



O Poenulus de Plauto e o seu tempo

Autor(es): Brandão, José Luís L.

Publicado por: Imprensa da Universidade de Coimbra; Annablume

URL persistente: URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/40900>

DOI: DOI:https://doi.org/10.14195/978-989-26-1278-2_19

Accessed : 4-Jan-2017 16:08:56

A navegação consulta e descarregamento dos títulos inseridos nas Bibliotecas Digitais UC Digitalis, UC Pombalina e UC Impactum, pressupõem a aceitação plena e sem reservas dos Termos e Condições de Uso destas Bibliotecas Digitais, disponíveis em <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/termos>.

Conforme exposto nos referidos Termos e Condições de Uso, o descarregamento de títulos de acesso restrito requer uma licença válida de autorização devendo o utilizador aceder ao(s) documento(s) a partir de um endereço de IP da instituição detentora da supramencionada licença.

Ao utilizador é apenas permitido o descarregamento para uso pessoal, pelo que o emprego do(s) título(s) descarregado(s) para outro fim, designadamente comercial, carece de autorização do respetivo autor ou editor da obra.

Na medida em que todas as obras da UC Digitalis se encontram protegidas pelo Código do Direito de Autor e Direitos Conexos e demais legislação aplicável, toda a cópia, parcial ou total, deste documento, nos casos em que é legalmente admitida, deverá conter ou fazer-se acompanhar por este aviso.



O Livro do Tempo: Escritas e reescritas

Teatro Greco-Latino e sua recepção I

**Maria de Fátima Silva, Maria do Céu
Fialho & José Luís Brandão
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

O *POENULUS* DE PLAUTO E O SEU TEMPO¹ (Plautus' *Poenulus* and its time)

José Luís L. BRANDÃO (josephus@fl.uc.pt)
Universidade de Coimbra, CECH

RESUMO - No *Poenulus* de Plauto encontramos referências implícitas ou explícitas às Guerras Púnicas e aos conflitos relativos à Grécia e ao Mediterrâneo Oriental. Os acontecimentos históricos espelhados na peça permitem-nos perceber o modo como Plauto usa argumentos da política contemporânea na *captatio* do público, e a forma como a política externa romana seria entendida pelo auditório do dramaturgo. Contra o que seria de esperar numa peça ainda representada em vida de Aníbal, o cartaginês Hanão não é simplesmente conotado com os lugares-comuns associados aos Cartagineses, mas revela-se uma personagem significativamente mais complexa.

PALAVRAS-CHAVE - Plauto, *Poenulus*, Cartago, Guerras Púnicas, Aníbal.

ABSTRACT - In the *Poenulus* of Plautus we find implicit or explicit references to the Punic Wars and other conflicts relating to Greece and Eastern Mediterranean. The historical events mirrored in the play enable us to realize how Plautus uses arguments of contemporary politics in the *captatio* of the audience, and how the playwright's spectators would understand the Roman foreign policy. Surprisingly in a play represented within the time of Hannibal's life, the Carthaginian Hanno is not merely dealt with clichés associated by the Romans to Carthaginians, but proves to be a significantly more complex character.

KEYWORDS - Plautus, *Poenulus*, Carthage, Punic Wars, Hannibal.

Apresentado pouco depois da segunda Guerra Púnica, o *Poenulus* de Plauto levanta desde logo uma série de questões no que respeita quer ao tratamento paradoxal que o comediógrafo dá às personagens de etnia púnica, especialmente Hanão, quer à suposta reacção da assistência — embora seja difícil saber o que é do original grego e o que é plautino. E o paradoxo está desde logo na forma de o apresentar no prólogo:

*Achillem Aristarchi mihi commentari lubet:
inde mihi principium capiam, ex ea tragoedia.
sileteque et tacete atque animum advortite,
audire iubet vos imperator histricus. (1-4)*

¹ Trabalho desenvolvido no âmbito do projeto UID/ELT/00196/2013, financiado pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Apetece-me evocar aqui o *Aquiles* de Aristarco; de forma que vou retomar o início dessa tragédia. (*Solene*) “Sosseguem e calem-se, e prestem atenção; quem vos manda escutar é o vencedor da Histriónia”².

Segue-se uma série de imprecizações aos elementos perturbadores da assistência (atrasados, escravos, amas de leite, mulheres em geral), um conjunto de imposições que representam, reitera-se mais à frente (44), as ordens *pro imperio Histrico* e que nos dizem muito sobre o público destas peças. Este comandante de palco faz parte de um pacto estabelecido pelo autor, que, no dizer de Slater (1992: 133-139), lança uma espécie de círculo mágico à volta de si e da sua audiência, de modo a conduzir os espectadores para o mundo da peça. Só então se entra no argumento, com a indicação do título do original grego (*Karchedonius*)³ e da problemática adaptação latina. E se o título dos manuscritos, *Poenulus*⁴, é o original, a assistência preparava-se certamente para ver representar no palco os lugares-comuns relativos aos Cartagineses⁵. Na altura da primeira representação, ainda estava bem fresca a recordação da longa permanência de Aníbal em terras itálicas durante a 2ª Guerra Púnica, com graves perdas de vidas para toda uma geração: basta lembrar as ainda recentes derrotas do lago Trasimeno e de Canas e a angústia de ter tido *Hannibal ad portas*, ao ponto de chegarem a ser feitos sacrifícios humanos. A própria menção do nome de Cartago no prólogo suscitaria algum tipo de ansiedade.

1. OS ESTEREÓTIPOS

Na 2ª parte do prólogo, onde se trata o argumento, surgem elementos assaz depreciativos: sinais que exploram a reacção natural do público à presença no palco de um espécime do odiado inimigo e, por isso, mais uma forma de *captatio benevolentiae* por parte do autor. Plauto começa por secundar as expectativas, ao fazer a caracterização directa da personagem principal:

² No texto está *imperator histricus*. Jogo de palavras com *histrio* ‘histrião’ e *Istria* ‘Ístria’. O texto usado é o fixado por Leo 1896.

³ Diz-nos Plauto no Prólogo, que *Karchedonius vocatur haec comoedia, l*** latine Plautus patruus multiphagonides*, “esta comédia intitula-se «O Cartaginês» (em grego)...; em latim, Plauto apelida-a de «Tio comedor-de-papas-de-farinha»” (53-54). A peça grega em que Plauto se inspirou, *Karchedonios*, é atribuída pelos estudiosos a Menandro ou, em alternativa, a Aléxis, poeta originário da Itália Meridional. Alguns autores, como Ernout, prefeririam, dada a ambiguidade gramatical, associar o epíteto de “comedor-de-papas-de-farinha” (*Multiphagonides*) ao nominativo *Plautus*: pelo que o título latino ficaria somente “Tio” (*Patruus*), o que apontaria para a personagem de Hanão. *Vide* Franko 1996: 427 n. 3.

