

THEATRUM MUNDI: FILOLOGIA E IMITAÇÃO¹

Isabella Tardin Cardoso*

*Professora Livre-docente de língua e literatura latina, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

Recebido em: 20/08/2020

Aprovado em: 10/09/2020

icardoso@unicamp.br



RESUMO: Este artigo trata de aspectos da Filologia Clássica (aqui entendida *lato sensu*, designando a área no Brasil também referida como Letras Clássicas, ou Estudos Clássicos) que podem ser concebidos como fatores mais amplos no vasto domínio das artes e ciências. Por meio de um estudo do *tópos* literário e filosófico do “teatro do mundo” (*theatrum mundi*), a imitação é aqui apreciada como objeto da investigação filológica e como um princípio que estrutura suas atividades. Uma breve análise de uma passagem da comédia plautina *O soldado fanfarrão* (*Mil.* 200-215) oferece uma amostra de como a imitação do objeto se evidencia em diferentes abordagens metodológicas e tarefas filológicas, tais como o estabelecimento do texto em uma edição crítica e sua interpretação. O fato de que seu objeto, seus procedimentos e resultados são necessariamente construídos pelo pesquisador, e sempre provisórios,

¹ Uma versão prévia do presente artigo (Cardoso, 2009) foi publicada como capítulo do livro editado, a partir de seu importante congresso em Heidelberg, por J. P. Schwindt (2009). A ele, sou muito grata pela inspiradora pergunta acerca do que seria uma questão propriamente filológica, cujas discussões se concretizaram numa série de atividades acadêmicas em comum, bem como na fundação do Centro de Teoria da Filologia (IEL – Unicamp) em 2015, e, em 2016, da *Internationale Koordinationstelle für die Theorie der Philologie* (Heidelberg). Pela motivadora atenção às ideias aqui expostas, agradeço a muitas pessoas, em especial aos organizadores dos eventos em que pude apresentar: no Brasil, ao professor Djalma Medeiros, da Faculdade São Bento na cidade de São Paulo e aos organizadores do XXII Congresso da SBEC realizado na UFJF em 2019. Na oportunidade de publicar este texto em língua materna, sou muito grata ao olhar atento de Carol Martins da Rocha, Eduardo Hendrik Aubert e Paulo Sérgio de Vasconcellos. Finalmente, por sua cortesia e paciência, agradeço às editoras deste volume Charlene Martins Miotti (também por sua dedicada leitura), Tatiana Oliveira Ribeiro, Luisa Severo Buarque de Holanda e Alice Bitencourt Haddad.

é uma das características que a Filologia Clássica compartilha com outros campos acadêmicos – não apenas as ciências do texto, mas também as outras ciências humanas e exatas – bem como com as artes dramáticas.

PALAVRAS-CHAVE: *theatrum mundi*; imitação; Filologia Clássica; Teoria da Filologia; epistemologia; Plauto.

THEATRUM MUNDI: PHILOLOGY AND IMITATION

ABSTRACT: This article deals with aspects of Classical Philology (here understood *lato sensu*, i.e. as a field more recently referred to as Classical Studies) that may be more properly conceived as broader issues in the vast domain of the Arts and Sciences. Through a study of the philosophical and literary *topos* of the “theatre of the world” (*theatrum mundi*), imitation is apprehended as both an object of philological investigation and a principle that ultimately structures the endeavours of Philology. A short analysis of a passage in Plautus’ *Miles gloriosus* (v. 200-215) provides a sample of how the imitation of the very object of Classical Philology is conspicuous in its different methodological approaches and tasks, such as the establishment of the text in a critical edition or its interpretation. The fact that its object, its procedures and its results are necessarily structured by the researcher and always provisional is one of the main features that Classical Philology shares with other academic fields – not only the textual disciplines, but also the other humanities and the sciences – as well as with performing arts.

Keywords: *theatrum mundi*; imitation; Classical Studies; Theory of Philology; epistemology; Plautus.

I. IMITAÇÃO COMO PREMISA DA CIÊNCIA

GALILEU *pega uma maçã (...): Então, isso aqui é a Terra.*

ANDREA *O senhor não fique usando esse monte de exemplos, Senhor Galileu; assim, o senhor consegue sempre!*

GALILEU *colocando a maçã de volta: Tudo bem.*

ANDREA *Com exemplos, a gente sempre consegue, quando se é esperto.²*

Na citação acima, extraída da peça *A vida de Galileu (Leben des Galilei)*³ de Bertold Brecht, o menino Andrea adverte seu excepcional professor particular – o cientista Galileu Galilei – acerca da natureza enganadora de um exemplo científico, o que na peça brechtiana será apresentado de maneira explicitamente dramática. Para citar

² Cita-se aqui o texto da “versão dinamarquesa” da peça *Leben des Galilei* [1938/1939] publicado em Brecht (1998, p. 31). Salvo informação diferente, as traduções de textos antigos e modernos apresentadas neste artigo são de minha autoria.

³ Em publicação das obras completas de Brecht no Brasil, a peça foi traduzida com esse título por Roberto Schwartz (Brecht, 1991). Sou grata a Márcio Seligmann pela lembrança.

apenas alguns dentre os muitos aspectos que contribuem, já desde a primeira cena, para se perceber uma teatralização das demonstrações científicas em *A vida de Galileu*, pode-se nomear, por exemplo, a constante menção da polissemia dos elementos do cenário (uma maçã representaria a Terra; a cadeira, o sol etc.), ou ainda a ênfase no ato de ver, que será condicionado ou aprendido. Galileu se dirige desta forma a seu pupilo: “*Você vê!* O que você vê? Você não vê absolutamente nada. Você apenas *olha*. *Olhar* não é ver”.⁴ E, à reclamação da mãe do rapaz: “O que está fazendo exatamente com meu filho, senhor Galileu?”, o professor redargue: “Eu o ensino a *ver*” (Brecht, 1998, p. 30, grifos meus). Com isso, o jovem Andrea é apresentado como um espectador do experimento que Galileu realiza por meio de movimentação cênica e simulações.

Ali, com a recorrente teatralização do experimento obtida por meio de peças dentro da peça, o público tem a impressão de que a ciência mesma é como uma encenação, cuja ilusão Brecht, ao que parece – com atitude análoga ao que se dispõe a fazer com a mimese aristotélica – pretende denunciar.⁵ Evidentemente, apresentar ciência como teatro não era nada novo nos anos 30 do século XX, época em que Brecht escreveu sua peça. A ideia aparecera, por exemplo, já em diversos títulos de publicações científicas dos séculos XVI e XVII (curiosamente, à época do verdadeiro Galileu),⁶ como em: *Vniversae naturae theatrum* (Jean Bodin, 1596); *Theatrum orbis terrarum* (Abraham Ortelius, 1570); *Theatrum historicum et chronologicum* (Christopher Helvicus, 1609); *Physicae seu naturae theatrum* (Philander Colutius, 1611); *Theatrum florum* (Daniel Rabel, 1622), sem esquecermos as mais curiosas formulações *Gynaecium siue theatrum mulierum* (Jost Amman, 1586) e *Theatre of politicall flying insects* (Samuel Purchas, 1657).⁷ Mesmo assim, tal como já se apontou, nesses títulos essa ideia tem uma outra conotação, porque ali a menção do teatro designando resultados científicos não indica algo enganoso. Ao contrário, ela contém uma visão otimista: a possibilidade de se obter uma representação da natureza.⁸ *Mutatis mutandis* as metáforas teatrais – notáveis tanto nesses títulos como nas obras literárias e palcos da época (pensemos, por exemplo, nas famosas

⁴ Brecht (1998, p. 29, grifo meu).

⁵ Contra a mimese aristotélica, cf., por exemplo, “Über eine nichtaristotelische Dramatik” (Brecht, 1982, p. 228-336), e um dos prefácios à peça *A vida de Galileu* (publicado em volume especial da revista *Spectaculum* 65, Brecht, 1998, p. 128) e ainda Flashar (1974).

⁶ 1564 é tomado como o ano de nascimento não apenas de Galileu como também (especulativamente) de Shakespeare, cf. prefácio a Brecht (1998, p. 11).

⁷ Blair (1997, p. 167) enumera um inventário (“longe de ser exaustivo”) de 170 títulos nos quais a metáfora teatral aparece.

⁸ “As a title the mirror often designated *summae* of encyclopedic scope (...), but the mirror also carries the possibility of a negative interpretation, as a distorted and indirect reflection of reality. The ‘theater’ on the contrary, conveys more optimistically and more forcefully the project of representing a vast and edifying subject, such as nature, in a way that underscores its harmonious interconnections ‘as in a table’”, Blair (1997, p. 178-9).

passagens de William Shakespeare e Miguel de Cervantes)⁹ – indicavam o teatro como “algo que vale a pena ver”¹⁰ e que, como uma peça teatral, constitui um mundo próprio.¹¹

A peça de Brecht foi com frequência, e com razão, tomada como sendo uma reflexão sobre o papel que o cientista exerce na sociedade – uma reflexão que, sem dúvida, se mostra hoje, quatro séculos depois, ainda tão premente.¹² A consideração da peça *Vida de Galileu* é, para nosso estudo, interessante à medida que aponta para as profundas afinidades entre ciência e teatro, uma vez que ambos se fundamentam numa certa simulação: é como se, façamos de conta, a terra fosse uma maçã, como se uma pedrinha¹³ ou uma cadeira¹⁴ fossem, respectivamente, planetas; como se o sol fosse uma bola,¹⁵ uma vasilha de ferro¹⁶ ou uma lâmpada.¹⁷ É verdade que o Galileu de Brecht não expressa a metáfora da ciência como teatro nominalmente (se comparamos com os títulos apresentados, ou ainda com as passagens de Shakespeare e Cervantes).¹⁸ Apesar disso, a formulação com que o cientista

⁹ Evidentemente havia diversas conotações em ambos os campos científicos e artísticos. Quanto à literatura em geral, pode-se ouvir nos versos de *Como gostais* “All the world is a stage, and all the men and women, merely players...” (Shakespeare, *As you like it*, 2.7.139-40) – notoriamente um dos mais citados registros do *tópos* do *theatrum mundi* – o pessimismo do personagem Jaques, que, por meio da menção do “teatro do mundo”, qualificava algo como “falso e mera aparência”. Ainda assim, como o personagem de *Don Quijote* (vol. II, publicado em 1615) constata, a metáfora do ator tem uma função importante: “Y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes” (Cervantes, 2004, p. 641-2).

¹⁰ Cf. Rusterholz (1970, p. 15).

¹¹ Cf. González García e Konersmann (1998, p. 1052). Blair (1997, p. 153) recorda o emprego didático do aparato teatral no contexto científico do Renascimento, como, por exemplo, o anfiteatro de anatomia que a Universidade de Leiden ergue em 1593: “while nature could be contemplated ‘as if’ in a theater, natural knowledge could actually be displayed *in* a theater” (Blair, 1997, p. 157; o grifo é da estudiosa). Cf., mais recentemente, Schramm, Schwarte e Lazardzig (2011).

¹² Na introdução de Hauck à “versão dinamarquesa” da *Vida de Galileu* (in Brecht, 1998, p. 19-23) são mencionados ainda textos brechtianos anteriores à peça, nos quais o autor já se ocupava do papel que um cientista tem na sociedade – por exemplo, *Rede über die Widerstandskraft der Vernunft*, de 1937, traduzido por Carlos Ferreira de Araújo (2018) como “Discurso sobre a capacidade de resistência da razão” e publicado em <https://jornalggm.com.br/opiniao/sobre-as-perspectivas-da-razao-em-tempos-irracionais-a-licao-de-brecht/>. Agradeço a Veronica Fabrini pela indicação.

¹³ Como no astrolábio ptolomaico; veja-se a primeira cena da peça *Vida de Galileu* (Brecht, 1998, p. 27).

¹⁴ Brecht (1998, p. 29-30).

¹⁵ Brecht (1998, p. 31).

¹⁶ Brecht (1998, p. 27).

¹⁷ Brecht (1998, p. 29).

