


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

JOÃO JORGE DA SILVA PEREIRA

**A música em “As *Báquides*”, de Plauto: tradução e
análise dos *cantica***



ARARAQUARA – S.P.
2014

JOÃO JORGE DA SILVA PEREIRA

**A música em “*As Báquides*”, de Plauto: tradução e
análise dos *cantica***

Dissertação de Mestrado, apresentada Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientador: Prof. Dr. João Batista Toledo Prado

Bolsa: CAPES/CNPq

ARARAQUARA – S.P.
2014

JOÃO JORGE DA SILVA PEREIRA

A MÚSICA EM “AS BÁQUIDES”, DE PLAUTO: tradução e
análise dos *cantica*

Dissertação de Mestrado, apresentada Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica
Orientador: Prof. Dr. João Batista Toledo Prado
Bolsa: CAPES/CNPq

Data da defesa: 30/04/2014

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. João Batista Toledo Prado

Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras,
Campus de Araraquara.

Membro Suplente: Prof. Dr. Robson Tadeu Cesila

Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas.

Membro Titular: Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras,
Campus de Araraquara.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus pais, sempre. Aos sábios Benedito Noel e dona Aida “cara-de-bolacha”, com muitas saudades...*pulvis et umbra sumus*.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelos sacrifícios, pelos ensinamentos, e, sobretudo, pelo amor.

Ao meu orientador, professor João Batista, pela amizade, pela acolhida, pela força, pela paciência (e quanta!), e por guiar meus passos incertos no trajeto.

Aos meus “orientadores adotivos”, os professores Brunno e Rodrigo pelos papos, congressos, pelas cervejas, pelo incentivo, pelos livros indicados, enviados por e-mail, emprestados, escaneados, etc. Ah, e pelas cervejas. Sem vocês essa caminhada teria sido muito, mas muito mais árdua.

Aos meus companheiros de pós-graduação, em especial à Isa por enlouquecer junto comigo e por me ligar no meio da noite pra me encorajar a prosseguir quando a vontade era fraca, além de perambular comigo pelas ruas de Jaú, ao Emerson pelas risadas, bobagens, conversas sobre filmes e livros, cafés, cigarros. Ah, e cervejas. Ao Fábio (Gerônimo!) pela amizade de longa data desde os tempos de graduação, e por não ter me deixado desistir da prova do processo seletivo da pós. Ao Rafael pelo Metânia, e goiabas.

À Laure por me encorajar a tentar entrar no mestrado de maneira totalmente destrambelhada e impulsiva, afinal, se não tivesse sido assim, talvez não fosse...pelo carinho, pela amizade, show do Carcass e fuscas azuis.

Ao José Fernando Bachega, vulgo gordão, pelo violão, e ao Brunão e ao Ricardo, por aturarem o matuto aqui.

Aos meus companheiros de banda Érik, Denílson e Júlio pelos sete anos de irmandade, e que venham muitos mais, ainda tem muito som pra rolar.

À minha vó dona Aida, por ter sido simplesmente o ser humano mais bonito que já vi pisar neste mundo. Ao Benedito Noel, o Junião, pelo companheirismo, pelos cigarros, confidências e prosas madrugada adentro, e por me ensinar a difícil arte de ser simples.

E, finalmente, à CAPES/CNPq, pelo financiamento da pesquisa, tornando possível a feitura deste trabalho.

“Deixar o pensamento em liberdade, divagar, é regressar ao ritmo.”
Octavio Paz (2009, p.12)

RESUMO

Titus Maccius Plautus, ou simplesmente Plauto para os lusófonos, foi um dos mais representativos comediógrafos da antiguidade. Suas peças foram traduzidas para os mais diversos idiomas ao longo do tempo e serviram de inspiração para dramaturgos do calibre de Shakespeare e Molière, e movimentos artísticos como a *Commedia Dell'Arte* italiana. Apesar de ter se inspirado em grande parte na Comédia Nova grega, especialmente em Menandro (como é o caso de *As Báquides*, adaptada da comédia intitulada *Δις ἐξαπατῶν* (*Dis Exapaton*), cujo nome pode ser traduzido por “O que engana duas vezes”), e a exemplo de outro comediógrafo latino de grande renome, *Publius Terentius Afer*, ou Terêncio, as comédias plautinas apresentam numerosas diferenças em relação a suas contrapartidas gregas, inclusive no que tange aos nomes das personagens e localidades retratadas. Uma delas, em especial, e justamente a que se pretende abordar neste trabalho, é a presença constante do canto, com ou sem acompanhamento musical, em grande parte das performances, os chamados *cantica*, em que o instrumento utilizado geralmente era a *tibia*, a versão latina do *αὐλός* grego, e a utilização de diferentes metros para as partes musicadas ou cantadas, em contraste com aquelas simplesmente dialogadas. O presente trabalho tem por objetivo apresentar uma proposta de tradução em versos dos *cantica* presentes na peça *As Báquides*, de Plauto, assim como uma análise acerca da expressividade dos metros utilizados em sua composição, de seu propósito e também dos efeitos pretendidos por Plauto ao utilizá-los.

Palavras-chave: Comédia latina. Métrica latina. *Cantica*. Báquides. Expressividade poética.

ABSTRACT

Titus Maccius Plautus, or simply Plautus, was one of the most important playwrights in antiquity. His plays have been translated into several languages over time and have been a source of inspiration for writers such as Shakespeare and Molière, and for artistic movements such as the Italian *Commedia Dell'Arte*. Although he was greatly influenced by the Greek New Comedy playwrights, especially by Menander (as it occurs in *Bacchides*, adapted from Menander's *Δίς ἐξαπατῶν* (*Dis Exapaton*), whose title can be roughly translated as “Twice a Swindler”) just like another renowned Latin playwright, *Publius Terentius Afer*, or Terentius, plautine comedies show numerous differences when compared to their Greek counterparts. One of them in particular, which is the one this work seeks to study, is the constant presence of song in great part of their performances, played with or without musical accompaniment: the so-called *cantica*, in which the instrument used was the *tibia*, the latin version of the Greek *αὐλός*, as well as the use of various different meters for the sung parts, in contrast with the ones that are merely spoken. This work has as its primary objective to present a translation in verse of the *cantica* present in the play *Bacchides*, by Plautus, as well as to provide an analysis of the poetic expressiveness in the meters used in their making, and of the purpose and also of the effects intended by the author with the usage of such meters.

Keywords: Latin comedy. Latin metric. *Cantica*. *Bacchides*. Poetic expressiveness.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: ORIGENS DO TEATRO ROMANO: OS <i>LUDI SCAENICI</i>	10
2 PLAUTO: VIDA E OBRA	14
3 RISO E RITMO EM PLAUTO	16
3.1 Riso e ritmo em Plauto: onomástica em <i>As Báquides</i>	17
3.2 Riso e ritmo em Plauto: <i>Numeri Innumeri</i>	20
3.3 Riso e ritmo em Plauto: os <i>cantica</i>	23
4. Os <i>cantica</i> em <i>As Báquides</i>	26
4.1 Tradução	27
4.2 Análise	61
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
REFERÊNCIAS	78

1. INTRODUÇÃO: ORIGENS DO TEATRO ROMANO – OS *LUDI SCAENICI*

É praticamente impossível discorrer sobre o teatro romano sem tocar no nome de Plauto. Entretanto, apesar de este ser, entre os escritores do período arcaico, além daquele de maior renome, aquele cuja obra chegou a nossos tempos em maior estado de integridade, faz-se necessário conhecer, para uma melhor compreensão de seus escritos, os poetas que o antecederam, bem como as origens do teatro em Roma.

Acerca dessas origens, um dos primeiros testemunhos de que se tem notícia é o de Tito Lívio¹, historiador romano, no sétimo livro de sua história de Roma *ab Vrbe condita*. Segundo ele, os então cônsules C. Sulpinius Peticus e C. Licinius Stolo, no ano de 364 a.C., após tentativas de aplacar uma peste que afligia a população causando grande mortandade, tentativas essas que chegaram a incluir um *lectisternium*, i.e., um banquete cerimonial para os deuses, o terceiro desde a fundação da cidade de acordo com o historiador, instituíram festivais de representações cênicas que ficaram conhecidos como *ludi scaenici*. Estes incluíam diversas formas de representação cênica, em oposição aos já existentes *ludi circenses*, que por sua vez abarcavam diferentes formas de entretenimento, como as corridas de bigas e o pugilato. Embora o testemunho de Tito Lívio possa ser tomado como confiável, em especial por ter ele sido também cidadão romano, alguns estudiosos recentes, como Moore, não o aceitam sem alguma ressalva, como se pode atestar na introdução de *Music in Roman Comedy*:

“Difícilmente podemos aceitar o testemunho de Lívio de forma acrítica. Em toda a probabilidade ele deriva, direta ou indiretamente, de uma ou mais obras do antiquário e estudioso Varrão, do primeiro século a.C. Varrão parece ter tido um mau hábito de aplicar explicações gregas aos fenômenos romanos, quando ele não tinha nenhuma evidência romana; e partes de sua versão se parecem, de maneira suspeita, com a descrição de Aristóteles sobre as origens do teatro ático (Po. 1449a). O relato de Tito Lívio pode ser ainda mais distorcido por seu viés claro contra o teatro.” (MOORE, 2012, p.2).²

¹ Titus Livius, *The History of Rome*, 7.2, p.176

² “We can hardly accept Livy's account uncritically. In all likelihood it derives, directly or indirectly, from one or more works of the first-century BCE antiquarian and polymath Varro. Varro appears to have had a bad habit of applying Greek explanations to Roman phenomena when he had no Roman evidence; and parts of his account look suspiciously like Aristotle's description of the origins of Attic theater (Po. 1449a). Livy's account may be further distorted by his clear bias against theater.”

Não se pode, no entanto, excluir por completo a credibilidade do testemunho de Tito Lívio. Ele cita também, no relato sobre a instituição dos jogos, o fato de que, para as primeiras representações desses festivais, foram trazidos artistas da Etrúria, chamados *histriones*, que dançavam, ainda sem proferir quaisquer palavras ou versos, ao som da tibia, instrumento de sopro que posteriormente foi popularizado nessas apresentações, conforme elas foram evoluindo. Em um estágio ulterior, além da dança acompanhada pela música, começaram a ser empregados versos burlescos de caráter satírico, arranjados metricamente e adaptados à melodia e aos movimentos da performance, que, no entanto, ainda não eram organizados de modo a constituir uma trama. Houve, então, intenso intercâmbio cultural não só com a civilização etrusca nessa época, mas também com a civilização grega, de quem *a posteriori* foram importados também os protótipos daquilo que viria a se tornar a literatura romana, com Lívio Andronico, que teria criado, muitos anos depois, peças com um enredo, e, dessa forma, daria início à tradição de adaptar obras gregas, vertendo-as para o latim.

Dupont e Letessier (2011, p.14) alertam para a influência grega na consolidação dessas formas de manifestação artística, bem como para seu caráter multicultural, já desde seu nome, que comporta uma palavra de origem latina, *ludi*, e a palavra *scaenici*, derivada do grego *skènè*.

Tais jogos constituíam um círculo de festividades públicas, a princípio de fundo religioso, como já se observou pelo testemunho de Tito Lívio acerca de sua finalidade, a de aplacar a cólera dos deuses que teriam enviado a peste inclemente, e quer sua origem tenha sido etrusca, grega, ou ambas, tornaram-se uma parte essencial do cotidiano romano, e fundamental na manutenção do *status quo* vigente na época. Durante a sua realização, haveria uma espécie de suspensão das atividades mundanas, geralmente para a acolhida de uma nova divindade, com a derrubada de valores hierárquicos e o cultivo do ócio, o estabelecimento de um não-lugar, em um não-tempo. Tudo isso conferia aos espetáculos cênicos um caráter ritualístico, como se pode comprovar pelas fórmulas recorrentes utilizadas nos prólogos das comédias, em que, através da *captatio benevolentiae*, os autores requeriam de sua audiência, antes da exposição da trama, a interrupção de todos os seus afazeres e a atenção irrestrita às apresentações, que eram abertas a toda a população, sem distinção de classe³. Como exemplo,

³ Dupont & Letessier, 2011, p. 14-18.

temos alguns versos do prólogo do *Amphitruo*, de Plauto, apresentado pelo deus Mercúrio, aqui em tradução de Leandro Cardoso (2012, p. 137, vv. 89-96):

“Por que vós estranhais? Até parece novidade
dizer que Jove agora faz papel de ator.
Um ano atrás, atores neste mesmo palco
chamaram Júpiter, que veio em seu auxílio.
Também se mostra certamente nas tragédias.
Estou dizendo: nesta peça age hoje Júpiter,
e eu com ele. Agora, voltem para cá o espírito,
enquanto o argumento da comédia vou expor.”

Em 240 a.C., Lívio Andronico, escravo libertado de origem grega, é contratado para traduzir para a língua latina tragédias e comédias gregas para os jogos. Essa não teria sido sua primeira experiência como tradutor. Em um período de crescente helenização da cultura latina, um cidadão romano de quem ele teria sido escravo pediu-lhe que traduzisse a *Odisseia* de Homero para o latim. Esse seria o início de uma tradição à qual outros dramaturgos pertenceram antes de Plauto, ou concomitantemente a ele. De suas obras restaram, quando muito, apenas fragmentos. Escritores como Gneu Névio e Cecílio Estácio são mencionados nas *Noites Áticas*, de Aulo Gélio, em comentários esparsos sobre como Gneu Névio havia sido preso por desacatar figuras públicas em seus escritos⁴ (denotando neles a influência dos poetas gregos, em especial aqueles representantes da Comédia Antiga grega, sobretudo Aristófanes) ou sobre como Cecílio teria traduzido uma peça de Menandro intitulada *Plócio*, porém, segundo Gélio, sem a mesma força do texto original⁵. Este último comentário é de extrema importância, pois além da crítica em si, traz fragmentos da peça de Menandro e sua respectiva adaptação para o latim por parte de Cecílio.

E é justamente nesse contexto que surge a figura mais proeminente do teatro latino, cujas comédias lhe renderam sucesso e glória ainda em vida: Plauto. Diferentemente de seus antecessores, Plauto teria sido o primeiro poeta latino a dedicar-se exclusivamente à comédia, e como eles, utilizou como base para seus escritos as peças de poetas gregos como o já citado Menandro, de cuja obra nos resta apenas uma comédia completa (o *Dyskolos*), algumas quase completas e alguns fragmentos de outras peças, vários deles descobertos recentemente, ao

⁴ Aulo Gélio, *Noites Áticas*, III,3, p. 142

⁵ Idem, *Ibidem*, II, 23. pp. 114-119

longo do século XX. Além de Menandro, outros comediógrafos teriam servido de base para a feitura das comédias romanas, tais como Dífilo e Filêmon. Todos estes escritores pertenceram à chamada Comédia Nova grega, em oposição à chamada Comédia Antiga, cujo principal representante era Aristófanes. As maiores diferenças entre a *Néa* e a Comédia Antiga residiam na diminuição da participação do coro, com menores variações rítmicas e métricas em seus versos, e numa mudança de paradigma em relação às personagens. Enquanto a Comédia Antiga era caracterizada pela invectiva pessoal, pelo ataque a figuras públicas (*As Nuvens*, de Aristófanes, satiriza os filósofos gregos, em especial a figura de Sócrates) e enredos fantasiosos, a Comédia Nova utiliza-se de personagens típicas, e se restringe a um ambiente familiar, sendo, portanto, mais realista⁶.

Plauto, assim como um sucessor seu de igual renome, Publius Terentius Afer, ou simplesmente Terêncio, dedicou-se ao gênero denominado *comoedia palliata*, cujo nome deriva de *pallium*, a vestimenta típica grega. O nome *palliata* aqui é utilizado para distinguir esse gênero, em que as personagens e a ambientação são gregas, da *comoedia togata*, em que o enredo, a situação e as personagens seriam tipicamente romanos. Aos poucos, a *palliata* teria suplantado a *togata*, o que reflete não só o início da crescente helenização nesse período em Roma, momento em que a *Vrbs* começava a expansão que a tornaria um grande império, tendo recentemente vencido a Primeira Guerra Púnica (264 – 241 a.C.). O aumento de prestígio da *palliata* também abria espaço para a exploração da comicidade originada a partir do distanciamento gerado pelo fato de tratar-se de estrangeiros sendo representados nas situações mais ridículas.⁷

⁶ Hunter, 2010, pp. 17-25

⁷ Cardoso, 2006, pp. 30-31

2. PLAUTO: VIDA E OBRA

Poucos dados concretos existem sobre o nascimento, a vida e a obra de Plauto. De fato, até mesmo seu nome foi motivo de controvérsia por parte daqueles que se dedicaram a seu estudo. Teria o poeta nascido em Sársina, região da Úmbria, em meados do século III a.C. (a datação é imprecisa, variando entre 254 a.C. e 259 a.C.), e migrado ainda jovem para Roma⁸.

Sua fama é comprovada pelos comentários de diversos escritores romanos, em especial Aulo Gélíio. Outro grande poeta latino, Horácio, em sua *Ars Poetica*, também o cita, ainda que com certa reserva quanto ao fato de ter como grande preocupação o ganho financeiro através de suas peças e um certo desleixo quanto à utilização da métrica em seus textos. Poder-se-ia tomar tais críticas como injustas, pois ignoram o fato de que tanto Plauto, como outros comediógrafos e tragediógrafos do período arcaico, necessitavam do aplauso do público para que viessem a receber o seu pagamento, que dependia do êxito de suas peças quando representadas nos jogos⁹. Ademais, escritores desse período como Lívio Andronico, Gneu Névio, Pacúvio e Plauto, foram pioneiros em transladar e adaptar não só os enredos das obras de poetas gregos, mas também a forma e os metros utilizados, iniciando um trabalho que, nos dias de Horácio, encontrar-se-ia já consolidado. Também não se pode esquecer de que muitos poetas no período clássico da literatura latina não tinham que se preocupar com o ganho material através de seus escritos, tendo sido subsidiados por mecenas, pessoas que investiam em sua arte.

Aulo Gélíio, diferentemente de Horácio, já não se encontra entre os detratores da obra plautina, mas sim entre aqueles que muito a admiravam. No mesmo episódio em que narra a já citada ocorrência da prisão de Névio, conta-nos também sobre um revés na vida de Plauto, dado biográfico que atualmente é contestado pelos doutos, mas que, no entanto, ainda constitui interessante anedota. Em dificuldades financeiras, o sarsinate teria arrumado trabalho em um moinho, empregado por um padeiro, girando mós então denominadas *trusatiles*. Nessa ocasião, teria escrito algumas de suas peças.