⁴ Diminutivo, não de valor afectivo, mas de significado semelhante ao depreciativo *Graeculus*, por exemplo, e congruente com o contexto histórico da produção da peça. Mas tal título não aparece no prólogo (*vide* nota anterior). A lacuna deixa dúvidas.

⁵ Estereótipos visíveis na literatura latina, como os que Cícero evidencia em *Scaur.* 42. *Vide* Leigh 2004: 28-29.

*Sed pater illarum Poenus, postquam eas perdidit,
mari terraque usquequaque quaeritat.
ubi quamque in urbem est ingressus, ilico
omnes meretrices, ubi quisque habitant, invenit;
dat aurum, ducit noctem, rogat postibi
unde sit, quoiatis, captane an surrupta sit,
quo genere gnata, qui parentes fuerint.
Ita docte atque astu filias quaerit suas.
et is omnis linguas scit, sed dissimulat sciens
se scire: Poenus plane est. Quid verbis opust? (104-113)*

Mas o pai das moças, o cartaginês, desde que as perdeu, anda à procura delas por toda a parte, por terra e por mar. Mal entra numa cidade, vai logo correr todas as rameiras: visita uma por uma, onde quer que cada qual tenha poiso. Dá-lhe dinheiro, contrata-a por uma noite, depois criva-a de perguntas: de onde é; de que país; se é cativa de guerra ou se foi raptada; a que família pertence; quem foram os seus pais. Assim procura as filhas de forma inteligente e astuta. Já sabe todas as línguas, mas, mesmo sabendo, finge não saber. É cartaginês e basta; mais palavras para quê?!

Se, no início da explicação do enredo, Plauto começara por usar o termo cívico *Carthaginiensis* (59, 84)⁶, opta agora pela designação étnica, *poenus*, que tem maior carga negativa, como salienta Franko (1996: 427-428). A arteirice púnica é salientada pela expressão *docte atque astu*, o carácter dissimulado, as competências linguísticas e, sobretudo, o remate: *Poenulus plane est*. Tal caracterização é coerente com a proverbial *fides Punica*. Com efeito, é apenas no sentido negativo que, mais à frente, o escravo Milfão afirma (191), *Nullus me est hodie Poenus Poenior*, «hoje, não há cartaginês que seja mais cartaginês que eu», uma vez que não o é pela língua, que manifestamente não domina⁸. O prólogo estabelece assim o retrato de uma personagem determinada, experiente e matreira, para quem os meios parecem justificar os fins⁹.

Mas parece estar também presente outro estereótipo, o da licenciosidade, no facto de correr todas as prostitutas, ao ponto de parecer arriscar cometer

⁶ Que na peça aparece várias vezes referido aos vários membros da família dividida pelo rapto de Agorástocles e das duas filhas e Hannão (cf. 963, 997, 1124), como salienta López Gregoris (2012: 51).

⁷ Observa López Gregoris (2012: 70-71) que o próprio diminutivo *Poenulus*, tal como outros diminutivos de personagens, tanto em Plauto como na *Commedia dell'arte*, caracteriza um valor de astúcia.

⁸ Como observa Leigh 2005: 36.

⁹ Este traço do viajante enganador retoma um *topos* herdado da Grécia, já presente em Homero (*Od.* 14. 287-297), formado a partir de preconceitos sobre os Fenícios, povo de viajantes e mercadores, e que pode estender-se genericamente a todos os povos do mar, como sugere Rosario López Gregoris 2012: 50.

incesto, se só interroga as prostitutas depois do acto¹⁰. De qualquer modo, até aqui temos apenas um *poenus* anónimo, que só voltará a aparecer cerca de 900 versos mais à frente¹¹.

2. CONFLITOS NO MEDITERRÂNEO ORIENTAL

Se a personagem principal evoca o inimigo cartaginês, o local da acção, Cálidon na Etólia, aponta para outros conflitos, terminados ou ainda em curso aquando da representação da peça. É interessante verificar que se pode estabelecer umnexo de continuidade entre o tema geral de Cartago e tais conflitos, decorrentes, tal como as Guerras Púnicas, da expansão romana no Mediterrâneo.

No acto primeiro, cena I, o escravo Milfão sugere ao amo, o jovem Agorástocles, uma armadilha para libertar a amada Adelfásio da casa do proxeneta Lico: colocar em casa do proxeneta um escravo do patrão, disfarçado de cliente bem fornecido de dinheiro, de modo a poderem acusar depois Lico de roubo do escravo e da soma. Salienta-se que se vão usar “moedas de ouro de Filipe” (165-166). Trata-se de uma cunhagem de Filipe II, de quem Filipe V era o sucessor contemporâneo da acção. O monarca da cunhagem é associado a grande riqueza na *Aulularia* (701-704)¹². Há uma ligação a Cartago no facto de Filipe V se ter aliado a Aníbal em 215 a.C., abrindo uma outra frente durante a 2ª Guerra Púnica¹³. Os conflitos com Filipe V consubstanciam-se nas duas primeiras guerras Macedónicas, de 215 a 205 e de 200 a 197, que culminaram na batalha de Cinoscéfalos (197) e na proclamação da libertação da Grécia por Flamínio em 196¹⁴. A menção da referida cunhagem lembrava aos presentes as intenções dominadoras da Macedónia, mas o efeito da exagerada repetição do nome podia ser cómico¹⁵. Para desenvolver a tramóia, Milfão associa Agorástocles, o caseiro Colibisco e um grupo de testemunhas, falsas, arroladas por Agorástocles para

¹⁰ Segundo sugere Franko (1996: 429-430). Pelo contrário, Starks (2000: 167-168) pensa que não tem de ser forçosamente assim, partindo de uma interpretação diferente do termo *postibi*.

¹¹ Slater (1992: 131-142) encontra correspondência entre os dois enredos da peça (a armadilha contra Lico levada a cabo por Colibisco e os desenvolvimentos da entrada em cena de Hanão) e duas partes do argumento do prólogo: a parte aqui citada corresponde à segunda. Vide Leigh 2005: 29-30.

¹² Vide Fraenkel 1922: 71; Richlin 2005: 38.

¹³ E até na atitude descrita em Políbio (13. 3. 1-8): este autor considera que Filipe V usa de conduta traiçoeira (*pragmosyne*) no modo de conduzir a guerra, por comparação com a guerra franca dos Romanos. Vide Leigh 2005: 39-45.

¹⁴ Sobre as guerras com Filipe V, vide Errington 1986: 81-106 e Errington 1986: 244-274; Monteiro 20015: 182; Guerra 2015: 206-212; Oliveira 2015: 235.