¹⁸ O personagem emprega, entretando, uma metáfora que já na época de Galileu era associada à teatralização da vida: a da natureza como um livro (Blair, 1997, p. 153-4) – uma imagem que o próprio cientista empregou em seus estudos, nomeadamente em *Il saggliatore* (1623): “Egli [l’universo] è scritto in lingua matematica” (Galilei, 1980, p. 631). Na tradução de Helda Barraco, o texto foi publicado como *O ensaiador* na coleção *Os Pensadores* (mais especificamente, a passagem citada se encontra em Galilei, 1999, p. 46).

apresenta sua hipótese para o rapaz indica que os exemplos científicos são, a despeito do que este insinuava, mais do que meros instrumentos da argumentação indutiva: são recortes da “realidade”, cuja aceitação depende da premissa de um “fazer de conta”.

Esse modo artístico de apresentar a afinidade entre ciência e teatro na *Vida de Galileu* nos lembra de que a simulação é efetivamente um ponto de partida e mesmo uma premissa para a ciência moderna, à medida que o acesso ao objeto de investigação é inseparável do experimento científico e do procedimento nele adotado. Na epistemologia da ciência, esse componente mimético não passou despercebido. Já a escolha das condições experimentais, aspecto sublinhado por Alexander Koyré nos seus *Études Galiléennes*¹⁹ – dedicados às chamadas ciências da natureza ou ciências exatas (e não apenas à Física de Galileu) – corrobora esta simulação: é como se o objeto (cujas características a serem analisadas são em verdade selecionadas) fosse exatamente da forma como é investigado.

Ainda nesse âmbito, Giles Gaston Granger (1995) constata que a ciência – qualquer ciência – é uma visão, e com isso, uma representação abstrata da realidade.²⁰ Granger defende que esse caráter representativo e abstrato é uma das três características principais da observação científica. Mesmo quando a ciência se diferencia da poesia por buscar uma maior distância dos “produtos do sonho e da imaginação”, tal imaginação, afirma o estudioso, ainda assim desempenha no âmbito científico um papel essencial. Isso ocorre, por exemplo, nos

¹⁹ “Enquanto, em geral, estuda o movimento no vácuo, etc., ele se coloca imediata e conscientemente fora da realidade. Um plano absolutamente liso, uma esfera absolutamente esférica, ambos absolutamente duros: são coisas que não se encontram na realidade física” (“Lorsque, en général, il étudie le mouvement dans le vide, etc. il se met d’emblée et consciemment en dehors de la réalité. Un plan absolument lisse, une sphère absolument sphérique, tous deux absolument durs: ce sont là des choses qu’on ne trouve pas dans la réalité physique”, Koyré, [1939] 1980, p. 77. Neste artigo, é minha a tradução do texto de Koyré; para a versão da obra completa em português, ver Koyré, 1992). Do ponto de vista epistemológico, a imagem que Brecht apresenta de Galileu como cientista experimental se diferencia da figura de Galileu como um cientista com profundo embasamento teórico, tal qual sustentada por Koyré (cf. *infra* nota 29). No entanto, em ambas apreciações do método galileano se evidencia a ênfase numa forma especial de “ver”, pois não se trata de uma observação qualquer: “Frequentemente se falou do papel da experiência, do nascimento de um ‘senso experimental’. E, sem dúvida, o caráter experimental da ciência clássica constitui um de seus traços mais característicos. Mas, efetivamente, trata-se de um equívoco: a experiência, no sentido de experiência bruta, de observação do senso comum, não desempenhou papel algum, senão de obstáculo, no nascimento da ciência clássica” (“On a aussi souvent parlé du rôle de l’expérience, de la naissance d’un ‘sens expérimental’. Et, sans doute, le caractère expérimental de la science classique en forme-t-il un des traits les plus caractéristiques. Mais, en fait, il s’agit là d’une équivoque: l’expérience, dans le sens de l’expérience brute, d’observation du sens commun, n’a joué aucun rôle, sinon celui d’obstacle, dans la naissance de la science classique”, Koyré, [1939] 1980, p. 13). Sobre o científico e performático na figura do Galileu brechtiano, cf. ainda Paulsell (1988).

²⁰ Granger (1995, p. 45-6). Sobre o experimento de Galileu, cf. Granger (1995, p. 73-5).

momentos em que se trata de encontrar, inventar novos conceitos: segundo ele, “a criação científica é, nesse sentido, uma espécie de poesia”.²¹

Mesmo quando Granger, no primeiro parágrafo de *A ciência e as ciências* (*La science et les sciences*), qualifica a atividade poético-científica como teatral,²² essa imagem não será desenvolvida nas partes seguintes de seu livro. Embora na literatura até o momento consultada sobre a epistemologia da ciência contemporânea, pouco se discorra efetivamente sobre as afinidades da ciência com o teatro,²³ mesmo assim não me parece implausível seguir essa imagem e afirmar que a atividade e mesmo o método científico são uma espécie de encenação. Se nós, além disso, consideramos que a possibilidade de repetição dos mesmos resultados, ou seja, sua reprodutibilidade, pode ser vista – como frisava Karl Popper (1934) – como critério para a validade científica da pesquisa, então o experimento científico pode ser compreendido efetivamente como uma *mise-en-scène*, uma encenação. Isso ocorre não apenas porque o experimento é encenado tendo em vista um público determinado (em especial, pela comunidade científica, i.e. pelos pares) e sob determinadas condições – a fim de que o comportamento do objeto de estudo seja reproduzido e estudado –, mas também porque essa encenação precisa se dar de uma forma que seja imitável pelo público científico.

Quando comparamos ciência moderna com teatro, empregamos, de modo semelhante aos títulos das obras científicas do século XVII, uma metáfora que já se tornou um *tópos* literário e filosófico, nomeadamente o do *theatrum mundi* (em português, “teatro do mundo”). Embora a expressão *theatrum mundi* ao pé da letra apenas se registre a partir do ano 1159,²⁴ a teatralização da vida se deixa ler desde o século V a. C., em diálogos de Platão (por exemplo em *Leis* 1, 644d-645a; *Filebo* 50b).²⁵

²¹ “La création scientifique est en ce sens une espèce de poésie”, Granger (1995, p. 46). A tradução das passagens da obra de Granger citadas neste artigo é minha; para a versão da obra completa publicada em português, cf. Granger, 1994.

²² O cientista é representado como um “personagem” no teatro do mundo: “No teatro de hoje, desmesuradamente pleno de representações de nosso mundo, oferecidas a todos por meio de textos e de imagens, a ciência aparece sem dúvida como um personagem essencial” (“Sur le théâtre aujourd’hui démesurément étendu de représentations de notre monde offertes à tous par les écrits et les images, la science apparaîtra assurément comme un personnage essentiel”, Granger, 1995, p. 5).

²³ Para uma apreciação do tema da teatralização como método de conhecimento ao longo da história da ciência moderna, veja-se Schramm, Schwarte e Lazardzig (2003, 2006, 2008, 2011).

²⁴ Isso ocorre na obra *Policrático*, de João de Salisbury: *hi sunt forte qui de alto uirtutum culmine theatrum mundi despiciunt, ludumque fortunae contemnentibus nullis illecebris impelluntur ad uanitates et insanias falsas* (“Eles são talvez os que, do alto cume de suas virtudes, desdenham o teatro do mundo, e, desprezando o jogo da fortuna, não são impelidos por quaisquer tentações a vaidades e insanias falsas”, Salisbury, *Policraticus* III, 9 (Webb 493d), grifos meus). Sobre a história do *tópos* do *theatrum mundi*, cf. Kokolakis (1960); Christian (1987); Curtius (1948, p. 149-52); González García e Konersmann (1998); Balthasar (1973, p. 121-35); Link e Niggel (1981); Radke (2003, p. 324-40).

²⁵ Cf. Curtius (1948, p. 146); González García e Konersmann (1998, p. 1051); para outros registros em Platão, veja-se Kokolakis (1960, p. 11-2).

Isso significa que, muito antes da peça shakesperiana *Como gostais*, o mundo já era pensado como um palco. Apreciada no Renascimento, a ideia é até hoje presente em textos e espetáculos contemporâneos. *Theatrum mundi* designa a representação, em última análise metafórica, do ser humano como dramaturgo, como ator, como diretor teatral, como espectador, em sua vida, em seu trabalho, na sociedade ou história. Mas até que ponto, e de que forma, a metáfora do *theatrum mundi* pode ser útil para que percebamos quais questões pertencem ao âmbito da Filologia?

A quantidade e a variedade de obras já existentes sobre o significado e efeito do *tópos* do *theatrum mundi* mostram que sua recorrência não constitui uma simples repetição de significados com os quais ele foi associado. Os excertos brechtianos acima citados evidenciam que a possibilidade de entender o mundo nem sempre está implicada quando se emprega o *theatrum mundi*. Dentre os diversos aspectos que se aventam quando da interpretação desse *tópos* — a efemeridade da vida, ou a eternidade fora do palco; determinismo externo ou a possibilidade de autodeterminação; consolo metafísico, ou o contrário —,²⁶ apreciaremos aqui especialmente um conceito central, já mencionado: o da imitação.

Conceito multiforme²⁷ que é, no presente estudo a imitação é compreendida como associável à faculdade de um imitador “fazer de conta”, ou, precisamente como uma simulação. A concepção de uma imitação ativa e constitutiva de um mundo é, ao mesmo tempo, comparável à antiga noção de *mimesis*²⁸ — ao menos no contexto do processo de aprendizagem alcançável por meio da mimese e, igualmente, com a ideia de uma teatralização do mundo.

Na Filologia Clássica, é impossível ignorar a presença da imitação. O pesquisador contemporâneo mal pode evitar deparar-se com conceitos como *mimesis* e sua contraparte latina *imitatio* — seja ela a *imitatio naturae* (“imitação da natureza”, feita por uma obra literária), *imitatio auctorum* (“imitação dos autores”, i.e. de um modelo literário) ou semelhantes — quer isso seja tematizado na literatura primária (as obras estudadas), quer na literatura secundária, isto é, nos estudos em si. Com isso, fica claro que a Filologia, diferentemente do que ocorre, por exemplo, com as ciências exatas (ou ciências da natureza) e também com algumas outras ciências humanas, tem a imitação não apenas como premissa, mas também como seu objeto de investigação.

²⁶ Uma amostra condensada de tais nuances pode ser vista no breve verbete de González García e Konersmann (1998).

²⁷ “A protean term” é como Murray (1996, p. 3) qualifica a noção de *mimesis*.

²⁸ Veja-se a interpretação que Halliwell propõe para *Poetica* 4 (1448b 4-19) (em comparação com *Problemata* 30.6): “Aristotle here stresses what he sees as the roots of mimesis in human nature, calling humans the ‘most mimetic’ of animals and citing the capacity of children to learn/understand (*manthanein*) by mimesis, a concept which even here should not be reductively translated as ‘imitation’ since it needs to encompass a wide range of play and play-acting.” (Halliwell, 2001, p. 88). Também fica claro aqui que o estudioso procura evitar a conotação negativa com a qual a ideia de *imitatio* por muito tempo costumou ser associada nos Estudos Clássicos (cf. Halliwell, 2002). A *mimesis* aristotélica é entendida como simulação (para além da dimensão estética) por Veloso (2000, 2004, p. 169-294).

A estas considerações, interessa, porém, não tanto apreciar a imitação enquanto objeto de pesquisa filológica, e sim apontar para outros dois níveis em que ela se apresenta em nossa ciência dos textos: primeiro, conforme acima afirmado, como premissa da Filologia; em seguida (e assim a partir de agora vamos considerá-la), como método filológico, cujo objeto de investigação ela própria constitui. Com isso, a Filologia imita seu objeto de uma dupla forma: de um lado, ela simula, como todas as outras ciências, seu objeto de investigação. De outro lado, ela própria, por meio desse procedimento mimético e científico, torna-se uma imitação e aproxima-se, assim, de seu objeto. Este ponto será abordado com mais detalhes a seguir.

