

COMICIDADE E METATEATRO NOS MONÓLOGOS DE COMENTÁRIO DE *PSÊUDOLO*, DE PLAUTO

Fernanda Maia Lyrio
Mestranda em Letras – Universidade Federal do Espírito Santo
Bolsista Capes

Resumo: Este artigo pretende analisar os monólogos de comentário existentes na peça *Psêdolo* (*Pseudolus*), de Tito Maccio Plauto (século III-II a. C.). A trama da comédia plautina é simples e associada, comumente, à estrutura da *fabula palliata*, se não fosse a habilidade maior do comediógrafo latino em obter a cada instante uma nova intriga por meio de uma seleção diversa de combinações e de caracterizações das máscaras e estereótipos desse modelo de comédia. Alternando três tipos de cenas: aquelas em que se desenvolve a ação principal; as secundárias, em que se passam ações que servem de molde para a ação central; e os monólogos de comentários – pausas em que se comenta algo sobre a ação – Plauto permite que uma única obra reflita sob diversos ângulos os mais importantes aspectos de sua poesia. Escolhemos, contudo, para fins de estudo, refletir sobre alguns aspectos relevantes acerca da metateatralidade e da comicidade apresentadas nessa comédia.

Palavras-chave: Comédia latina – Plauto. Plauto – *Psêdolo*. Plauto – Metateatro.

Resumen: Este artículo pretende analizar los monólogos de comentario existentes en la pieza *Psêdolo* (*Pseudolus*), de Tito Maccio Plauto (siglo III-II a. C.). La trama de la comedia plautina es sencilla y asociada, comumente, a la estructura de la *fabula palliata*, si no fuera por la capacidad del comediógrafo latino en obtener a cada momento una nueva intriga por medio de una selección diversa de combinaciones y de caracterizaciones de las máscaras y estereotipos de este tipo de comedia. Alternando tres tipos de escenas: aquellas en las que la acción principal se desarrolla; las secundarias, que son acciones que sirven como modelo para la acción central; y los monólogos de comentarios – pausas en las que se comenta algo sobre la acción – Plauto permite que una única obra refleje en los muchos ángulos, los aspectos más importantes de su poesía. Eligimos, sin embargo, para fines de estudio, reflexionar sobre algunos aspectos relevantes acerca del contenido metateatral y de la comicidad presentadas en esta comedia.

Palabras-clave: Comedia latina – Plauto. Plauto – *Psêdolo*. Plauto – Metateatro.

[...] el teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana.

García Lorca

1. A Contextualização: Em cena, o autor e a obra...

É sabido que as comédias latinas se apropriaram das comédias helênicas sob os mais diversos aspectos. Muitos críticos e teóricos já se ocuparam em delongas acerca dessa questão cuja maior polêmica encontra-se nas divergências entre os que, por um lado,

acreditam serem as obras de Plauto e Terêncio meras cópias das comédias gregas escritas no período que ficou conhecido como “Comédia Nova” (ou NÉA); e os autores que defendem com afinco a originalidade romana em relação ao teatro grego.

Arriscando-se, aqui, já algum juízo de valor, assumimos no presente estudo a postura que caminha ao encontro de pensadores que reconhecem as comédias latinas como originais e de grande importância para a formação da cultura romana e para a solidificação do gênero até os nossos dias. Pierre Grimal, em seu livro intitulado *O teatro antigo* (1979), afirma que a comédia foi uma grande ponte de interseção entre os mundos grego e romano – duas culturas que, nas palavras de Grimal, “dentro em pouco, se vão fundir uma na outra.” (p. 77). Dessa forma, não é de se estranhar que encontremos nas bibliografias dedicadas ao estudo do teatro antigo referências que apontem para as relações e aproximações existentes entre as peças de Plauto e Terêncio – sem dúvidas, os pontos máximos da comédia latina – e as comédias de Menandro (expoente maior da Comédia Nova grega).

Muitas obras, porém, dedicam-se a estudar tais relações e reconhecem minuciosamente o que há de inovação nos textos dos supracitados comediógrafos romanos, sobretudo nas obras de Plauto, autor analisado neste estudo:

Muitos são os méritos de Plauto, como dramaturgo. Apesar de não dispormos dos textos gregos que lhes serviram de modelo – quase nada da comédia nova resistiu ao impacto do tempo – há elementos indiscutivelmente originais nas peças. É certo que os assuntos e os cenários são gregos; há, porém, um processo de romanização nas comédias: costumes romanos são evocados a todo momento; deuses latinos coexistem com divindades gregas; algumas personagens têm nítidos traços de personalidade que caracterizam o povo romano (CARDOSO, 2003, p. 30-31).

Primeiro grande poeta cômico de Roma, Plauto (254?-184? a. C.) foi, de fato, um homem de teatro, pois, para além da escrita de comédias, dedicou-se profundamente às artes cênicas, chegando até mesmo a atuar, além de desempenhar o não-menos difícil papel de diretor e empresário do ramo.

Nascido em Sarsina, Plauto teria sido um homem pobre e plebeu, mas que superara as suas limitações e aprendera a falar vários idiomas por passar longos períodos vagando pelos portos do Mediterrâneo:

[...] não era um homem de muito estudo, mas conta-se que no decorrer de uma juventude cheia de aventuras ele perambulou pelo país com uma *troupe* atelana. Seu segundo nome, Maccius, parece confirmar essa experiência, pois “Maccus” era um dos tipos fixados da farsa atelana – o guloso e ao mesmo tempo finório pateta, que sempre dá um jeito para que seus comparsas de jogo tenham no fim de ficar tanto com o ônus tanto dos prejuízos quanto do escárnio (BERTHOLD, 2006, p. 144).

Mais de cem peças teatrais foram atribuídas ao autor de *Anfitrião* (*Amphitruo*), mas apenas vinte e uma delas chegaram ao nosso conhecimento, dentre as quais, a comédia intitulada *Pséudolo* (*Pseudolus*), que serviu-nos de *corpus* para o presente artigo.