¹⁵ Richlin (2005: 195) suspeita que na repetição do nome das moedas haja algum jogo de palavras. Vide Moodie 2015: 108.

atestar o suposto roubo¹⁶. Estas usam vocabulário próprio do teatro¹⁷ e envolvem também os espectadores na farsa que se propõem representar, recorrendo a um processo muito plautino:

*Aurum est profecto hoc, spectatores, comicum:
macerato hoc pingues fiunt auro in barbaria boves;
verum ad hanc rem agendam Philippum est: ita nos adsimulabimus.* (597-599)

Trata-se de ouro verdadeiro, espectadores; mas da comédia. (*Tira da bolsa tremoços secos e mostra-os aos espectadores*) O ouro com que, depois de demolido, se engordam os bois na bárbara Itália¹⁸. Mas, para esta representação, são filipos verdadeiros: vamos fazer de conta que assim é.

Tal processo, metateatral para os comentadores modernos, será a renovação do pacto de “faz-de-conta” estabelecido desde o prólogo (123), quando o actor diz que se vai vestir salientando o estatuto da representação dramática¹⁹. Surte o efeito cómico de brincar com o engano; e o riso apazigua.

O tempo da acção é o da festa das Afrodísias²⁰, o lugar é Cálidon, na Etólia, como se diz no prólogo. De resto, as testemunhas que Agorástocles vai convocar para incriminar Lico apresentam-se como libertos e cidadãos da Etólia (621), embora seja o direito romano que está presente²¹. A verdade é que a Liga Etólia

¹⁶ As testemunhas parecem funcionar como um raro exemplo de coro na comédia romana, à semelhança do coro da *Rudens*, como salientam Paratore (1992: 187-189 n. 65) e Richlin (2005: 197). Sendo vários, agem como uma personagem colectiva: não deliberam entre si, mas discutem unicamente com Agorástocles e chegam a responder na primeira pessoa do singular. Segundo Paratore, poderia até ser representado no palco por um só actor, uma espécie de corifeu. Não são testemunhas isentas, pois vão prestar juramento numa acusação que sabem ser uma farsa montada por Milfão, Agorástocles e Colibisco.

¹⁷ Como acontece também nos vv. 550-554, onde se faz uma espécie de ensaio geral: *Horunc hic nunc causa haec agitur spectatorum fabula: / hos te satius est docere, ut, quando agas, quid agas sciant. / Nos tu ne curassis: scimus rem omnem, quippe omnes simul / didicimus tecum una, ut respondere possemus tibi;* e na fala de Colibisco (581), que se mostra seguro do seu papel: *Quin edepol conductior sum, quam tragoedi aut comici.*

¹⁸ Os tremoços secos eram usados nas brincadeiras de crianças e no teatro para simular moedas. *In barbaria reflecte* o ponto de vista grego e tem paralelo na expressão *uortit barbare* de *Asinaria* 11, e *Trinummus* 19.

¹⁹ Como sugere Slater 1992: 142. *Vide* Segal 1987: 62-64.

²⁰ Paradoxalmente, Cálidon é conhecida por possuir um templo de Ártemis (que representa o oposto de Vénus) no qual se oferecem sacrifícios de animais à deusa. Cf. Paus. 7. 18. 8-13. *Vide* Richlin 2005: 187-188. J. Henderson (1999, citado por Richlin 2005: 193) nota que o templo de Vénus Éricina (trazida da Sicília) no alto do Capitólio, dedicado em 215 a.C., precisamente durante a Segunda Guerra Púnica, seria visível para os espectadores do teatro e servia de ponto de referência para as menções das Afrodísias.

²¹ Pois um liberto tornava-se cidadão em Roma, mas não na Grécia. Também a perseguição por roubo, de que o alcoviteiro Lico se vê ameaçado, é um procedimento romano, como sublinha Delcourt 1964: 221-222. O mesmo se diga da assistência das testemunhas que

é a aliada de Roma nas guerras com Filipe V, mas desagradada com a política externa romana e com o facto de não ser suficientemente recompensada depois de Cinoscéfalos, acaba por convidar o selêucida Antíoco III a invadir a Grécia como libertador do domínio romano.

Portanto, o *Poenulus* apresenta-nos o drama de uma família, separada por raptos em Cartago, cidade com que Roma fizera a paz em 201, que vai viver as suas aventuras numa terra que entraria em guerra com a urbe romana uma década mais tarde, o que não deixaria a assistência indiferente²². Diríamos que o mundo da peça é o Mediterrâneo com as suas vicissitudes. Um problema que está presente na origem da trama é a pirataria que assolava o Mediterrâneo e cuja resolução será um dos méritos de Pompeio, um século mais tarde.

Está igualmente presente a sedução e ódio que o oriente provocava na sociedade romana, e que levava a um extremar de posições. Os gregos são, como habitualmente, representados como modelo de vida fácil²³, e Antíoco, enquanto rei oriental, aparece como exemplo proverbial de vida faustosa. O rei Antíoco III, o Grande, da Síria é, pois, evocado nos versos 693-694 pelo caseiro Colibisco que, de acordo com as instruções do escravo Milfão e das falsas testemunhas, se faz passar por um soldado de Esparta:

*Ego id quaero hospitium, ubi ego curer mollius,
quam regi Antiocho oculi curari solent.* (693-694)

O que eu procuro é um alojamento onde possa ser tratado com maior delicadeza do que costumam ser tratados os olhos do rei Antíoco.

Resta saber se o termo *oculi* se refere aos olhos, aos cortesãos do rei ou aos reais testículos²⁴. Um dado importante é o facto de que foi junto deste rei que Aníbal se refugiou (em 195 a. C.), quando Cartago se preparava para o entregar aos Romanos; e, segundo as fontes, o grande general cartaginês instigou Antíoco a estender o seu império até Itália. Tais pretensões foram cerceadas com a expulsão de Antíoco da Europa por Acílio Glabrião, na batalha das Termópilas (em 191), e derrota definitiva, na batalha de Magnésia (em 190), por Lúcio Cipião, irmão do Africano. Entre os aliados na guerra com Antíoco, Roma contou, além da Liga Acaica, com Rodes e Pérgamo. Estes dois reinos já em 201 tinham enviado uma embaixada a Roma, a pedir ajuda contra Filipe V, devido às suas intervenções na região da Cária. Não é pois de estranhar que também o rei Átalo I de Pérgamo

Agorástocles vai procurar ao foro para o apoiarem neste processo. A troça que Aristófanes dirigia aos maníacos dos tribunais atenienses, aplica-a agora Plauto a estes libertos (584-587).

²² Como sugere Starks 2000: 166. *Vide* Moodie 2015: 25.

²³ Como sugere a expressão ... *ubi ames, potes, pergracere* (603).