II. EXPERIMENTO E MISE-EN-SCÈNE DA FILOLOGIA CLÁSSICA

Num primeiro momento, a mencionada proximidade da Filologia com seu objeto de pesquisa parece evidente, uma vez que a ciência aqui apreciada não apenas formula seus resultados em forma de texto (tal qual o fazem a Física, a Química, a Biologia, para mencionar apenas algumas ciências empíricas), como também porque ela (diferentemente daquelas, que usam de laboratórios e outros recursos em sua investigação) constitui o experimento científico (ou seja, a investigação metódica de seu objeto)²⁹ também desta forma. Como experimento científico – que, notoriamente, é mais do que uma simples observação ou descrição – o texto filológico vai ter um caráter tanto experimental como dramático: o último se dá especialmente por tais textos tanto incitarem à comparação (com suas indicações do tipo “veja”, “compare”, *confer* etc.), que frequentemente caracterizam a precisão do estilo filológico.³⁰ Esses sinais funcionam, é claro, como um instrumento de controle da validade científica dos resultados de pesquisa assim documentados. Parece, contudo, que a forma um tanto imperativa desses marcadores (veja, compare, cf., ...) não é casual. Isso porque o público científico, em busca de uma fundamentação dos argumentos, será motivado por meio de tais signos a reproduzir – ainda que apenas mentalmente – o procedimento da produção do texto científico. Com isso, a elaboração de um texto filológico e de todo o procedimento científico será reproduzida, imitada. Todavia, não é precisamente essa forma de apresentação (aspecto em si superficial) que levo em conta em primeiro plano ao mencionar a existência de pontos em comum entre o “texto como objeto” e o “texto como experimento”.

²⁹ Para pensarmos a Filologia, os conceitos de “experimento” e “ciência experimental” são compreendidos numa concepção mais ampla, que encontra paralelos na proposta de Koyré quanto à origem da Física moderna: “As experiências que Galileu reivindica – ou reivindicará mais tarde – mesmo aquelas que ele executa efetivamente, não são (e nunca serão) mais do que experiências de pensamento” (“Les ‘expériences’ dont se réclame – ou se réclamera plus tard – Galilée, même celles qu’il exécute réellement, ne sont et ne seront jamais, que des expériences de pensée”, Koyré, [1939] 1980, p. 79).

³⁰ Para uma “theory of cf.”, cf. Fowler ([1997] 2000, p. 116). Ver ainda Barchiesi (1997). Ambos os textos foram publicados recentemente em tradução para o português na coletânea organizada por Prata e Vasconcellos (2020).

Se a Filologia, como qualquer outra ciência moderna, pretende abordar seu objeto, então as condições de apresentação ou de descoberta, bem como de produção e percepção do objeto científico (i.e. do texto) devem ser imitáveis. Por meio de tal escolha (i.e. de tais condições), a Filologia elabora modelos teóricos – ou, a depender do caso, modelos de práxis mais ou menos conscientes de sua teoria: modelos que, de toda forma, funcionam como um cenário, i.e. um ambiente em que, de um lado, o “texto como objeto” e, de outro lado, o “texto como experimento”, uma vez ali representados, alcançam significado.

A meu ver, na Filologia Clássica esse caráter cênico se destaca ainda mais claramente: isso não apenas porque a Antiguidade se mostra tão distante de nós, mas também porque, como é notório, não nos chegou qualquer manuscrito significativo antigo provindo dos gregos e romanos, i.e. datado do tempo de seu autor. A imaginação dramática não se mostra apenas para esclarecer ou interpretar um texto já estabelecido a partir dos manuscritos (provindos de séculos depois do contexto original da obra), mas desde a sua fixação a partir destes, i. e. no estabelecimento do texto (em alemão, “Textkritik”).³¹ Isso ocorre mesmo no chamado, desde Karl Lachmann (1793-1851), “estabelecimento de texto fundamentado cientificamente” (“wissenschaftlich begründete Textkritik”):³² à caça dos vestígios dos “melhores” manuscritos, a *recensio* busca a “saga” dos textos transmitidos e os representa em forma de estema. Além disso, o filólogo (ou estudioso do texto clássico), ao proceder ao exame (*examinatio*) e colação (*collatio*) dos manuscritos precisa se transportar imaginativamente para o escritório dos copistas. Para propor as conjecturas (sobretudo a emenda a partir de seu engenho, ou *emendatio ope ingenii*), o filólogo constrói para si um *ingenium* por meio de modelos de estilo e de lógica.

³¹ O papel da imaginação fica claro, mas, a bem dizer, não é descrito efetivamente como científico quando Delz (1997), recorrendo à concepção de Housmann (1972, p. 1058), assim define a “Textkritik”: “a ciência de descobrir falhas nas fontes, e a arte de as eliminar” (“Die Wissenschaft, Fehler in den Quellen zu entdecken, und die Kunst, sie zu beiseitigen”, Delz, 1997, p. 53, grifo meu). No que concerne ao caráter científico de tal tarefa, Delz presume a possibilidade de se aprender métodos científicos e a esperada “competência linguística”, i.e. uma “estreita familiaridade com o estilo do autor e sua matéria” (“enge Vertrautheit mit dem Stil des Autors und seiner Materie”). Contudo, especialmente notável é a maneira como ele se manifesta sobre o estabelecimento de texto em si: “a correção da corrupção, contudo, diz respeito à intuição e pode, mas não precisa necessariamente ser depois amparada por meio de considerações fundamentadas cientificamente” (“die Behebung der Korruption jedoch beruht zunächst auf Intuition und kann, muß aber nicht unbedingt, nachträglich durch wissenschaftlich begründete Überlegungen gestützt werden”, Delz, 1997, p. 53, grifo meu). Essa faculdade é constatada e valorizada por Delz sobretudo em filólogos do começo do século XIX, como Scaliger, Hensius e o referido Bentley. Estes teriam, com suas emendas, “corrigido centenas de falhas por meio de adivinhação” (“hunderte von Fehlern durch Divination gehoben”), faculdade que, afirma Delz (1997, p. 55), não raro foi confirmada por meio de descobertas posteriores. Afirmações como essa são um indício de que uma reflexão epistemológica sobre a diferença entre ciência (*episteme*) e arte (*techne*) (ver Aristóteles, *Ética a Nicômaco* VI, 1139b 25; Granger, 1995, p. 21-2) no campo da Filologia clássica pode ser ainda muito produtiva. Mais recentemente, sobre o papel da imaginação filológica, cf. ainda Krupp (2011).

³² Cf. Delz (1997, p. 55).

A dificuldade de – mesmo por meio do conhecimento linguístico de um Richard Bentley (1662-1742) ou da lógica de um Johan Nicolai Madvig (1804-1886) – imitar os antigos autores, ou melhor, de levar a um denominador comum seu uso linguístico (“Sprachgebrauch”) é incrementada especialmente quando se trata de poesia. Tal dificuldade nos lembra da diferença fundamental sublinhada por Granger³³ entre ciências naturais e humanas, nomeadamente: por seu caráter, por assim dizer, irreduzível do objeto no âmbito das investigações das últimas. O fato de o objeto das ciências da Humanidade ser, em alguma medida, definível não se deve, segundo o autor, a um uso linguístico formal e abstrato em tais ciências, mas sim porque tal objeto de investigação é nelas representado por meio de um sistema de conceitos. A força com que a poesia, nosso *enfant terrible*, resiste contra sua delimitação em modelos de língua e lógica esclarece a tendência manifesta em muitos filólogos, de todas as épocas, de imitar o objeto de investigação com base em seu estilo.³⁴

Para dar apenas alguns exemplos: em suas *Noites áticas* (III 3), Aulo Gélío imita – como ele mesmo reconhece (“para me expressar ao modo do célebre Plauto”, *ut de illius Plauti more dicam*) – o estilo plautino, marcado por neologismos e superlativos, na medida que, em suas considerações filológicas³⁵ sobre a autenticidade de versos plautinos, qualifica-os com a expressão “*plautinissimi*”³⁶ (“plautiníssimos”). Interessante é o efeito persuasivo que esse meio estilístico tem sobre o leitor: fica, assim, claro que Aulo Gélío está familiarizado com o estilo do autor em apreço – o que, por sua vez, evidencia a autoridade do erudito. Algo semelhante podemos encontrar em Edward Fraenkel, que nomeou seu estudo – até hoje indispensável para a pesquisa plautina – como “Plautinisches im Plautus” (1922) (numa tradução mais literal, o título seria “O plautino em Plauto”), ou seja, por meio de uma designação que se aproxima fortemente da dicção jocosa do autor romano examinado.³⁷ Esses exemplos

³³ Cf. Granger (1995, p. 85-6 e 117).

³⁴ Haroldo de Campos (1970) ilustra com alguns exemplos sua concepção de que é impossível recuperar a “informação estética” da poesia em uma outra forma que não a poesia mesma. Cf. ainda Fabri (1958), citado por Haroldo de Campos.

³⁵ Aulo Gélío costuma ser designado como *philologus*, não apenas num sentido antigo (o de erudito), mas também como sendo precursor da crítica textual (“Textkritik”) (Delz, 1997, p. 53), ainda que de modo amador (Kaster, 1997, p. 8). No passo referido, Gélío defende a autoria plautina da peça *Boeotia*, texto não transmitido para a Modernidade. Cf. Gratwick (1979).

³⁶ “Que a peça seja de Plauto, leitor algum, desde que não pouco familiarizado com Plauto, duvidaria, mesmo que tivesse conhecimento apenas dos versos seguintes da peça, uma vez que são – **para falar ao modo do próprio Plauto – plautiníssimos**” (*Quin Plauti foret, neque alius quisquam non infrequens Plauti lector dubitauerit, si uel hos solos uersus ex ea fabula cognouerit, qui quoniam sunt, ut de ipsius Plauti more dicam, Plautinissimi*. Gellius, *Noctes Atticae*, III 3, 4, grifo meu).

³⁷ O influente estudo de Fraenkel (1922) foi por muito tempo referido pela edição revista *Elementi plautini im Plauto*, publicada em Florença em 1960. Mas nem o título italiano, nem o da recente versão para o inglês (*Plautine elements in Plautus*, Fraenkel, 2007) mantiveram o adjetivo substantivado “plautino”, por sua vez um plautinismo de Fraenkel... Sobre os superlativos em Plauto, ver Hofmann (1926, p. 91) e Palmer (1977, p. 74-5); sobre possíveis neologismos, ver Taladoire (1956, p. 176-7). Sobre esses recursos na técnica verbal de Plauto, cf. Cardoso (2006, p. 32-5, 46-50, 114-26 e 124-5).

sugerem que a imitação do estilo do autor, quer na crítica textual, quer em outras atividades filológicas não são uma mera licença poética concedida ao filólogo, mas, antes disso, uma parte necessária (e central) dos fundamentos da pesquisa filológica.³⁸

Nos cenários da Antiguidade, nos quais a Filologia Clássica se movimenta, o material a ser imitado e seu arranjo modifica-se de acordo com o modelo teórico selecionado. Analogamente, também é graças ao emprego da metáfora aqui selecionada – a do *theatrum mundi* – que posso, neste estudo (ainda que apenas de modo muito esquemático), reconhecer três modelos dentre tais cenários. Embora tenham surgido em épocas distintas na história da Filologia Clássica, esses três coexistem hoje de maneira relativamente pacífica.³⁹ Para construir tais cenários, o filólogo imita, a depender de suas convicções teóricas, o mundo do autor, ou o mundo do manuscrito original (i.e. o mundo do manuscrito autógrafo), ou, ainda, o mundo do público.