Na supracitada obra, escrita no ano de 191 a. C.¹, Plauto destaca a figura do escravo dedicado aos extremos a seu jovem amo e que é, ao mesmo tempo, arguto e trapalhão – trata-se de uma imagem típica dos poetas cômicos da NÉA, conforme nos atesta Pierre Grimal, ao sublinhar o quão comum era a supremacia dos jovens nesse gênero textual que costumeiramente primava pela supervalorização da juventude, em detrimento da velhice:

[...] como, segundo a moral então admitida universalmente, os homens livres não deviam ser velhacos, enganadores, já que este é o comportamento dos escravos, todo o jovem da comédia terá perto de si um escravo que será a sua “alma danada”, organizará os ardís para obter o dinheiro (e através dele, a mulher) desejado, enquanto que o jovem, assegurando o seu arrependimento, obterá facilmente o perdão e tornar-se-á um cidadão respeitável (GRIMAL, 1978, p. 69).

Algo bastante semelhante, de fato, acontece em *Pséudolo* e, para melhor entendimento de nossa proposta de trabalho, decidimos fazer uma síntese dessa trama plautina².

O texto conta a história do jovem Calidoro, que se apaixona perdidamente por Fenícia, uma cortesã que pertence ao cafetão Balión e trabalha para ele. Após acertar a venda da moça para um militar macedônio chamado de Polomaqueropláguides (cuja existência ficamos sabendo apenas por meio de uma carta que a moça envia para Calidoro para que ele a compre, impedindo, dessa maneira que ela seja vendida ao tal militar), Balión organiza, logo no início da peça, os valores e condições da venda.

Assim, a “negociação” de parte do acordo é feita em mil e quinhentos dracmas³, ficando o militar com uma dívida de quinhentos dracmas, quantia a ser paga no dia seguinte às comemorações das festas dionisíacas, para que ele, quitando os valores faltantes, pudesse, dessa forma, levar consigo a jovem Fenícia.

Desesperado e sem dinheiro para impedir a compra da jovem cortesã, Calidoro pede ajuda ao seu servo, o astuto Psédolo. Juntamente com o jovem amo, o escravo consegue enfrentar Balión e, sem nenhum plano concreto, arranca do rufião a promessa de que caso o mensageiro do militar não apareça com os dracmas restantes, Fenícia deveria ser vendida para eles. Enquanto Calidoro vai em busca de um “homem esperto” para dar procedimento ao plano que Psédolo arquitetou, o escravo vai ao encontro do velho Simón, pai de Calidoro, que está com Califón (um amigo de Simón) e confirma para os dois as intenções de Calidoro em “comprar” Fenícia.

Psédolo desafia o seu amo mais velho, Simón, e faz com ele uma aposta: se o servo conseguir tirar à força Fenícia das garras de Balión, enganando com artimanhas o cafetão, Simón deverá pagar-lhe pela compra da prostituta, mas se não conseguir realizar tal façanha, o escravo poderá receber castigos dos mais variados gêneros.

Mesmo desconfiado, o pai do jovem Calidoro aceita a proposta de Psédolo. O escravo, por “sorte do destino”, encontra-se com Caco, um escudeiro do militar macedônio que comprou a moça e o faz acreditar que ele é Siro, um servo importante de Balión. Com essa trapaça, Psédolo consegue que o escudeiro lhe dê uma carta do militar – objeto que servirá de contracena ao escravo para que ele realize a transação com Balión.

Depois de despachar Caco e de conhecer Carino – o “homem esperto” que Calidoro arrumara a pedido do próprio Psédolo – o escravo tem mais uma ideia: pede que Carino leve-o ao encontro de um homem que tenha habilidades para a mentira e para os enganos, mas que não seja uma pessoa conhecida na cidade. Pede, além disso, quinhentos *dracmas* e alguns trajes de escudeiro para disfarçar o homem.

Carino envia Mico, um escravo de sua casa que preenche todos os requisitos solicitados por Psédolo. Disfarçado, sabendo exatamente o que deve fazer e de posse da carta e do dinheiro, Mico faz Balión acreditar que é Caco, entrega a ele os quinhentos *dracmas*

combinados no acordo e caminha com o cafetão para a casa dele em busca da jovem Fenícia, conseguindo sair de lá com a moça, que, por sua vez, nada sabia acerca dos planos de Calidoro.

Acreditando ter vendido Fenícia ao militar macedônio, e já sabendo por Simón da aposta feita entre ele e *Psúdolo*, o cafetão Balión se convence de que entregou a prostituta para o seu verdadeiro comprador e comete a sandice de prometer ao pai de Calidoro quinhentos mil dracmas se Psúdolo conseguir retirar-lhe a jovem. Passadas, porém, algumas intrigas, Balión entende que fora enganado pelo escravo e que não pode devolver a Caco o dinheiro entregue pelo militar, muito menos pagar a Simón os dracmas apostados.

Por fim, Simón, num encontro final com Psúdolo (já vitorioso e, naquela altura, bêbado) tem de suportar as trapaças de seu próprio escravo, pagar-lhe a aposta feita e, se não bastasse, aceitar que ele o leve ao banquete em que Calidoro se diverte junto a sua amada Fenícia.

Em termos estruturais, a comédia é praticamente dividida em três tipologias de cenas: aquelas nas quais se desenvolvem a ação principal; as secundárias, em que se passam ações que servem de molde para a ação central; e os monólogos de comentários – pausas em que se comenta algo sobre a ação.

Apesar da vasta quantidade de temáticas e cenas a serem discutidas, estudadas e analisadas (tamanho a riqueza da obra plautina!) optamos por estudar, aqui, apenas os “monólogos de comentários”, feitos, em sua maioria, pelo protagonista *Psúdolo*, e em cujas vigas mestras sustentamos as nossas despreziosas reflexões sobre a comicidade e sobre os elementos metateatrais observados na comédia em questão. Dessa forma, as considerações seguintes se propuseram a observar e a analisar os monólogos de comentários da supracitada peça de Plauto como sendo verdadeiros artefatos utilizados pelo teatrólogo para a reflexão do próprio fazer poético-teatral (metateatro, metapoesia, metalinguagem), bem como para a manutenção do tom cômico que perpassa a obra como um todo.