⁸ Cardoso, 2006, p.26

⁹ Dupont & Letessier, 2011, p.14

Nesse mesmo livro de suas *Noites Áticas*, Aulo Gélíio fala sobre as peças deixadas pelo comediógrafo para a posteridade¹⁰. Devido a seu grande renome, teria sido atribuída a ele a autoria de cerca de cento e trinta peças. Apesar de ter sido um poeta prolífico, esse número decerto incluiria diversas obras consideradas espúrias por gramáticos e eruditos romanos. Aulo Gélíio reproduz, assentindo, o juízo e a conclusão a que outro escritor, Varrão, teria chegado; a de que, dentre essas cento e trinta peças, somente vinte e uma, certamente, seriam de autoria do sarsinate, conclusão essa que é tomada hodiernamente como consenso entre grande parte dos escolásticos plautinos. Das vinte e uma peças consideradas legítimas por Varrão, e, portanto, denominadas *varronianas*, todas chegaram até nós em bom estado de conservação, através do chamado Palimpsesto Ambrosiano, um pergaminho descoberto no séc. XIX na Biblioteca Ambrosiana de Milão contendo manuscritos de suas obras, com exceção de uma, a *Vidularia*, da qual restam alguns poucos excertos. As outras vinte, aqui dispostas em ordem cronológica proposta por Ettore Paratore em introdução ao primeiro volume de sua tradução completa das obras de Plauto (1992), são: *Asinaria* (207 a.C.); *Mercator* (206 a.C.); *Miles gloriosus* (205 a.C.); *Cistellaria* (203-2 a.C.); *Stichus* (200 a.C.); *Epidicus* (195 a.C.); *Trinummus* e *Menaechmi* (194 a.C.); *Curculio* (193 a.C.); *Poenulus*, *Aulularia* e *Pseudolus* (191 a.C.); *Truculentus* (190 a.C.); *Bacchides*, *Rudens* e *Captivi* (189 a.C.); *Mostellaria* (dubitativamente) e *Amphitruo* (188 a.C.); *Persa* (186 a.C.) e *Casina* (184 a.C.).

Plauto teria morrido aproximadamente em 184 a.C., após ter escrito aquela que seria sua última peça, *Casina*, e depois de ter desfrutado de grande sucesso em vida. Sobre a ocasião de sua morte, Aulo Gélíio escreve, nas *Noites Áticas*, acerca de um epitáfio supostamente de autoria do próprio poeta (hipótese hoje considerada duvidosa) e registrado anteriormente pelo já citado Varrão em sua obra *De Poetis*: “*Postquam est mortem aptus Plautus, Comoedia luget,/scaena est deserta, dein Risus, Ludus Iocusque/et Numeri innumeri simul omnes conlacrimarunt*”.¹¹

¹⁰ Aulo Gélíio, *Noites Áticas*, III, 3.

¹¹ “Depois que Plauto foi atado à morte, a Comédia está de luto/ a cena está deserta, além disso o Riso, o Jogo e o Divertimento/ e os Ritmos sem-números, todos simultaneamente choraram em conjunto.” Tradução de José Rodrigues Seabra Filho (2010. pg. 76). Todas as traduções contidas neste trabalho, quando não indicadas por meio de referência ou notas, são de nossa autoria.

3. RISO E RITMO EM PLAUTO

O epitáfio cuja autoria é atribuída ao próprio Plauto por Varrão, além de confirmar a admiração pelo comediógrafo e o êxito de suas comédias, enaltece algumas das características mais salientes em seus escritos, como o fato de terem, por prioridade, o entretenimento de sua audiência, em detrimento de um enredo verossímil, apesar de complexo, cheio de reviravoltas e quebras de expectativas (poder-se-ia dizer, quiçá, que é repleto de peripécias), porém também voltado ao jogo constante com as palavras, recheado de neologismos e *double-entendres*, inclusive no que tange ao nome das personagens, o que demonstra que, apesar de ter como objetivo principal despertar o riso da plateia, o texto também era ricamente elaborado poeticamente. Chama a atenção, além disso, no já citado epitáfio, o uso da palavra *aptus*, que em latim poderia ter dois sentidos, o de “atado”, como mostra a tradução de Seabra Filho, citado em nota na seção anterior deste trabalho, relacionando-se, portanto, ao acusativo *mortem*, mas que pode também significar “hábil”, “apto” se tomado talvez fora do contexto da frase, como um sintagma separado, ligando-se ao nominativo *Plautus*, como um predicativo. A própria ordem em que os vocábulos são dispostos no verso sugere essa dupla acepção, num *jeu de mots* que, decerto, o próprio sarsinate aprovaria.

A música constante nas peças apresentadas nos *ludi scaenici*, como mostra o testemunho de Tito Lívio, citando os tibicenos que se tornariam figura sempre presente no teatro romano, é outro aspecto em que poucos rivalizaram com o sarsinate. Tal presença transparece em referências feitas pelo próprio Plauto ao tibiceno, o instrumentista que acompanha as apresentações, como na cena final da peça *Estico*:

“(...) *Tene, tibicen, primum. Postidea loci,
Si hoc eduxeris, proinde ut consuetu's antehac, celeriter
Lepidam et suauem cantionem aliquam occipio cinaedicam,
Vbi perpruriscamus usque ex unguiculis*” (vv. 758-61)¹²

Em introdução a sua tradução do *Estico*, Cardoso ainda faz uma observação importante sobre a presença da música nas comédias plautinas, e da possibilidade da

inferência dos ritmos nelas empregados, a despeito da inexistência das melodias que acompanhavam os versos:

“É notório que a música das peças plautinas está irremediavelmente perdida. No entanto, pode-se inferir acerca do seu ritmo a partir da métrica. Na segunda interpelação ao flautista, chama a atenção a variação no ritmo. Enquanto o escravo falava com ele, a métrica sugeria um ritmo dançante, propício ao acompanhamento por flauta (septenários trocaicos). A seguir, têm-se seis versos “falados”, isto é, versos supostamente declamados sem acompanhamento musical (senários iâmbicos, *Stich.* 762-68). A alteração rítmica leva a crer, pois, que, enquanto o flautista estava bebendo em cena, a música da peça seria interrompida.” (CARDOSO, 2006, pp. 55-56).

Os próximos subcapítulos deste trabalho têm como objetivo investigar três propriedades peculiares ao texto plautino: 1), a questão da onomástica, i.e., os jogos de palavras envolvendo os nomes das personagens como recurso cômico; 2), a variedade de ritmos empregados, já citada no comentário de Cardoso; 3), a presença constante dos *cantica*, que, nesse caso, compõem o *córpus* a ser aqui traduzido e analisado, na peça *As Báquides*.

3.1 Riso e ritmo em Plauto: onomástica em *As Báquides*

As Báquides consta entre as últimas comédias escritas por Plauto, datando, segundo Ristchl (1845, p. 344), um dos primeiros estudiosos a debruçarem-se sobre a obra Plautina (em seu *Parerga zu Plautus und Terenz*), de cerca de 188 a.C.¹², mais ou menos quatro anos antes da morte do poeta. Seu modelo é a peça de Menandro *Dis Exapaton* (que pode ser traduzida por “aquele que engana duas vezes”). A descoberta de vários fragmentos de peças de Menandro, entre diversos outros manuscritos de obras não só sobre literatura, mas também sobre religião, filosofia, e, até mesmo, correspondências pessoais, os chamados *Oxhyrynchus*

¹² “Tome você primeiro, flautista. Depois,/quando tiver esvaziado isto, então, do jeito que você até hoje sempre fez,/comece a tocar, rápido, uma canção maliciosa,/com que nos excitemos desde a menor unhazinha.” Tradução de Isabella Tardin Cardoso (2006, p. 181).

¹³ Não há consenso sobre a datação exata e a cronologia das obras plautinas. Sedgwick (1949, p. 377), em artigo dedicado exclusivamente a esse tópico, e Paratore (1992, p.14) situam a peça no ano de 189 a.C.

Papyri, no Egito, ofereceu novas perspectivas sobre o modo como as peças da comédia nova grega foram trazidas para o contexto romano e adaptadas por autores como Plauto e Terêncio.

Compilados por Edward Handley (1968), alguns fragmentos esparsos de *Dis Exapaton* puderam finalmente ser contrastados com passagens de *As Báquides*, e diversas diferenças de imediato saltam aos olhos. Além da inserção dos *cantica*, comprovadamente ausentes nas peças de Menandro, o poeta latino alterou os nomes de todas as personagens, e apesar de mantê-los no idioma grego, o que se percebe ao examiná-los é mais uma prova cabal da capacidade inventiva de Plauto e de seu pendor inegável para o *jeu de mots*, característica marcante de toda sua obra; os nomes por ele utilizados são neologismos relacionados a características dos tipos de personagens ou sua função na peça. Cardoso (2006, pp.31-32), na introdução de sua tradução do *Estico*, ao discorrer sobre algumas particularidades da produção plautina, dedica parte de sua análise a esse fato, utilizando-se da relação entre os nomes em *Dis Exapaton* e a peça de Plauto, a que o texto grego deu origem, para posteriormente estender sua observação ao *Estico*. O latinista italiano Ettore Paratore (1992), em sua tradução das peças de Plauto, tenta utilizar-se do estratagema do poeta para trasladar os nomes próprios para o italiano. Expediente deveras interessante, porém o leitor atento da obra, em seu idioma original ou em outras traduções, lembrar-se-á de que, no caso do sarsinate, tinha-se um estrangeirismo, ou, mais precisamente, um grecismo, que, de fato, seria de difícil transposição (qual língua “estaria” para o italiano, assim como o grego “está” para o latim?) e que se perde no caso, pois, então, tem-se ambos, a peça e os nomes, em italiano. Ainda assim, certamente é válido transcrever aqui alguns dos nomes adotados por Paratore em sua tradução de *As Báquides*, com seus correlativos gregos, à guisa de exemplo.

Começemos com aquela que, com certeza, é a personagem típica mais significativa da peça, espécie de anti-herói, que não só nessa, mas em várias outras, é a responsável por grande parte da ação e de seu desenredar, causando e desfazendo confusões a todo o tempo: a figura do *seruus callidus*, o escravo que, através de estratagemas intrincados e de sua astúcia, convence, rouba e, no caso da comédia supracitada, torna-se figura central no desenvolvimento da trama, que aqui, como em tantas outras plautinas, gira em torno do amor de um jovem (*adulescens*) por uma cortesã (*meretrix*) e da impossibilidade da realização do desejo amoroso, geralmente pela falta de dinheiro. A solução vem com a extorsão do pai do jovem, a figura do *senex*, através das estratégias e engodos mais mirabolantes. É interessante

nesse ponto salientar que, no caso de *As Báquides*, assim como no texto de Menandro, tem-se tudo isso duplicado: dois jovens, dois pais, duas cortesãs.

Sem mais delongas, daremos, pois, nomes aos servos: no caso do original grego, tem-se o escravo *Syros*, ou simplesmente Siro, que, na versão latina, se torna *Chrysalos*, ou Crísalo, aportuguesado. Examinando a etimologia grega do nome, percebe-se a alusão ao fato de que, mais de uma vez, o escravo subtrai ouro a seu patrão (em grego, *crysós* quer dizer justamente “ouro”). Daí o fato de Paratore traduzir o nome de Crísalo com o intento de transpor o neologismo para sua própria língua; o escravo em italiano passa a chamar-se *Rubaloro*, literalmente, “Rouba-ouro”, utilizando-se o mesmo processo de justaposição de que se serve o tradutor, ou ainda, se se desejar manter o jogo de palavras etimológico e a naturalidade um tanto quanto absurda ali criada, aglutinando-se os nomes, quem sabe, ter-se ia algo como “Robauro”, ou “Robouro”, com a licença poética aqui como justificativa para a corruptela de “roubar” sem a letra *u*, já que a sonoridade em português brasileiro seria praticamente a mesma. Vale também lembrar que o próprio Crísalo faz troça do próprio nome em determinados trechos da peça, como em “*opus est chryso chrysalos*”¹⁴ (v. 240), e não só brincando com o seu significado, mas também com a sonoridade, de modo a demonstrar a habilidade do poeta em trabalhar o material fônico de sua própria língua (o que só confirma e reforça a poeticidade do texto plautino) para criar o efeito de comicidade desejado; vide o verso que diz “*facietque extemplo Crucisalum me ex Chrysalos*”¹⁵ (v. 362), em que ocorre um jogo de palavras de difícil tradução, envolvendo o nome de Crísalo e a palavra latina *crux* (cruz). Neste trecho, o escravo sofre imaginando o tipo de punição “excruciante” que poderá sofrer caso seu *imbroglio* seja descoberto pelo patrão. Uma passagem especialmente marcante nesse sentido também é aquela em que Crísalo, além de mais uma vez confirmar a cômica etimologia de seu próprio nome, ainda faz troça do escravo da peça de Menandro, Siro, e de um outro, chamado Parmenão, quando diz “*non mihi isti placent Parmenones, Syri,/ qui duas au tris minas auferunt eris*”¹⁶ (vv. 649-650).

Outros exemplos de nomes de personagens da mesma peça encontram-se já no próprio título, ou seja, no nome das duas irmãs e *meretrices*, *Bacchide*, que remetem o leitor, ou espectador (não se deve esquecer do fato de que ainda se trata de teatro, e de que, por muito

¹⁴ “Crísalo precisa de ouro.”

¹⁵ “E fará imediatamente de mim, Crísalo, um Crúzalo.”

tempo, as peças foram encenadas, e ainda são) de imediato a *Bacchanalia*, vocábulo utilizado para designar as festividades em honra a Baco, deus do vinho, geralmente caracterizadas pela embriaguez e pela lubricidade. Também encontramos os exemplos dos dois *adulescentes*, que, na versão grega, são chamados *Sostrato* e *Moscho*, tornando-se, na romana, *Mnesilochus* e *Pistoclero*. Na tradução de Paratore, eles se transformam em *Ricordinsidia* (junção do verbo italiano *ricordare*, equivalente ao português “lembrar”, “recordar” e do substantivo *insidia*, que pode ter como correlatos lusos os termos “emboscada”, “engano” e mesmo “sedução”, talvez, portanto, traduzível como “aquele que se recorda da sedução”, aludindo ao fato de ele se encontrar sob o domínio dos encantos da *meretrix*) e *Fedesindacato* (da mistura de *fede*, “fé”, “credo” ou ainda, por extensão “confiança”, com *sindacato*, “sindicato”, “corporação”, “união”, já que Pistoclero é o representante designado por Mnesíloco para cuidar de seu interesse, i.e., a missão de encontrar seu objeto de paixão, e, assim, proporcionar o cumprimento de seu desejo amoroso, sendo, portanto, o “amigo-de-fé”, ou o “camarada de confiança”) respectivamente.

3.2 Riso e ritmo em Plauto: *Numeri innumeri*

A expressão *numeri innumeri*, que frequenta o epitáfio citado por Varrão pode referir-se, segundo Seabra (2010, p.76), tanto ao grande número de versos compostos por Plauto, quanto à variedade de ritmos por ele empregados na feitura de suas comédias. Cabe, neste ponto, uma breve análise da questão, bem como uma definição acerca do que seriam esses ritmos, cujo veículo seriam os metros utilizados. Em algumas traduções do epitáfio atribuído a Plauto, o vocábulo *numerus* aparece como “metro”. Entretanto Cícero nos fornece uma definição diferente:

“Falamos sobre ritmo (*numerus*), na verdade, onde quer que o ouvido ouça alguma medida marcando o encerramento; e independentemente do verso; a este *numerus* os gregos o chamavam *rythmos*; seus próprios ouvidos medem os ritmos (*numeros*), não é necessário para eles nem acrescentar as palavras

¹⁶ “Eu não gosto desses Parmenões, Siros/ que só duas ou três minas surrupiam dos patrões.”

nem o sentimento que nelas também há.” (Cícero apud DUPONT & LETESSIER, 2011, p. 64)¹⁷

Dupont e Letessier (2011, p. 64) ainda alertam para o fato de que não se deve confundir *numerus* com o metro, ao qual correspondia a palavra latina *modus*, vocábulo que compreendia de forma conjugada “metro” e “música”, chamando a atenção para o fato de que *numerus* diz respeito às palavras e seu arranjo no verso, independentemente do número de sílabas e de sua quantidade, e que *numerus* e *modus* combinam-se de modo a formar o chamado *versus quadratus*, versos simétricos compostos de quatro partes, organizadas duas a duas, e que caracterizam todos os textos teatrais, tragédia, comédia, *atellanae* e mesmo o mimo.¹⁸

Entretanto, os ritmos em Plauto nem sempre são regulares, pelo contrário: a infinidade de metros utilizados por Plauto denota a infinidade de ritmos que podem ser inferidos a partir deles. É justamente o que ocorre com os *cantica* plautinos, em que a polimetria é praticamente uma constante. Daí os *numeri* serem *innumeri*. Ainda assim, parece que tal irregularidade não constituía um obstáculo à fruição de sua poesia, haja vista o grandioso êxito que suas comédias obtiveram. Murray Schafer (1992), em seu livro *O ouvido pensante*, mesmo fora do contexto da literatura, dá disso uma pista interessante, quando diz que “ritmo é direção”, e continua:

“No seu sentido mais amplo, ritmo divide o todo em partes. O ritmo articula um percurso, como degraus (dividindo o andar em partes) ou qualquer outra divisão arbitrária do percurso.(...) Pode haver ritmos regulares e ritmos nervosos, irregulares. O fato de serem ou não regulares nada tem a ver com

¹⁷ “On parle de rythme (*numerus*), en effet, partout où l'oreille entend une certaine mesure marquant la clotûre; et cela indépendamment du vers; ce *numerus* les grecs le nomment *rythmos*; les oreilles d'elles mêmes mesurent les rythmes (*numeros*), il faut les donner l'envie ni d'ajouter les mots ni le sentiment qu'il y en a trop.”