III. THEATRUM MUNDI EM ROMA ANTIGA

Quando empregamos a metáfora do *theatrum mundi* para refletir sobre o problema da questão filológica, pensamos efetivamente como o Galileu brechtiano: é como se a Filologia fosse um teatro. Contudo, a despeito da advertência de Brecht quanto aos exemplos científicos, que envolvem uma concepção bastante específica (e supostamente autoexcludente) de um *theatrum mundi* enganador, num texto científico é necessário nos valermos de exemplos. Em outra ocasião, tive a oportunidade de tratar do valor do *tópos* do teatro do mundo como argumento filosófico.⁴⁰ Aqui, para ilustrar a presença de tais cenários ou modelos na Filologia Clássica, tomarei como exemplo mais um dentre os muitos passos em que o *tópos* do *theatrum mundi* se mostra na literatura romana, nomeadamente numa cena de uma comédia que Tito Mácio Plauto compõe entre os séculos III e II a. C. A expectativa é que essas considerações possam servir de ponto de partida para uma discussão também em outros ramos da Filologia e ciências que se ocupam de textos.⁴¹ A passagem a ser observada é uma cena da peça

³⁸ Sobre esse fenômeno na teoria da literatura, cf. Barthes, “La crise du commentaire” (1966), em passagem “profética”, segundo Martin (1979, p. 322). O estilo filológico mereceria ainda uma investigação mais sistemática, conforme aponta Möller (2004, p. 349).

³⁹ Sobre a não linearidade de modelos ou paradigmas científicos, remeto a Kuhn (1962) e Granger (1995, p. 103-15); mais precisamente quanto à teoria literária (“Literaturwissenschaft”), cf. Jauß (1969). Procurei abordar este complexo assunto no texto “*Ephemera*: Filologia e tempo”, apresentado em forma de palestras (na UFES, UFMG e Universidade de Heidelberg), e atualmente em preparação para ser publicado como capítulo de livro da Winter Universität Verlag.

⁴⁰ Nomeadamente, sobre o *theatrum mundi* no diálogo ciceroniano *Sobre a velhice*, cf. Cardoso (2010a). Em “*Theatrum mundi em obras selecionadas de Cícero*” (tese de livre-docência, defendida em 2018), pude apresentar uma abordagem mais ampla do tema.

⁴¹ Para o presente estudo, a escolha por textos em que o *tópos* do *theatrum mundi* se registra tem em vista não apenas a um critério econômico (pode-se com isso observar ao mesmo tempo a ideia e o método filológico), mas também a convicção, a ser demonstrada, de que há uma especial proximidade entre a Filologia e seu objeto de investigação.

plautina *O soldado fanfarrão (Miles Gloriosus)*. Nessa comédia, como costuma ocorrer por toda a obra plautina, o teatro é símbolo de engano, ilusão:⁴² o escravo enganador (*seruus callidus*) frequentemente é apresentado como um diretor de teatro ou ator que “prega peças”, i.e. peças dentro da peça, contra seu dono.⁴³ Nos versos que vamos ler, o personagem do escravo será caracterizado de modo enfático como *et dulice et comoedice* (v. 213), o que significa *ipsis litteris* “como um escravo e como um comediante”, ou seja, “como um escravo de comédia”. Mas o interessante é que essa caracterização se dá como uma descrição, muito rara para o público moderno, da movimentação cênica e da postura corporal do personagem sobre o palco.⁴⁴

Quaere; ego hinc abscessero aps te huc interim. Illuc sis uide 200
Quem ad modum adstitit, seueru fronte curans cogitans.
Pectus digitis pullat; cor, credo, euocaturust foras.
Ecce auortit; nixus laeuo in femine habet laenam manum,
Dextera digitis rationem computat, ferit femur
Dexterum. Ita uehementer icit; quod agat aegre suppetit. 205
Concrepuit digitis: laborat, crebro commutat status.
Eccere autem capite nutat; non placet quod repperit.
Quicquid est, incoctum non expromet, bene coctum dabit.
Ecce autem aedificat; columnnam mento suffigit suo.
Apage, non placet profecto mihi illaec aedificatio; 210
Nam os columnatum poetae esse indaudiui barbaro,
Cui bini custodes semper totis horis occubant.
Euge, enscheme hercle astitit et dulice et comoedice;
Numquam hodie quiescet prius quam id quod petit perfecerit.
Habet, opinor. Age si quis agis; uigila, ne somno stude, 215
Nisi quidem hic agitare manus uarius uirgis uigilias.

“Vá, busque: quanto a mim, vou me afastar daqui para cá, para longe de você, enquanto isso. Mas, olha lá, por favor, como ele se posiciona: com a fronte séria, preocupada, pensativa... fica batendo no peito com os dedos: está disposto a chamar para fora o coração, eu acho! Eis que ele se vira: apoiado, tem a mão esquerda na coxa esquerda; com a direita, faz a conta com os dedos, bate os dedos na coxa direita. Bate com tanta força! Dificilmente capta o que fazer. Estalou os dedos: ele se esforça! Muda várias vezes de posição. Mas, eis que balança a cabeça: não gosta do que encontrou. O que quer que seja, não vai apresentar sem cozinhar, vai dá-lo bem cozido... Mas eis que ele está construindo: ergue uma coluna para seu queixo. Eu, hein! Não me agrada de modo algum aquela construção: pois ouvi dizer que um poeta bárbaro tem sua “boca colonada”: diante dele dois vigias ficam sempre perfilados, todas as horas do dia... Oba! Por Hércules, ele tomou uma bela

⁴² Cf. Petrone (1983), Slater (1985), Cardoso (2005, p. 52-103, 2010b, 2011).

⁴³ Comparações explícitas entre vida e teatro em Plauto se encontram, por exemplo, em: *Cas.* 860-1; *Capt.* 778-9; *Most.* 1149-51; *Poen.* 580-1. Cf. Duckworth (1952, p. 133-4), Cardoso (2010b).

⁴⁴ Cita-se o texto latino editado por Ernout (Plaute, 1936).

pose, ao modo de um escravo, e de um escravo cômico! Nunca que hoje ele vai sossegar antes de levar a cabo o que quer. Já o tem, na minha opinião. Se você faz algo, faça: acorde, não cuide de dormir, a não ser que você prefira “agitar” suas vigílias malhado de varadas.”⁴⁵

Embora haja ainda poucos estudos que lidem diretamente com a presença do *tópos* do *theatrum mundi* em Plauto, as numerosas passagens plautinas que apresentam a teatralização da vida têm despertado bastante atenção, em especial nas pesquisas sobre o metateatro⁴⁶ na comédia do dramaturgo romano. Na maioria dos estudos que valorizam o aspecto performativo do texto (voltados à oralidade, ou à recepção textual), acaba-se por dirigir a atenção ao mundo do público plautino. No entanto, como procurarei apontar, um interesse pelo mundo do autor ainda predomina na consideração das passagens metapoéticas.

A IMITAÇÃO DO AUTOR

Esse cenário se preocupa com a reconstrução do mundo do autor antigo, sobretudo com os acontecimentos históricos e biográficos. Por se preocupar com a chamada “intenção original”, esse método é normalmente associado a uma inspiração típica do Romantismo.⁴⁷ Paradoxalmente, nessa busca pela imitação do mundo do autor, a busca pelo verdadeiro original, i.e. pelo modelo ou fonte, acaba sendo privilegiada (especula-se, por exemplo, como teria sido o original grego da comédia plautina), ao passo que o texto com que se lida é negligenciado, como imitação de menor valor.⁴⁸ Esse comportamento, típico das pesquisas de fontes (“Quellenforschungen”) do século XIX, tende a ser abandonado nos Estudos

⁴⁵ Sobre o impacto dessa passagem metapoética na peça *Miles Gloriosus*, cf. Cardoso (2005, p. 189-266).

⁴⁶ Para uma breve história do termo “metateatro” e diferentes conotações em que tem sido empregado nos estudos plautinos, cf. Cardoso (2005, p. 21-103).

⁴⁷ Cf. o prefácio de Segal a Conte (1986, p. 7): “for the Romantics that relation [between the discreetness of literary genres to literary history] was dominated by the individual literary genius. For the post-Romantics critics (...) the relation is less one of persons than of literary forms.” Na referência ao modo como o Romantismo teve impacto na Filologia Clássica, há quem aponte o papel de poetas românticos propriamente ditos, por exemplo como precursores do conceito do Dioniso nietzschiano presente na abordagem de Segal (1982) à metatragédia, cf. Heinrichs (1984). Contudo, normalmente, na designação de abordagens de cunho histórico ou biográfico como “românticas”, emprega-se o termo num sentido mais geral, quer para atribuir a um autor antigo um romantismo *avant la lettre* (como em Herescu, 1948, 1957), quer em referência a esse tipo de estudo que vê a obra como uma expressão imediata do gênio e vida do autor, cf. Grimaldi (1965), tal qual discutido por Vasconcellos (1991).

⁴⁸ Sobre a perspectiva de Friedrich Leo, Fraenkel (1960, p. 3) já afirmava: “Le analisi di alcuni commedie contaminate che sono inserite in questo capitolo conducono al centro della poesia plautina. Eppure non si può disconoscere che i risultati qui raggiunti sono quase piú abbondanti per gli originali che per Plauto. Leo amava Plauto, ma ancor piú amava la commedia attica, e quando attraverso l’opera del poeta romano arrivava a percepire forme artistiche greche, ne era intimamente pago e in certi casi non domandava di piú.” Para uma crítica à perspectiva ainda dicotômica de Fraenkel, cf., por sua vez, Segal (1968, p. 6).

Clássicos em geral, mas não tanto quando se trata de passagens metapoéticas, como nessa em que um personagem de teatro fala do teatro.

Nos versos em apreço, um escravo esperto e enganador (um *seruus callidus*, literalmente, um escravo “calejado”), de nome Palestrião, e um homem idoso, Pleriplectômeno, se encontram sobre o palco. Os manuscritos transmitidos claramente atribuem os versos ao velho senhor, que, distanciando-se um pouco do escravo (v. 200), passa a descrever e interpretar a gesticulação deste, que elabora um plano para enganar um soldado. No texto supracitado, notam-se vários elementos metapoéticos, como a menção a um certo “poeta bárbaro” (*poetae... barbaro*, v. 211) e gestos que, conforme defendo em estudo prévio, acabam por aludir a atitudes típicas de escravo enganador (*seruus callidus*), caracterizando-o como um personagem de teatro.⁴⁹ Entre as reações dos filólogos a essa singularidade, são cada vez menos aceitas sugestões como a de Georg Luck (1992), que, de modo bastante especulativo, pretende que o próprio Plauto teria sido o ator nessa passagem;⁵⁰ contudo, a tentativa de atribuir a Névio a identidade do *poeta... barbarus* (v. 211) ainda permanece.⁵¹

Outro exemplo desta busca pelo mundo do autor é procurar ver, na passagem, ora uma descrição real do que acontecia nos bastidores do teatro romano, ora, ainda, do que aconteceria sobre o palco efetivamente naquela cena. Esse afã – ao tomar a fala do velho como uma exata descrição dos gestos do escravo – vai ter consequências sobre o estabelecimento do texto. Mas com isso já entramos no próximo modelo teórico: a imitação do texto original, do autógrafo.

A IMITAÇÃO DO AUTÓGRAFO

A tentativa de se imitar a obra ideal e, por meio da correção da interpolação, encontrar o texto “autêntico”, “verdadeiro”, fixa a atenção não mais na vida do autor, mas sim no texto transmitido. Privilegia-se aqui não apenas o cenário linguístico, como também o da lógica textual imanente. Com isso, o autor acaba por ser tomado sobretudo como imitador de si mesmo, ou seja: como uso linguístico (“Sprachgebrauch”), ou estilo – e as divergências ou singularidades em relação ao padrão que se estabelece tendem a ser consideradas erros de transmissão textual. Nesse cenário filológico em que o autor assume a máscara do autógrafo, o filólogo corre o risco de receber críticas de professor exagerado positivismo científico,⁵²

⁴⁹ Cardoso (2005, p. 103-88). A representação de Palestrião como personagem-dramaturgo foi aventada já por M. Barchiesi (1969, p. 129) e, na esteira da concepção de metateatro de Slater (1985), desenvolvida por Frangoulidis (1994, 1996).

⁵⁰ Sobre o caráter inconsistente da biografia plautina, veja-se, por exemplo, o questionamento de Gratwick (Plautus, 1997, p. 3) acerca do nome de Plauto: “How do we even know that anyone in particular was ever meant at all? What if the name was just a trademark?”.