2. A análise: “monólogos de comentário”, comicidade, metateatro e outras metas

No decorrer da leitura de *Pséudolo*, deparamo-nos, conforme já citado no capítulo anterior, com alguns “monólogos de comentário” – interrupções dos diálogos estabelecidos pelas personagens da trama com o objetivo de se comentar algo sobre a ação.

Na peça em questão, esses monólogos são espaços destinados às falas proferidas, em sua maioria, pelo próprio protagonista da peça, o escravo homônimo ao título, Pséudolo. A comédia apresenta um total de oito desses tipos de monólogos distribuídos ao longo do texto. Neles, podemos observar a engenhosa habilidade do teatrólogo em conduzir a sua poética teatral seja por meio da linguagem, seja por meio dos recursos dos quais ele dispôs para construir a sua tessitura poético-teatral.

Procuramos, assim, enfatizar a metalinguagem e a sua utilização como um dos elementos que geram a comicidade da obra, tomando esses monólogos de comentários como exemplos maiores de passagens metateatrais que compõem *Pséudolo*.

Mesmo não tendo registros de que Plauto teria se dedicado ao estudo crítico e teórico do teatro e/ou do gênero “comédia”, parece-nos que era comum ao teatrólogo latino se debruçar sobre questões que evidenciassem a sua percepção do teatro em si – o que fez com que o autor revelasse em suas obras escritas muitas passagens metateatrais nas quais as personagens deixam transparecer em seus diálogos algumas das reflexões sobre o próprio fazer teatral; ou ainda, reflexões relativas ao gênero e à linguagem de sua poética, conforme nos atesta Marvin Carlson, ao citar Plauto em suas reflexões teóricas acerca do teatro e da crítica teatral:

Em meados do século II a. C., a literatura latina já estava consolidada – muito influenciada, é claro, pelos gregos –, podendo-se encontrar nela comentários críticos ocasionais. Plauto (c. 254-184 a. C.), contemporâneo quase exato do sábio alexandrino Aristófanes de Bizâncio, insinuou algumas observações críticas em suas peças, sobretudo no prólogo de *Anfitrião*, a mostrar que uma definição de gênero baseada nos caracteres já estava estabelecida. Mercúrio, que declama o prólogo, chama a peça de “tragicomédia” com base no fato de conter não apenas reis e deuses, mas também servos (CARLSON, 1997, p. 21).

De fato, a fala de Mercúrio na famosa comédia *Anfitrião* é só um exemplo de reflexão de uma personagem acerca do próprio teatro em si e/ou do gênero suscitado pelo comediógrafo responsável pela sua criação.

Além de *Anfitrião*, tantas outras peças plautinas poderiam ser citadas como metateatrais, especialmente quando nos desprendemos do significado primeiro de “metateatro” – como sendo um “Teatro cuja problemática é centrada no teatro que ‘fala’, portanto, de si mesmo, se ‘auto-representa’” (PAVIS, 2001, p. 240) – e nos permitimos encarar a metateatralidade de forma mais ampla, como nos induz Patrice Pavis:

Não é necessário – como para o teatro dentro do teatro – que esses elementos teatrais formem uma peça interna contida na primeira. Basta que a realidade pintada apareça como já teatralizada: será o caso de peças onde a metáfora da vida como teatro constitui o tema principal [...] (2001, p. 240).

E Pavis afirma:

Esta teoria de uma metapeça em ação em todo texto dramático como seu comentário, sua imagem invertida e sua enunciação ainda não passa de uma hipótese em vias de constituição e, sobretudo, baseia-se no teatro dentro do teatro. [...] A metateatralidade é uma propriedade fundamental de toda comunicação teatral. A operação “meta” do teatro consiste em tomar a cena e tudo o que a constitui – ator, cenário, texto – como objetos disfarçados de signo demonstrativo e denegativo. Assim como a linguagem poética se designa como procedimento artístico, o teatro se designa como mundo já contaminado pela ilusão e pela teatralidade (p. 241).

Em *Pséudolo*, a metateatralidade se dá em suas diversas formas, mas nos monólogos de comentários, ela ganha contornos bastante curiosos, pois ajuda no desenrolar das ações das personagens de forma leve e divertida, além de propiciar ao texto várias situações em que a comicidade da obra se sobressai, ora de forma discreta, suscitando risos moderados advindos de momentos de fina ironia de Plauto; ora de forma arrebatada, podendo levar o leitor/espectador à risada desmedida.

Ivo Bender (1996) ao demarcar os elementos fundamentais da comédia acaba por apontar – ainda que de forma controversa e questionável sob os mais diversos aspectos – alguns elementos propiciadores do riso em uma comédia, dentre eles, a linguagem de baixo calão, a escatologia, a obscenidade, o transformismo e/ou o uso de máscaras, o

nonsense, o absurdo, a presença de personagens rebaixadas por defeitos e falhas exageradas, como bufões, fanfarrões dentre outros.

Observamos, porém, que não há na peça *Pséudolo* elementos apelativos aos extremos para a motivação do tom cômico, tais como o uso de palavrões, obscenidades, cenas escatológicas exageradas, enfim, aquilo que venha a desembocar no exagerado, no excessivo. Todavia, a questão da personagem rebaixada pelos seus defeitos ou falhas exageradas, a figura do trapalhão e a ironia são, na comédia plautina, elementos que, de fato, contribuem para a classificação e para o reconhecimento do texto como “cômico”.