¹⁸ As *atellanae* (farsas atelanas) consistiam em peças improvisadas e não escritas (pelo menos no tempo em que Plauto viveu, pois há registros de que posteriormente tenha ganhado um status literário, a exemplo do mimo) por trupes itinerantes de atores, em que o idioma utilizado era o dialeto Osco, originário da região da Campânia. Tais peças eram caracterizadas por um número limitado de personagens típicas, cada uma representada por uma máscara: *Pappus*, o velho, *Maccus*, o palhaço (existem especulações no sentido de que o *nomen* de Plauto se deve ao fato de ter representado tal personagem, tendo sido ele próprio um ator), *Bucco*, o bobo, *Dossenus*, o glutão, e *Manduccus*, o ogro. Já o mimo foi um gênero popular na Grécia e em cidades gregas no sul da Itália e na Sicília (posteriormente, com o declínio da comédia, o mimo tornou-se uma das manifestações artísticas mais populares em Roma) que seguia um determinado roteiro, porém que ao mesmo tempo continha certo grau de improvisação. Seus atores, diferentemente do que ocorria nas *atellanae*, não utilizavam máscaras, a atuação não era restrita aos homens, e o teor das performances era extremamente obsceno (cf. Marshall, 2006, pp .5-10).

sua beleza. O ritmo de um cavalo pode ser irregular, mas não faz com que cavalgar seja menos agradável.” (SCHAFER, 1992. p. 75).

Entretanto, a definição de Schafer não chega, ainda, ao cerne da questão do ritmo em poesia, e de como a palavra grega *rythmos* pode sugerir “direção”, e, ao mesmo tempo, estar ligada à noção de “arranjo” como apontam Dupont e Letessier, ao esmiuçar o conceito de *numerus*, seu equivalente em latim. Schafer apóia-se na etimologia mais comumente conhecida do vocábulo grego, associado ao verbo *rein*, que significaria “fluir”, descrevendo, por exemplo, o movimento da correnteza de um rio. Benveniste (1976), ao analisar a noção de ritmo na linguagem, relembra a mesma origem levantada por Schafer, porém, aponta o uso da palavra *rythmos* em diversas outras circunstâncias, na poesia e na filosofia grega, instâncias em que assume outras acepções, como “forma” ou mesmo o “arranjo particular das partes de um todo”, aproximando-a semanticamente a outras expressões como *skema* (“forma”, “figura”, “aparência”, “semblante” e até mesmo “átomo” em contextos mais específicos), *morphé* (“forma exterior”, “aparência”) e *eidós* (“aquilo que é visto”, “figura”, “forma”, em geral associada ao corpo humano). Contudo, não há sinonímia perfeita, portanto, deve-se entender como o *rythmos* distingue-se conceitualmente de tais expressões, e a etimologia original, sendo morfologicamente satisfatória segundo o linguista francês, também não deve ser de todo descartada. Estabelecendo a distinção entre *rythmos* e seus correlativos em grego, e aproximando-a da origem indicada pelo verbo *rein*, Benveniste conclui tratar-se da “forma no instante em que é assumida por aquilo que é móvel, fluido, a forma daquilo que não tem consistência orgânica.” (Benveniste, p. 367). Ainda assim, tal definição não satisfaz totalmente a noção moderna de ritmo existente, por exemplo, na música, e mesmo na poesia. Segundo o próprio Benveniste, a resposta aparece já no próprio idioma grego, em que a palavra *rythmos* assume posteriormente, com Platão, um novo sentido, quando este a associa com a música e também com a dança:

“(…) a “disposição” (sentido próprio da palavra) é em Platão constituída por uma sequência ordenada de movimentos lentos e rápidos, assim como a “harmonia” resulta da alternância do agudo e do grave. E é à ordem no movimento, a todo o processo do arranjo harmonioso das atitudes corporais combinado com um metro, que se chama a partir daí *rythmos*. Poderemos então falar do “ritmo” de uma dança, de uma marcha, de um canto, da dicção, de um trabalho, de tudo o que supõe uma atividade contínua

decomposta pelo metro em tempos alternados.” (BENVENISTE, 1976, p. 369).

O ritmo transmitido pelos metros plautinos e sua regularidade ou irregularidade apontam, assim como Schafer (1992, p.75) descreve quando se refere à música, uma nova direção: reviravoltas no enredo ou no estado emocional das personagens, fornecendo a direção da trama ou mesmo do ator, já que não existia no teatro romano em seus primórdios, segundo consta, uma direção de palco ou indicadores para a entrada, saída, de personagens ou mesmo seu posicionamento. Tudo isto que foi mencionado era, na verdade, indicado pelo próprio texto, haja vista a própria estrutura física precária dos palcos romanos, que eram, basicamente, estruturas de madeira improvisadas para a representação das peças, e desmontadas posteriormente¹⁹. Mas, como apontam Dupont e Letessier, o ritmo, por outro lado, depende da disposição que as palavras assumem nos versos, organizadas metricamente, bem como da duração das sílabas e de seu arranjo, se levamos em conta a definição levantada por Benveniste, que harmoniza as duas anteriores, a antiga, de Cícero, e a moderna, de Schafer. Tentaremos abordar essas questões de maneira mais aprofundada no próximo tópico, bem como na análise dos *cantica* a serem traduzidos neste trabalho.

3.3 Riso e ritmo em Plauto: os *cantica*

Uma das características mais marcantes do teatro romano, e nesse caso, em particular, de Plauto, é a utilização de trechos marcados pelo acompanhamento musical da tibia, instrumento de sopro semelhante ao *aulós* grego, e também a presença de metros variados (como já citado na seção anterior deste trabalho), destinados ao acompanhamento musical e ao canto, chamados de *cantica*. Os primeiros estudiosos a estabelecerem a distinção entre as partes faladas e recitadas ou cantadas a partir de manuscritos de Plauto (mais especificamente, a partir do conjunto chamado *Palimpsestus Ambrosianus*) foram Friedrich Wilhelm Ritschl e Theodor Bergk, que o fizeram interpretando indicações contidas nos manuscritos através de

¹⁹ O primeiro teatro fixo de Roma, construído em pedra, data de 55 a.C. (cf. Conte, 1999, p.32).

siglas, *C* para os *cantica* (partes cantadas), e *DV*, interpretado como *diverbia* (partes dialogadas ou faladas). Acerca de tal feito discorre Timothy Moore, em um de seus artigos:

“Bem mais de um século atrás, Friedrich Ritschl e Theodor Bergk chegaram independentemente à mesma conclusão sobre as marcas de *DV* e *C* em alguns dos manuscritos de Plauto: as iniciais significam *diverbum* e *canticum*; e sua associação, respectivamente, com cenas em senário jâmbico e cenas em outros metros implica que na comédia romana passagens em senários jâmbicos não eram acompanhadas, enquanto passagens em todos os outros metros eram *cantica*, acompanhados pelas *tibiae* (Ritschl 1871-72, Bergk 1872). As conclusões de Bergk e Ritschl fornecem a melhor explicação não apenas das rubricas nos manuscritos, mas também de descrições de performance nos gramáticos e outros autores antigos, e várias alusões ao *tibicen* nas peças de Plauto. Portanto, não é surpreendente que, embora tenha havido alguns dissidentes, a maioria dos estudiosos concorde com a distinção básica de Ritschl e Bergk entre senários jâmbicos e outros metros com base no acompanhamento.” (MOORE, 1998, p. 245)²⁰

O metro utilizado nas passagens caracterizadas como *diverbia*, isto é, aquelas dialogadas, não-musicadas, como se pode ver na colocação de Moore, é o senário jâmbico, derivado do trímetro jâmbico grego, diferindo aquele deste último principalmente por uma maior flexibilidade e pela possibilidade da substituição na maioria dos pés. Ambos possuem seis pés, ou três *metra*, como indica a nomenclatura grega, compostos primordialmente por jambos, pés que possuem uma sílaba breve seguida de uma longa, totalizando três tempos; entretanto, no senário jâmbico latino, pode ocorrer a substituição no segundo e no quarto pés, ou ainda no primeiro, terceiro e no quinto, havendo normalmente uma cesura no terceiro ou no quarto pé, e sendo que o último deve ser necessariamente um jambo, ou um equivalente de três tempos que não o troqueu (o inverso do jambo, caracterizado por uma sílaba longa seguida de breve), portanto, a única alternativa equivalente nesse caso é um tríbraco (três sílabas breves, totalizando os mesmos três tempos do jambo). Os outros pés permitem uma

²⁰ “Well over a century ago, Friedrich Ritschl and Theodor Bergk independently reached the same conclusion regarding the markings of *DV* and *C* in some of the manuscripts of Plautus: the initials stand for *diverbum* and *canticum*; and their association, respectively, with scenes in iambic senarii and scenes in other meters implies that in Roman comedy passages in iambic senarii were unaccompanied, whereas passages in all other meters were *cantica*, accompanied by the *tibiae* (Ritschl 1871-72, Bergk 1872). Ritschl's and Bergk's conclusions provide the best explanation not only of the rubrics in the manuscripts, but also of descriptions of performance in the grammarians and other ancient authors, and several allusions to the *tibicen* in the plays of Plautus. It is therefore not surprising that while there have been a few dissenters, most scholars have agreed with Ritschl's and Bergk's basic distinction between iambic senarii and other meters based on accompaniment.”

grande variedade de substituições que incluem o espondeu (duas longas), o dátilo (uma longa e duas breves), o anapesto (duas breves e uma longa), e o proceleusmático (quatro breves). Nota-se que estes últimos pés comportam quatro tempos, e, a partir dessas possibilidades, observa-se também a grande variedade de ritmos que podem ser obtidos em um só pé²¹.

Segundo Duckworth (1994, p.363), o senário jâmbico, em muitas peças de Plauto, constitui apenas um terço, ou até menos, do total das comédias, diferentemente de Terêncio, por exemplo, em que o uso do senário jâmbico ocorre até duas vezes mais, o que revela a grande presença de metros musicalmente acompanhados nas comédias plautinas. Os metros utilizados por Plauto nos *cantica* incluem principalmente o setenário trocaico (sendo este o mais utilizado), o octonário trocaico, o setenário jâmbico e o octonário jâmbico, e geralmente são utilizados em combinação com diversos outros metros, em especial, os anapestos, os dátilos, os créticos (longa, breve, longa), e os baquíacos (breve, longa, longa).

Os *cantica* ainda são motivo de grande debate por parte dos estudiosos plautinos, e ainda não há consenso sobre sua origem, sobre sua função, nem mesmo quanto à escansão dos versos polimétricos neles presentes. O trabalho mais completo no sentido da métrica nos *cantica*, apesar de não ser também ele definitivo (se é que haverá alguma definição acerca desse aspecto, haja vista a exiguidade de material), é o de Questa (1995), que compilou e forneceu sua escansão para os *cantica* de todas as peças plautinas, com exceção da *Vidularia*, em decorrência de seu estado extremamente fragmentário. O texto do metricista italiano foi o utilizado aqui para a tradução, e sua escansão foi tomada como base para a análise dos *cantica*, constituindo, portanto, o *córpus* deste trabalho.

Outros autores também se debruçaram sobre a questão dos *cantica*, sendo os principais Law (1922), em um dos primeiros estudos exclusivamente sobre as canções nas peças plautinas, Duckworth (1994), Fraenkel (2007), e Moore (2012), cujos trabalhos investigaremos mais a fundo para a obtenção de dados mais concretos acerca da origem e função dos *cantica*.

²¹ Para mais detalhes sobre os metros utilizados em Plauto e sua composição, cf. Moore, 2012, pp.171-209.

4. OS CANTICA EM AS BÁQUIDES

O enredo de *As Báquides*, mencionado já *en passant* na seção anterior deste trabalho, é comum à maior parte das peças plautinas, em que um jovem se perde de amor por uma cortesã, geralmente encontrando-se em dificuldades financeiras para que possa manter o seu amor. Entra em cena, pois, a figura do *seruus callidus*, o escravo astuto que se utiliza das mais variadas artimanhas para a obtenção do dinheiro para o amo apaixonado, assim, desfazendo os nós da trama. Os *cantica*, em *As Báquides*, a serem traduzidos na próxima seção da dissertação, ocorrem em momentos de exaltação emocional das personagens e indicam importantes reviravoltas no enredo da peça. Questa (1995) inclui alguns fragmentos do início da peça (o início completo foi perdido, nos manuscritos). Além desses fragmentos, temos três momentos importantes retratados nas passagens cantadas: o primeiro deles (vv.612-670) mostra Mnesíloco lamentando-se por haver retornado o dinheiro obtido por Crísalo do *senex* Nicobulo, após desconfiar que seu amigo Pistoclero o havia traído, enamorando-se de sua amada, sem saber que havia, na verdade, duas irmãs gêmeas de nome *Bacchis*, e seu posterior reencontro com o amigo. A seguir, o escravo aparece e inquire o amo sobre a situação, sem obter resposta, a princípio. No segundo *canticum* (vv.925-996a), Crísalo, após obter novamente o ouro perdido para o velho, e ainda mais duzentas moedas de ouro, para que pudesse obter a liberdade de uma das irmãs, o amor de Mnesíloco, que estava em posse de um soldado (*miles*), gaba-se do feito comparando-se a Ulisses, que planejara o assalto à cidade de Tróia através do ardil do cavalo de madeira, e entoia um lamento em um trecho de extrema comicidade, em uma monodia de tom hiperbólico e grandiloquente (que se pode interpretar como uma espécie de “paródia” do estilo épico) e ainda preparando mais um engodo contra Nicobulo, através da entrega de uma carta forjada por ele em conjunto com Mnesíloco. O *canticum* encerra-se em um diálogo entre o escravo e o velho, exatamente no instante em que aquele entrega a missiva a este, no mesmo momento em que o *senex* se encontra prestes a iniciar a sua leitura. E o último *canticum*, mais extenso (vv.1076-1206), dá-se no momento do encerramento da trama, em que o velho Nicobulo e seu amigo Filoxeno (pai do amigo de Mnesíloco, Pistoclero) descobrem as maquinações perpetradas pelos filhos em conjunto com o escravo, e acabam seduzidos pelas *meretrices*. Segue-se, na próxima seção, a tradução dos

cantica e, posteriormente a esta, sua análise, que será norteadas em grande parte pelos estudos de Moore (2012). Os versos encontram-se numerados de acordo com a edição de Questa (1995).

4.1 Tradução

No comentário já citado da adaptação do *Plúcio* de Menandro por Cecílio, Aulo Gélcio censura o poeta romano pela perda da força do original grego e pela excessiva liberdade com que tratou o texto de Menandro, superior em sua opinião. Acerca do comentário, Duckworth tece uma observação que revela, de certo modo, o procedimento que seria adotado pelos contemporâneos e sucessores do próprio Cecílio, e que advém de uma tradição que já estaria se consolidando em Roma desde Lívio Andrónico:

“É significativo que Gélcio critique Cecílio por se afastar do original e não reproduzir fielmente as palavras de Menandro. Se Cecílio como tradutor segue o texto mais de perto do que Névio e Plauto, ele ainda está longe de ser o que consideraríamos um tradutor literal; ele omite ou acrescenta ideias, introduz novas piadas, transforma uma passagem de trimetro jâmbico em um *canticum* lírico, e, em geral, parece adaptar o original ao gosto do seu público. A passagem mostra a vivacidade rítmica que havia feito as comédias de Plauto tão bem sucedidas, e revelam as liberdades que um dramaturgo romano pode ter em relação ao original grego.” (DUCKWORTH, 1994, pp. 47-48).²²

A crítica de Aulo Gélcio é significativa, de fato, pois faz objeção a um modelo de tradução que havia se tornado comum em Roma em seu tempo, não só por parte dos comediógrafos que o faziam muito provavelmente, como Duckworth sinaliza, buscando agradar ao público, mas que posteriormente encontrou respaldo em oradores como Cícero e poetas como Horácio, que rechaçavam uma tradução palavra por palavra, ou, por assim dizer,

²² “It is significant that Gellius criticizes Caecilius for departing from the original and not reproducing faithfully the words of Menander. If Caecilius as a translator follows the text more closely than did Naevius and Plautus, he is still far from what we should consider a literal translator; he omits or adds ideas, introduces new jests, transforms a passage of iambic trimeter into a lyrical *canticum*, and in general seems to adapt the original to the tastes of his audience. The passage displays the rhythmic vivacity that had made the comedies of Plautus so successful, and reveal the liberties that a Roman dramatist might take with the Greek original.”

mais “literal”. Em sua *Ars Poetica*, nos versos 133-134, Horácio deixa clara essa visão quando diz “*nec uerbo uerbum curabis reddere fidus/ interpres*”.²³

Observa-se, na máxima horaciana, o uso de duas palavras relacionadas ao conceito da tradução, trasladadas aqui como “tradutor” (*interpres*), e “traduzir” (*reddere*), que refletem a visão de tradução vigente na época em que foi escrita, pois *interpres*, além de tradutor, pode ser um intérprete, alguém que explica, ou ainda um áugure, um intérprete dos deuses, e *reddere*, como verbo, pode ter, entre outras acepções, a de fazer voltar, conceder, expelir, dizer, proferir, recitar e mesmo responder, de modo que caberia ao tradutor realmente interpretar, ou mesmo explicar em determinados casos, e exprimir em sua própria língua o que teria sido dito, de outra forma, sem fidelidade à língua de partida, privilegiando a língua materna, ou aquela para a qual se visa a traduzir. Plauto, que em alguns dos prólogos de suas peças chegou a revelar a autoria do original adaptado, utiliza-se, para referir-se à tradução, o verbo *uertere*; um exemplo é o prólogo da *Asinaria*, cujo modelo teria sido o comediógrafo grego Demófilo, nos versos 10-11, em que se lê: *Huic nomen Graece Onagost fabulae;/ Demophilus scripsit, Maccus uortit barbare*, “O nome desta peça em grego é *Onagos*;/ Demófilo a escreveu, Maco a traduziu em língua bárbara”. Plauto refere-se, na passagem, comicamente ao latim como uma língua bárbara, da mesma maneira que os gregos o faziam (lembremo-nos que no caso da *palliata* o ambiente e as personagens eram gregos, e Plauto, nesse caso, utiliza-se disso para satirizar a própria língua). O verbo *uertere*, ali empregado, sugere, além da ação de traduzir, a de voltar, desviar, mudar, trocar, transformar, o que, de fato, ocorria quase sempre quando as peças eram adaptadas. Pode-se entender, assim, que a crítica de Gélio se estenda para além do âmbito da comédia, como se disse, para uma visão de tradução consolidada em Roma, em que os originais eram suplantados²⁴. Bettini (2012), em seu *Vertere*, vai mais além, discorrendo sobre os diversos termos utilizados para referir-se ao processo tradutório em Roma. Segundo ele, por exemplo, o uso do termo *uertere*, que ocorre repetidamente em vários prólogos de peças plautinas, como já foi exemplificado acima, sugere “a intervenção de uma força mágica, sobrenatural, capaz de operar uma transformação com matiz de metamorfose”²⁵ (BETTINI, 2012, p. 39), e reforça seu argumento lembrando a

²³ “nem palavra por palavra tratarás de traduzir como tradutor fiel”.

