANN, F. (Ed.) *The Cambridge companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 319-35.
- BEARE, W. *The Roman Stage. A History of Roman Drama at the Time of Republic*. London: Methuen & Co. Ltd, 1964.
- BOLDRINI, S. *La prosodia e la metrica dei Romani*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1992.
- BRUNET, P. *L’égal des dieux: cent versions d’un poème de Sappho*. Paris: Allia, 1998.
- CARDOSO, I. T. *Ars Plautina*. Tese de doutoramento inédita. São Paulo: FFLCH-USP, 2005.
- _____. “Comic technique”. In: DINTER, M. (Ed.) *Cambridge Companion to Roman Comedy* (no prelo).
- _____. *Estico de Plauto*. Edição Bilingue. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- _____. “O espetáculo da vida humana em *Cato Maior de Senectute*”, *Nuntius Antiquus*, vol. VI, 2010, p. 41-66.
- COSTA, L. N. *Mesclas genéricas na “tragicomédia” Anfitrião de Plauto*. Dissertação de mestrado. Campinas: IEL-Unicamp, 2010.
- _____. “O *Anfitrião* de Plauto e os estudos intertextuais: potencial e limites”, *Anais do Seta*, no. 3, 2009, p. 571-84.
- DAVIES, M. “Monody, choral lyric, and the tyranny of the Hand-Book”, *The Classical Quarterly*, vol. 38, no. 1, 1988, p. 52-64.
- DUCKWORTH, G. E. *The nature of Roman comedy*. New Jersey: Princeton University Press, 1971.
- EASTERLING, P. E.; KNOX, B. M. W. (Eds.) *The Cambridge history of classical literature I: Greek literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

- FISCHER-LICHTE, E. *The semiotics of theater*. Translated by J. Gaines and D. L. Jones. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- FRANGOULIDIS, S. "Palaestrio as a playwright: Plautus, *Miles Gloriosus* 209-212". In: DEROUX, C. (ed.) *Studies in Latin Literature and Roman History*. Bruxelles, 1994, p. 72-86.
- FUHRER, T.; ROBBINS, E. "Lyric poetry." *Brill's New Pauly*. Antiquity volumes edited by H. Cancik and H. Schneider. Brill, 2011. Brill Online. Universitätsbibliothek Heidelberg. Disponível em: http://www.brillonline.nl.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/subscriber/entry?entry=bnp_e714360. Acesso em: 12 nov. 2011.
- GRATWICK, A. S. "Serious drama". In: CLAUSEN, W. V.; KENNEY, E. J. (Eds.) *The Cambridge history of classical literature: Latin literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- GRIMAL, P. *Dictionnaire de la mythologie greque et romaine*. Paris: PUF, 1982.
- HALPORN, J. W.; OSTWALD, M.; ROSENMEYER, T. G. *The meters of Greek and Latin poetry*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1994.
- KIRKWOOD, G. M. *Early Greek Monody: the history of a poetic type*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1974.
- KURKE, L. V. "The strangeness of 'song culture': Archaic Greek poetry". In: TAPLIN, O. (Ed.) *Literature in the Greek and Roman worlds: a new perspective*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- MARSHALL, P. K.; REYNOLDS, L. D. (Eds.) "Plautus". In: *Texts and transmission: a survey of the Latin classics*. Oxford: Clarendon Press, 1983, p. 302-7.
- MILLER, P. A. *Lyric texts & lyric consciousness: the birth of a genre from Archaic Greece to Augustan Rome*. London and New York: Routledge, 2005.
- MOORE, T. J. "Facing the music: character and musical accompaniment in Roman Comedy", *Syllecta Classica*, vol. 10, 1999, p. 130-53.
- _____. "Music and structure in Roman Comedy", *The American Journal of Philology*, vol. 119, no. 2, 1998, p. 245-73.
- _____. "When did the *tibicen* play? Meter and musical accompaniment in Roman comedy", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 138, 2008, p. 3-46.
- MOST, G. W. "Da tragédia ao trágico". In: ROSENFELD, D. (Org.) *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 20-35.

- OLIVEIRA, F. R. “Platão e o problema da lírica como gênero”, *Boletim do CPA*, vol. 20, 2007, p. 59-67.
- OROSCO, G. S. *Metamorfoses de Venus na poesia de Ovídio*. Dissertação de mestrado. Campinas: IEL-Unicamp, 2011.
- PASQUALI, G. “Arte allusiva”. In: *Pagine stravaganti*. Vol. 2. Firenze: Sansoni, 1968, p. 273-82.
- PLAUTE. *Miles Gloriosus*. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Tome IV. Paris: Les Belles Lettres, 1992.
- _____. *Rudens*. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Tome VI. Paris: Les Belles Lettres, 1972.
- _____. *Stichus*. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Tome VI. Paris: Les Belles Lettres, 1972.
- PLAUTUS. *Amphitruo*. Edited by D. M. Christenson. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- _____. *Miles Gloriosus*. With an English translation by P. Nixon. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- QUESTA, C. *Introduzione alla metrica di Plauto*. Bologna: Pàtron, 1987.
- _____. *La metrica di Plauto e Terenzio*. Urbino: QuattroVenti, 2007.
- RAGUSA, G. *Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- ROCHA, C. M. *Perfume de mulher: riso feminino e poesia em Cásina*. Dissertação de mestrado. Campinas: IEL-Unicamp, 2010.
- ROBERT, P. *Le nouveau petit Robert*. Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey. Paris: P. Robert, 1996.
- SNELL, B. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SHARROCK, A. *Reading Roman comedy: poetics and playfulness in Plautus and Terence*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- SOANES, C.; STEVENSON, A. *Oxford dictionary of English*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- SOUBIRAN, J. *Prosodie et metrique du Miles Gloriosus de Plaute: introduction et commentaire*. Paris: Éditions Peeters, 1995.
- TALADOIRE, B. A. *Essai sur le comique de Plaute*. Monaco: Les Éditions de l'Imprimerie Nationale de Monaco, 1956.

TRAILL, A. "Acroteleutium's Sapphic infatuation (*Miles* 1212-83)", *The Classical Quarterly*, vol. 55, no. 2, 2005, p. 518-33.

ÜBERSFELD, A. *Lire le théâtre*. Paris: Belin, 1996.