O conhecido pensamento de que o gênero comédia é desprovido daquela “grandeza” que Aristóteles, em sua *Arte poética*, observava na tragédia, apesar de bastante polêmico, ganha contornos aceitáveis, se levamos em consideração, principalmente, a questão das personagens e das diferenças existentes entre o herói trágico e o herói cômico. Acerca disso, Ivo Bender reflete:

[...] Se o herói trágico é a representação de homens melhores do que a comédia, o herói cômico retrata homens piores. Essa inferioridade deve ser entendida, porém, como o resultado do herói apresentar falhas ou vícios risíveis.

Assim sendo, temos que ambos os heróis, tanto o trágico quanto o cômico, são portadores de falhas. O primeiro, porém, é por ela conduzido ao aniquilamento, de modo geral.

[...]

A falha da personagem cômica levará, normalmente, uma vez finda a ação, à felicidade pessoal do sujeito ou à sua punição e à conseqüente alegria dos que o cercam. Da exposição da falha jocosa, passando pelas peripécias até atingir o clímax e a acomodação final, o trajeto a ser percorrido pode mesmo implicar o saneamento do defeito, a resignação a ele ou, como vimos acima, a submissão do sujeito a castigos que visem a sua correção. Porém, o aniquilamento da personagem portadora do vício ou do defeito não se faz presente (BENDER, 1996, p. 23-24).

Pséudolo não sofre punições, muito menos é “aniquilado” na comédia proposta por Plauto, mas as suas falhas e as suas “trapalhadas” levam-no a uma felicidade pessoal marcada, no texto em questão, pela suas vitórias diante dos “trapaceados”.

Os monólogos de comentários da obra aqui trabalhada parecem servir-nos de escopo maior para observamos os artifícios que o comediógrafo Plauto utiliza para sustentar com leveza as embaraçosas armações da personagem central, reforçando-nos, em

diversos momentos – e de forma, muitas vezes, descarada – que tudo aquilo é teatro; e mais ainda, é teatro cômico, dentro das mais diversas possibilidades de atuação que esse gênero propicia.

No primeiro monólogo (Ato I, Cena IV), por exemplo, a personagem central reafirma não possuir nenhum plano concreto para ajudar o seu amo, Calidoro, a retirar a cortesã Fenícia das posses de seu “comprador”, o militar macedônio, mesmo tendo garantido ao seu servo “resolver o problema”. *Pséudolo* reflete, preocupado:

Después que aquél se fue de aquí, tú te quedas
|solo, Pséudolo.
¿Qué vas a hacer ahora después de haberte
|prodigado con el hijo del amo
en generosas palabras? ¿Dónde está todo eso?
Tú, ni tienes dispuesta una sola gota de plan
|seguro,
[ni, tanto menos, de plata; ni sé ahora qué
|hacer [...]]⁴ (PLAUTO, 2005, p. 103).

Nesse monólogo inicial, um tom bastante autoral assume voz, e *Pséudolo*, nada ingênuo quanto ao seu papel, se compara a um poeta no exato momento de dar início à sua escrita poética:

[...]
Pero, como el poeta, cuando toma en sus manos
|las tablitas,
busca lo que en ninguna parte del mundo existe y
|sin embargo, lo encuentra,
y hace semejante a la verdad lo que es engañoso,
así ahora yo me haré poeta [...]]⁵ (p. 103).

Ao final do primeiro ato, *Pséudolo* insiste com a ideia de não possuir um plano concreto para ajudar ao seu amo, mas, reforça com tons mais coloridos a sua metateatralidade ao assumir tal conteúdo de forma mais bem definida, afirmando para os espectadores (segundo rubrica plautina) que quem sai de um cenário, deve ser capaz de mostrar “algo novo”:

[...]
con el fin de divertirlos, hasta que ponga fin a esta
|comedia
yo que no voy a hacer nada de lo que dije que iba a
|hacer.

No me retractaré. E incluso, que yo sepa, de cierto nada sé sobre el modo en que he de hacerlo:
sólo sé que ocurrirá. Pues quien sale a un escenario
corresponde que muestre, de un modo nuevo,
|algún nuevo hallazgo [...] (p. 121).

Atentemo-nos para o fato de que o personagem reconhece, na fala anterior, o próprio gênero teatral no qual está inserido: “esta *comedia*” (p. 121). Em sequência, de forma não menos ousada e criativa, *Pséudolo* avisa aos espectadores que um flautista irá diverti-los até o momento de sua “volta” (trata-se da única interrupção efetiva da ação cênica existente em toda a peça em que há uma espécie de rubrica fornecida pelo personagem ao público e da qual ele mesmo faz uso para estabelecer comunicação com os seus espectadores. Tudo com “ares” de quem (re)afirma estar “encenando”, atuando, fazendo parte de um teatro).

Após essa informação, já no segundo ato, temos outro monólogo (Ato II, Cena I) em que a personagem anuncia já ter em mente um plano para ajudar o seu amo a recuperar a cortesã Fenícia:

Hay en mi mente guardado um plan, con que el que
|no puedo ni dudar ni temer⁷ (p. 123).

Nesse segundo monólogo de comentário, *Pséudolo* parece ter a certeza de que está num teatro e confere ao público a confiança nas suas habilidades e na sua fama de “enganador”:

(lo diré confiado em el valor de mis mayores, en
|mi habilidad y en mi astucia engañadora),
fácilmente los venceré, fácilmente despojaré con
|mis engaños a mis contrincantes⁸ (p. 123).

A personagem plautina, porém, acaba se contradizendo, pois, exatamente neste momento, no decorrer da trama, *Pséudolo* tem acesso à carta que está sob a posse de Caco, um escudeiro do militar macedônio que comprou a amada de seu servo (a Fenícia). Tal contradição ocorre, levando mais um relevante momento de comicidade à obra, pois o plano do escravo contou muito mais com a sorte de ter conseguido a carta de Caco do que propriamente com as suas naturais habilidades, com as suas mentiras,

com a sua esperteza! E é justamente essa carta, encontrada ao acaso, o objeto que o escravo irá utilizar para fazer as suas “negociatas” com o rufião Balión.