²⁴ Cf. Berman, 2007, pp.30-33.

²⁵ “l’intervento di una forza magica, sopranaturale, capace di operare una trasformazione che sa di metamorfosi”

passagem do *Amphitruo* em que Jove se disfarça de Anfitrião (*in Amphitruonis uertit sese imaginem*)²⁶. E conclui:

“Podemos, portanto, formular a hipótese de que a pessoa que *uertit* em em latim um texto composto em outro idioma – por exemplo, uma comédia de Plauto que *uertit* Filemon – opera uma espécie de metamorfose. Ela muda radicalmente sua forma, faz com que seja algo que, aparentemente, é totalmente 'outro' em relação ao que era antes.” (BETTINI, 2012, p.39)²⁷

Também em *As Báquides* percebemos uma analogia em relação ao processo de metamorfose ao qual, segundo Bettini, alude o verbo *uertere*, mais especificamente quando Crísalo, gabando-se da façanha de ter enganado o *senex* Nicobulo, e enaltecendo suas próprias qualidades, diz, em tom de admoestação, que “convém ao homem valoroso ser *uersipellem*”(v.658), cuja proposta de tradução neste trabalho é “multiforme”. O crítico italiano relembra que o uso do mesmo vocábulo ocorre também no *Amphitruo*, e examina mais detalhadamente seu significado, que literalmente, em português, soaria como um 'vira-pele', alguém capaz de alterar identidade colocando sobre si a pele de outrem, assumindo uma nova forma. Entretanto, vale frisar também que a estratégia do chamado *uersipellis* modifica o seu aspecto externo, sua pele, como bem nos lembra novamente Bettini, referindo-se a Lúcio, protagonista de *O Asno de Ouro*, de Apuleio, ao afirmar que “a metamorfose do “vira-pele” se focaliza sobre a superfície corpórea, o pelo do cão ou as asas da mosca são vestidos, como uma roupa ou como uma segunda pele.” (BETTINI, 2012, p.40)

Contudo, se a metamorfose pode ser considerada como uma mudança aspectual exterior, entende-se, por conseguinte, que sob a nova pele ou a nova aparência, a identidade original permanece, de certa maneira, inalterada; Júpiter sob a pele de Anfitrião ainda continua sendo o *pater deorum*, apesar da transformação radical que lhe altera a forma, deixando-o irreconhecível. Tratava-se, para os comediógrafos romanos, sobretudo para o sarsinate, objeto deste estudo, de um expediente comum, tanto que o fato de as comédias gregas serem “vertidas” para o latim, mudando de forma inclusive através da inserção de

²⁶ PLAUTO, *Amphitruo*, v.121

²⁷ “Potremmo dunque formulare l'ipotesi che colui che *uertit* in latino un testo composto in un'altra lingua – per esempio Plauto che *uertit* una commedia di Filemone - ne opera una sorta di metamorfosi. Ne muta radicalmente la forma, ne fa qualcosa che all'apparenza risulta totalmente "altro" rispetto a ciò che era prima.”

trechos de outras peças (expediente o qual se convencionou, à época, denominar *contaminatio*), era anunciado de antemão aos espectadores, e à fonte original por diversas vezes era dado o devido crédito, nos prólogos das peças. O mesmo processo ecoa em Cícero tempos depois, em seu *De Optimo Genere Oratorum*, em que o orador se propõe a não traduzir palavra por palavra, mas ainda assim conservar o valor e a força de todas elas.²⁸

Para compreender melhor tal processo, torna-se mister também entender o que poderia motivar tal visão da tradução por parte dos romanos. As análises de Bettini fornecem um *insight* importante, e a elas podemos acrescentar algumas reflexões importantes de Lefevre, segundo o qual as reescrituras (entre elas as traduções) “são produzidas a serviço, ou sob as restrições, de certas correntes ideológicas e/ou poetológicas.”²⁹

Mas o quê exatamente quer dizer com isso Lefevre? Esse estudioso utiliza-se do conceito de “sistema”, elaborado pelos formalistas russos para definir de que forma a reescrita pode manipular tanto os textos como o cânone literário, preservando determinadas correntes e/ou obras literárias em detrimento de outras. A relação que isso guarda com a tradução é que o ato de traduzir, sendo responsável pela pervivência das obras literárias, confere ao tradutor (ou reescritor, ou ainda intermediário, segundo a terminologia do próprio Lefevre) um enorme poder. Até que ponto os antigos romanos eram conscientes de tal poder não se pode afirmar com certeza, entretanto, pode-se tentar analisar o que os levou a fazer versões (*uertere*) dos textos literários gregos da forma como o faziam, e sem as mesmas restrições encontradas hodiernamente (como a questão do plágio, por exemplo), entretanto, provavelmente encontrariam outras: Lefevre cita como importante, por exemplo, a questão do “mecenas”; lembremo-nos, aqui, de que os *ludi scaenici* eram financiados pelo próprio Estado romano, e que o pagamento dos comediógrafos dependia do êxito de suas peças, que, por sua vez, era condicionado à aprovação do público. Roma, à época de Plauto, dava os primeiros passos rumo ao grande império que viria a se tornar; países e culturas eram absorvidos e subjugados, e o intercâmbio cultural, inevitável. A religião, a música e as artes gregas eram incorporadas em larga escala pelos patrícios. Acerca disso, Bettini (2012, p.72) mais uma vez relata um episódio interessante envolvendo um dos principais sucessores de Plauto, e tão renomado quanto ele último, entre cujas obras, além das do sarsinate, estiveram

²⁸ CICERO, *De Optimo Genere Oratorum*, 14.

²⁹ Cf. Lefevre, 2007, p.19

algumas das únicas comédias latinas preservadas integralmente até a atualidade. Trata-se de Terêncio, que, no prólogo de sua peça “Os Dois Irmãos” (*Adelphoe*), defende-se de uma acusação, feita por um rival, de que ele teria “roubado” uma cena da comédia *Commorientes*, de Plauto³⁰. Não se pretende entrar aqui em maiores detalhes, e, sim, assinalar a natureza da acusação e uma de suas principais implicações, como as questões da originalidade e da fidelidade. Terêncio defende-se da acusação dizendo que, em verdade, não havia retirado a cena do *Commorientes*, mas sim do “original” grego, que teria sido escrito por Dífilo. As versões latinas de peças gregas eram aceitas, entretanto depreende-se da acusação que o mesmo procedimento de apropriação tornar-se-ia indébito quando feito a partir de outra obra romana.

A invectiva da qual Terêncio se defende leva a concluir que existia, de fato, um *modus operandi* a partir do qual as obras gregas eram vertidas e adaptadas para o público latino; e isso baseando tal hipótese no que já era feito por autores aqui citados, como Lívio Andronico, e outros também anteriores aos comediógrafos, como Ênio e Pacúvio. Tais adaptações ocorriam de acordo com o que era ditado pelo “mecenas”, em uma forma de motivação extrínseca ao sistema literário vigente para tais adaptações, e pelos ditames do próprio fazer literário (as correntes poetológicas citadas por Lefevere), como motivação intrínseca do próprio sistema. Assim, no caso da *fabula palliata*, eram mantidos certos aspectos gregos das peças, os temas, localidades, mas, especialmente no caso de Plauto, outras características das peças eram alteradas de modo a satisfazer o gosto da audiência romana (o acréscimo da música, os *cantica* polimétricos, a influência de outras formas de manifestações artísticas existentes até então e que aqui já foram mencionadas, tal como os mimos e as *atellanae*, e os chamados “nomes falantes” são alguns exemplos) o que não implicava em demérito para os autores, pelo contrário; isso poderia ser o diferencial entre o êxito e o fracasso de suas apresentações, já que, como foi dito na introdução desta pesquisa, os *ludi scaenici* competiam com outras formas de entretenimento. O próprio Terêncio atesta o fato em um dos prólogos de sua comédia *A Sogra (Hecyra)*, justificando o fracasso dela em sua primeira apresentação, em que o público se entretivera tanto com a performance de um funâmbulo que deste não desviara os olhos um segundo para a representação cênica.³¹

³⁰ Cf. Bettini, 2012, pp.65-73.

³¹ Terêncio, *Hecyra*, Prólogo I, vv. 1-8.

Para Berman (2007), o *modus operandi* tradutório em Roma, que teria encontrado respaldo teórico em Cícero e Horácio, mas que, como observamos em seção anterior deste trabalho, originou-se de uma tradição anterior a eles, e que remete aos primórdios da literatura em Roma, deu origem a todo um modelo de tradução literária em vigência no ocidente, que ele critica, qualificando-o como *etnocêntrico*, i.e., focado na língua de chegada e, portanto, na cultura da qual ela é o principal baluarte, ignorando, assim, diversas particularidades da língua original, modelo este que veio a ser questionado e confrontado só muito tempo depois. Ele procede, depois, a uma análise sistemática de como esse modelo se desenvolveu, de seus aspectos principais e de como foi rechaçado posteriormente por escritores-tradutores como Hölderlin, para propor posteriormente sua própria visão acerca de uma tradução mais “ética, poética e pensante”, ecoando uma ideia já exposta anteriormente por Walter Benjamin, em seu ensaio *Die Aufgaben der Übersetzen* (“A tarefa-renúncia do tradutor”), no qual o crítico afirma que “A tradução é uma forma. Para apreendê-la, é preciso retornar ao original.” (BENJAMIN, 2002, p. 205).

Curiosa e paradoxalmente, a questão do embate entre a liberdade do tradutor e a fidelidade ao texto de origem, de acordo com Bettini, origina-se já com o próprio Horácio, em consequência do trecho anteriormente citado, em que ele menciona a figura do *fidus interpres*. Segundo o italiano, o *interpres* poderia atuar como mediador em uma transação de negócios, portanto a metáfora aqui existia, a princípio, em um contexto mais amplo do que o estritamente literário, estendendo-se para o mundo dos negócios, em que a honestidade era virtude capital para o cidadão romano. Os ecos da máxima horaciana ter-se-iam deformado, por assim dizer, ao longo dos séculos, e o que, em realidade, era um convite à infidelidade deu origem também à interpretação contrária e à ideia atual da necessidade do retorno e do respeito ao texto de partida, ao original, defendidas por Benjamin e Berman, e outros escritores-tradutores que os antecederam. Pensando de modo hegeliano, a tese defendida por Horácio deu origem a sua própria antítese, ao longo do tempo, através do reforço da visão que Lefevere reafirma quando sentencia (ecoando outro provérbio antigo concernente ao processo tradutório) que “tradutores, de uma vez por todas, tem que ser traidores, mas eles não o sabem e quase sempre não tem nenhuma outra escolha.”³²

³² Cf. Lefevere, 2007, p. 32

De acordo com a visão mais moderna que se estruturou ao longo do tempo a partir da antítese do postulado de Horácio, e da qual partilham Benjamin e Berman, infere-se que para o tradutor, portanto, e sobretudo para o tradutor de poesia, não basta captar somente o sentido daquilo que é dito, não basta somente decodificar uma mensagem e transportá-la adaptando-a a um outro código, transformando-a. De certo modo, é importante manter a forma original (e aqui a visão de Benjamin e Berman destoa claramente da concepção antiga de tradução apresentada na prática pelos primeiros tradutores, ou reescritores romanos, e posteriormente teorizada, como já se disse, por Cícero e Horácio) ou, pelo menos, buscar um meio-termo, aproximando-a o máximo possível do original, condição expressa no próprio título do ensaio de Benjamin (aqui traduzido como tarefa-renúncia, pois o vocábulo alemão *Aufgaben* comporta ambas as possibilidades semânticas³³) que implica, para aquele que se propõe traduzir, a tarefa de renunciar à própria língua em prol da estranheza do que lhe é alheio, do que é estrangeiro. Isso representa um impasse para o qual não há, a princípio, uma solução ou fórmula pré-estabelecida, e que se complica ainda mais no caso da tradução de um texto poético, em que a forma, os arranjos sintáticos e rítmicos, comportam o cerne de sua expressividade, em que as palavras, polissêmicas por natureza, transbordam multiplicidade de significação. Jakobson também alerta para o problema da tradutibilidade em poesia:

“Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio constitutivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) – em suma, todos os constituintes do código verbal – são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico. O trocadilho, ou para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paronomásia, reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual – de uma forma poética a outra – transposição interlingual ou, finalmente, transposição inter-semiótica - de um sistema de signos para outro – por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura.” (JAKOBSON, 1985, p.72).

Trata-se, portanto, ao traduzir o texto poético, de transpor todo um sistema linguístico que é alheio à língua de chegada, recriando-o. A tarefa parece impossível, mas apesar disso,

³³ Cf. Benjamin, 2002, p. 229, nota da tradutora.

necessária, e a finalidade da tradução pode ser a de garantir, ainda que momentaneamente, a pervivência do original; trabalho efêmero e necessário, a renovar-se constantemente, como a pedra levada por Sísifo até o cume da montanha, para novamente despencar, rolando, para o outro lado, reiniciando assim, o processo. Benjamin deixa clara a transitoriedade da árdua tarefa, quando admite que “toda tradução é apenas uma forma, de algum modo provisória, de lidar com a estranheza das línguas.” (BENJAMIN, 2002, p. 215).

Tem-se aqui, portanto, uma justificativa plausível para a tradução que se segue. No entanto, tal justificativa não é a única. Se verter uma obra para sua própria língua já admite o paradoxo da estranheza de recriá-la (ou recriá-la, como sugere Jakobson) a partir de uma outra, o que se dirá de uma tradução que traslada para uma outra, que, em tese, e somente em tese, temos como nossa? De fato, há muito que no Brasil não se fala a língua de Camões. A última flor do Lácio, ao aportar em terras tupiniquins, sofreu inúmeras transformações que a distanciaram de sua origem lusitana até tornar-lhe, em alguns casos, impossível o reconhecimento, fato que se deve em grande parte ao contato com os escravos vindos da África, que absorveram o idioma de forma irregular, informal, o que criou um efeito de heterogeneidade. O linguista Marcos Bagno, em texto recente, apresentado no X Deutscher Lusitanistentag, na Universidade de Hamburgo, em 13 de setembro de 2013, reflete sobre as mudanças ocorridas no português brasileiro desde a época da colonização, e a influência dos idiomas de origem africana (principalmente o banto) em sua consituição, negligenciada não só por pesquisadores, detentores do saber, mas pelo próprio povo, preconceituoso e envergonhado de suas origens, fato que se reflete no ensino e na difusão da chamada “norma culta” do português (muito mais aparentada a sua contraparte européia) em nosso país, concluindo:

“Me parece urgente, diante desses argumentos, assumir o caráter marcadamente africano do português brasileiro, levar adiante descrições cada vez mais detalhadas da nossa língua à luz dessas constatações e, sobretudo, declarar e assumir de uma vez por todas que o português brasileiro é uma língua diferente do português europeu, decerto muito aparentada, mas já suficientemente distinta em seu próprio sistema sintático e, por conseguinte, semântico e discursivo.” (BAGNO, 2013, p. 13).

Embora pareça forçoso à primeira vista, ao aparentar, de forma tão exacerbada, a língua falada entre nossos conterrâneos com as línguas africanas que indubitavelmente a

influenciaram, o argumento de Bagno evidencia a diferença clara que existe entre o português europeu e o brasileiro. Encontra-se aí, pois, mais um ponto em que se evidencia a necessidade e a importância da tradução que se propõe neste trabalho: além da transitoriedade do ato de traduzir, carente de constante renovação, i.e., de novas traduções, é imprescindível que sejam vertidas obras literárias para o português brasileiro, sobretudo as clássicas, e ainda mais as plautinas, em que se observa uma reconstrução poética do *sermo familiaris*, coloquialismos e jogos de palavras, fatores que engendram uma comicidade e um dinamismo que se perdem no caso das traduções de *As Bâquides* existentes em português europeu. No levantamento bibliográfico feito durante a pesquisa tencionada foram encontradas duas delas, uma recente, lusitana, de Cláudia Teixeira, publicada em 2006, no primeiro volume de um projeto de tradução completa das comédias de Plauto, realizado pela Universidade de Coimbra, e uma brasileira, de Newton Belleza, já antiga, datando de 1977. Não se trata de desmerecer os esforços dos pesquisadores e tradutores da nação que nos deu origem, mas de ressaltar o fato de que é indispensável que os mesmos esforços também ocorram em terras brasileiras, e que haja traduções mais atuais (dada a já citada transitoriedade da reescrita em forma de tradução), fato reforçado pelo crescente número de pesquisas e traduções de Plauto e Terêncio em nosso país, algumas delas inclusive mencionadas e utilizadas na feitura desta dissertação.

Deve-se ressaltar, também, que as traduções de *As Bâquides* supracitadas parecem ignorar o aspecto poético inerente à sua composição. Os versos perdem sua unidade, os diálogos tornam-se prosaicos, perdendo grande parte do encantamento gerado pela rítmica, pelas aliterações, pelos arranjos sintáticos inusitados, falhas que tentaremos minorar com a versão dos *cantica* da peça aqui trazidos para o português brasileiro, e que abrem espaço também para uma possível continuação desta pesquisa: a tradução integral do texto da comédia em questão, nos mesmos moldes.