²⁴ Cf. Mart. 3. 92. 2. *Vide* Richlin 2005: 263; Moodie 2015: 146.

seja evocado pelas testemunhas para conferir realismo ao papel desempenhado por Colibisco, que se faz passar por mercenário para enganar o alcoviteiro (662-665):

*At enim hic clam furtim esse volt, ne quis sciat
neve arbiter sit. nam hic latro in Sparta fuit,
ut quidem ipse nobis dixit, apud regem Attalum;
inde huc aufugit, quoniam capitur oppidum.*

Mas o que ele pretende mesmo é ficar aqui discretamente, em segredo, para que ninguém saiba ou o aviste. É que ele era mercenário em Esparta, segundo ele próprio nos disse, junto do rei Átalo. Agora fugiu de lá, depois que a cidade foi tomada²⁵.

E mais à frente Colibisco confirma o disfarce, dizendo a Lico: *Eadem narrabo tibi res Spartiaticas* (719) «Lá te contarei as novas de Esparta». Alude-se aparentemente à vitória de Flamínio sobre Nábis, em 195 a.C., conflito no qual combateram soldados de Pérgamo. O problema é que, em 195, aquando da vitória sobre Nábis, o rei de Pérgamo já não era Átalo, que morrera em 197, mas Euménides II. Poderá tratar-se de um lapso de Plauto ou de uma confusão colocada de propósito na boca das testemunhas e que Lico não percebe. De qualquer modo, alguns anos depois, o lapso teria pouca importância ou seria imperceptível.

Pelas testemunhas, na sua resistência à ansiedade de Agorástocles, ficamos a saber que a guerra já acabou, razão que usam para não se apressarem (524-525): *praesertim in re populi placida atque interfectis hostibus / non decet tumultuari*, «Sobretudo em tempo de paz civil e com os inimigos aniquilados não convém causar agitação». Este dado poderá ser uma alusão à derrota de Aníbal, no final da segunda guerra púnica, em 202 a.C., seguida da paz com Cartago, em 201, ou à vitória sobre Filipe V, em 197, ou mesmo sobre Antíoco, em 189.

Estas referências histórico-geográficas, que aparecem neste teatro dentro do teatro, proporcionam o cenário plausível para a armadilha lançada a Lico. E têm sido usadas para a datação da peça. Foram, por isso, propostas datas que vão de 197 a 187 a.C.²⁶ A tendência é para a mais tardia, como recentemente Starks

²⁵ Fraenkel (1922: 348-349 n.1) acha que é uma originalidade de Plauto.

²⁶ Numa posição intermédia se situam aqueles que propõem 194 ou 193 a.C., no rescaldo da vitória sobre Nábis, tirano de Esparta. Paratore (1992: 128), para quem a peça, dada a falta de metros líricos, não poderá pertencer à última fase da produção de Plauto, pugna pela data de 197, com os argumentos de que a menção dos inimigos aniquilados sugere a vitória de Flamínio sobre Filipe V da Macedónia, na batalha de Cinoscéfalas (em 197). Consequentemente, Paratore sugere que não haverá lapso do autor, no que toca a Átalo, e que a alusão à tomada de Esparta poderá ser prospectiva, por zelo patriótico de Plauto.

(2000: 184), que sugere uma data entre 191-189 a.C.; Richlin (2005:188), que acolhe como plausível a data de 189 a.C., e Moodie (2015: 25-26), que pugna por uma data entre 189-187.

Seria fácil ao público romano captar as conexões, internas e externas à peça, entre Cartago, Filipe, Liga Etólia e Antíoco. Grande parte da assistência estaria familiarizada com estes acontecimentos, que deveriam ser motivo de conversas. Além das notícias de viajantes e de soldados que regressavam, muitos estariam lembrados da embaixada de Átalo e de Rodes (em 201); da dificuldade que o senado teve em passar nos *comitia centuriata* a declaração da II guerra contra Filipe a pedido daqueles dois reinos, talvez por não terem o estatuto de *socii*, mas de *amici*²⁷. Muitos teriam assistido aos triunfos do Africano, de Flamínio, de Glabrião e de Lúcio Cipião, onde se descreviam os feitos e desfilavam os cativos. Além disso, no posicionamento face à questão grega, havia tensões terríveis entre facções opostas; entre os Cipiões e Flamínio; e entre os filelenistas e os opositores desta causa representados por Catão²⁸.

A assistência tinha certamente notícia das actividades posteriores de Aníbal no Oriente. Cipião Africano era a memória ainda viva do confronto dramático de titãs. Estes dois parecem ser os grandes ausentes da peça, mas em quem a assistência não deixaria de pensar. De resto, os dois foram os grandes ausentes da batalha de Magnésia. Públio Cornélio Cipião, que foi legado do irmão Lúcio nesta guerra, ficou na retaguarda, alegadamente doente. Este morreu em 183; há a tradição de que Aníbal se teria suicidado no mesmo ano. Além destes, continuavam também vivos os outros dois opositores: Filipe V e Flamínio.

Podemos entrever uma função social do teatro. A lembrança destes êxitos políticos e militares constituía uma forma de descarregar a tensão, para um povo que aguentara tantos anos a guerra no seu próprio solo e que lutava além-mar. Não seria preciso referir Aníbal. Ele era omnipresente no mundo mediterrânico e continuava então a suscitar inquietação. A mera menção de Cartago ou de púnico deveria provocar algum tipo de *pathos* que exigia uma catarse. Uma forma seria parodiar os acontecimentos, a tarefa do comandante da Histriónia; outra seria apresentar um inimigo como um modelo de virtude, criando um mundo às avessas. Plauto logra conjugar os dois processos.

3. TROCA INESPERADA DE PAPÉIS

Só no v. 930 é que entra em cena o cartaginês em busca das filhas perdidas. Uma particularidade desta peça é o facto de Hanão irromper a falar a língua púnica²⁹. Não seria forçoso o conhecimento desta língua pelo público, porque

²⁷ Vide Scullard 1951: 231-235.

²⁸ Vide Starks 2000: 183-84.