Segue um novo monólogo (Ato II, Cena III), que mais parece um louvor à Sorte – nele, *Pséudolo*, além de exaltar a todo instante as obras do acaso e da boa fortuna, se gaba por ter em suas mãos a grande possibilidade de enganar a todos:

[...] Ahora yo con esta carta
engañaré a três: al amo, al rufián y al que me dio
|la carta.
¡Viva! Una por una, cada cosa que deseaba
|acontece⁹ (p. 137-138).

Na sequência, temos um monólogo bastante polêmico em que um jovem (*Puer*, no texto original), ganha voz. Isso porque muitos críticos e estudiosos da obra plautina duvidam da autenticidade dessa parte na comédia, questionamento, aliás, que perpassa também pela questão da desconfiança acerca da existência ou não dessa personagem que monologa entre a última cena do segundo ato e a primeira cena do terceiro ato.

O argumento comumente utilizado para afirmar a inexistência desse jovem na obra é simples: a personagem, na visão de muitos, não possui um papel de destaque na trama e surge apenas nesse monólogo – o que reforça a crença de que um terceiro teria se apoderado do texto de Plauto e acrescentado à sua escrita este monólogo com a finalidade de retirar a cena II do ato I, em que se descrevem as passagens do aniversário de Balión¹⁰.

Nas palavras de Arturo Álvarez Hernández, tradutor de *Pséudolo* para o espanhol, autêntica ou não a passagem, “os dois últimos versos deste monólogo [...] excluem a possibilidade de esse jovem ser o puer acompanhante de Balión”¹¹ (p. 151).

Segundo as “pistas” dadas pelo tradutor da edição consultada, observamos que o escravo que acompanha o rufião Balión é uma figura que permanece muda na obra inteira e não possui, no decorrer da trama, ações ou gestos que mereçam destaque – constatação que nos leva a crer que o Jovem que aparece neste monólogo seja, de fato, outra personagem, alheia à obra.

No quarto ato, temos, na cena III, mais um monólogo feito pelo protagonista da comédia. Nesta passagem – que apresenta o momento em que a personagem Mico, disfarçado de enviado do militar macedônio, consegue sair da casa de Balión com a jovem cortesã Fenícia – notamos a clara relação entre *Pséudolo* e o público.

Este é um monólogo muito curioso porque nele a personagem principal “divide” com os espectadores as suas angústias e os seus temores acerca do plano que está sendo tramado/desenvolvido – interessante é que as fragilidades desse anti-herói ficam bastante evidenciadas, o que gera a comicidade dessa passagem, uma vez que *Pséudolo* está sempre exaltando a sua astúcia e a sua coragem.

Ainda que não o faça de forma direta, em que a “conversa” com o público fique descarada, evidente, *Pséudolo* parece saber o tempo todo de seu papel de “ator” face às falcatruas e armações que ele desencadeia ao longo das cenas. E mais, a personagem plautina busca os recursos da própria linguagem, com sua habilidade vocabular ímpar, para prender a atenção desse público e convencê-lo de que ele também faz parte desse “teatro”. Vejamos um trecho do supracitado monólogo:

Ahora ,me encuentro en el máximo temor de tres
|modos:
primero de todo, le temo ya a este cómplice mio,
no sea que me abandone y se passe al enemigo;
temo también que el amo regrese entretanto del
|foro
y que, con la preza cazada, sean cazados los
|cazadores.
Al tiempo que temo esto, temo también que
|llegue aquí aquel Caco,
Antes de que este Caco se haya ido de aquí con la
|mujer¹² (p. 183-184).

Observamos, não só com esse, mas com os outros monólogos de comentários que *Pséudolo* sente-se bastante seguro ao dividir com o público as suas angústias e o faz com apelo, de forma que entendemos ser extremamente teatralizada.

Para além do monólogo polêmico do Jovem, temos na obra outros dois que não são proferidos pelo protagonista, mas sim, por personagens secundárias – o primeiro deles é

proferido por Balión que, no ato IV, cena V, ainda que por curto tempo, toma a palavra para si, num discurso no qual ele se vangloria por achar que conseguiu fazer com que o escravo *Pséudolo* tivesse fracassado em suas trapaças e ainda recebesse um castigo de seu amo, Simón, o pai de Calidoro:

¡Ja, ja! Ahora por fin mi ánimo está en situación
|segura,
después de que ése se fue de aquí y se llevó a la
|mujer.
¡Ahora que venga Pséudolo, esse dechado de
|maldades,
y me saque a la mujer con sus engaños!¹³ (p. 187).

Mais uma vez encontramos uma passagem metalinguística/metapoética em que a palavra como matéria-prima do verso é posta em evidência:

¡Hércules!, sin la menor duda, empeñada la
palabra,
yo prefiero mil veces cometer perjúrio,
y no que aquél me haga el verso para reírse de mí¹⁴ (p. 187).

Estrategicamente, o monólogo em questão está localizado entre as cenas em que Fenícia é levada pelo falso militar enviado por *Pséudolo* à casa do próprio Balión – o que contribui para a manutenção do tom cômico de seu discurso, uma vez que as suas palavras são, na verdade, contrastantes com o que de fato ocorria naquele instante: *Pséudolo*, àquela altura, já estava se saindo vitorioso em suas armações.

O engano e o ato de enganar – elementos comumente citados como geradores do riso (BENDER, 1996, p. 31) – são itens que dão o tom maior nessa comédia plautina e perpassam, de fato, a obra inteira, dada as tantas outras referências que aqui poderíamos citar para comprovar (não só nos monólogos, mas nos diálogos estabelecidos entre as personagens) que estes são os “motes” que engendram o riso no texto em questão.