Sobre a tradução que aqui se propõe, levaram-se em consideração todas as características e reflexões já mencionadas nestes escritos sobre a difícil tarefa: na medida do possível, tentou-se respeitar a riqueza poética dos versos do sarsinate, mantendo-se os arranjos sintáticos e as relações de contiguidade entre os vocábulos, tratando cada verso como uma unidade em si, entretanto não completamente dissociada do todo, já que ainda se trata de uma peça com um enredo. Foram utilizados versos livres, e, embora não tenha existido o intento de uma transposição da métrica plautina, e conseqüentemente, de sua rítmica, fez-se o

possível para preservar, ao menos em parte, a poeticidade do texto plautino. Notar-se-ão também mudanças de registro nas falas das personagens, como trechos coloquiais seguidos de outros, em que a grandiloquência é notória, como por exemplo, algumas falas de Crísalo, em especial na monodia em que compara, em tom zombeteiro, a extorsão, pela segunda vez, do *senex* Nicobulo, ao mítico relato da tomada de Tróia, através do conhecido estratagema do cavalo de madeira, oferecido pelos aqueus aos inimigos como presente de reconciliação. Tentamos reproduzir esses câmbios súbitos de registro, incongruência (ou estratégia?) também encontrada no texto de origem, por conta de diversos fatores que também serão abordados em posterior análise, podendo-se adiantar aqui que, muito possivelmente, se trata de um artifício, utilizado pelo próprio Plauto, de modo muitas vezes paródico, como mais um recurso objetivando a comicidade, principal intento de sua obra. Segue, portanto, abaixo, o texto em sua versão traduzida, intercalado página a página com o original latino, para mais fácil apreciação e cotejo.

I – 1. Para quem o caráter é útil na alma, é modesto sem ser servil

II – 2. grilhões, varas, moinhos: o castigo ruim

2a. fica pior

VIII – 9. Sei que seu sopro é muito maior

10. que o ar que há nos foles taurinos, quando liquefazem

11. as pedras, quando é feito o ferro. :: de onde ele dizia ser?

12. :: Prenestino eu penso que seja, era mesmo um fanfarrão.

XII – 17. meu coração, minha esperança,

18. mel meu, doçura, alimento, alegria

26. (PI.) Que a mim e meu parceiro tem atormentado.

612. (MN.) Safado, sem-vergonha e esquentado, idiota indomado,

Sem modos, imoderado sou, sem juízo nem honra,

Incrível, insano das idéias, insuportável, impolido vivo,

615. com malévolos gênios nascidos. Enfim, tenho em mim

essas coisas que quero só pros outros. Dá pra acreditar?

Não há ninguém mais nefasto nem mais indigno de que

os deuses bem lhe façam nem de que

os homens o amem e o acompanhem.

Inimigos como amigos é justo que eu tenha;

620. Os maus e não os bons é que mais me ajudariam.

De todos os vitupérios que dos homens vis

são dignos, não há homem mais digno que eu,

que devolvi ao pai todo o ouro que, apaixonado,

624. eu tinha na mão. Não sou mesmo um miserável?

624a. Acabei comigo mesmo e com o esforço do Crísalo.

625. (PI.) Devo consolá-lo, vou até ele.

626. Ô Mnesíloco, qualé? (MN.) Me lasquei!

626a. (PI.) Que os deuses te ajudem. (MN.) Me lasquei!

627. (PI.) Cala a boca, tá doido? (MN.) Cala a boca?

I – 1. Quibus ingenium in animo utibile est, modicum et sine vernilitate

II – 2. uincla, uirgae, molae: saeuitudo mala

2a. fit peior

VIII – 9. scio spiritum eius maiorem esse multo

10. quam folles taurini habent, cum liquescunt

11. petrae, ferrum ubi fit. :: cuiatem esse aiebat?

12. :: Praenestinum opino esse, ita erat gloriosus.

XII – 17. cor meum, spes mea,

18. mel meum, suauitudo, cibus, gaudium.

26. (PI.) quae sodalem atque me exercitos habet.

612. (MN.) petulans, proteruo iracundo animo, indomito incogitato,

sine modo et modestia sum, sine bono iure atque honore

incredibilis imposque animi, inamabilis inlepidus uiuo,

615. maleuolente ingenio natus. postremo id mi est quod uolo

615a. ego esse aliis. credibile hoc est?

nequior nemo neque indignior quomodo

di bene faciant nec quem quisquam

homo aut amet aut adeat.

inimicos quam amicos aequum est me habere;

620. malos quam bonos par magis me iuuare.

omnibus probris quae improbis uiris

digna sunt, dignior nullus est homo,

qui patri reddidi omne aurum, amans,

624. quod fuit praeter manu. sumne ego homo miser?

624a. perdidisti me atque operam Chrysalis.

625. (PI.) consolandus mi hic est, ibo ad eum.

626. Mnesiloche, quid fit? (MN.) perii!

626a. (PI.) di melius faciant. (MN.) perii!

627. (PI.) non taces, incipiens? (MN.) taceam?

627a. (PI.) Não tá batendo bem. (MN.) Me lasquei!

628. Dores doídas meu peito agora,

628a. acres e agudas, afligem:

629. Na acusação eu acreditei?

629a. Sem motivo contigo irritado fiquei.

630.(PI.) Ei, levanta essa cabeça. (MN.) De que jeito?

630a. Até um morto vale mais que eu agora.

631. O parasita do soldado há pouco

631a. veio aqui pra pedir o ouro:

632. falei um monte pra ele,

632a. botei pra fora daqui, praquela mulher

633. eu repeli, esculachei o homem. (MN.) De quê me adianta isso?

634. O que faço? Nada tenho, tô lascado:

634a. Com certeza ele vai levá-la, eu sei.

635. (PI.) Se eu tivesse a grana, não daria. (MN.) Sei que daria, te conheço.

Mas se não estivesse apaixonado, não teria em você tanta confiança;

Agora já se preocupa o bastante, você mesmo, com suas coisas

Como posso esperar amparo de um desamparado como você?

(PI.) Cale-se: algum deus nos ajudará. (MN.) Ah, que besteira!

640. (PI.) Espera. (MN.) Que é? (PI.) Seu reforço

640a. aí, é Crísalo que avisto.

640b. (CR.) A este homem que em ouro vale o que pesa, convém erigir uma estátua de ouro:

pois hoje uma dupla façanha eu fiz, com duplos espólios estou carregado.

Meu mestre, como hoje eu o engambelei legal, como o enrolei!

O velho matreiro, com matreiros truques

Compeli e impeli em tudo a me acreditar.

645. Agora, para o amo-amante, filho do velho

Com quem eu bebo, com quem eu como e amo,

Régios e áureos recursos eu trouxe

para que não saísse de casa nem procurasse fora.

- 627a. (PI.) sanus satis non es. (MN.) perii!
628. multa mala mi in pectore nunc,
628a. acria atque acerba eueniunt:
629. criminim me habuisse fidem?
629a. inmerito tibi iratus fui.
630. (PI.) heia, bonum habe animum. (MN.) unde habeam?
630a. mortuus pluris pretist quam ego sum.
631. militis parasitus modo
631a. uenerat aurum petere hinc:
632. eum ego dictis malis
632a. his foribus atque hac <muliere>
633. reppuli, reieci hominem. (MN.) quid mihi id prodest?
634. quid faciam nil habeo miser:
634a. ille quidem hanc abducat, scio.
635. (PI.) si mi sit, non pollicear. (MN.) scio, dares, noui.
sed nisi ames, non habeam tibi fidem tantam;
nunc agitas sat tute tuarum rerum;
egone ut opem mi ferre putem posse inopem te?
(PI.) tace modo: deus respiciet. (MN.) nugae.
640. (PI.) mane. (MN.) quid est? (PI.) tuam copiam
640a. eccam Chrysalum uideo.
640b. (CR.) hunc hominem decet auro expendi, huic decet statuam statui ex auro:
nam duplex hodie facinus feci, duplicibus spoliis sum adfectus.
erum maiorem meum ut ego hodie lusi lepide, ut ludificatust!
callidum senem callidum dolis
compuli et perpuli mi omnia ut crederet.
645. nunc amanti ero, filio senis
quicum ego bibo, quicum edo et amo,
regias copias aureasque optuli
ut domo sumeret neu foris quaereret.

Eu não gosto desses Parmenões, Siros,

650. Que só duas ou três minas surrupiam dos patrões.

651. nada é mais sem graça que

651a. um escravo sem recursos, que não tem
um peito polivalente

e que, onde quer que esteja, exponha seu peito.

Nenhum homem pode ter valor,

655. a não ser que consiga fazer o bem e o mal.

Que seja perverso com os perversos, ladrão com os ladrões
e pegue o que puder:

Ao varão de valor convém ser multiforme

com o que experimenta o espírito:

660. que seja bom com os bons, mau com os maus

E que em qualquer situação, seu ânimo seja conforme.

Mas eu queria saber quanto ouro o patrão pra si
pegou e quanto devolveu ao seu pai.

665. Se ele é esperto, um Hércules fez do pai:

a décima parte lhe deu, e pra si tomou nove.

Mas olha aí quem eu procuro, ótimo! Aí, bem no meu caminho!

Por acaso deixou cair algum cascalho, ô patrão,

668a. pra pro chão assim olhar tanto?

Por quê percebo vocês tão tristes e abatidos?

670. Não tô gostando, agora aí tem...porque não me respondem?

non mihi isti placent Parmenones, Syri,
 650. qui duas aut tris minas auferunt eris.
 651. nequius nil quam egens
 651a. consili seruus, nisi habent
 multipotens pectus:
 ubicumque usus siet, pectore expromat suo.
 nullus frugi esse potest homo,
 655. nisi qui et bene facere et male tenet.
 Improbis cum improbus sit, harpaget furibus,
 furetur quod queat:
 uersipellem frugi conuenit esse hominem
 pectus cui sapit:
 660. bonus sit bonis, malus sit malis
 utcumque res sit, ita animum habeat.
 sed lubet scire quantum aurum erus sibi
 dempsit et quid suo reddidit patri.
 665. si frugi est, Herculem fecit ex patre:
 decimam partem ei dedit, sibi nouem abstulit.
 sed quem quaero, otime eccum obuiam mihi est.
 numqui nummi exciderunt, ere, tibi,
 668a. quod sic terram optuere?
 quid uos maestos tam tristesque esse conspikor?
 670. non placet nec temerest etiam. quin respondetis mihi?

925. (CR.) Os dois irmãos Atridas ficaram famosos pelo feito de façanha máxima,
quando Pérgamo, pátria de Príamo, protegida por divina mão,
com armas, cavalos, um exército e exímios soldados
e mil navios, depois de dez anos subjugaram.

Isso não foi uma pereba no pé perto do que aprontarei pro patrão

930. sem frota e sem exército e sem tantos guerreiros.

(capturei, e extorqui, para o filho-amante, o ouro de seu pai.)

Agora, antes que pra cá o velho venha, um lamento já entô:

Ó Tróia, ó pátria, ó Pérgamo, ó Príamo, pereceste, velho,
que será, miserável, moído por quatrocentos Filipos áureos.

935. Agora estas tabuinhas seladas e assinadas que carrego

936. não são tabuinhas, e sim o cavalo de madeira que os Aques mandaram.

937. Pistoclero é Epeu: dele elas foram tomadas; Mnesíloco é Sinon,

938. relegado, ei-lo, não sobre a pira de Aquiles mas sobre um leito se deita;

939. A Báquide tem ele consigo; aquele outrora teve o fogo que daria o sinal,

940. este é chamuscado por ele; eu sou Ulisses, cujo conselho tudo isto dirige.

941. E então as letras que aqui estão escritas, são os soldados no cavalo encerrados,

942. animados e armados muito bem. Assim, para mim tudo foi um sucesso até agora!

943. E este cavalo não contra um castelo, mas na verdade contra um cofre investirá:

944. destruição, decadência, deslumbramento: é o que será este cavalo pro ouro do velho.

945. A este nosso velho estúpido, com certeza lhe chamarei Ílio.

O milico é Menelau, eu Agamenão, e também Ulisses Laércio;

Mnesíloco é Alexandre, que será a ruína de sua pátria:

ele que raptou Helena, por cuja causa agora faço o cerco a Ílio.

Pois ele, tal qual Ulisses (que sou eu), ouvi dizer, foi audaz e maligno.

950. Fui pego no ato, e ele, descoberto como mendigo, morreu quase,

enquanto ali inquiria o paradeiro dos Ílios; o mesmo hoje me ocorreu.

Fui amarrado, mas me safei pela esperteza; também ele se safou pela sua.

953. Sobre Ílio, foram três, dizer ouvi,

953a. Os fados que lhe indicaram a ruína:

925. (CH.) Atridae duo fratres cluent fecisse facinus maxumum,
 quom Priami patriam Pergamum, diuina moenitum manu,
 armis, equis, exercitu atque eximieis bellatoribus
 milli cum numero nauium decumo anno post subegerunt.
 non pedibus termento fuit praeut ego erum expugnabo meum
 930. sine classe sineque exercitu et tanto numero militum.
 [cepi, expugnaui amanti erili filio aurum ab suo patre.]
 nunc prius quam huc senex uenit, lubet lamentari dum exeat:
 O Troia, o patria, o Pergamum, o Priame periisti senex,
 qi misere male mulcabere quadringentis Phillipis aureis.
 935. nam ego has tabellas obsignatas consignatas quas fero
 non sunt tabellae, sed equos quem misere Achiui ligneum.
 937. Epiust Pistoclerus: ab eo haec sumptae; Mnesilochus Sino est
 938. relictus, ellum non in busto Achilli sed in lecto accubat;
 939. Bacchidem habet secum: ille olim habuit ignem qui signum daret,
 940. hic ipsum exurit; ego sum Ulixes, cuius consilio haec gerunt.
 941. tum quae hic sunt scriptae litterae, hoc in ego insunt milites,
 942. armati atque animati probe. ita res successit mi usque adhuc.
 943. atque hic equus non in arcem, uerum in arcam facie impetum:
 944. exitium, excidium, exlecebra fiet hic equos hodie auro senis.
 945. nostro seni huic stolido, ei profecto nomen facio ego Ilio.
 946. [miles Menelaust, ego Agamemno, idem Ulixes Lartius;
 947. Mnesilochust Alexander, qui erit exitio rei patriae suae:
 948. is Helenam auexit, cuia causa nunc facio obsidium Ilio.]
 949. nam illi itidem Ulixem audiui, ut ego sum, fuisse et audacem et malum:
 950. <in> dolil ego prensus sum, ille mendicans paene inuentus interit
 dum ibi exquirat facta Iliorum; adsimiliter mi hodie optigit:
 uinctus sum, sed dolis me exemi: item se ille seruauit dolis.
 953. Ilio tria fuisse audiui
 953a. fata quae illi forent exitio:

954. Se o marco da cidade se perdesse;

954a. O segundo também, é a morte de Troilo;

955. E em terceiro, quando da porta Frígia

955a. A verga superior fosse rompida;

956. Parecidos, assim, também, a esses três, três sinais

956a. fadaram esta nossa Ílio.

Pois há pouco, primeiramente, quando pro nosso velho menti

Sobre o hóspede, e sobre o ouro e sobre o barco, aí eu já roubei o marco da cidade.

Restavam então dois fados; não havia capturado totalmente a cidade,

960. pois assim que levei as tabuinhas pro velho, aí eu matei Troilo,

e ele pensou que Mnesíloco estivesse com a “esposa” do soldado.

(aí me livrei com dificuldade: e comparo esse perigo ao de Ulisses, como contam,

reconhecido por Helena e revelado a Hécuba; mas como naquela época ele

se safou com blandícias, e persuadiu-a a deixá-lo ir,

965. assim eu também me livrei daquele perigo e enganei o velho.

Depois, com o soldado sonso, que desarmado captura cidades na conversa,

eu me bati e o homem repeli; então travei combate com o velho:

A ele venci completamente com uma só mentira, com um só golpe logo

capturei os espólios. Ele agora duzentos Filipos ao soldado

970. dar prometeu, e dará.

Agora é necessário outra vez que outros duzentos sejam distribuídos,

De Ílio após a captura, para que haja vinho com mel com que os soldados celebrem.

(mas este Príamo supera, e muito, aquele: não só cinquenta,

mas quatrocentos filhos ele tem, e decerto todos escolhidos a dedo, perfeitos!

975. Eu hoje vou decapitá-los com dois golpes só.

Agora se pro Príamo nosso há algum comprador, um velho imprestável

que tenho aqui a venda eu venderei, assim que tiver tomado a cidade.

Mas eis que vejo Príamo parado diante da porta. Vou até ele lhe falar.

979. (NI.) De quem é essa voz que próxima me soa? (CR.) Ô,

979a. Nicobulo! (NI.) Que foi?

954. signum ex arce si periisset;

954a. alterum etiamst Troili mors;

955. tertium, cum portae Phrygiae

955a. limen superum scinderetur;

956. paria item tria eis tribus sunt

956a. fata nostro huic Ilio.

nam dudum primo ut dixeram nostro seni mendacium

et de hospite et de auro et de lembo, ibi signum ex arce iam abstuli.

iam duo restabant fata tunc, nec magis id ceperam oppidum.

960. post ubi tabellas ad senem detuli, ibi occidi Troilum,

cum censuit Mnesilochum cum uxore esse dudum militis.

[ibi uix me exsolui: atque id periculum adsimilo, Ulixem ut praedicant

cognitum ab Helena esse proditum Hecubae; sed ut olim ille se

blanditiis exemit et persuasit ut se amitteret,

965. item ego dolis me illo extuli e periculo et decepi senem.]

poste cum magnifico milite, urbes uerbis qui inermis capit,

confluxi atque hominem reppuli; dein pugnam conserui seni:

eum ego adeo uno mendacio deuici, uno icto extempulo

cepi spolia. is nunc ducentos nummos Phillipos militi,

970. quos dare se promisit, dabit.

nunc alteris ducentis usus est qui dispensentur,

Ilio capto ut sim mulsum qui triumphant milites.

[sed Priamus hic multo illi praestat: non quinquaginta modo,

quadringentos filios habet atque equidem omnis lectos sine probro:

975. eos ego hodie omnis contruncabo duobus solis ictibus.

nunc Priamo nostro si est quis emptor, comptionalem senem

uendam ego, uenalem quem habeo, extemplo ubi oppidum expugnauero.]

sed Priamum adstantem eccum ante portam uideo. adibo atque adloquar.

979. (NI.) Cuianam uox prope me sonat. (CH.) o

979a. Nicobule! (NI.) quid fit?