⁵¹ Essa identificação é muitas vezes referida como sendo factual nas edições da peça *Miles Gloriosus*. Cf. por exemplo, Ernout (Plaute, 1936, p. 185), Nixon (Plautus, 1995, p. 142), Brix, Niemeyer e Köhler (Plautus, 1916, p. 52). Sobre a dúbia biografia de Névio, cf. Wright (1974, p. 45).

⁵² Cf. Adorno *et alii* (1984) – agradeço a Marcos Nobre pela indicação. Para uma leitura marxista do positivismo científico, cf. Löwy (1998).

como as direcionadas a pesquisas que se negam a questionar os aspectos teóricos que embasam seus resultados e sua objetividade.⁵³

Na passagem em questão, filólogos que circulam em tal cenário já criticaram vários aspectos, que percorreremos brevemente a fim de ilustrar o modo como costuma se dar a imitação do autógrafo. Já se apontou que, por empregar a locução *uarius uirgis* (v. 216, “variegado de varadas”) e ainda metáforas militares, o velho Periplectômeno se expressa de forma diversa do que normalmente faz um *senex* na comédia de Plauto, aproximando-se da fala típica de escravos plautinos.⁵⁴ Como consequência de tal constatação, já se propôs ou expurgar os versos, ou atribuí-los a um personagem escravo,⁵⁵ o que difere da lição transmitida nos manuscritos. Porém, conforme já se redarguiu, talvez ali tenhamos uma fala estrategicamente elaborada para caracterizar o velho de modo incomum, i.e. como parceiro do escravo. O personagem usa de dicção consistente com sua qualificação de *senex lepidus* (“velho malandro”), que é reiterada durante a peça.⁵⁶ Nesse sentido, a dicção de Periplectômeno, singular para esse tipo de personagem na obra de Plauto, se revela precisamente plautina.

A dificuldade de Fraenkel em perceber que, também na cena de *Miles gloriosus* em apreço, Plauto imita seu próprio estilo, não provém evidentemente de um desconhecimento do *corpus* plautino transmitido. Muito mais provavelmente, aqui se pode perceber a desnortadora habilidade que a poesia tem de brincar com seus próprios estereótipos. Quanto mais normativo é o modelo lógico e linguístico que define o estilo tomado como parâmetro, mais resistência se encontra na poeticidade do texto. Vejamos na apreciação da mesma cena apenas mais um exemplo.

Já se observou também que, na expressão *concrepuit digitis* (“estalou os dedos”, *Mil.* 206), tem-se a única vez em que, em toda a obra de Plauto transmitida, o verbo *concrepare* (“estalar”) não é usado em referência a portas.⁵⁷ Por essa excepcional ocorrência, Otto Zwierlein questiona a autenticidade de tais versos, e propõe expurgá-los (junto com cerca de um terço da peça transmitida).⁵⁸ Mas, se observarmos a cena, a locução não parece tão

⁵³ Cf. em “Monsieur Procuste, Philologe” o modo como Cerquolini (1989, p. 32-54) aponta tal arbitrariedade nos métodos empregados pela Filologia do século XIX, em sua lida com os textos medievais.

⁵⁴ Como em *Pseud.* 625-6; 545; *Epid.* 17. Cf. Fraenkel (1968, p. 231-4), Jocelyn (1997).

⁵⁵ Nesse ponto Fraenkel (1968, p. 234) segue William (1958).

⁵⁶ *Mil.* 135 e 155. Sobre a coerência no emprego de discurso elaborado e animado do *senex lepidus* na peça, cf. Jocelyn (1997, p. 212). No entanto, divirjo de sua apreciação em outro estudo (Jocelyn, 1995b) sobre o efeito dessa caracterização do personagem, que, ao meu ver, não seria necessariamente antipático, sobretudo quando se leva em conta a conotação positiva que o adjetivo *lepidus* e o advérbio *lepide* (agradável, charmoso, legal) costumam ter na obra de Plauto, como por exemplo em *Mil.* 1142, *Bacch.* 642 e *Epid.* 222. Cf. Cardoso (2005, p. 256-62).

⁵⁷ Ao todo são dez registros do verbo *concrepare* relacionados a *foris/fores* ou *ostium*, cf. Zwierlein (1991, p. 237).

⁵⁸ Segundo Zwierlein (1991, p. 237), em *concrepuit digitis* (v. 206) também seria problemático o emprego do aspecto perfeito – contrastante com o presente utilizado nos versos próximos – e ainda a repetição de *digitis* (v. 202, 204). Por esses motivos, o estudioso inclui tais versos entre os que considera entre os acréscimos não autênticos (“unter unechten Zudichtungen”, Zwierlein, 1991, p. 236). No entanto,

esdrúxula num contexto em que todo o corpo do escravo é comparado, conforme vimos, com uma escultura, e, ademais, em que ele mesmo é referido na peça como sendo um “arquiteto”⁵⁹ que planeja e “constrói” planos enganadores, tais quais, por exemplo (para citar algo que o público a essa altura da peça já sabia), uma porta secreta entre as casas dos amantes.⁶⁰ O *ingenium* poético de Periplectômeno e todo o conjunto de seu discurso permitem reconhecer o uso metafórico da expressão: Palestrião estalou os dedos, fazendo um ruído semelhante ao da abertura de uma porta. Ora, a metaforização (que se dá, aliás, sobre um gesto comum na comédia plautina)⁶¹ é explicitada em *pectus digitis pultat; cor, credo, euocaturus foras* (Mil. 202): bate-se à porta do peito, para sair o coração...⁶² Com isso, o texto plautino é não apenas coerente com seu contexto dramático, como também se pode dizer que, novamente, “Plauto” imita seu próprio estilo.

Passemos, pois, ao último modelo, em que observaremos o fato de que, a todo momento em que fala acerca dos gestos do escravo, o velho Periplectômeno faz uso de uma espécie de “voz metateatral”, com que estabelece, ao menos temporariamente, seu contato com a plateia.⁶³ Para entender a forma e efeito da imitação plautina, vale adotar uma perspectiva mais precisa e ao mesmo tempo mais flexível no tocante à lógica e ao uso linguístico. Quando nos movimentamos nesse sentido, lidamos com um outro cenário: aqui, o espectador se tornará o objeto de nossa imitação.

A IMITAÇÃO DO PÚBLICO

A luz vai do palco ao público quando se passa do conhecimento do texto clássico baseado nos modelos de estilo e de lógica para a questão do efeito que o texto teria tido sobre

quanto ao último ponto, é de se perguntar se seriam todas as repetições – ademais, tão características do texto plautino, e tantas vezes com efeito humorístico, – um mero acaso na transmissão textual. Para compreender melhor o primeiro ponto referido (i.e. o contraste entre presente e perfeito verbais em versos consecutivos), cabe por exemplo pensar que poderia haver tanto uma alternância na relação de tempo que a fala do velho teria com a mímica gestual do escravo (por exemplo, ora comentando-a *a posteriori*, ora a antecedendo), como, ainda, uma mudança de ritmo nos gestos descritos (para essa hipótese, veja-se Cardoso, 2005, p. 257-62).

⁵⁹ Cf. por exemplo, *architectus* (Mil. 1139-40), *deruncinavit* (Mil. 1142). Sobre arquitetura como metáfora para a imaginação poética em *Miles*, cf. Frangoulidis (1994).

⁶⁰ O escravo se gaba do feito: “perfurei a parede” (*perfodi parietem*, Mil. 142).

⁶¹ Em *Curculio*, temos uma personificação da porta que parodia o *tópos* helenístico do *paraclausithyron*, cf. Cairns, (1972, p. 6, 123). Sobre o gesto de bater à porta na comédia nova, cf. Brown (1995, 2000), Traill (2001), Cardoso (2019, p. 133); sobre a porta no palco do teatro antigo, cf. Petersmann (1971).

⁶² “The rest of the v[erse] suggests the simile here of knocking at a door to call out his heart, which, with the breast, was considered by the ancients as the seat of intelligence as well as emotion” (Hammond, Mack e Moskalew in Plautus, 1970, p. 95).

⁶³ Para a apreciação dos versos na próxima seção, baseamo-nos na fina leitura metateatral da relação entre atores e público que Moore (1998, p. 43-9) fez do prólogo da comédia plautina *Anulularia*. No tocante à peça *Miles Gloriosus*, o pesquisador priorizou a relação entre metateatro (no sentido empregado por Slater, 1985, cf. Moore, 1998, p. 3) e moralismo (Moore, 1998, p. 72-7).

sua audiência antiga. Na esteira das teorias da Recepção e do “Reader Response Criticism”,⁶⁴ vem-se valorizando mais o papel do recipiente na produção dos sentidos de um texto. Nos estudos do caráter intertextual das obras⁶⁵ desenvolvidos no âmbito da Filologia Clássica, o “ato de leitura” será concebido como um diálogo entre textos. Nessa personificação, em parte herdada do estruturalismo, podemos mais uma vez perceber a função imaginativa da Filologia e, com isso, sua proximidade com o objeto filológico. Haveria muito o que discutir sobre esse ponto, mas destaquemos apenas um aspecto: nesse “diálogo”, a imitação das muitas esferas que compõem o público do texto antigo (fosse ele espectador ou leitor) tende a proporcionar na modernidade uma maior variedade quanto a possibilidades de leitura: são essas, pois, as máscaras que o filólogo há de tomar para si.

Uma maior diversidade do público, a qual potencialmente influi na flexibilidade dos modelos, é, pois, aceita como embasamento teórico. Nesse contexto, o reconhecimento do efeito retroativo que a interpretação de textos recentes pode ter sobre a leitura filológica de textos antigos é um progresso que se deve aos estudos intertextuais.⁶⁶ Que a imagem de Lívio Andronico já entre os antigos leitores seria de certa forma influenciada pela interpretação da obra posterior de Ênio,⁶⁷ que a recepção moderna de Plauto tenha por muito tempo se embasado em expectativas poéticas de Horácio,⁶⁸ que nossa percepção dos mitos de Creta possam ter sido moldados, em tenra infância, por obras de Monteiro Lobato, em suma: produtivos anacronismos desse tipo hoje não são mais necessariamente tabu, mas sim tratados mais sistematicamente em reflexões epistemológicas.⁶⁹

Um dos perigos que podem advir dessa abordagem está precisamente em esquecer que uma suposta autonomia da arte é apenas um cenário, e com isso ignorar o papel bastante característico da intervenção filológica – que aqui é entendida como imitação. Independentemente da complexidade das teorias intertextuais, sua prática filológica traz

⁶⁴ Para uma apreciação condensada da recepção da Teoria da Recepção e do “Reader Response Criticism” na Filologia Clássica, em particular no estudo dos textos latinos, cf. Schwindt (2003) e bibliografia lá indicada.

⁶⁵ Nas abordagens intertextuais, obras antigas são comumente objeto de considerações teóricas. Veja-se, por exemplo, de modo geral, menções às obras de Platão e Aristóteles em Genette (1982), bem como, no âmbito dos estudos clássicos, as reflexões epistemológicas em Conte (1986), Conte e Barchiesi (1989), Barchiesi (1997), Fowler (2000), Hinds (1998), Edmund (2001), Vasconcellos (2001 e 2007). Para tradução em português de vários textos sobre esse tema, cf. Prata e Vasconcellos (2020).

⁶⁶ Cf. em especial Hinds (1998, p. 52-83) e Fowler (2000, p. 129-30).

⁶⁷ Veja-se Hinds (1998, p. 58-63) e ainda (sem seguir propriamente uma abordagem intertextual) Goldberg (2005, p. 20-51).

⁶⁸ Cf. Jocelyn (1995a, p. 228-47).