O próximo monólogo de comentário da obra (Ato IV, Cena VII) também não é recitado por *Pséudolo*, mas por Simón, pai de Calidoro. Nele, o conteúdo metateatral é clarividente, pois, ao comemorar a vitória de seu escravo sobre Balión, o senhor de

Pséudolo chega a citar o que ele considera usual nas outras comédias (como quem assumisse de pronto que tudo aquilo não passa de uma encenação de uma peça cômica):

[...]
ahora estoy decidido a caer por sorpresa sobre
|Pséudolo de una manera distinta
de la que se da en otras comedias, donde con
|látigos e azotes
les caen. Ya mismo voy a sacar de adentro los dos
|mil dracmas
que le prometí se cumplía: se los daré
|voluntariamente al encontrarlo.
Aquél es el más hábil, el más ingenioso, el mas
|tramposo de los mortales.
Pséudolo há superado al engaño troyano y a
|Ulises.
Ahora iré adentro, sacaré la plata y daré la
|sorpresa a Pséudolo¹⁵ (p. 214).

Pséudolo, logo na primeira cena do quinto ato, dá início ao mais extenso e, aos nossos olhos, ao mais engraçado monólogo da comédia.

Trata-se do último trecho monologado da peça, em que o protagonista, já em êxtase pela sua vitória e embriagado num banquete em que as personagens comemoravam a união dos mais novos amantes, Calidoro e Fenícia, resolve cobrar de Simón a quantia por ele prometida.

O triunfo e o deleite dos amantes são exaltados nas descrições detalhadas que o escravo faz da comemoração, regada a bebidas e comidas fartas, perfumes, essências naturais, enfim, todos os prazeres possíveis:

[...]
Aquí todos los placeres, en esto las delicias todas
se encuentran: me parece estar próximo a los
|dioses.
Porque cuando el amante abraza a su amante,
|cuando junta sus labios a los labios de
|ella, cuando
uno al otro se agarran de improviso con beso
|bilingual,
cuando el pecho se estrecha con el pecho o, si
preferís, los cuerpos se hacen dos en uno
|[...]¹⁶ (p. 216).

A alteração do estado natural das personagens como elemento cômico (BENDER, 1996, p. 41) é, na comédia, levada aos extremos, hilária: *Pséudolo*, já cambaleante com o efeito do vinho e com as vestes em desordem, aproveita o clima de celebração para contar um episódio em que ele estava muito bêbado e tentou dar alguns passos de dança num baile em que os participantes se puseram a observá-lo:

Me lancé a este paso
(*Hace un ridículo paso de danza*)
|para ellos, con bastante gracia,
siguiendo bien la regla, como que yo
he aprendido en forma la danza jónica [...] ¹⁷ (p. 217).

Nos dois últimos trechos acima reproduzidos, as manifestações corpóreas que o escravo executa (levando-se em conta aqui as rubricas cênicas apontadas pelo autor do texto, e não quaisquer possíveis encenações referentes à peça), os seus trajes e as referências à sexualidade são mecanismos propiciadores do riso e, portanto, característicos do gênero cômico, conforme nos atesta o estudioso Ivo Bender, em seu livro *Comédia e riso* (1996): “a esse elenco [o autor enumera uma série de elementos de ações do discurso que são fontes geradoras do riso] podemos somar, ainda, as necessidades e manifestações do corpo como o beber, o comer, o exercício indulgente da sexualidade ou a sua recusa, e ainda o vestir-se” (BENDER, 1996, p. 41-42)

E é totalmente embriagado que o escravo *Pséudolo* conta que foi até a casa de seu amo mais velho, Simón, para cobrar dele o pagamento da afortunada aposta feita entre ambos:

Después, salí para acá, para sacudirme de la borrachera.
Ahora vengo de aquel amo a este amo mio mayor
Para recordarle el pacto.
(Golpea la puerta de la casa de Simón.)
¡Abrid, abrid! eh! Anunciad, anguno, a Simón
que estoy aquí ¹⁸ (p. 217).

O último monólogo de comentário da peça dá, então, o mote para a derradeira cena da comédia em que o velho Simón é obrigado a pagar *Pséudolo* e aguentar a ousadia do escravo em tê-lo procurado bêbado, “arrotando” em sua cara, e, o que é pior, convencido aos extremos de sua vitória e de suas armações.

Admitido o triunfo de *Pséudolo*, Simón, já bastante solícito, aceita sair para beber com o seu criado e, em diálogo extraordinariamente metateatral, as referidas personagens deixam-nos escapar, agora de forma bastante direta e “desavergonhada”, que tudo não passou de uma peça teatral, uma comédia:

SIMÓN:

¿Por qué no invitas
a los espectadores también?

PSÉUDOLO:

¡Hércules!, ésos a mi no
suelen invitarme, ni yo por lo tanto a ésos.
(A los espectadores.)
Pero si quereis aplaudir y aprobar a esta compañía
|y la comedia, os invitaré para mañana¹⁹ (p. 225).

3. As considerações finais

Se o ato de enganar ou “[...] o fazer alguém de bobo pode aparecer isoladamente como piada momentânea, ou como suporte para a ação principal” (BENDER, 1996, p. 45); e se, ao contrário do que ocorre na tragédia, o herói cômico não age sozinho (BENDER, 1996, p. 37), podemos concluir que *Pséudolo* é uma comédia em que as “trapaças” da personagem central diante das personagens secundárias servem-nos de vigas mestras para a sustentação da ideia de que as tramas ali engendradas são resultados, em verdade, das felizes combinações entre os diálogos estabelecidos entre as personagens da obra, as ações secundárias existentes no decorrer de uma cena e outra e, principalmente, entre os monólogos de comentários distribuídos ao longo do texto plautino.

Com a análise de cada um desses monólogos que a comédia nos apresenta, pudemos notar que esse recurso de trazer ao texto teatral um monologista para expor seus pensamentos, “conversar”, “desabafar”, ou ainda, insinuar um possível diálogo com o público constitui em uma espécie de “quebra da ilusão cênica” que, por sua vez, se dá exatamente por meio desse recurso no qual, constatamos, a personagem coloca-se, em diversos momentos e sob as mais diversas formas, no mesmo plano do público, rompendo, dessa maneira com o universo ficcional.