980. Aquilo que te mandei fazer, por acaso você
 980a. fez? (CR.) E ainda pergunta? Chega mais. (NI.) Chego.
981. (CR.) Um ótimo orador eu sou: às lágrimas
 981a. o homem levei, castigando
982. cruelmente, com palavras, todas aquelas que consegui
 982a. encontrar. (NI.) E ele? (CR.) Coisa
983. nenhuma disse: chorando em silêncio
 983a. escutava o que eu lhe dizia;
984. Quietamente escreveu estas tabuinhas,
 984a. e assinadas ele me deu.
985. A você me mandou dar, mas temo que cantem o mesmo que as primeiras;
 986. reconhece o selo: não é o dele? (NI.) Reconheço. Quero lê-las. (CR.) Leia.
987. Agora a verga superior é rompida, agora aproxima-se a ruína de Ílio.
 988. O madeiro cavaleiro elegante empina. (NI.) Crísalo, fica aqui enquanto leio.
 988a. (CR.) E porque é necessário eu ficar? (NI.) O que mando quero que faça,
 989. para que saiba o que aqui estiver escrito.
 989a. Não sei e não quero saber.
990. (NI.) Fique aí, mesmo assim. (CR.) Pra quê? (NI.) Cale-se:
 990a. O que mando, você faz. (CR.) Ficarei.
- NI. Que beleza hein, letras diminutas! (CR.) Quiçá pra quem vê pouco,
 na verdade pra quem bem vê, bem grandes são. (NI.) Presta atenção, então.
 (CR.) Não quero, já disse. (NI.) E eu quero, já disse. (CR.) Pra quê? (NI.) Ora, porque o que
 te mando, você faz.
 (CR.) É justo que seu servo, segundo sua vontade, te sirva.
995. (NI.) Vamos, então, vou ler. (CR.) Quando quiser,
 995a. pode ler; pra você sou todo ouvidos.
996. (NI.) Com certeza não poupou nem cera nem estilo;
 996a. mas de qualquer maneira, tudo leio, isto é certo.

980. quid quod te misi, ecquid egis-
- 980a. ti? (CH.) rogas? congregere. (NI.) gradior.
981. (CH.) optumus sum orator: ad lacrimas
- 981a. hominem coegi castigando
982. maleque dictis, quae quidem quiui
- 982a. comminisci. (NI.) quid ait? (CH.) uerbum
983. nullum fecit: lacrumans tacitus
- 983a. auscultabat quae ego loquebar;
984. tacitus conscripsit tabellas,
- 984a. obsignatas mi has dedit.
985. tibi me iussit dare, sed metuo ne idem cantent quod priores;
986. nosce signum: estne eius? (NI.) nui. libet perlegere has. (CH.) perlege.
987. nunc superum limen scinditur, nunc adest exitium Ilio.
988. turbat equos lepide ligneus. (NI.) Chrysale, ades dum ego has perlego.
- 988a. (CH.) quid me tibi adesse opus est? (NI.) uolo ut quod iubeo facias,
989. ut scias quae hic scripta sient.
- 989a. nil moror nec scire uolo.
990. (NI.) tamen ades. (CH.) quid opust? (NI.) taceas:
- 990a. quod iubeo, id facias. (CH.) adero.
- (NI.) euge, litteras minutas! (CH.) qui quidem uideat parum
uerum qui satis uideat, grandes satis sunt. (NI.) animum aduertito igitur.
(CH.) nolo inquam. (NI.) at uolo inquam. (CH.) quid opust? (NI.) at enim id quod te iubeo
facias.
- (CH.) iustumst <ut> tuus tibi seruus tuo arbitrato seruiat.
995. (NI.) hoc age sis nunciam. (CH.) ubi lubet,
- 995a. recita: aurium operam tibi dico.
996. (NI.) cerae quidem haud parsit nec stilo;
- 996a. sed quicquid est, pellegere certumst.

1076. (FI.) Quanto mais a pensar eu fico, em meu filho e nas peças que prega,
a que vida e a que costumes precipitado, ignorante, se apegar.

maior a preocupação e maior o medo, que não se perca nem se corrompa.

Sei, fui também dessa idade e fiz isso tudo, mas de modo moderado;

1080. nem agradam os costumes que vejo em geral entre filhos e pais.

1081. levei para casa cortesãs, bebi, presentes dei, mas vez ou outra.

1082. eu resolvi dar folga a meu filho para que possa se divertir;

penso ser justo, mas não quero lhe dar rédea larga à indolência.

1084. Agora, Mnesíloco, que mandei,

1084a. verifico se acaso à virtude ou à

1085. prudência, por obra sua, o conduziu, assim

1085. como, se o encontrou, estou certo que

fez: esse seu engenho é nato.

(NI) Todos os que são, que foram, todos os que serão

estúpidos, e tolos, tontos, toscos, burros, bestas, bobalhões,

1089. sozinho eu a todos de longe excedo

1089a. em estultícia e ações ignorantes.

1090. Me lasquei, que carão! E nesta idade

1090a. ser enganado duas vezes tão indignamente?

1091. Quanto mais penso a respeito, mais eu sofro

1091a. com as filiais trapalhadas.

1092. Perdido estou, destruído, decerto

1092a. estou, todos os suplícios sofro,

1093. todos os males me perseguem,

1093a. todos as mortes eu morro.

1094. O Crísalo hoje me lascou

1094a. O Crísalo me deixou lisinho:

1095. Aquele canalha o ouro, sem parar, tosqueou

1095a. com artimanhas manjadas, de mim, o tonto, à vontade.

1096. Assim o milico menciona que uma meretriz

1076. (PH.) quam magis in pectore meo foueo quas meus filius turbas turbet,
 quam se ad uitam et quos ad mores praecipitem inscitus capessat,
 magis curae est magisque adformido ne is pereat neu corrumpatur.
 scio, fui ego illa aetate et feci illa omnia, sed more modesto;
1081. duxi, habui scortum, potaui, dedi, donauit, sed enim id raro.
1080. nec placitant mores quibus uideo uolgo <in> gnatos esse parentes:
1082. ego dare me [ludum] meo gnato institui ut animo obsequium sumere possit;
 aequum esse puto, sed nimis nolo desidiaei dare ludum.
1084. nunc Mnesilochum, quod mandauit,
 1084a. uiso ecquid eum ad uirtutem aut ad
1085. frugem opera sua compulerit, sic
 1085a. ut eum, si conuenit, scio fe-
 cisse: eost ingenio natus
- (NL.) quicumque ubi sunt, qui fuerunt quique futuri sunt posthac
 stulti, solidi, fatui, fungi, bardi, blenni, buccones,
1089. solus ego omnes longe antideo
 1089a. stultitia et moribus indoctis.
1090. perii, pudet: hoccin me aetatis
 1090a. ludos bis factum esse indigne?
1091. magis quam id reputo, tam magis uror
 1091a. quae meus filius turbauit.
1092. perditus sum atque [etiam] eradicatus
 1092a. sum, omnibus exemplis excrucior,
1093. omnia me mala consecantur,
 1093a. omnibus exitiis interii.
1094. Chrysalus me hodie lacerauit,
 1094a. Chrysalus me miserum spoliauit
1095. is me scelus auro usque attondit
 1095a. dolis doctis indoctum ut lubitumst.
1096. ita miles memorat meretricem es-

1096a. é a que ele dizia ser sua esposa.

1097. Tudo, tudo o que foi feito, ele falou:

1097. ele para si, neste ano, a conduzira,

1098. e o restante do ouro é o que eu,

1098a. estupídíssimo homem, lhe prometi; isso,

1099. isso é o que me exaspera;

1099a. É isso que, em suma, sofro,

1100. Nesta idade, me engambelar,

1100a. na verdade, por Pólux, duas vezes ludibriado;

1101. com cabeça branca e alva barba

1101a. de mim, miserável, o ouro ser surrupiado.

Me lasquei, e pelo atrevimento, meu escravo não está nem aí; em outro lugar tivesse perdido mais, menos aflito estaria, e isto menos estrago me traria.

(FI.) Com certeza parece que ouvi aqui perto de mim, não sei quem, a falar; mas quem vejo?

1105. Eis, com certeza, o pai do Mnesíloco. (NI.) *Great!* É meu sócio na ruína, e nos males, que vejo!

Filoxeno, salve! (FI.) Salve, de onde vem? (NI.) De onde vem um homem miserável e desgraçado.

(FI.) Ora, por Pólux! Eu também lá estou, onde deve estar um miserável desgraçado!

(NI.) Então igual fortuna, como a idade que temos, parilhamos. (FI.) Assim é, mas e você, que acontece contigo? (NI.) Por Pólux, a mim, parceiro, o mesmo que contigo!

1110. Por acaso com o filho este agravo tem a ver?

(NI.) Certamente. (FI.) O mesmo mal meu peito habita.

(NI.) Pois a mim Crísalo, ótimo homem,

Perverteu o filho, arruinou a mim e tudo que tenho.

(FI.) Qual, pra você, do filho, pois, pergunto, é o agravo? (NI.) Sabes,

1115. é isto: perde-se com o seu, e igualmente ambos tem “amigas”.

(FI.) Como sabe? (NI.) Eu vi. (FI.) Ai de mim, me danei!

(NI.) Que estamos esperando pra bater à porta e chamar os dois pra fora?

(FI.) Vamos já! (NI.) Ei, Báquis, manda agora mesmo abrir as portas,

1096a. se eam quam ille uxorem esse aiebat;

1097. omnia, ut quidque actum est, memoravit:

1098. relicuum id auri factum quod ego ei

1098a. stultissimus homo promississem; hoc,

1099. hoc est quod <cor> peracescit;

1099a. hoc est demum quod percrucior

1100. me hoc aetatis ludifica-

1100a. ri, immo edepol bis ludos factum;

1101. cano capite atque alba barba

1101a. miserum me auro esse emunctum.

perii, hoc seruum meum non nauci facere esse ausum! Atque ego, si alibi

plus perdiderim, minus aegre habeam minusque id mi damno ducam.

(PH.) certo hic prope me mi nescioquis loqui uisust; sed quem uideo?

1105. hic quidemst pater Mnesilochi. (NI.) euge, socium aerumnai et mei mali uideo.

Philoxene, salue. (PH.) et tu. unde agis? (NI.) unde homo miser atque infortunatus.

(PH.) at pol ego ibi sum, esse ubi miserum hominem decet atque infortunatum.

(NI.) igi pari fortuna, aetate ut sumus, utimur. (PH.) sic est. sed tu

quid tibist? (NI.) pol mihi par, idem est quod tibi.

1110. (PH.) numquidnam ad filium haec agritudo adtinet?

(NI.) admodum. (PH.) idem mihi morbus in pectorest.

(NI.) ad mihi Chrysalus, optumus homo,

perdidit filium, me atque rem omnem meam.

(PH.) quid tibi ex filio nam, obsecro, aegrest? (NI.) Scies;

1115. id: perit cum tuo, [atque] ambo aequae amicas habent.

(PH.) quid scis? (NI.) uidi. (PH.) ei mi, disperii.

(NI.) quid dubitamus pultare atque huc euocare ambos foras?

(PH.) haud moror. (NI.) heus Bacchis, iube sis actutum aperiri fores

se não prefere portas e batente a machadadas destroçados!

1120. (BA.) Quem, com essa zoada e esse tumulto, tanto me chama

1120a. e à porta bate?

1121. (NI.) Eu, e este aqui! (BA.) Que querem aqui?

1121a. Pois por favor, diga, quem para cá estas ovelhas trouxe?

(NI.) De ovelhas nos chamam as desgraças. (SO.) O pastor delas dorme, já que eles vão assim por aí longe do rebanho, balindo.

(BA.) Por Pólux, elas brilham, não parecem mal cuidadas as duas.

1125. (SO.) Estas duas estão mesmo bem tosadas. (FI.) Como parecem rir de nós! (NI.) Que o façam à vontade.

(BA.) Você acha que três vezes ao ano elas são tosqueadas?

(SO.) Por Pólux! Hoje uma já foi duas vezes, com certeza!

(BA.) Velhinhas estão, + tomilhófilas + (SO.) Boas já foram, creio.

1130. Veja só, como olham de soslaio!

(SO.) Por Castor! Sem qualquer malícia me parecem ser.

(FI.) Pois bem feito para nós, que para cá de fato viemos.

(BA.) Sejam elas trazidas cá pra dentro. (SO.) Não sei pra quê, já que nem qualquer lã nem leite tem. Que fiquem aí fora.

1135. Cumpriram com seu propósito, já deram o que

1136/37. tinham que dar. Não vê como desgarradas (soltas, sozinhas)

1138. andam? Além disso, por conta da idade creio serem mudas:

1138a. não balem, decerto, estando longe do resto do rebanho.

Parecem estúpidas, e também ingênuas.

1140. (BA.) Voltemos pra dentro, mana. (NI.) Vocês duas,

1140a. esperem aí: estas ovelhas querem vocês.

(SO.) É um prodígio isso, com certeza! Com humana voz nos chamam as ovelhas!

(FI.) Estas ovelhas a vocês um grande castigo, tanto quanto merecem, darão.

(BA.) Se tanto deves, te perdôo: pode ficar, nunca vou te pedir.

Mas por que é que vocês com este mal nos ameaçam?

1145. (FI.) Porque afirmam que aí estão confinados dois cordeiros nossos.

nisi mauoltis fores et postis comminui securibus.

1120. (BA.) quis sonitu ac tumultu tanto [nomine] nominat me at-

1120a. que pultat aedes?

1121. (NI.) ego atque hic. (BA.) Quid hoc est negoti?

1121a. nam, amabo, quis has huc ouis adegit?

(NI.) ouis nos uocant pessumae. (SO.) pastor harum

dormit, quom haec eunt sic a pecu balitantes.

1125. (SO.) attonsae hae quidem ambae usque sunt. (PH.) ut uidentur

(BA.) at pol nitent, haud sordidae uidentur ambae.

deridere nos! (NI.) sine suo usque arbitrato.

(BA.) rerin ter in anno tu has tonsitari?

(SO.) pol hodie altera iam bis detonsa certo est.

(BA.) uetulae sunt + thimiamae. + (SO.) at bonas fuisse credo.

1130. uiden limulis, obsecro, ut intuentur?

(SO.) ecastor sine omni arbitror malitia esse.

(PH.) merito hoc nobis fit, qui quidem huc uenerimus.

(BA.) cogantur quidem intro. (SO.) Haud scio quid eo opus sit,

quae nec lac nec lanam ullam habent. sic sine astent.

1135. exsoluere quanti fuere, omnis fructus

1136/37. iam illis decidit. Non uides ut palantes [solae liberae]

1138. grassentur? quin aetate credo esse utas:

1138a. ne balant quidem, cum a pecu cetero absunt.

stultae atque haud malae uidentur.

1140. (BA.) reuertamur intro, soror. (NI.) ilico ambae

1140a. manete: haec oues uolunt uos.

(SO.) prodigium hoc quidemst: humana nos uoce apellant oues.

(PH.) haec oues uobis malam rem magnam, quam debent, dabunt.

(BA.) si quam debes, te condono: tibi habe, nunquam a te petam.

Sed quid est quapropter nobis uos malum minitami?

1145. (PH.) Quia nostros agnos conclusos istic esse aiunt duos.

(NI.) E além desses cordeiros está oculto aí um cão meu, traiçoeiro, que se não forem trazidos para fora e entregues a nós imediatamente, terríveis carneiros nos tornaremos, e logo arremeteremos.

(BA.) Mana, tenho algo a dizer, em segredo. (SO.) Claro, querida. (NI.) Aonde elas vão?

1150. (BA.) O velho mais acolá te cedo, para que delicadamente o amoleças; eu pra junto deste, bravinho, vou chegar, talvez possamos atraí-los pra dentro.

(SO.) De meu dever elegantemente cuidarei: mas que horror, a morte abraçar!

(BA.) Faça o que tem que fazer! (SO.) Fica quieta, faz você o seu! O que eu disse eu não retiro.

(NI.) O quê, em conversa secreta, elas duas ali deliberam?

1155. (FI.) O que você acha... (NI.) De quê?

1155a. (FI.) Na verdade, tô com vergonha de dizer.

(NI.) De que é que tem vergonha? (FI.) Mas como amigo seu, vou confessar o que é certo: não valho nada. (NI.) Isso faz tempo que já sei, mas por que não vale nada? Desembucha.

(FI.) Fui pego de jeito nesse visgo;

1159. Meu peito foi espetado por uma flecha! (NI.) Por Pólux, pra você mui-

1159a. -to mais certo era espetar essas ancas.

1160. Mas o que que é? Se bem que eu mesmo já penso saber bem o que seja, de você eu quero ouvir a verdade agora. (FI.) Você a vê? (NI.) Vejo. (FI.) Nada mal, né, a mulher?

(NI.) Mas por Pólux, nada vale, nem você! (FI.) Pra que me alongar? Tô amando! (NI.) Amando? (FI.) *Oh, yeah!*

(NI.) Você, seu velho podre, se atreve a tornar-se um amante, nessa idade? (FI.) Por que não?

(NI.) Porque é uma vergonha! (FI.) Qual a necessidade de falar? Não estou bravo com meu filho,

1165. nem você está com o seu: se eles amam, fazem muito bem.

(BA.) Siga-me, por aqui. (NI.) Finalmente, olha elas lá,

1167. as safadas, persuasivas sedutoras.

1167a. E agora? Vocês devolvem nossos

1168. filhos e o escravo? Ou devo experimentar

(NI.) et praeter eos agnos meus est istic clam mordax canis:

qui nisi nobis productur iam atque emittuntur foras,

arietes truces nos erimus, iam nos incursabimus.

(BA.) soror, est quod te uolo secreto. (SO.) eho, amabo. (NI.) quo illaec abeunt?

1150. (BA.) Senem illum tibi dedo ulteriorem lepide ut lenitum reddas;

ego at hunc iratum adgrediar, <si> possumus nos hos intro inlicere hoc.

(SO.) meum pensum ego lepide accurabo: quam <quam> odiosam mortem amplexari!

(BA.) facito ut facias. (SO.) taceas; tu tuum facito: ego quod dixit haud mutabo.

(NI.) quid illaec illic in consilio duae secreto consultant?

1155. (PH.) quid ais tu, homo? (NI.) Quid me uis?

1155a. (PH.) Pudet dicere me tibi quiddam.

(NI.) quid est quod pudeat? (PH.) sed amico homini tibi quod uolo credere certumst:

nihili sum. (NI.) istuc iam pridem scio. sed quid nihili's? id memora.

(PH.) tactus sum uehementer uisco;

1159. cor stimulo foditur. (NI.) pol tibi mul-

1159a. to aequus est coxendicem.

1160. sed quid istud est? Etsi iam ego ipse quid sit probe scire puto me;

uerum audire etiam ex te studeo. (PH.) uiden hanc? (NI.) uideo. (PH.) haud mala est mulier.

(NI.) pol uero ista mala et tu nihili. (PH.) quid multa? ego amo. (NI.) an amas? (PH.) ναὶ γάρ.