⁶⁹ Evidentemente, isso também vale para esta breve referência à teoria da intertextualidade: meu entendimento é especialmente influenciado pela pesquisa de P. S. de Vasconcellos (2001), anterior ao meu contato com os textos de G. B. Conte ou A. Barchiesi aqui referidos. Para estudos brasileiros da intertextualidade em textos da literatura latina que também hauriram da investigação de Vasconcellos, cf., por exemplo, Prata (2007) e Cesila (2008), bem como trabalhos de seus respectivos orientandos.

ainda outros riscos, nomeadamente o de confundir o “leitor ideal” com o “leitor empírico”,⁷⁰ ou ainda, postular a “morte do autor” de modo absoluto.⁷¹ De fato, é preciso constatar que, mesmo neste direcionamento teórico, o autor permanece vivo, de um lado, como leitor de outros textos, e, de outro, como criador de seu próprio leitor.⁷² Nesse contexto, se aceitamos que “a tarefa do poeta, como a de qualquer outro autor, é a de inventar o leitor”,⁷³ então o papel do filólogo é imitar essa atribuição poética e – não apenas na edição crítica ou na interpretação do texto estabelecido, mas também em sua tradução –⁷⁴ tornar-se, ele mesmo, enquanto filólogo, um leitor ideal e ativo.

Na passagem plautina que observamos acima, um olhar (ainda que obliquamente) direcionado ao público não é algo novo.⁷⁵ Um exemplo se pode ver propriamente em Zwierlein (1991), que não apenas espera uma certa coerência na caracterização de Periplectômeno, mas também atribui ao público a expectativa de uma suposta lógica.⁷⁶ Segundo essa ideia, é possível reconstruir o raciocínio do público plautino, e, a partir desta reconstituição, perceber incongruências na série de versos. O estudioso baseia sua decisão de considerar o verso “nunca vai sossegar antes de chegar a seu plano” (*numquam hodie quiescet prius quam id quod petit perfecerit*, v. 215) como *retractatio*, i.e. uma alteração pós-plautina no que teria sido o manuscrito autógrafo. Isso porque aquela afirmação de que o escravo não sossegará é

⁷⁰ Como se pode ler em “Arte Alusiva”, estudo fundamental de Pasquali (1942, p. 275-82).

⁷¹ Cf. “La mort de auteur”, de Barthes (1968), bem como “Qu’est-ce qu’un auteur?” (1969), resposta de Foucault publicada no ano seguinte. Veja-se ainda Chartier (1992) e, sobre a autoria e seu fim em diversas teorias intertextuais, cf. Allen (2000), Limat-Letellier (1998) e a revisão de Vasconcellos (2016).

⁷² O autor passa a “memória poética” em Conte (1986), que já reagiu à suposta dicotomia entre leitor e autor de um texto atribuída a sua teoria – cf. Conte (1999, especialmente p. 219), em sua resenha ao livro *Allusion and Intertext* de Hinds (1998). Cf. ainda Barchiesi (1997) e Vasconcellos (2016).

⁷³ “The poet’s task, like that of any writer, is to invent the reader”, afirma Segal, em seu prefácio a Conte (1986, p. 10).

⁷⁴ Se o imitador, conforme apontam Conte e Barchiesi (1989, p. 88), é um leitor especial, então o tradutor (sobretudo o que traduz poeticamente) é necessariamente um leitor ainda mais extraordinário.

⁷⁵ Nas pesquisas plautinas, pode-se observar uma tendência crescente a valorizar-se o público do dramaturgo romano, quer se trate dos *spectatores* mencionados na peça, quer do público implícito ao texto dramático, ou, mais recentemente, do público leitor (Sharrock, 2009). Cf. Kraus (1934), Slater (1985) e diversas publicações na linha da chamada “escola de Freiburg” (por exemplo, as da série *Scriptorialia*, como Benz, L., Stärk, E. e Vogt-Spira, 1995). Uma reação às interpretações literais das brincadeiras depreciativas contra o público que se mostram nos prólogos da comédia nova já se vê em Beare (1964); quanto às peças de Terêncio, cf. ainda Lazaro Bragion (2016). Que a compreensão de muitos aspectos do humor plautino depende de um público cultivado foi demonstrado também há décadas por Taladoire (1956, p. 9-34). Cf. ainda Guilleman (1937, p. 6-10), Duckworth (1952, p. 198) e, mais recentemente, Cardoso (2020).

⁷⁶ “**Periplectômeno (e o espectador)** vivenciam a concepção do plano a partir do verso 200 – a qual se dá sob vívida movimentação do corpo e gesticulação” (“Die Konzeption des Planes – unter lebhaften Bewegung des Körpers und Gestikulationen – **erlebt Periplectomenus (und der Zuschauer)** in 200f” (Zwierlein, 1991, p. 236, grifo meu).

seguida pela informação de que ele, na verdade, caía no sono: “ei, ei, não caia no sono” (*age si quis agis; uigila, ne somno stude*, v. 216).⁷⁷

É importante ressaltar que ambas as objeções referidas, que renunciam ao texto transmitido, pressupõem uma exata correspondência entre gestos e versos. Zwierlein (1991) parece pressupor, ainda, uma sequência fixa nesta cena, de modo que as palavras do *senex* seguissem necessariamente os movimentos – como se sua única função fosse explicar ao público a gesticulação. Mas será que essa era necessariamente a lógica do espetáculo plautino? Tal qual indicamos na seção anterior quanto a um modelo estilístico muito estrito, também aqui o pressuposto de uma fixa marcação cênica sobre o palco plautino corre o risco de se mostrar cambaleante.

Ora, se ampliarmos nossa perspectiva quanto ao público da peça, parece plausível que ele constatasse que o velho, tal como de costume em outros personagens plautinos, se enganara quanto à interpretação dos gestos em *Mil.* 214: esse erro pode, inclusive, gerar efeitos poéticos e de humor.⁷⁸ Ademais, a discrepância influencia também na empatia entre público e personagens sobre o palco: ao sugerir ao público que o *senex* não dominava tanto assim a cena, a “voz metateatral” – que tende a garantir uma relação mais direta (e mais simpática) com a plateia –, pode voltar ao escravo enganador. De fato, após a elaboração do plano, Palestrião novamente tomará as rédeas das peças dentro da peça *Miles Gloriosus*. Retrospectivamente, podemos pensar que se tratava menos de descrição e mais propriamente de uma emulação entre gestos e palavras – recursos polarizados na atuação dos personagens em cena: essa disputa pela atenção do público poderia ser, por sua vez, fonte de riso.⁷⁹

Se a metapoesia em que consiste a descrição dos gestos não se resume a retratar o que estaria acontecendo aos olhos do público no palco (ainda que tivesse colateralmente essa função), significa que, para usarmos a conhecida terminologia de Roman Jakobson (1960), naquela cena da comédia a metalinguagem está sendo usada dentro da poesia dramática, servindo a seus efeitos (e não restrita a uma função meramente informativa, referencial).⁸⁰ Para propor tal leitura da cena, levamos em conta dois aspectos: de um lado, é preciso reconhecer que a fala do velho é ainda parte da obra dramática a que o público assiste – ela tem uma natureza poética, e com impacto sobre a composição do velho, do escravo e da cena. De outro lado, ao “imitar” o que teria sido o público, temos como premissa que se trata de uma plateia minimamente familiarizada com as convenções do gênero dramático em que a obra

⁷⁷ Em Cardoso (2005, p. 257-62) discuti com mais detalhes a crítica de Zwierlein (1991, p. 236).

⁷⁸ Para outro exemplo plautino de riso provocado por previsões falsas, cf. a cena do parasita Gelásimo, na comédia *Estivo* (*Stich.* 459-64). Paralelos a esse tipo de brincadeira são apontados por Petersmann (1973, p. 165; cf. Cardoso, 2006, p. 101-2). Humor derivado de autodepreciação pode ser visto (também em chave metapoética) nos prólogos terencianos, cf. Lazaro-Bragion (2016).

⁷⁹ Sobre a emulação entre humor verbal e não verbal na passagem, cf. Cardoso (2005, p. 257-62, 2019, p. 132-4).

⁸⁰ “Do not believe the poet who, in the name of truth, the real world, or anything else, renounces his past in poetry of art. (...) As has rightly been noted: when an actor tears off his mask, makeup is sure to be forthcoming” (Jakobson, 1987, p. 370).

de Plauto se insere (inclusive com sua imitação de improvisação).⁸¹ Quanto a esse ponto, acabamos por discordar de estudiosos representantes de duas escolas que normalmente se opõem nos estudos plautinos, i.e. contra a visão de Otto Zwerlein (1991), acima referida, mas também contra a perspectiva de Bernhard Zimmermann (1995, p. 196), que sugere que a interpretação feita por Periplectômeno seria necessária à compreensão da pantomima por parte de um público plautino desconhecedor desse tipo de arte.⁸²

Ora, supondo-se que o público da peça *O soldado fanfarrão* já estivesse familiarizado com outras peças plautinas – por exemplo, com a comédia *Báquides* – é plausível pensar que, ao ouvir a expressão “não tente dormir” (*ne somno stude*, v. 215), um espectador poderia lembrar-se de um marcante paralelo na fala de outro escravo enganador: *haud dormitandumst: opus est Chrysalo chryso* (“Não é hora de dormir; Crísalo precisa de ouro”, *Bacch.* 240). Em ambas as passagens se sugere que o escravo ardiloso era capaz de elaborar, diante do público, um ludíbrio que lhe permitiria alcançar seu objetivo.

Assim, um paralelo – resultado das pesquisas de fontes (“Quellenforschungen”) típicas de nosso modelo teórico anterior⁸³ – é, aqui, direcionado para se perceber, na esteira da busca por alusões em abordagens intertextuais, o efeito poético do enunciado. Uma vez que não há qualquer consenso quanto à ordem cronológica das peças plautinas, é preciso renunciar a pretensões de se aferir com precisão qual dos textos teria, junto ao público coevo a Plauto, um efeito alusivo no outro. Entretanto, parece-nos possível dizer que um dos impactos da fala do velho consistiria, conforme proponho, menos em descrever o que estava acontecendo sobre o palco, e mais em contribuir para caracterizar o escravo gesticulador com atitudes típicas, ou *tópoi* da composição de *serui callidi*.⁸⁴ Em ambos os passos, a configuração da cena sugere que o plano dos escravos plautinos é elaborado diante dos olhos do público, e tal qual um enredo dramático.

Por meio de tais *tópoi*, que mostram para o público que um *seruus callidus* pode ser representado como um poeta dramático, o tom didático de uma comédia plautina se mostra compatível com sua ilusão poética.⁸⁵ Para esse modelo teórico que observa especialmente o público, a imitação perceptível no texto – seja essa imitação de outros autores, seja de outras obras do próprio autor – não é vista como desvantagem.

⁸¹ Embora o estabelecimento crítico do texto transmitido não seja o interesse principal dos estudos de Slater (ver sua introdução a Slater, 1985, p. 6), é importante destacar que, ao privilegiar efeitos poéticos das cenas em que Plauto simula, num texto escrito, que ocorreria uma improvisação sobre o palco, sua análise sem dúvida contribui para esclarecer muitas passagens já tomadas como suspeitas por editores da obra plautina.

⁸² Ao assumir um conhecimento básico por parte da plateia plautina acerca das convenções da *palliata*, adoto aqui o ponto de vista de Slater (1992), que é refutado por Moore (1998), cf. breve discussão em Cardoso (2020).

⁸³ Sobre os paralelos evidenciados nas “Quellenforschungen” como ponto de partida para a busca de efeitos de sentido no texto, cf. Segal (Conte, 1986, p. 10-11).

⁸⁴ Cf. Cardoso (2005, p. 103-89).

⁸⁵ Cf. Cardoso (2005, p. 264-65; 2019, p. 132-34).

IV. CONCLUSÃO: IMITAÇÃO ENTRE CIÊNCIA E ARS

O que me motiva a refletir sobre a epistemologia da Filologia (clássica) iniciando com a observação de uma peça alemã do século XX acerca de um físico, que, ainda por cima, foi composta por um autor que se diz antiaristotélico? Sem dúvida, o ponto central desta reflexão é o modo como ciência e arte se relacionam no interior da Filologia.