²⁹ Trecho que, certamente deturpado, tem sofrido tentativas de interpretação, por comparação com raízes semitas conhecidas. A utilização do púnico por Plauto parece

facilmente se depreenderia pelos gestos do actor que se tratava de uma prece aos deuses do lugar e evocação dos objectivos da chegada de Hanão, cujo conteúdo tinha sido referido no prólogo. Além disso, há a possibilidade de a versão latina (950-960) já se encontrar no original, atestando as competências linguísticas da personagem enunciadas no prólogo³⁰. No entanto, é bastante provável que algum vocabulário fosse conhecido³¹. De resto, a língua era mais um elemento de exotismo, a acrescentar à indumentária que leva o escravo Milfião a reagir com os normais lugares-comuns:

MIL. *Sed quae illaec avis est, quae huc cum tunicis advenit?
numnam in balineis circumductust pallio?*
AGOR. *Facies quidem edepol Punicast.* MIL. *Guggast homo.
Servos quidem edepol veteres antiquosque habet.*
AGOR. *Qui scis?* MIL. *Viden homines sarcinatos consequi?
† Atque ut opinor digitos in manibus non habent.*
AGOR. *Quid iam?* MIL. *Quia incedunt cum anulatis auribus. (...)*
(...) MIL. *Tu qui zonam non habes,
quid in hanc venistis urbem aut quid quaeritis?* (975-981; 1008-1009)

MILFIÃO - Mas quem é aquela ave que vem para aqui em camisa interior? Se calhar bifaram-lhe o manto nos banhos!

AGORÁSTOCLES - Mas, ó pá, tem todo o ar de cartaginês! MILFIÃO - É um marrano³² o fulano. E tem uns escravos velhos como alfarrábios!

AGORÁSTOCLES - Como é que sabes? MILFIÃO - Não vês os tipos que o acompanham³³, remendados?³⁴ E, cá para mim, não têm dedos nas mãos.

AGORÁSTOCLES - Então porquê? MILFIÃO - Porque vêm com os anéis nas orelhas.

(...)

MILFIÃO - Tu, ó sem-cinto, porque vieste a esta cidade? Que procuras?

completamente original, segundo Garbini 2012: 16.

³⁰ Segundo Leigh (2004: 31) e Moodie (2015: 165-167), há boas razões para crer que Hanão pronunciou o discurso em púnico e em latim. De parecer contrário é o semiticista Garbini (2012: 30-31), para quem o texto latino é posterior e provavelmente não escrito por Plauto. Para a discussão linguística e interpretação do texto púnico, bem como a comparação com a versão latina e entre as duas versões púnicas, *vide* Garbini 2012: 24ss.

³¹ A saudação *Ave* será uma latinização do púnico (*h)avo*, palavra cuja fortuna pode dever muito a Plauto, como sugere Garbini 2012: 46.

³² *Gugga* é um termo de significado incerto que devia servir para designar pejorativamente os Cartagineses. Mas Gratwick (1972: 231-233) pensa que, para fazer sentido no contexto, se deve tratar de uma ave púnica, que identifica com o alcaravão (em grego γύγης), da família das garças. Leo atribui o insulto a Milfião, uma vez que Agorástocles, que também era cartaginês, não pronunciaria tal ofensa.

³³ Sugestão de tradução de Gratwick 1972: 233.

³⁴ Idem. Em vez da tradução mais comum “carregados”.

O processo mais imediato de reacção negativa ao “outro” é a utilização de denominações ofensivas do tradicional inimigo, como poderá sugerir o incerto termo *Gugga* (977)³⁵, e o comentário jocoso do aspecto geral (*facies*), que se concentra nos trajes claramente exóticos. O facto de usar uma túnica comprida, sem um manto, o que daria o aspecto de estar em roupa interior (975), de se não apresentar cintado³⁶ (1008-1009), de usar argolas nas orelhas (981) era do ponto de vista romano denunciador de costumes desregrados e efeminados e provavelmente um acrescento de Plauto em relação ao original³⁷, além do efeito cómico garantido, por recurso ao ridículo³⁸.

Este motivo é explorado ao máximo pelo soldado Antaménides, que, dando largas à sua bazófia de macho e xenófobo, insulta Hanão, quando o vê abraçado à sua amada Anterástilis (irmã de Adelfásio):

*Sed quid hoc est? Quid est? Quid hoc est? Quid ego video? Quo modo?
Quid hoc est conduplicationis? Quae haec est congeminationis?
Quis hic homo est cum tunicis longis quasi puer cauponius?
Satin ego oculis cerno? Estne illaec mea amica Anterastilis?
Et ea est certo. Iam pridem ego me sensi nibili pendier.
Non pudet puellam amplexari baiolum in media via?
Iam hercle ego illum excruciantum totum carnufici dabo.
Sane genus hoc mulierosumst tunicis demissiciis.
Sed adire certum est hanc amatricem Africam.
Heus tu, tibi dico, mulier, equid te pudet? (1296-1305)*

Mas que é isto? Que é? Que é isto? Que é que eu estou a ver? Então como é? Mas que entrelaçamentos são estes? Que misturada é esta? Quem é este gajo de túnica comprida, que parece um rapazinho de baiuca? Será que estou a ver bem? Aquela não é a minha amada Anterástilis? Mas é mesmo ela! Eu já tinha percebido que ela se estava nas tintas para mim. Aquela gaja não tem vergonha de estar atracada a um carregador no meio da rua? Ah, com um raio, se eu não entrego o fulano ao carrasco para ele lhe dar um bom aperto! Os dessa raça, de túnicas soltas, são uns rabos-de-saia. Bem, o melhor mesmo é ir falar com esta amante africana. (*A Anterástilis*) Eh, tu! Estou a falar contigo, mulher! Não tens vergonha?!

³⁵ Termo para o qual, como nota López Gregoris (2012: 55), se tem procurado até hoje um significado que o permita associar a qualquer defeito físico ou moral de Hanão.

³⁶ Costume mais tarde censurado a Júlio César : cf. Suetónio, *Jul.* 45. 3; Díon Cássio 43. 43. 4.

³⁷ Vide Franko 1996: 431-432.

³⁸ Salientado por López Gregoris (2012: 57-58), que, mais que uma valoração moral, vê no passo sobretudo o aproveitamento de uma oportunidade, sugerida pelo género, de ridiculizar um forasteiro.

O soldado é levado a reagir, inicialmente, pelas aparências do que vê, com notório efeito cómico e enriquecimento da trama³⁹, embora Franko (1996: 443-445) ache que os abraços de Hanão às filhas são exagerados para os actores e para a audiência. Mais à frente (1309-1314), este soldado fanfarrão lança ao velho nova saraivada de insultos, em que a ideia de efeminação — «Vai prò raio que te parta, linguarudo! Tu tens a lata de querer ser amante dela, ó amostra de homem, ou andar a abraçar as namoradas dos verdadeiros machos?» — se combina com prováveis insultos ligados à etnia, difíceis de traduzir por não aparecerem em mais nenhum autor⁴⁰, concluídos por uma comparação: «e então a cheirar mais a alho e alho-porro do que os remadores romanos!»⁴¹. Caracteriza-se assim a personagem negativamente também pelo cheiro, partindo de uma realidade que a assistência conheceria⁴².