(NI.) tun, homo putide, amator istac ferri aetate audes? (PH.) qui non?

(NI.) quia flagitium est. (PI.) quid opust uerbis? meo filio non sum iratus,

1165. nec te tuost aequum esse iratum: si amant, sapienter faciunt.

(BA.) sequere hac. (NI.) eunt eccas tandem,

1167. probri perlecebrae et persuatrices.

1167a. quid nunc? etiam redditis nobis

1168. filius et seruum? an ego experior

- 1168a. meios mais drásticos com você? (FI.) Ah, cai fora,
Nem homem de verdade você é, falando desse modo deselegante com tão gentil moça.
1170. (BA.) Ó, melhor velhinho do mundo, deixe-me suplicar
1171. para que esse delito desista de tanto combater.
- 1171a. (NI.) Se você não cair fora, por mais que seja bonita,
1172. vou é te dar uma bela peia, e já! (BA.) Eu aguento,
1172a. Não tenho medo que me doam
1173. as pancadas. (NI.) Mas que falamansa!
1174. Ai de mim, eu é que tenho medo. (SO.) Este aqui é mais tranquilo.
1175. (BA.) Vem comigo lá pra dentro e ali, se é o que quer,
1175a. o fedelho castiga logo.
(NI.) Cai fora, safada! (BA.) Atende, amorzinho, meu pedido. (NI.) Atender seu pedido?
(SO.) Eu de fato a este certamente convencerei. (FI.) Ao contrário, eu é que te peço que pra dentro me abduza.
(SO.) Que galante, você! (FI.) Mas sabe, com que condição você aí pra dentro me leva? (SO.)
Que você fique comigo.
1179. (FI.) Tudo o que eu queria ouvir, você falou!
1179a. (NI.) Eu já vi homens imprestáveis, mas de verdade, que você
1180. nenhum é pior. (FI.) Assim eu sou.
(BA.) Vem cá comigo, pra dentro, onde para você há bóia da boa, vinho e unguentos.
1182. (NI.) Chega, chega já de seus convites!
1182a. A mim não me importa que eu seja recebido:
1182b. em quatrocentos Filipos meu filho e
1183. Crísalo me calotearam,
1183a. e para que eu não o crucifique
1184. outros quatrocentos não aceito!
1184a. (BA.) Que diz então, se metade do ouro
1185. for devolvida, vamos comigo lá pra dentro, para que
1185a. esse delito esqueças? (FI.) Aceita!
1186. (NI.) De jeito maneira, quero não, nada quero senão isto:

1168a. tecum uim maiorem? (PH.) abin hinc?

Non homo tu quidem es, qui istoc pacto tam lepidam inlepide appelles.

1170. (BA.) senex optime quantum est in terra, sine <me> hoc exorare abs te

1171. ut istuc delictum desistas tanto opere ire oppugnatum.

1171a. (NI.) ni abeas, quamquam tu bella es,

1172. malum tibi magnum dabo iam. (BA.) patiar,

1172a. non metuo ne quid mi doleat

1173. quod ferias. (NI.) ut blandiloquast!

1174. ei mi, metuo. (SO.) hic magis traquillust.

1175. (BA.) i hac mecum intro atque ibi si quid uis

1175a. filium concastigato.

(NI.) abin a me, scelus? (BA.) sine, mea pietas, te exorem. (NI.) exores tu me?

(SO.) ego quidem ab hoc certe exorabo. (PH.) immo ego te oro ut me intro abducas.

(SO.) lepidum te! (PH.) at scin quo pacto me ad te intro abducas? (SO.) mecum ut sis.

1179. (PH.) omnia quae cupio commemoras.

1179a. (NI.) Uidi ego nequam homines, uerum te

1180. neminem deteriozem. (PH.) ita sum.

(BA.) I hac mecum intro, ubi tibi sit lepide uictibus, uino atque unguentis.

1182. (NI.) Satis, satis iam uostrist conuiui,

1182a. me nil paenitet ut sim acceptus:

1182b. quadringentis Philippis filius me et

1183. Chrysalus circumduxerunt,

1183. quem quidem ego ut non excruciem

1184. alterum tantum auri non meram.

1184a. (BA.) quid tandem si dimidium auri

1185. redditur, in hac mecum intro? atque ut e-

1185a. is delicta ignoscas. (PH.) faciet.

1186. (NI.) Minime, nolo, nil moror, sine sic:

1186a. maldosamente me vingar daqueles dois.

(FI.) Como é que é, seu zé roela? O que os deuses dão de bom grado cuida pra não perder... metade do ouro é oferecida: aceita e bebe e deita com a “dama”.

1189/90. (NI.) Eu, aí onde meu filho é corrompido, beber? (FI.) Ah, tem que beber.

(NI.) Então, tá, seja como for, embora seja vergonhoso, eu topo, vou me convencer a fazê-lo.

1192. mas enquanto ela se deita com ele vou ficar olhando? (BA.) Claro que não, por Pólux! Na verdade eu é que deitarei contigo,

1192a. Vou te amar e te abraçar.

1193. (NI.) a cabeça coça, caramba, não consigo dizer não.

1193a. (BA.) Não te vem à mente, amorzinho,

1194. “se enquanto vive, deve se divertir

1194a. ao passo em que, por Pólux, em verdade, a vida não tem pernas longas,

1195. e ainda, se essa chance hoje perder, após a

1195a. morte ela não vai voltar nunca?”

(NI.) Que que eu faço? (FI.) Que fazer? Ainda pergunta? (NI.) Tenho vontade, e tenho medo.

(BA.) De quê?

(NI.) De me tornar escravo do escravo e de meu filho. (BA.) Mel meu, amorzinho, o que eles conseguirem,

é seu: de onde você crê que tiram, senão do que é dado a ele por você?

Este perdão para eles eu te peço. (NI.) Que saco! Suficiente resolução

1200. que a minha fosse, ainda me convence?

É sua culpa, por estar próximo de você estou pior. (BA.) De ninguém além de mim, mais-querer.

E esta firme resolução está de pé? (NI.) O que eu disse uma vez não mudarei.

(BA.) Vai-se o dia, vá pra dentro, pro leito.

Seus filhos os esperam lá. (NI.) Quanto antes morrermos, melhor.

1205. (BA.) Está tarde, sigam-me. (NI.) Leve-nos aonde quiser, tal qual fôssemos, de fato, escravos devedores.

1206. (BA.) Olha com que elegância foram capturados os que vieram emboscar os filhos!

1186a. malo illos ulcisci ambo.

(PH.) etiam tu, homo nihili? Quod dei dant boni caue culpa tua amissis;

dimidium auri datur: accipias potesque et scortum accumbas.

1189/90. (NI.) Egon, ubi filius corrumpatur meus, ibi potem? (PH.) potandumst.

(NI.) age iam, id ut ut est, etsi est dedecori, patiar, facere inducam animum:

1192. egon cum haec cum illo accubet inspectem? (BA.) immo quidem pol tecum accumbam,

1192a. te amabo et te amplexabor.

1193. (NI.) caput prurit, perii, uix negito.

1193a. (BA.) non tibi uenit in mentem, amabo,

1194. si dum uiuas tibi bene facias

1194a. tam pol id quidem esse haud perlonginquum,

1195. nec, si hoc hodie amiseris, post in

1195a. morte id euenturum esse unquam?

(NI.) quid ago? (PH.) quid agas? rogitas etiam? (NI.) libet et metuo. (BA.) quid metuis?

(NI.) ne obnoxius filio sim et seruo. (BA.) mel meum, amabo, istaec fiant,

tuust: unde illum censes sumere, nisi quod tute illi dederis?

Hanc ueniam illis sine te exorem. (NI.) ut terebrat! satin offirmatum

1200. quod mihi erat, id me exorat?

tua sum opera et propter te improbior. (BA.) neminis quam mea mauellem.

satin ego istuc habeo offirmatum? (NI.) quod semel dixi haut mutabo.

(BA.) it dies, ite intro accubitus,

filli uos expectant intus. (NI.) quam quidem acutum emoriamur.

1205. (BA.) uesper hic est, sequimini. (NI.) ducite nos quo lubet tamquam quidem addictos.

1206. (BA.) lepide ipsi hi sunt capti, suis qui filiis fecere insidias.

4.2. Análise

Nesta seção do trabalho, pretende-se abordar, através da análise dos *cantica*, os recursos expressivos utilizados por Plauto através dos ritmos e metros aos quais ele recorre nos trechos traduzidos, em conjunto com a música que, evidentemente, se perdeu, mas cujo ritmo, como já mencionado no capítulo anterior da dissertação, pode ser inferido.

Uma das características mais marcantes dos *cantica* nas comédias romanas, e especialmente nas plautinas, é a presença constante da polimetria. Morgan (2010), em seu livro *Musa Pedestris*, ensaia uma tentativa de estabelecer um *ethos*, i.e., uma determinada disposição de ânimo e/ou um caráter particular, para os tipos de metros utilizados sobretudo na literatura da época clássica em Roma, do mesmo modo que fizeram teóricos e gramáticos da antiguidade, o que poderia ser aplicado, por extensão, ao período arcaico, em que se situam os escritos de Plauto. Entretanto, Moore (2012) contesta tal associação em diversos pontos de seu *Music in Roman Comedy*, quando afirma, por exemplo, que “para nenhum metro antigo podemos assumir um caráter fixo, imutável” (MOORE, 2012, p. 71). Ainda assim, a escolha dos metros por um determinado poeta é significativa e não ocorre ao acaso. Como se pôde perceber através do comentário de Cícero, mencionado por Dupont e Letessier e citado aqui anteriormente³⁴, os espectadores romanos, ainda que não tivessem um conhecimento teórico acerca da métrica, podiam perceber claramente as nuances, variações e diferentes efeitos, criados a partir da associação dos metros utilizados e dos ritmos por eles engendrados. Moore ainda salienta que os metros ganhavam associações através de sua utilização por meio de escritos anteriores, em passagens nas quais estes haviam sido utilizados com a finalidade de expressar uma certa emoção, ou de conferir um ritmo mais rápido ou mais lento para a ação que se desenrola nas peças.

Cabe aqui, portanto, uma tentativa de análise dos *cantica* traduzidos neste trabalho conforme tais associações, tarefa complexa, dada a infinidade de metros utilizados por Plauto em sua composição.

Para a análise, descartaremos os fragmentos iniciais da peça, compilados por Questa (1995) como parte dos *cantica*, entretanto, em estado demasiado fragmentário para que

³⁴ Cf. p.22 deste trabalho.

possam ser tomados como unidades criadoras de algum sentido para a movimentação da trama. Começamos, pois, pelo primeiro *canticum* propriamente dito, que se inicia a partir do verso 612, trecho em que Mnesíloco se lamenta por ter devolvido o ouro a seu pai, pensando ter sido enganado pelo seu companheiro Pistoclero (que se enamorara de uma das Báquis) sem saber que se tratavam de irmãs gêmeas e ainda por cima com o mesmo nome.

A passagem inicia-se com uma breve sequência de octonários trocaicos, uma variação do setenário trocaico, que, segundo Moore, é o metro acompanhado mais comum na comédia romana, vale dizer, distinguindo-se, pois, do senário jâmbico, que marcava os diálogos não-acompanhados musicalmente. O octonário trocaico é formado através da adição de um elemento ao setenário, seguindo o mesmo padrão, mas que não é marcado pela catalepse, i.e., pela supressão do último elemento do verso, o que lhe confere um andamento mais conforme. Ainda de acordo com Moore, existe uma associação comum entre o octonário trocaico e a emoção exacerbada, o que se percebe claramente nas palavras aflitas de Mnesíloco, de cunho pejorativo e exagerado, quando ele se refere a si próprio como “*petulans, proteruo iracundo animo, indomito incogitato*”³⁵ já no início do *canticum*. Nos próximos dois versos, o metro prossegue, enquanto continua a descrição de Mnesíloco de seu próprio caráter vil. Quando este termina sua exposição, ocorre uma mudança sutil, mas súbita, de octonários trocaicos para um setenário, marcando o fim da mesma (v.615). Seu lamento no entanto continua, em uma breve sequência de versos anapésticos (vv.615a-617), mais constantes, pois geralmente são isocrônicos, encerrados por um quaternário jâmbico (v.618), que dá lugar a uma outra sequência de versos mais lentos com pés baquíacos e créticos (vv. 619-625). Essa sequência é mais lenta, pois os baquíacos e créticos comportam mais unidades de tempo (cinco unidades) que os anapésticos (quatro unidades por pé), e os jâmbicos (que podem ter de duas a até mesmo quatro unidades).

Na sequência, ocorre uma variação rítmica mais brusca ainda, a partir do verso 626, em que Pistoclero chega, e percebe a aflição do amigo, decidindo consolá-lo. Ocorre ali um diálogo interessante: Plauto utiliza-se do chamado verso willamowitziano (nome dado em homenagem ao filólogo Ulrich Von Willamowitz-Moellendorf). O willamowitziano é um dos chamados versos eólicos, construídos em torno de um pé coriâmbico (caracterizado por uma

³⁵ “Safado, sem-vergonha, mau-caráter, idiota indomado”

sílaba longa, seguida de duas breves e mais uma longa). Nesse caso, trata-se de quatro elementos *anceps* seguidos de um coriambo no fim. A liberdade que caracteriza os quatro primeiros elementos constituintes desse tipo de verso gera uma vasta gama de efeitos, e a comicidade originada aqui, no caso, é gerada pela insistência de Mnesíloco em sua tristeza, e na resistência em ser consolado pelo amigo. O interessante é que o jogo de perguntas e respostas no diálogo é marcado pelos coriambos constantes nas respostas de Mnesíloco, quando diz, reiteradamente, “perii!”³⁶, fechando o verso, algo que vemos como recorrente na música moderna, quando dois instrumentos musicais diferentes dialogam entre si, numa espécie de duelo. A sequência é relativamente longa, arrastando-se por doze versos, o que reforça a sensação de que Pistoclero consola o companheiro em vão. Posteriormente trava-se um diálogo riquíssimo (vv.628-640a) até a entrada de Crísalo, em que os willamowitzianos intercalados com outros pés (créticos, adônicos e mesmo alguns quaternários jâmbicos) dão lugar a uma série de três versos em octonários trocaicos (vv.640b-642). A mudança acena, pois, para a entrada de uma nova personagem no palco, e os octonários trocaicos, com o senso de mobilidade que engendram, reforçam a ideia da chegada e da movimentação de Crísalo em direção aos dois companheiros. O *seruus callidus* chega falando sozinho, e, como em diversas ocasiões na peça, fazendo troça e gabando-se de sua astúcia, pois que havia acabado de extorquir o *senex* Nicobulo. O que ele ainda não sabe nesse ponto é que o infeliz Mensíloco havia restituído as moedas a seu pai. O escravo continua contando sobre a sua peripécia, logo após sua entrada em cena, em uma sequência de versos que demonstram um outro aspecto importante da polimetria nos *cantica* plautinos, assinalada também por Moore: trata-se da simetria. Há uma sequência, nesse ponto, do verso 643 até o verso 650, de versos perfeitamente simétricos, alguns formados por *cola* créticos, alguns por quaternários créticos e alguns metros ainda mais exóticos, como uma dipodia de timélicos no verso 646. Nesse ponto, Crísalo compara-se a outros escravos típicos da comédia (Parmenões, Siros), que se contentam em roubar apenas pequenas quantias de seus amos; aqui também uma outra característica típica do humor plautino evidencia-se: as constantes comparações hiperbólicas.

O *canticum* continua na mesma toada, com a utilização de padrões rítmicos extremamente musicais com os já citados metros créticos e timélicos, quando Crísalo inicia uma descrição daquilo que seria um escravo ideal e um homem de valor. Aqui pode-se

³⁶ “Me lasquei!”

ressaltar também um outro atributo das peças plautinas abordado por Cardoso (2006, pp.54-58): a metateatralidade. Crísalo, ao estabelecer as qualidades inerentes ao homem valoroso ou prudente (*frugis*), descreve, na verdade, seu próprio papel e aquele típico do *seruus callidus* de Plauto. Há também a comicidade gerada pelas comparações mitológicas, assinaladas por Fraenkel (2007, pp.45-71), como em “*si frugi est, Herculem fecit ex patre*”³⁷. Temos uma sequência intrincada de *cola reiziani*, versos de caráter errático, intercalada com versos contendo pés créticos e trocaicos, e mesmo um *ithyphallicus* (v.659), metro raro mesmo nos versos do sarsinate. Mais uma vez, uma mudança nos metros ocorre a partir do momento em que Crísalo encontra os dois amigos e percebe a expressão amuada do jovem patrão, cabisbaixo. Mesmo a sua preocupação diante do fato é motivo para piada, quando, ao inquiri-lo, pergunta se ele por acaso perdeu algum dinheiro para estar olhando tão fixamente para o solo (vv.668-668a). Ao fim do *canticum*, percebe-se a utilização de um senário jâmbico isolado (v.669), típico do diálogo. Moore aponta para a utilização do senário jâmbico em passagens polimétricas, em alguns raros casos. Tal metro é caracterizado justamente por ressaltar a primazia daquilo que é dito, independentemente do ritmo. É possível, portanto (e aqui a especulação é clara, porém ainda interessante), que nessa passagem a música fosse interrompida, o que contribuiria para o aumento da expectativa e do suspense gerados pela constatação de Crísalo, quando pergunta “*quid uos maestos tam tristesque esse conspico?*”³⁸. A aflição gerada pela interrupção súbita da música do tibiceno encontra seu ápice no último verso do *canticum* (v.670), um setenário trocaico, com seu final catalético que sugere mais uma pausa dramática ao fim, e exacerba o nervosismo do escravo diante da ausência de resposta por parte do jovem atormentado. Agora nervoso, o escravo diz “*non placet nec temerest etiam*”³⁹, concluindo que há algo de errado e alguma coisa encontra-se fora de ordem. Num afloramento súbito em que tal nervosismo atinge o ponto culminante, ele toma coragem e faz a pergunta decisiva, “*quin respondetis mihi?*”⁴⁰

Nota-se, portanto, a associação clara entre as variações rítmicas nas passagens polimétricas utilizadas por Plauto e mudanças na trama (a chegada inesperada de uma personagem e sua respectiva entrada, como no caso da chegada de Crísalo), e reviravoltas no

³⁷ “Se ele é esperto, um Hércules fez do pai”

³⁸ “Por que percebo vocês tão tristes e abatidos?”