Notoriamente, essa coalisão se mostra sob muitos ângulos; mas, de todo modo, assume, por definição, um aspecto subjacente às considerações sobre método e objeto até agora tecidas: a coexistência entre amor (*philia*) e conhecimento (*lógos*) como premissa na pesquisa filológica, e não raro evocada na pergunta pela definição sobre o que é, afinal, Filologia. Retrospectivamente, percebemos que a menção à Física serve para refletir uma preocupação geral com a necessária disciplina da *philia*.⁸⁶ Em outras palavras, nossa apresentação do *Theatrum mundi Philologiae* visou, com a ajuda da aproximação entre ambas as áreas, ressaltar que a dimensão poética está presente na Filologia não apenas como arte, mas também como ciência.⁸⁷

Ainda no que diz respeito à *philia*, é claro que o interesse no objeto é uma premissa para todas as ciências – como a polissemia do termo latino *studium* (“paixão”, “aprendizado”...) também evidencia. No entanto, há a tendência de se tomar o amor pelo objeto – sobretudo quando se trata de um texto poético – quer como entrave para se apreender a imagem do filólogo como um espectador distanciado de seu objeto, quer, mais precisamente, como entrave para a objetividade da observação científica.

Nessas considerações sobre a imitação na Filologia, busquei apresentar o fato de que a aparente semelhança ou proximidade entre o filólogo e o objeto investigado depende de muitos e diversos fatores, para além da natureza textual do experimento e objeto, envolvendo quanto a ambos aspectos escolhas em sua constituição. Contudo, de um lado, ressaltou-se que essa proximidade não é necessariamente uma quebra no que (pensando no efeito da imitação que ocorre na ciência) poderíamos chamar de ilusão científica.⁸⁸ Isso vale sobretudo quando a aproximação (inclusive estilística) decorre de uma imitação científica no contexto de certos métodos filológicos que lidem com um objeto que é artístico e, portanto, irreduzível. De outro lado, refletir sobre o *Theatrum mundi Philologiae* nos permite vislumbrar com mais clareza o cientista como um ator que desempenha seu papel em determinados

⁸⁶ Essa relação marcada etimologicamente já na designação da disciplina é tematizada em grande parte dos ensaios publicados em Schwindt (2009). Agradeço aos autores, em especial a Christian Benne, Christoph König, Melanie Möller, Gerard Poppenberg e Hans Ulrich Gumbrecht, pelas discussões quanto a esse aspecto quando do colóquio em Heidelberg.

⁸⁷ Sobre a aproximação da Filologia em direção à Física como forma de disciplinar a intuição, cf. Schwindt, “Traumtext und Hypokrise: Die Philologie des Odiseus” (in Schwindt, 2009, p. 61-81, especialmente p. 64).

⁸⁸ Como continuidade às presentes considerações sobre imitação, discorri sobre “ilusão” em Cardoso (2011), e, quanto à relação entre ilusão e a ideia de progresso científico, em “*Ephemera*: Filologia e tempo” (cf. supra nota 39).

cenários metodológicos. Assim, confirma-se que o método filológico e a questão filológica implicam forçosamente (e sobretudo) um constante, intensivo, constitutivo e, com isso, também intrusivo contato com o texto.

Num tempo de “crise das representações”,⁸⁹ sem dúvida se evidenciam conotações originalmente céticas do *tópos* do *theatrum mundi*, tais quais as que povoam a atmosfera enganadora dos versos plautinos aqui analisados. Essa nuance sem dúvida, se aplicada aos cenários aqui apresentados, nos faz conscientes do imaginativo e fluido caráter de nossos modelos teóricos e resultados. Embora, ao que parece, à época de Galileu, tal conotação tivesse nos títulos de obras científicas uma menor importância, hoje a herança cética da teatralização da vida é algo que compartilhamos com as outras ciências.⁹⁰

Nas atuais circunstâncias em que, em tantas esferas culturais e políticas, se tende a separar os campos do saber científico e artístico, parece-nos importante aqui frisar o contrário: a dimensão mimética e poética indispensável a qualquer ramo do conhecimento que se pretenda profundo, e que só pode ser exato na medida de nossa humanidade.⁹¹ Se coloco aqui novamente a questão levantada no princípio deste artigo, é com a esperança de que constatar a presença do *tópos* do *theatrum mundi* na Filologia possa ser útil para evidenciar o misto de seriedade e ilusão (como efeito da imitação) com que todos nós cientistas temos de lidar: a ilusão de verdade que está presente, tanto na ciência, como (Brecht que nos perdoe...) no teatro de todos os tempos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Th. W. *et alii*. *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*. Darmstadt; Neuwied: Luchterhand, [1969] 1984.

ALLEN, G. *Intertextuality*. New York: Routledge, 2000.

ARAÚJO, C. F. de. Sobre as perspectivas da razão em tempos irracionais: A lição de Brecht. *Jornal Opinião*, 28 out. 2018. Disponível em: <https://jornalgnn.com.br/opinia0/sobre-as-perspectivas-da-razao-em-tempos-irracionais-a-licao-de-brecht/>.

BALTHASAR, H. U. *Theodramatik*. v. 1. Einsiedeln: Johannes, 1973.

BARCHIESI, A. Otto punti su una mappa dei naufragi. *Materiali i Discussioni, per l'analisi dei testi classici* v. 39, p. 209-26, 1997.

BARCHIESI, M. Plauto e il ‘metateatro’ antico. *Il Verrì*, v. 31, p. 113-30, 1969.

⁸⁹ Cf. Fischer-Lichte (2004).

⁹⁰ Conforme Popper (1934) destaca, sobretudo quando ele (não há muito tempo) elege a refutabilidade como critério para a ciência. Cf. ainda Granger (1995, p. 79).

⁹¹ Sobre a “exatidão” (“Genauigkeit”) como noção essencial à Filologia, cf. posfácio de Schwindt (2012) à obra do matemático e astrólogo Edmund Hope.

- BARTHES, R. La crise du commentaire. In: BARTHES, R. *Critique et vérité*. Paris: Éditions du Seuil, 1966, p. 43-5.
- BARTHES, R. La mort de l'auteur. *Manteia*, v. 5, p. 12-7, 1968.
- BENZ, L.; STÄRK, E.; VOGT-SPIRA, G. (eds.). *Plautus und Tradition des Stegreifspiels*. Tübingen: Narr, 1995.
- BLAIR, A. *The theater of nature: Jean Bodin and Renaissance science*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.
- BRECHT, B. *Gesammelte Werke*. v. 15. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1982.
- BRECHT, B. A vida de Galileu. In: BRECHT, B. *Teatro completo*. v. 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 51-170.
- BRECHT, B. Leben des Galilei. Drei Fassungen, Modelle, Anmerkungen. *Spectaculum*, v. 65, Sonderband zum 100. Geburtstag von Bertoldt Brecht, Frankfurt am Main, 1998.
- BROWN, P. G. McC. Aeschinus at the Door: Terence, *Adelphoe* 623-43 and the Traditions of Greco-Roman Comedy. In: BROCK, R.; WOODMAN, A. J. (eds.). *Papers of the Leeds International Latin Seminar 8*. Leeds, 1995, p. 71-88.
- BROWN, P. G. McC. Knocking at the Door in Fifth century Greek Tragedy. In: GÖDDE, S.; HEINZE, T. (eds.). *Skenika: Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000, p. 1-16.
- CAIRNS, F. *Generic composition in Greek and Roman poetry*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972.
- CAMPOS, H. de. *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- CARDOSO, I. T. *Ars Plautina: metalinguagem em gestos e figurino*. 2005. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas, USP, São Paulo, 2005.
- CARDOSO, I. T. *Estico de Plauto*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- CARDOSO, I. T. *Theatrum mundi*. Philologie und Nachahmung. In: SCHWINDT, J. P. (ed.). *Was ist eine philologische Frage? Beiträge zur Erkundung einer theoretischen Einstellung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, p. 82-111.
- CARDOSO, I. T. O espetáculo da vida humana em *Cato Maior de Senectute*. *Nuntius Antiquus*, v. 6, 2010a, p. 41-66. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/1983-3636.6.0.41-66>
- CARDOSO, I. T. Ilusão e engano no teatro de Plauto. In: CARDOSO, Z. A.; DUARTE, A. S. (eds.). *Estudos sobre o teatro antigo*. São Paulo: Alameda, 2010b, p. 95-126.
- CARDOSO, I. T. *Trompe-l'oeil: Philologie und Illusion*. Gottenburg; Wien: Vandenhoeck & Ruprecht; University of Vienna, 2011.

- CARDOSO, I. T. Comic technique. In: DINTER, M. (ed.). *The Cambridge Companion to Roman Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019, p. 120-35.
- CARDOSO, I. T. Actor and audience. In: DUTSCH, D.; FRANKO, G. (eds). *A Companion to Plautus*. Hoboken, NJ: Blackwell, p. 61-76.
- CERQUILINI, B. *Eloge de la variante. Histoire critique de la philologie*. Paris: Éditions du Seuil, 1989.
- CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición, introducción y notas Martín de Riquier. Barcelona: Planeta, 2004.
- CESILA, R. T. *O palimpsesto epigramático de Marcial: intertextualidade e geração de sentidos na obra do poeta de Bilbilis*. 2008. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Unicamp, Campinas, 2008.
- CHRISTIAN, L. *Theatrum mundi. The history of an idea*. New York; London: Garland, 1987.
- CONTE, G. B. *The rhetoric of imitation: genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets*. Edited and with a foreword by Charles Segal. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
- CONTE, G. B.; BARCHIESI, A. Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell' intertestualità. CAVALLO, G.; FEDELI, P., Giardina, A. (eds.). *Lo spazio letterario di Roma antica*. v. 1: *La produzione del testo*. Roma: Salerno, 1989, p. 81-114.
- CONTE, G. B. Review: S. Hinds, Allusion and Intertext, *Journal of Roman Studies*, v. 89, p. 217-220, 1999.
- CURTIVS, E. R. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern; München: Francke, 1948.
- DELZ, J. Textkritik und Editionstechnik. In: GRAF, F. (ed.). *Einleitung in die lateinische Philologie*. Stuttgart; Leipzig: Teubner; De Gruyter, 1997, p. 51-73.
- DUCKWORTH, G. *The nature of Roman Comedy. A study in popular entertainment*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1952.
- EDMUND, L. *Intertextuality and the reading of Roman poetry*. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 2001.
- FABRI, A. Präliminarien zu einer Theorie der Literatur. *Augenblicke*, v. 1, p. 1-4, 1958.
- FISCHER-LICHTE, E. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- FLASHAR, H. Aristoteles und Brecht. *Poetica*, v. VI, p. 17-37, 1974.
- FOUCAULT, M. Qu'est-ce qu'un auteur? *Bulletin de la société française de philosophie*, v. 63, n. 3, p. 73-104, juil./sept. 1969.
- FOWLER, D. On the shoulders of giants: intertextuality and classical studies. In: FOWLER, D. *Roman constructions. Readings in postmodern Latin*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 115-37. (= *Materiali i Discussioni* 39, 1997, p. 13-34).