Voltando à cena do encontro de Hanão com Agorástocles e Milfão, há um momento delicioso em que se explora o cómico popular da tradução de ouvido para outra língua. Cabe a Milfão, que se afirma *poenus* na esperteza, traduzir: embora perceba muito pouco de cartaginês, mostra-se muito seguro de si. O efeito cómico é seguro, mas Hanão é bilingue e rapidamente desmascara o escravo. Este, apanhado em falso e superado no seu papel, volta às ofensas racistas:

*At hercle te hominem et sycophantam et subdolum,
qui huc advenisti nos captatum, migdilix,
bisulci lingua quasi proserpens bestia.* (1032-1034)

E tu, caramba, um intrujão e um capcioso, porque vieste para aqui tentar apanhar-nos, meu líbio arraçado⁴³, com a tua língua bífida, como a das serpentes rastejantes.

Tal caracterização revela-se tendenciosa e fruto da ignorância da personagem⁴⁴. E há quem veja no passo um referência ao uso que Aníbal faz do conhecimento de outras línguas para espiar os seus soldados⁴⁵. Mesmo depois

³⁹ López Gregoris (2012: 63-64) nota a relação semântica entre o vestuário e um carácter estereotipado de devasso, que oscila entre o de um efeminado e o de um mulherengo.

⁴⁰ Vide Starks 2000: 177-181.

⁴¹ *Ligula, i in malam crucem. / Tunc hic amator audes esse, hallex viri, / aut contrectare quod mares homines amant? / Deglupta mena, sarrapis, sementium, / manstruca, halagora, sampsa, tum autem plenior / ali ulpicique quam Romani remiges.*

⁴² López Gregoris (2012: 64) salienta o uso muito diverso de dois gentilícios étnicos colocados em final de verso: a *amatricem Africam* (1304) opõe-se *Romani remiges* (1314), isto é, as artes do amor a uma vida dura.

⁴³ Texto incerto. Os estudiosos tendem a substituir *migdilix* por *migdilibs*, que tem sido traduzido por 'mestiço líbio'.

⁴⁴ Milfão não consegue ver para além do espectáculo que está a criar para enganar Lico, como sugere Bungard (2012: 86).

⁴⁵ O bilinguismo é um veículo para a perfídia, como nota Leigh 2004: 33-35. *Bisulci lingua* parece, no contexto, uma referência ao bilinguismo e um ressonância da *Eneida* 1.161:

do reconhecimento entre tio e sobrinho⁴⁶, Milfão mantém o estereótipo da astúcia púnica, quando propõe a Hanão montar um armadilha a Lico – mais uma: pergunta-lhe se ele é capaz de se tornar *subdolos* (1089)⁴⁷, fazendo-se passar por pai de Anterástilis e Adelfásio, para as ir reclamar. Quando ouve o cartaginês responder-lhe que também lhe foram raptadas duas filhas, Milfão, com o raciocínio toldado pelo lugar-comum, elogia Hanão pela competência do fingimento⁴⁸; e quando o vê comover-se, por recordar o seu próprio infortúnio, pensa que ele está a encarnar a personagem e exclama espantado:

*Eu hercle mortalem catum,
malum crudumque, estolidum et subdolum.
Vt adflet, quo illud gestu faciat facilius.
me quoque dolis iam superat architectonem.* (1107-1110)

Oh! Com um caneco! Mas que criatura cautelosa, tramada e fria e astuciosa e capciosa! Como ele chora, para tornar a coisa mais convincente através do aspecto. Até me ultrapassa a mim nas tramóias de que sou o arquitecto.

O elemento comum às três falas de Mifão – *subdolos* ('capcioso') (1032, 1089, 1108) – é sublinhado no último caso por adjectivos de sentido próximo: *catus, malus, crudus, estolidus*. O escravo, cego pelo preconceito, continua a tomar a *pietas* por *calliditas*⁴⁹, e, mesmo quando a ama Gidénis reconhece em Hanão o seu patrão, o escravo apenas vê as artes de Hanão:

Gidd. - *Nam quem ego aspicio? Pro supreme Iuppiter,
erus meus hic quidem est, mearum alumnarum pater,
Hanno Carthaginiensis.* Mil. - *Ecce autem mala.
[praestrigiator hic quidem Poenus probust,
perduxit omnis ad suam sententiam.]* (1122-1126)

GIDÉNIS - Mas que estou eu a ver? Por Júpiter supremo! Mas este aqui é o meu patrão, o pai das minhas meninas, Hanão de Cartago.

MILFIÃO - Olha que safada! Este cartaginês é um verdadeiro mágico: manobra toda a gente à vontade dele.

domum... ambiguum Tyriosque bilinguis.

⁴⁶ O reconhecimento de Agorástocles, através da cicatriz da mordidela de uma macaca, parece uma paródia do reconhecimento de Ulisses através da cicatriz provocada numa caçada ao javali. *Vide Richlin 2005: 193.*

⁴⁷ *Potin tu fieri subdolos?*

⁴⁸ Han. - *Intellego hercle. Nam mihi item gnatae duae / cum nutrice una sunt surruptae parvulae.*
/ Mil. - *Lepide hercle adsimulas. Iam in principio id mihi placet.*

⁴⁹ Como mostra Franko 1996: 434-437.

Na verdade, Hanão é em Plauto o campeão da *Pietas*: nesta peça com o sentido restrito romano de devoção aos deuses e à família. Mais que qualquer outra figura plautina, vai marcando os momentos com preces aos deuses⁵⁰: à chegada (930 sqq.), quando vê as filhas (1187-1190), quando decide revelar-se a elas (1251-1257). Nos dois últimos casos invoca explicitamente a sua *pietas*⁵¹; e a ama Gidénis reconhece que o reencontro se deve à “piedade” dele (1137, 1277)⁵². Não parece tratar-se de simples tradução do original grego: pois, como salienta Franko (1996: 442-443), a *pietas* não corresponde aqui ao conceito de *eusebeia*, pelo que se trata de uma clara adaptação à noção romana de *pietas erga deos* e *erga familiam*, e Plauto escolhe dotar Hanão daquela virtude e apresentá-lo assim a uma audiência que não conheceria a peça grega, desafiando o estereótipo de cartaginês num contexto de pós-guerra hanibálica⁵³. Com efeito, aquela virtude romana é tão fortemente sublinhada pelo vocabulário e pela acção, que não poderia deixar de ser notado por um público romano.