Esse artifício de se voltar para o espectador com a finalidade de citar a própria construção poético-teatral pareceu-nos bastante criativo, divertido e facilmente relacionado a um dos tantos outros artifícios que são geradores do riso na estudada comédia plautina.

Quando Sábato Magaldi, em estudo crítico da peça *Anfitrião*, afirma que “a comicidade da obra provém de diversos fatores, sendo o mais eficaz os enganos provocados pela troca de identidade” (MAGALDI, 2007, p. 62), observamos que as “trapaças” das personagens plautinas com suas trocas de identidade (em *Anfitrião*, por exemplo, Júpiter utiliza a mesma aparência de Anfitrião para se aproximar de Alcmena, assim como Mercúrio também se disfarça de Sósia, escravo de Anfitrião) são, na verdade, as molas-propulsoras de tantos outros recursos de que o teatrólogo latino faz uso e que propiciam o riso em suas comédias – recursos, aliás, tão ou mais eficazes que tão-somente o artifício da troca de identidade, ou dos enganos que existem em ambas as comédias.

Dessa maneira, embora muitas vezes relacionado ao marginal (ARÊAS, 1990, p. 21), o riso – largamente analisado por teóricos, filósofos, psicanalistas, dentre tantos outros estudiosos – é, em *Psúdolo*, suscitado por meio de muitos recursos textuais, e conduz-nos ao pensamento de que um, de seus tantos outros propósitos em uma comédia, é exatamente o de fazer-nos enxergar o próprio discurso teatral, como nos comprova Vilma Arêas, em seu livro, *Iniciação à comédia*, onde ela, para além de definir o gênero, analisa as mais diversas considerações (que vão desde Aristóteles, Platão e Cícero, a Bergson, Bakhtin e Freud) acerca da noção de cômico:

Ora, a comédia necessita, justamente, estabelecer cortes para a distância crítica; um de seus alvos é o de repensar as convenções. Isto não significa uma volta à *naturalidade*, mas, ao contrário, daí resulta seu caráter altamente convencional. Sua “rigidez” tem a função de apontar que “aquilo é teatro” e não “a verdade”. A impulsão à repetição, o multiplicar simétrico dos pares cômicos (contra a individualidade trágica), reforçam essa característica de jogo, assim como a marionete, ou certa mímica de farsa, estilizam o próprio movimento, mostram como ele é feito (ARÊAS, 1999, p. 31).

Observando-se, dessa maneira, a comédia como um gênero que possui como uma das suas características justamente a de “contrariar a ilusão” (ARÊAS, 1999, p. 31), percebemos que em tantos trechos a serem considerados engraçados em *Psúdolo*, a

quebra da ilusão proporcionada, especialmente, pelos monólogos de comentário em que as cenas que se passam não são “reais”, mas sim, “teatrais” possibilita ao leitor/espectador da obra uma ligação única entre o mundo ficcional trazido pelo teatro e o mundo dito “real”, também apontado pela obra dramática.

O riso como resultado dessa “combinação” é a prova cabal de que o filósofo Henri Bergson estava certo e dele não podemos discordar quando da afirmação “Não há comicidade fora do que é propriamente humano” (BERGSON, 1980, p. 12).

Assim como Magaldi considerou o servo Sósia, da comédia *Anfitrião* como sendo “um dos escravos de maior comicidade no teatro latino” (MAGALDI, 2001, p. 63), acreditamos estar o escravo *Pséudolo* em um patamar correlato ao do escravo de Anfitrião, tamanha a teatralidade que essas personagens possuem e tamanha a representatividade das mesmas para a literatura, não só latina, mas sim, mundial. Aliás, o reforço da ideia de que os monólogos de comentário da peça *Pséudolo* são, em sua maioria, cômicos e metateatrais, nos induz ainda mais à valorização dessa comédia como sendo rica e inteligente.

Quanto a Plauto, não nos restam dúvidas de suas habilidades inovadoras para com o texto cômico, bem como da sua representatividade no que concerne à riqueza do teatro romano, riqueza esta que perdurou mesmo após a morte do comediógrafo – tão lamentada por seus contemporâneos – e ganhou ainda mais forças nos peças teatrais escritas ao longo da história, até os nossos dias.

Concordemos com a crítica Bárbara Heliadora: “[...] não se pode fazer pouco da comédia romana, pois Plauto foi uma das maiores influências sobre o teatro da Renascença, que foi muito rico, e até Molière escreveu comédias que têm em Plauto sua principal fonte” (2008, p. 26-27).

Plauto e seu *Pséudolo* são expressivos por muitos outros motivos, dentre os quais destacamos aqui a época em que eles surgiram e a importância desses para a observação da cultura e da linguagem romanas. O teatrólogo latino “contentou-se em permanecer um homem de teatro e deve ser dito que o palco retribuiu amplamente sua lealdade,

estimulando-o a produzir uma dramaturgia viva ao invés de anêmicas peças de gabinete” (GASSNER, 2007, p. 114).

Referências:

- ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 1994.
- BENDER, Ivo. *Comédia e riso – uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: UFRGS/EDIPUCRS, 1996.
- BERGSON, Henri. *O riso*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CARDOSO, Zelia de Almeida. *A literatura latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Unesp, 1997.
- CIRIBELLI, Maria Corrêa. Teatro romano e comédia *palliata*. Disponível em: < http://www.revistaphoenix.kit.net/Phoenix%201996/artigo017_1996.pdf >. Acesso em: 22 jun. 2009.
- GASSNER, John. *Mestres do teatro I*. Tradução de Alberto Guzik e J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Estudos, v. 36).
- GRIMAL, Pierre. *O teatro antigo*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- HELIODORA, Bárbara. *O teatro explicado aos meus filhos*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- HERNÁNDEZ, Arturo Álvarez. Introducción. In: PLAUTO, Tito Maccio. *Pséudolo*. Buenos Aires: Losada, 2005.
- MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Coleção Estudos, v. 111).
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Coleção Estudos, v. 196).
- PLAUTO, Tito Maccio. *Pséudolo*. Prólogo de Arturo Álvarez Hernández. Buenos Aires: Losada, 2005.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO. Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Debates, v. 1).