- FRAENKEL, E. *Plautinisches im Plauto*. Berlin: Weidmann, 1922.
- FRAENKEL, E. Zur römischen Komödie, I. Plautus *Miles* 214-231. *Museum Helveticum*, v. 25, p. 231-4, 1968.
- FRAENKEL, E. *Elementi plautini im Plauto*. Tradução de Franco Munari. Firenze: La Nuova Italia, 1960.
- FRAENKEL, E. *Plautine elements in Plautus*. Translated by Frances Muecke and Tomas Drevikovsky. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- FRANGOULIDIS, S. Pallaestrio as a playwright: Plautus, *Miles Gloriosus* 209-212. In: DEROUX, C. (ed.). *Studies in Latin literature and Roman history VII*. Bruxelles: Latomus, 1994, p. 72-86.
- FRANGOULIDIS, S. A prologue-within-a-prologue: Plautus, *Miles Gloriosus* 145-153. *Latomus*, v. 55, p. 568-70, 1996.
- GALILEI, G. *Opere*. A cura di F. Brunetti. Torino: UTET, 1980.
- GALILEI, G. *O ensaiador*. Tradução de Helda Barraco. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- GELLIUS, A. *Avli Gelli Noctes Atticae*. Ab Leofranco Holford-Strevens recognitae brevique adnotatione critica instructae. v. I. Oxonii: Oxford University Press, 2020.
- GENETTE, G. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- GOLDBERG, S. M. *Constructing literature in the Roman Republic: poetry and its reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- GONZÁLEZ GARCÍA, J. M.; KONERSMANN, R. *Theatrum mundi*. In: RITTER, J. et al. (ed.). *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. v. 10. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998, p. 1051-4.
- GRANGER, G. G. *A ciência e as ciências*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 1994.
- GRANGER, G. G. *La science et les sciences*. Paris: PUF, [1993] 1995.
- GRATWICK, A. Sundials, parasites and girls from Boeotia. *The Classical Quarterly*, v. 28, n. 2, p. 308-23, 1979.
- GRIMALDI, W. M. A. The Lesbia Love Lyrics. *Classical Philology*, v. 60, 2, p. 87-95, 1965.
- GUILLEMAN, A. -M. *Le public et la vie littéraire à Rome*. Paris: Les Belles Lettres, 1937.
- HALLIWELL, S. Aristotelian mimesis and human understanding. In: ANDERSEN, L Ø.; HAARBERG, J. (eds.). *Making sense of Aristotle: essays in Poetics*. London: Duckworth, 2001, p. 87-107.
- HALLIWELL, S. The rewards of mimesis: pleasure, understanding, and emotion in Aristotle's aesthetics. In: HALLIWELL, S. *The Aesthetics of Mimesis*. Princeton: Oxford, 2002, p. 177-206.

- HEINRICH, A. Loss of self, suffering, violence: the modern view of Dionysus from Nietzsche to Girard. *Harvard Studies to Classical Philology*, v. 88, p. 205-40, 1984.
- HERESCU, N. I. *Catulo, o primeiro romântico*. Coimbra: Coimbra Editora, 1948.
- HERESCU, N. I. Catulle et le Romantisme. *Latomus*, v. XVI, p. 433-45, 1957.
- HINDS, S. *Allusion and intertext. Dynamics of appropriation in Roman poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- HOFMANN, J. B. *Lateinische Umgangssprache*. Heidelberg: Winter, 1926.
- HOUSMANN, A. E. *The classical papers*. Collected and edited by J. Diggle and F. R. D. Goodyear. 2 v. Cambridge: Cambridge University Press, 1972.
- JAKOBSON, R. What is Poetry? In: POMORSKA, K.; RUDY, S. (eds.). *Language in Literature*. Cambridge (Mass.); London: Belknap Press, 1987, p. 368-78.
- JAUB, H. R. Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft. *Linguistische Berichte*, v. 3, p. 44-56, 1969.
- JOCELYN, H. D. Horace and the reputation of Plautus in the late first century BC. In: HARRISON, S. (ed.). *Homage to Horace*. Oxford: Clarendon Press, 1995a, p. 228-47.
- JOCELYN, H. D. The life-style of the ageing bachelor. In: BENZ, L.; STÄRK, E.; VOGT-SPIRA, G. (eds.). *Plautus und Tradition des Stegreifspiels*. Tübingen: Narr, 1995b, p. 107-22.
- JOCELYN, H. D. Plautus *Mil.* 195-234: the distribution of the parts. In: CZAPLA, B.; LEHMANN, T.; LIEL, S. (eds.). *Vir bonus dicendi peritus*. Wiesbaden: Reichert, 1997, p. 211-7.
- KASTER, R. A. Geschichte der Philologie im Rom. In: GRAF, F. (ed.). *Einleitung in die lateinische Philologie*. Stuttgart; Leipzig: Teubner; De Gruyter, 1997, p. 1-16.
- KOKOLAKIS, M. *The dramatic simile of life*. Athens: [s. n.], 1960.
- KOYRÉ, A. *Études Galiléennes*, vol. I - *A l'aube de la science classique*. Paris: Hermann, [1939] 1980.
- KOYRÉ, A. *Estudos galilaicos*. Tradução de Nuno Ferreira da Fonseca. Lisboa: Dom Quixote, 1992.
- KRAUS, W. *Ad spectatores* in der römischen Komödie. *Wiener Studien*, v. 52, p. 66-83, 1934.
- KRUPP, J. Kritik und Imagination. KELEMEN, P.; KULCSÁR SZABÓ, E.; TAMÁS, Á. (eds.). *Kulturtechnik Philologie. Zur Theorie des Umgangs mit Texten*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2011, p. 249-64.
- KUHN, T. S. *The structure of scientific revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1962.
- LIMAT-LETELLIER, N. Historique du concept d'intertextualité. In: LIMAT-LETELLIER, N.; MIGUET-OLLAGNIER, M. (eds.). *L'intertextualité*. Besançon; Paris: Annales littéraires de l'Université de la Franche-Comté; Les Belles Lettres, 1998, p. 17-64.

- LINK, F.; NIGGL, G. (eds.). *Theatrum mundi. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart*. Berlin: Duncker & Humblot, 1981.
- LÖWY, M. *As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen: Marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento*. São Paulo: Cortez, 1998.
- LUCK, G. The role of Periplectomenos in the *Miles Gloriosus*: a case of 'Plautinisches in Plautus'? *Euphrosyne*, v. 20, p. 295-8, 1992.
- MARTIN, W. The epoch of critical theory. *Comparative Literature*, v. 31, p. 321-50, 1979.
- MÖLLER, M. *Talis oratio qualis uita*. Heidelberg: Winter, 2004.
- MOORE, T. *The Theater of Plautus: Playing to the Audience*. Austin: University of Texas Press, 1998.
- MURRAY, P. *Plato on Poetry*. Cambridge: University Press, 1996.
- PALMER, L. R. *The Latin language*. London: Faber & Faber, 1977.
- PASQUALI, G. Arte allusiva. *Pagine stravaganti*, Firenze, Sansoni, v. 2, p. 275-82, 1968.
- PAULSELL, P. R. Brecht's treatment of the scientific method in his *Leben des Galilei*. *German Studies Review*, v. 11, n. 2, p. 267-84, May, 1988.
- PETERSMANN, H. Philologische Untersuchungen zur antiken Bühnentür. *Wiener Studien*, v. 5, p. 91-109, 1971.
- PETERSMANN, H. (ed.) *T. Maccius Plautus: Stichus: Einleitung, Text, Kommentar*. Heidelberg: Winter, 1973.
- PETRONE, G. *Teatro antico e inganno: finzione plautina*. Palermo: Palumbo, 1983.
- PLAUTE, T. M. *Comédies*. Ed. A. Ernout. T. IV. Paris: Les Belles Lettres, 1936.
- PLAUTUS, T. M. *Ausgewählte Komödien des Marcus Titus Plautus*. Mit deutschem Kommentar von E. J. Brix; M. Niemeyer; O. Köhler. Leipzig: Teubner, 1916.
- PLAUTUS, T. M. *Miles Gloriosus*. Edited with an introduction and notes by M. Hammond, A. M. Mack, and W. Moskalew. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, [1963] 1970.
- PLAUTUS, T. M. *Plautus*. v. 3. With an English translation by P. Nixon. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.
- PLAUTUS, T. M. *Menaechmi*. Edited by A. S. Gratwick. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- POPPER, K. *Logik der Forschung. Erkenntnistheorie der modernen Naturwissenschaft*. Wien: Julius Springer, Hutchinson & Co., 1934.

- PRATA, P. O caráter intertextual dos *Tristes* de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos. 2007. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Linguística, Unicamp, Campinas, 2007.
- PRATA, P.; VASCONCELLOS, P. S. de (eds.). *Sobre intertextualidade na literatura latina. Textos fundamentais*. São Paulo: Editora da Unifesp, 2020.
- RADKE, G. *Tragik und Metatragik*. Berlin; New York: De Gruyter, 2003.
- RUSTERHOLZ, P. *Theatrum uitae humanae: Funktion und Bedeutungswandel eines poetischen Bildes: Studien zu den Dichtungen von Andreas Gryphius, Christian Hofmann von Hofmannswaldau und Daniel Casper von Lohenstein*. Berlin: Erich Schmidt, 1970.
- SALISBURY, J. *Ioannis Saresberiensis Policraticus*. Rec. et prolegomenis, apparatu critico, commentario, indicibus instruxit Clemens C. I. Webb. Oxford: Clarendon Press, 1909.
- SCHRAMM, H.; SCHWARTE, L.; LAZARDZIG, J. (eds.). *Kunstkammer, Laboratorium, Bühne: Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*. Berlin: de Gruyter, 2003.
- SCHRAMM, H.; SCHWARTE, L.; LAZARDZIG, J. (eds.). *Spektakuläre Experimente: Praktiken der Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert*. Berlin: De Gruyter, 2006.
- SCHRAMM, H.; SCHWARTE, L.; LAZARDZIG, J. (eds.). *Spuren der Avantgarde: Theatrum machinarum: frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich*. Berlin: De Gruyter, 2008.
- SCHRAMM, H.; SCHWARTE, L.; LAZARDZIG, J. (eds.). *Spuren der Avantgarde: Theatrum anatomicum: frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich*. Berlin: De Gruyter, 2011.
- SCHWINDT, J. P. Philologie: II. Lateinisch: D. Moderne internationale Philologie. *Der Neue Pauly*, v. 15, n. 3, Stuttgart; Weimar, Metzler Verlag, p. 1307-22, 2003.
- SCHWINDT, J. P. (ed.). *Was ist eine philologische Frage?: Beiträge zur Erkundung einer theoretischen Einstellung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.
- SCHWINDT, J. P. Über Genauigkeit. In: HOPPE, E. *Mathematik und Astronomie im Klassischen Altertum*, vol. 2. Heidelberg: Winter, 2012, p. 269-301.
- SEGAL, C. *Dionysiac poetics and Euripides' Bacchae*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1982.
- SEGAL, E. *Roman laughter: the comedy of Plautus*. Cambridge: Harvard University Press, 1968.
- SHAKESPEARE, W. *Complete works*. Edited by Janathan Bate and Eric Rasmussen. Stratford-upon-Avon: The Royal Shakespeare Company, 2007.
- SHARROCK, A. *Reading Roman comedy: poetics and playfulness in Plautus and Terence*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- SLATER, N. W. *Plautus in performance: the theatre of mind*. Princeton: Princeton University Press, 1985.

- SLATER, N. W. Plautine negotiations: The *Poenulus* prologue unpacked. *Yale Classical Studies*, v. 29, p. 131-46, 1992.
- TALADOIRE, B.-A. *Essai sur le comique de Plauto*. Monaco: Les éditions de l'Imprimerie Nationale de Monaco, 1956.
- TRAILL, A. Knocking on Knemon's door: Stagecraft and Symbolism in the *Dyskolos*. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 131, p. 87-108, 2001.
- VASCONCELLOS, P. S. de. *Catulo: o cancionero de Lésbia*. São Paulo: Hucitec, 1991.
- VASCONCELLOS, P. S. de. *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas, 2001.
- VASCONCELLOS, P. S. de. Reflexões sobre a noção de “arte alusiva” e de intertextualidade no estudo da poesia latina. *Classica*, v. 20, n. 2, p. 239-60, 2007.
DOI: <https://doi.org/10.24277/classica.v20i2.147>
- VASCONCELLOS, P. S. de. *Persona poética e autor empírico na poesia amorosa romana*. São Paulo: Editora Unifesp, 2016.
- VELOSO, C. Il problema dell'imitare in Aristotele. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, v. 65, p. 63-97, 2000.
- VELOSO, C. *Aristóteles mimético*. São Paulo: São Paulo: Fapesp/Discurso Editorial, 2004.
- WILLIAM, G. Evidence for Plautus' workmanship in the *Miles Gloriosus*. *Hermes*, v. 86, p. 79-105, 1958.
- WRIGHT, J. *Dancing in the chains: the stylistic unity of the comoedia palliata*. Rome: American Academy in Rome, 1974.
- ZIMMERMANN, B. Pantomimische Elemente in den Komödien des Plautus. In: BENZ, L.; STÄRK, E.; VOGT-SPIRA, G. (eds.). *Plautus und Tradition des Stegreifspiels*. Tübingen: Narr, 1995, p. 193-204.