Por outro lado, também é verdade que Hanão não perde as características cartaginesas, igualmente usadas na prossecução da intriga: a versatilidade, anunciada no prólogo, permite-lhe assumir diferentes papéis de *palliata*, como tem sido destacado pela crítica: além de *pater pius*, um *senex lepidus*, e mesmo *servus callidus*, substituindo eficazmente Milfão no palco a partir da entrada das filhas em cena⁵⁴. Revela-se um *senex* bem-humorado e seguro de si: troça da tagarelise da ama Gidénis⁵⁵, parece permitir que as filhas interpretem equivocadamente o seu papel como mero cliente (por sinal, seria o primeiro)⁵⁶, o que, além do efeito cómico⁵⁷, já contribui para protelar o desenlace. Ele próprio se congratula

⁵⁰ Franko (1996: 441) lembra que esta é a personagem que mais dirige preces aos deuses em Plauto; e, das 23 vezes que aparece a palavra *pietas* neste autor, 4 são no *Poenulus*, só depois da revelação de Hanão e referida a ele, e com o sentido restrito de devoção aos deuses e à família.

⁵¹ ...*invictae praemium ut esse sciam pietati* (1190); *quom nostram pietatem adprobant decorantque di immortales* (1255).

⁵² *tua pietas nobis plane auxilio fuit* (1137). E também Adelfásio – *Mi pater, tua pietas plane nobis auxilio fuit* (1277) –, se este verso não se tratar apenas de reduplicação.

⁵³ Já para López Gregoris (2012: 58-59) Hanão apenas recebe a máscara de um dos tipos de *senex*, presente na comédia grega e latina: o ancião que, atormentado pela perda da família, procura reuni-la com efeitos paratrágicos. Para esta autora o traço não deve por isso ser associado ao púnico (p. 63).

⁵⁴ Vide Franko 1996: 438; Starks 2000: 169-174; López Gregoris 2012: 68. Na verdade, Milfão cumprira já muito bem o seu papel quando engendrou e levou a cabo, na primeira parte, o plano para enganar o alcoviteiro e o entregar nas mãos de Agorástocles acusando Lico de um roubo falso. Vide Bungard 2012: 73-74.

⁵⁵ Han. – ...*Tace atque parce muliebri suppellectili*. / Agor. – *Quae east supellex?* Han. – *Clarus clamor*. (1145-1146).

⁵⁶ Han. – *Gaudio ero vobis*. AD. *At edepol nos voluptati tibi*. / Han. – *Libertatique*. Ad. – *Istoc pretio tuas nos facile feceris* (1217-1218).

⁵⁷ O *senex amator* e por vezes até rival do filho é algo muito ao gosto de Plauto, pelo que López Gregoris (2012: 63) não considera que esta máscara, verdadeiramente plautina, represente um traço étnico ou um defeito moral, mas um recurso cómico de Plauto.

pela astúcia na abordagem (1223) – *sed ut astu sum adgressus ad eas!* «Mas com que habilidade eu meti conversa com elas!». Mas vai ainda mais longe: testa as filhas mediante a simulação de uma ameaça de perseguição judicial (1225 sqq.), baseada no conhecimento da lei romana⁵⁸. Assim retarda a anagnórise, imitando antecedentes épicos e trágicos⁵⁹. Mas este conhecimento antecipa também a ameaça, desta vez séria, de perseguição ao alcoviteiro Lico, com a mesma alegação⁶⁰. Portanto, é graças a esta síntese romano-púnica numa só pessoa, isto é, a *pietas* romana, combinada com as qualidades de sagácia naturais e conhecimento da lei romana, que Hanão recupera as filhas e o sobrinho perdidos e que, no final, é o triunfador que garante o prémio para os bons e o castigo dos perversos, neste caso o proxeneta que detém as filhas.

Em suma, retratado inicialmente com os estereótipos próprios de uma etnia com fama de perjura e licenciosa, este único *senex* púnico de Plauto revela-se um modelo paradoxal, mas essencialmente positivo. Enquanto anónimo, é conotado com os lugares-comuns da raça púnica. O prólogo, o escravo e o soldado Antaménides replicam inicialmente a reacção primária da assistência. Mas a atitude destas personagens também evolui ao deparar com uma personalidade mais complexa, com as razões do outro e com os seus valores. Plauto não persiste, pois, no ataque ao inimigo mortal dos Romanos, contrariamente ao que o título pudesse sugerir, e contra o que seria de esperar numa peça composta em vida de Aníbal⁶¹. O cartaginês é retratado não como um inimigo perverso e abatido, mas como modelo de virtude e de dignidade. De tal modo, que nos parece haver algo de terenciano nesta personagem marcada pelo sofrimento. Além de se revelar um exemplo de *pietas*, Hanão mostra mesmo domínio da lei romana. É um aglomerado esquizofrénico de elementos púnicos e romanos, como resume Franko 1996: 426. É note-se que é o mais antigo retrato de um cartaginês na Literatura Latina⁶².

O *Poenulus* tem como pano de fundo mais ou menos implícito o contexto político mediterrânico, retirando certamente daí motivos de cómico que nem sempre poderemos alcançar. É difícil dizer se a peça teria o mesmo impacto noutra contexto. Plauto terá tido o mérito de aproveitar o *kairós*. É fácil pensar que

⁵⁸ *Quia annos multos filias meas celavistis clam me, / atque equidem ingenuas liberas summoque genere gnatas* (1239-1240). Trata-se de um processo de *vindicatio alienae libertatis*, com base na, então recente, *lex Fabia de plagiariis* (de 209 a.C.) ou numa lei de teor semelhante, como nota Franko 1996: 449.

⁵⁹ Segundo Franko 1996: 439-440, esta cena tem por funções prolongar o reconhecimento, ilustrar a astúcia de Hanão e demonstrar a competência dele no direito romano.

⁶⁰ *Quia hasce aio liberas / ingenuasque esse filias ambas meas; / eae sunt surruptae cum nutrice parvulae.*

⁶¹ Como nota Franko 1996: 425.

⁶² É o único exemplo da nova comédia romana em que as principais personagens não são gregas, como observa Franko (1996: 425). *Vide* López Gregoris 2012: 53.

a lembrança de Aníbal a tornaria mais intensa e mais significativa. Podemos até imaginar traços da política tolerante dos Cipiões para com Cartago: o Africano tinha mesmo integrado uma embaixada a esta cidade em 193 a. C. Se a peça foi representada entre 190 e 197, Cartago era uma aliada em franca recuperação económica, que inclusivamente ofereceu em 191 cereais e barcos no contexto da guerra contra Antíoco (Liv. 36. 4)⁶³. E o vencedor das Termópilas, Mânio Acílio Glabrião, da esfera dos Cipiões, dedicou em Roma um templo à *pietas*⁶⁴, virtude que, como vimos, é especialmente salientada na peça. Neste aspecto, a peça é um dos efeitos da vitória de Roma, que podia e devia mostrar-se magnânima, assumindo cada vez mais um papel tutelar no Mediterrâneo.