Recebido em 31/03/2011
Aprovado em 02/05/2011

¹ A comédia *Pséudolo* é uma das poucas peças teatrais de Plauto que pode ser datada com precisão, graças às didascálias encontradas nos manuscritos que contêm as comédias desse autor.

² Mantivemos os nomes das personagens em espanhol, de acordo com a edição utilizada para o desenvolvimento da presente pesquisa, por considerarmos “arriscada” e desnecessária a tradução de nomes próprios para a língua portuguesa. Dessa forma, apenas as citações da comédia serão traduzidas por nós em notas, em respeito ao nosso leitor.

³ Antiga unidade monetária.

⁴ “Depois que aquele homem foi embora, Pséudolo, você ficou sozinho. O que você vai fazer agora, depois de ter se arriscado tanto ao trocar generosas e promissoras palavras com o filho do amo? Onde está tudo isso? Você não tem sequer um pingão de plano seguro, muito menos de dinheiro, nem sabe ao certo o que fazer agora [...]”.

⁵ “Mas, como um poeta, quando tem em suas mãos o *papel* (optamos por essa tradução/adaptação do vocábulo “*tablitas*” – do latim, *tabellae* – mesmo sabendo que a personagem em questão possuía como parâmetro de material de escrita para a época representada, “tabuinhas de madeira”), e busca o que não existe em nenhuma parte do mundo, mas acaba por encontrar, e faz parecer com a verdade o que é mentira, assim, agora me farei poeta”.

⁶ “Com o propósito de divertir os senhores, até que esta comédia se acabe, e como não vou fazer nada do que disse que ia fazer. Não me retratarei. E até onde eu saiba, de certo, eu nada sei sobre a maneira como irei fazê-lo, só sei que farei. Afinal, espera-se de quem sai de um cenário, a apresentação de uma nova descoberta, de algo novo”.

⁷ “Há, guardado em minha mente, um plano do qual não posso nem duvidar, nem temer”.

⁸ “Digo isso confiante nos valores dos que me são maiores, na minha habilidade e na minha esperteza em enganar os meus adversários”.

⁹ “[...] Agora que tenho esta carta, enganarei a três: ao meu servo, ao cafetão e ao escudeiro que a fez parar em minhas mãos. Viva! Uma a uma, cada uma das coisas que desejava estão acontecendo”.

¹⁰ Na edição aqui estudada, há alguns outros esclarecimentos feitos em forma de notas acerca da autenticidade desse monólogo em *Pséudolo*. Nessas notas, o tradutor aponta algumas das dificuldades em se afirmar com precisão a existência do jovem que discursa nesse monólogo, preferindo o mesmo, adotar uma postura que não nega, mas também não confirma a legitimidade desse trecho da peça teatral em questão.

¹¹ Tradução nossa para: “Sea o no auténtico el pasaje, creo que los dos últimos versos de este monólogo [...] excluyen que se trate del puer acompañante de Balión”.

¹² “Agora, encontro-me no auge de meu temor, sob três aspectos: o primeiro deles é que temo que meu próprio cúmplice me abandone e se transforme em um verdadeiro inimigo para mim, temo, também, que o meu amo volte do *mercado/fundo* (encontramos também como tradução da palavra “foro”, o termo “fundo” – o que consideramos interessante apontar aqui, uma vez que essa acepção complementa a supracitada metateatralidade da peça em estudo), e que, com a presa caçada, sejam caçados também os caçadores! Ao mesmo tempo em que estou temeroso a tudo isso, tenho medo também de que aquele Caco volte, antes que o Caco disfarçado saia daqui com a mulher”.

¹³ “Já, já! Agora sim estou mais tranquilo, depois que esse homem saiu daqui e levou a cortesã. Agora, que venha Pséudolo, esse modelo de maldades, e tente me tirar a mulher com aquelas suas trapaças”.

¹⁴ “Hércules! Sem a menor dúvida, firmada a palavra, eu prefiro cometer perjúrio a permitir que aquele homem use seus versos para rir de mim”.

¹⁵ “Agora, estou decidido a fazer uma surpresa a *Pséudolo* de uma maneira bastante diferente da que se aplica às outras comédias, em que com chicotes e açoites, costumam castigar os escravos. Agora mesmo vou retirar os dois mil *dracmas* que prometi ao escravo caso ele cumprisse o prometido: e farei isso voluntariamente ao encontrá-lo. Aquele lá é o mais hábil, mais inteligente e mais trapaceiro dos mortais. *Pséudolo* superou o engano troiano e também a Ulises. Agora vou entrar, pegar o dinheiro e fazer uma surpresinha a Pséudolo”.

¹⁶ “Aqui, todos os prazeres, todas as delícias se encontram: parece-me estar próximo aos deuses. Porque quando o amante abraça a sua amada, quando junta os seus lábios nos lábios dela, quando um se agarra ao outro de improviso com um beijo na boca, quando o peito se aproxima do outro, ou, se preferir, quando os corpos se transformam em apenas um corpo”.

¹⁷ “Iniciei este passo (*Executa um ridículo passo de dança*) para eles, com toda graça, seguindo bem a regra, como eu aprendi em forma a dança jônica (um tipo de dança bastante famosa por seu caráter lascivo)”.

¹⁸ “Depois, vim pra cá, para me curar da bebedeira. Sai daquele meu amo mais novo em direção ao meu amo mais velho para recordá-lo do nosso pacto. (Bate na porta da casa de Simón). Abra! Abra! Ei! Avise, alguém, ao Simón, que eu estou aqui!”.

¹⁹ “SIMÓN: Por que você não convida aos espectadores também?”

PSÉUDOLO: Hércules! Eles não me convidariam, nem eu os convidaria. (*Para os espectadores*) Mas que quiserem aplaudir essa companhia e a comédia, convidá-los-ei amanhã!”.