No final há uma atmosfera de indulto: Lico não é levado à justiça. A peça termina num tom conciliatório, apropriado, por certo, ao tema de reconhecimento e casamento, como salienta Slater (1992: 145). Mas adequado também ao contexto histórico: uma reconciliação salutar e necessária numa época de paz que sucede a conflitos onde tantas atrocidades se cometeram de parte a parte. Convém, no entanto, pensar que o final pode ser ilusório – não devemos perder de vista que estamos sob o comando do *imperator historicus*. Alguns anos depois, Aníbal seria empurrado para o suicídio e, menos de cinquenta anos depois, Cartago era apagada para sempre. E Corinto sofria semelhante destino, no mesmo fatídico ano de 146 a.C.

⁶³ Como lembra Starks 2000: 182-184. Este autor sugere a possibilidade de a primeira apresentação do *Poenulus* ter ocorrido entre 190-189, eventualmente inserida nos festejos do triunfo de Glabrião. Segundo Garbini (2012: 45), Plauto testemunha o momento histórico em que os cartagineses, depois da derrota, passam a ser olhados no seu aspecto humano e convidados a reassumir o antigo papel de amigos.

⁶⁴ Cf. Liv. 36. 4. 5-9. *Vide* Starks 2000: 184.

BIBLIOGRAFIA

- Brandão, J. L. (2009), *Plauto. O fulaninho de Cartago*. Tradução do latim e introdução. Coimbra: CECH-FESTEA.
- Bungard, C. (2012), “L’ingannatore ingannato. I due aspetti di Milfione nel *Poenulus*”, in Raffaelli, R., Tontini, A. (coord.), *Lecturae Plautinae Sarsinates XV. Poenulus*. Urbino, QuattroVenti: 73-88.
- Delcourt, M. (1964), *Plaute et l’impartialité comique*. Bruxelles: La Renaissance du Livre.
- Ernout, A. (1937), *Plaute. Comedies. V. Mostellaria – Persa – Poenulus*. Texte établi et traduit. Paris: Les Belles Lettres.
- Errington, R. M. (1986), “Rome and Greece to 205 B.C.”, in Astin, A. E., Walbank, F. W., Frederiksen, M. W., Ogilvie, R. M. (eds.), *The Cambridge Ancient History. III. Rome and the Mediterranean to 133 B.C.* Cambridge, CUP: 81-106.
- Errington, R. M. (1986), “Rome against Philip and Antiochus”, in Astin, A. E., Walbank, F. W., Frederiksen, M. W., Ogilvie, R. M. (eds.), *The Cambridge Ancient History. III. Rome and the Mediterranean to 133 B.C.* Cambridge, CUP: 244-274.
- Fraenkel, E. (1922), *Elementi Plautini in Plauto*. Trad. F. Munari. Firenze, La Nuova Italia, 1960.
- Franko, G. F. (1994), “The Use of *Poenus* and *Carthaginiensis* in Early Latin Literature”, *Classical Philology* 89: 153-158.
- Franko, G. F. (1996), “Plauto, *Poenulus*. The Characterization of Hanno in Plautus’ *Poenulus*”, *American Journal of Philology* 117: 425-452.
- Garbini, G. (2012), “Il *Poenulus* letto da un semitista”, in Raffaelli, R., Tontini, A. (coord.), *Lecturae Plautinae Sarsinates XV. Poenulus*. Urbino, QuattroVenti: 15-46.
- Goldsworthy, A. (2003), *Generais Romanos*. Trad. Port. Lisboa: Esfera dos Livros, 2011.
- Gratwick, A. S. (1972), “Plautus, *Poenulus* 967-981: some notes”, *Glotta* 50: 228-233.
- Guerra, A. (2015), “O Oriente Mediterrânico e a Hispânia”, in Brandão, J. L., Oliveira, F. (eds.), *História de Roma Antiga. I. Das origens à morte de César*. Coimbra, IUC: 201-231.
- Hayood, R. M. (1933), *Studies on Scipio Africanus*. Baltimore: Johns Hopkins Press (PhD).
- Leigh, M. (2005), *Comedy and the rise of Rome*. Oxford/New York: OUP.
- Leo, F. (ed.) (1896), *Plauti Comoediae. II*. Berlin: Weidman.

- Llarena i Xibillé, M. (1994), *Personae plautinae (Aproximació a la técnica teatral de Plaute)*. Barcelone: Aurea Saecula.
- López Gregoris, R. (2012), “*Poenulus*. Il ritratto dello straniero”, in Raffaelli, R., Tontini, A. (coord.), *Lecturae Plautinae Sarsinates XV. Poenulus*. Urbino, QuattroVenti: 47-72.
- Mendelson, C. J. (1907), *Studies in the word-play in Plautus*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- Monteiro, J. G. (2015), “As Guerras Púnicas”, in Brandão, J. L., Oliveira, F. (eds.), *História de Roma Antiga. I. Das origens à morte de César*. Coimbra, IUC: 145-200.
- Moodie, E. K. (2015), *Plautus’ Poenulus: a student commentary*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Nixon, P. (1932), *Plautus, IV, The Little Carthaginian – Pseudolus – the Rope*. With an English translation. London: Loeb Classical Library.
- Oliveira, F. (2015), “Consequências da expansão romana”, in Brandão, J. L., Oliveira, F. (eds.), *História de Roma Antiga. I. Das origens à morte de César*. Coimbra, IUC: 233-311.
- Paratore, E. (1962), *Plauto*. Firenze: Sansoni.
- Paratore, E. (1992), *Tutte le commedie*. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton.
- Perna, R. (1955), *L’originalità di Plauto*. Bari: Leonardo da Vinci.
- Prag, J. (2006), “*Poenulus plane est – But who were the Punickes*”, *Papers of the British School at Rome* 74: 1-37.
- Raffaelli, R. (2009), *Esercizi Plautini*. Urbino: QuattroVenti.
- Raffaelli, R. (2012), “I responsi di Venere”, in Raffaelli, R., Tontini, A. (coord.), *Lecturae Plautinae Sarsinates XV. Poenulus*. Urbino, QuattroVenti: 99-111.
- Raffaelli, R. (2014), *Tutto Plauto*. Urbino: QuattroVenti.
- Richlin, A. (2005), *Rome and the mysterious Orient: three plays by Plautus*. Berkeley: University of California Press.
- Scullard, H. H. (1951), *A history of the Roman world*. London: Methuen.
- Scullard, H. H. (1970), *Scipio Africanus: soldier and politician*. Bristol: Thames & Hudson.
- Segal, E. (1987), *Roman Laughter. The Comedy of Plautus*. New York/Oxford: OUP.
- Slater, N. (1992), “Plautine negotiations. The poenulus prologue Unpacked”, *Yale Classical Studies* 29: 131-146.
- Starks Jr., J. H. (2000), “*Nullus Me Est Hodie Poenus Poenior*: Balanced Ethnic Humor in Plautus’ *Poenulus*”, *Helios* 27: 163-186.