³⁹ “Não tô gostando, agora aí tem...”

⁴⁰ “...por que não me respondeis?”

estado emocional das personagens (o consolo de Mnesíloco por parte de Pistoclero e a recusa insistente de Mnesíloco em ouvi-lo, a empáfia de Crísalo transformada em nervosismo ao suspeitar de que algo relacionado a seu plano pode ter dado errado, ao deparar-se com o amo cabisbaixo).

A pergunta de Crísalo encerra o primeiro *canticum*. A partir daí, Mnesíloco informa ao escravo que restituíra, precipitadamente, o dinheiro ao pai, por pensar que o amigo Pistoclero o havia traído, sem saber ainda que a cortesã de nome Báquis tinha uma irmã gêmea de mesmo nome. Passagens como essa, em senários jâmbicos, i.e., *diuerbia*, geralmente envolvem a revelação de alguma informação importante, em que o contexto sinaliza que a atenção deve ser dada sobretudo às palavras ditas.⁴¹Crísalo, então, vê-se obrigado a desenvolver um segundo estratagema para mais uma vez surrupiar dinheiro do patrão, o que ele faz diligentemente; convence o *senex* de que o *affair* filial não se trata de uma cortesã, e sim, de uma mulher adúltera, cujo marido seria o soldado Cleômaco (na realidade, um cliente que estava de posse da mulher temporariamente), e que este exige uma indenização de duzentos filipos (o mesmo valor que havia sido restituído a Nicobulo) para que esqueça a traição da esposa. Diante do êxito da primeira empreitada, e ainda não satisfeito, Crísalo elabora um outro plano para surrupiar outras duzentas moedas ao velho. E é a partir daí que se inicia o segundo *canticum* da peça, a partir do verso 925.

A passagem inicia-se com o próprio escravo comparando seu feito ao dos gregos na tomada de Tróia, através do famoso estratagema do cavalo de madeira, em tom disparatadamente cômico originado pela hipérbole da comparação, já que ele se propõe a levar a cabo um feito da mesma grandeza, porém “*sine classe sineque exercitu et tanto numero militum*” (v.930)⁴². Tem-se logo de início uma longa sequência em octonários jâmbicos (vv.925-951), apropriados para a situação do escravo que se gaba, conforme assinala Tobias, que afirma que tal metro, não tão frequente nas comédias plautinas, concorre para um efeito que “é melhor descrito como um exagero cômico ou heróico, e ocorre quando a personagem geralmente infame ou pedante entra em cena exaltando suas façanhas ou habilidades.”⁴³Os versos apresentam uma sonoridade riquíssima engendrada através de uma

⁴¹ Cf. Moore (2012), p.175.

⁴² “sem frota e sem exército e sem tantos guerreiros”

⁴³ Tobias apud Marshall, 2006, p. 229. “...is best described as comic or heroic exaggeration, and occurs when the usually disreputable or pompous character comes on stage extolling his exploits or abilities.”

série de aliterações que saltam aos olhos logo de início, como se observa já a partir do primeiro, “*Atridae duo fratres cluent fecisse facinus maxumum*”(v.925)⁴⁴ (em /f/, /k/ e/s/), e também no seguinte, “*quom Priami patriam Pergamum, diuina moenitum manu*”⁴⁵ (em /p/ e /m/), aliterações estas que recorrem por inúmeras vezes ao longo do *canticum*, sendo por demais copiosas para serem todas aqui enumeradas, e cuja versão em português aqui proposta esforçou-se por conservar ao máximo, inclusive, na medida do possível, mantendo-se a ordem dos vocábulos (o que pode causar um estranhamento, já que isso pode implicar em algumas inversões sintáticas não tão típicas no português corrente; neste ponto vale ressaltar, entretanto, que os coloquialismos encontrados em Plauto também não são senão uma reconstrução poética do latim falado em seu tempo, e que muitas vezes os *cantica* apresentam um registro mais elevado e não necessariamente coloquial⁴⁶) como pode se observar pelas notas e no texto da tradução em si.

Na sequência, a partir do verso 931, Crísalo, em mais uma demonstração da verve cômica do sarsinate apresentada através de seu discurso, sente a vontade de entoar um lamento em face do desastre iminente e da ruína que recairão sobre seu patrão Nicobulo. O metro continua sendo o octonário jâmbico, pois a intenção ainda continua sendo a valorização dos feitos do escravo, o que demonstra uma clara inversão de papéis que ocorre a todo o momento na peça: Crísalo, o escravo, conseqüentemente de posição social mais baixa, na trama é o responsável pela resolução, através das mais variadas artimanhas, dos conflitos originados pelos desvarios amorosos de seu amo. Aqui, nota-se um forte tom de paródia, dado o estilo elevado da linguagem empregada (a riqueza poética dos versos é notável), e o tom trágico de sua fala. Moore, complementando o raciocínio de Tobias, mencionado anteriormente, no que tange aos octonários jâmbicos, deixa claro que tal metro não é apenas associado a escravos em geral, mas a escravos trazendo mensagens⁴⁷, e prossegue, afirmando que “a tragédia romana parece ter usado octonários jâmbicos frequentemente para mensageiros trágicos. Assim, Plauto usa octonários jâmbicos para seus próprios mensageiros

⁴⁴ “Os dois irmãos Átridas ficaram famosos pelo feitio de façanha máxima”

⁴⁵ “Quando Pérgamo, pátria de Príamo, protegida por divina mão”

⁴⁶ Para uma breve discussão acerca dos contextos em que tais mudanças de registro ocorrem, cf. de Melo, 2007, pp.6-10.

⁴⁷ Moore, 2012, p. 182-183.

para encorajar a paródia trágica.⁴⁸ Fraenkel, cujo *Plautinisches im Plautus* ainda pode ser considerado obra de referência no que tange aos estudos plautinos, ainda vai mais longe, ao explicitar a influência de tragediógrafos romanos anteriores a Plauto como modelo para seus escritos, em especial no trecho aqui citado, em que ele compara o princípio do lamento de Crísalo a um verso de uma tragédia de Ênio:

“A *lamentatio* segue-se a isso, após um verso certamente espúrio (v.931). Ela inicia-se com as palavras *O Troia, o patria, o Pergamum, o Priame periisti senex* (“Ó Tróia, ó pátria, ó Pérgamo, velho, tu pereceste”). Há muito já foi percebido que isso lembra uma passagem em uma canção famosa da *Andromacha* de Ênio, onde encontramos *o pater, o patria, o Priami domus* (“ó pai, ó pátria, ó casa de Príamo”). (FRAENKEL, 2007, p.49)⁴⁹

A comparação atinge os níveis mais hilariantes conforme o escravo, exacerbando cada vez mais sua relevância dentro da peça, ao apresentar o reconto do mito (que, aliás, é justamente o que Fraenkel aborda no capítulo de seu “*Plautinisches...*” em que encontramos a citação acima, a utilização de motivos mitológicos como elemento constituinte da originalidade plautina), vai distribuindo os papéis aos respectivos personagens, como se fosse o diretor da “peça dentro da peça” em mais uma demonstração da metateatralidade abundante nas peças plautinas, como se pode observar nos versos 937-948:

“Pistoclero é Epeu: dele elas foram tomadas; Mnesíloco é Sinon, relegado, ei-lo, não sobre a pira de Aquiles mas sobre um leito se deita; A Báquide tem ele consigo; aquele outrora teve o fogo que daria o sinal, este é chamuscado por ele; eu sou Ulisses, cujo conselho tudo isto dirige. E então as letras que aqui estão escritas, são os soldados no cavalo encerrados, animados e armados muito bem. Assim, para mim tudo foi um sucesso até agora!
E este cavalo não contra um castelo, mas na verdade contra um cofre investirá:
destruição, decadência, deslumbramento: é o que será este cavalo pro ouro do velho.
A este nosso velho estúpido, com certeza lhe chamarei Ílio.

⁴⁸ Idem, ibidem, p.183. “...Roman tragedy appears to have used iambic octonarii often for tragic messengers. Plautus thus uses iambic octonarii for his own slave messengers to encourage tragic parody.”

⁴⁹ “The *lamentatio* follows this, after a certainly spurious line (931). It begins with the words *o Troia, o patria, o Pergamum, O Priame periisti senex* (‘O Troy, O fatherland, O Pergamum, O Priam, old man, you have perished’). It has long since been noted that this recalls a passage in a famous song from *Andromacha* by Ennius, where we find *o pater, o patria, o Priami domus* (‘O father, O fatherland, O house of Priam’).”

O milico é Menelau, eu Agamênon, e também Ulisses Laércio;
 Mnesíloco é Alexandre, que será a ruína de sua pátria:
 ele que raptou Helena, por cuja causa agora faço o cerco a Ílio.”⁵⁰

Assim como na peça, em sua narrativa Crísalo mais uma vez atribui-se o papel principal, aqui ele é Ulisses, o astuto, personagem responsável pela elaboração da estratégia dos Aqueus na tomada de Tróia, e “cujo conselho tudo isto dirige”. Está muito claro, nesse ponto, que Crísalo tem todas as outras personagens em suas mãos; manipula o velho Nicobulo de modo a obter-lhe dinheiro em três ocasiões, Mnesíloco o obedece cegamente ao escrever uma carta forjada de seu próprio punho para tal fim após ter devolvido as primeiras duzentas moedas ao pai, ele negocia a libertação da cortesã com o soldado Cleômaco e é bem-sucedido, e sempre consegue escapar das punições do *senex* rabugento, demonstrando, tal qual sua contraparte mitológica, que seu intelecto excede o de todos os outros, e o que pareceria incoerente do ponto de vista da pirâmide social, seu uso de um discurso grandiloquente e articulado, dentro do universo da comédia e da comicidade plautina, em que os valores se invertem e de fato, a figura do *seruus callidus* torna-se preponderante e crucial para o desenvolvimento da ação, faz todo o sentido.

Ao término da atribuição dos papéis por parte de nosso “diretor”, o relato mitológico é retomado. Há então uma súbita mudança na métrica, de octonários jâmbicos para um sistema trocaico (vv.953-956a), em que Crísalo, incorporando mais referências mitológicas, enumera os sinais da ruína de Tróia (ou seja, da derrocada do velho Nicobulo em decorrência de sua investida). De acordo com Moore, os sistemas são:

“...séries de pés no mesmo metro, amarrados em extensões variando de doze a 119 elementos e não-divididos em versos. Ao final do que poderiam, de outra forma, ser versos individuais dentro de um sistema, as características típicas de um final de verso – finais de palavras, a necessidade de um elemento final ser de apenas uma sílaba, e a ausência de elisão – estão

⁵⁰ “Epiust Pistoclerus: ab eo haec sumptae; Mnesilochus Sino est/ relictus, ellum non in busto Achilli sed in lecto accubat;/ Bacchidem habet secum: ille olim habuit ignem qui signum daret,/ hic ipsum exurit; ego sum Ulixes, cuius consilio haec gerunt./ tum quae hic sunt scriptae litterae, hoc in ego insunt milites,/ armati atque animati probe. ita res successit mi usque adhuc./ atque hic equus non in arcem, uerum in arcam facie impetum:/ exitium, excidium, exlecebra fiet hic equos hodie auro senis./ nostro seni huic stolido, ei profecto nomen facio ego Ilio./ [miles Menelaust, ego Agamemno, idem Ulixes Lartius;/ Mnesilochust Alexander, qui erit exitio rei patriae suae:/ is Helenam auexit, cuia causa nunc facio obsidium Ilio.]”

faltando, portanto o sistema tem o efeito de um verso longo.” (MOORE, 2012, p. 214)⁵¹

Moore prossegue, após a definição, discutindo os possíveis efeitos sinalizados pelo uso de um sistema, e afirma que estes “quase sempre refletem um aumento na intensidade ou emoção”(op. cit., p. 215)⁵², o que parece ser justamente o caso. Após a parte cômica em que Crísalo, o astuto, o *uersipellis*, atribui papéis às personagens da peça e a si próprio, assumindo declaradamente a posição de protagonista, além da de diretor, ele retoma um ar grave (o que obviamente reflete em mais comicidade) e, de certa forma, profético, ao antecipar os sinais da desgraça do velho Nicobulo, de forma metafórica, a princípio, e depois, após o final do sistema, reassumindo o tom jocoso ao explicar como os sinais enumerados por ele se relacionam às etapas de seu plano mirabolante para extorquir o pobre pai de Mnesíloco, voltando, a partir do verso 957, para os octonários jâmbicos típicos do escravo jactante (vv.957-962). Pode-se ver claramente, através do exposto, que a passagem de octonários jâmbicos para o sistema trocaico e a volta para os mesmos octonários marcam não só a mudança de intensidade ou de postura por parte de Crísalo, mas também a mudança em relação aos tópicos expostos por ele (o fim da atribuição de funções/papéis para os demais participantes da peça, o relato dos sinais proféticos da queda de Ílio, e, ao fim deste último, a volta à postura anterior, a do *boasting slave*, e a relação dos fados que ele enumera ao que representam na trama da peça, i.e., à exposição das etapas de seu estratagema).

A monodia prossegue praticamente toda em octonários jâmbicos até que Crísalo avista o velho Nicobulo, fato que marca seu encerramento, e em que estes dão lugar mais uma vez a um sistema trocaico (vv.979-984a), cujo aumento na intensidade e na emoção citados anteriormente e mencionados pelo mesmo Moore, podem ser “às vezes apenas uma leve irritação” (op.cit., p.215), o que de certa forma procede, dada a natureza irritadiça do velho, e a sua surpresa em escutar a voz de alguém que se aproxima. Crísalo o chama, e ele lhe responde de forma mal-humorada, já inquirindo sobre o resultado da tarefa delegada anteriormente (a de repreender o filho pelo caso com a mulher adúltera, forjado pelo próprio

⁵¹ “series of feet in the same meter, strung along at lengths ranging from twelve to 119 elements and not divided into verses. At the end of what might otherwise be individual verses within a system standard vers-end features – word end, the need for the final element to be just one syllable, and absence of elision – are missing, so a system has the effect of one long verse.”

⁵² “...almost always reflect an increase in intensity or emotion.”

Crísalo de modo a obter as duzentas moedas de ouro que comprarão a liberdade da cortesã, que no entanto, o *senex* pensa serem uma indenização para o marido traído, que em verdade é o soldado Cleômaco, amante de Báquis). Um octonário trocaico e um setenário, também trocaico, isolados (vv.985 e 986), marcam o final do relato fictício de Crísalo sobre sua reprimenda ao jovem amo. Seguem-se a estes dois versos em octonários jâmbicos (vv. 987-988) em que Crísalo, à parte, mais uma vez valorizando o sucesso de sua empreitada, anuncia a consumação do último sinal da queda de Tróia por ele “profetizado”, e a investida do cavalo de madeira, i.e., o último estágio de seu plano, a entrega da carta forjada e ditada por ele e escrita por Mnesíloco, para a obtenção de mais duzentas peças além das que Nicobulo já havia pagado para a obtenção da liberdade de Báquis.

Nicobulo pede, então, que Crísalo esteja presente enquanto ele lê a dita missiva, e é questionado pelo criado. O *senex*, intransigente, diz a ele que o faça simplesmente porque está mandando. A situação marca o início de uma discussão frívola entre os dois, e aqui o que marca o início do desentendimento é a presença de um metro cujo nome homenageia o classicista Friedrich Wolfgang Reiz⁵³, o chamado *uersus reizianus* (v.988^a). Este verso é composto por um *colon reizianus*, metro que “consiste de cinco elementos, o segundo e o quarto do qual devem ser de duas unidades de tempo, enquanto o primeiro, o terceiro e o quinto podem ser de uma ou duas unidades de tempo (o quinto é sempre de uma sílaba)”⁵⁴ e também de um quaternário jâmbico. Ainda segundo Moore, os *cola reiziana* e suas combinações podem ser ideais para momentos de transição.⁵⁵ O *uersus reizianus* aparece isolado, marcando, portanto, o início da contenda entre patrão e escravo, em que se observa uma sequência de quatro versos wilamowitzianos (vv.989-990a), já descritos previamente na análise, e sua utilização aqui reforça a ideia do embate entre os dois, diante da insistência de Nicobulo e da relutância de Crísalo, como Moore, mais uma vez, atesta; segundo ele, “em cenas de diálogo e de espionagem, os coriambos repetidos dos eólicos [categoria na qual os versos wilamowitzianos se enquadram] reforçam a troca de ideias entre falantes.”⁵⁶ A partir do momento em que Crísalo finalmente acata a ordem do velho, encerra-se a sequência de

⁵³ Cf. Moore, 2012, p. 203.

⁵⁴ Cf. Moore, op.cit., p.203. “...consists of five elements, the second and the fourth of which must be two time-units, while the first, the third and the fifth can be one or two time-units (the fifth is always one syllable).”

⁵⁵ Cf. Moore, op.cit., p.203.

⁵⁶ Idem, ibidem, p. 206. “In scenes of dialogue and eavesdropping, the repeated choriambos of the aeolics reinforce the give-and-take between speakers.”

wilamowitzianos e passa-se para metros trocaicos, mais comuns, começando com um setenário, quando Nicobulo prepara-se para ler a carta (v.991). Ele insiste para que Crísalo preste atenção no que ela diz, mas ele se recusa, e, quando ele finalmente ele se propõe a ouvir, o ritmo muda mais uma vez, e outro setenário dá a contenda por encerrada. A partir daí, ocorre uma breve sequência de três versos (os três penúltimos, vv.995, 995a e 996) em quaternários jâmbicos, seguidos pelo último verso (v.996a), uma dipodia jâmbica (sequência de dois jambos) seguida de um *colon reizianus*. Tais metros curtos, segundo Moore, em cerca de metade das ocorrências estão interligados ou combinados com outros metros e não aparentam independência em relação a outros versos próximos destes. Entretanto, no caso dos versos analisados nesse momento da peça eles apresentam-se isolados, ou seja, praticamente independentes, encontrando-se, portanto, nos outros cinquenta por cento. Estes cinquenta por cento, segundo ele, podem enquadrar-se ainda em cinco categorias: exclamações, momentos em que personagens aparecem e se cumprimentam, questões, um par de argumentos, e ainda em momentos de encerramento particularmente significativos.⁵⁷ No contexto em que se encerra o *canticum*, há um forte suspense e cria-se uma grande expectativa, pois o teor da carta forjada por Crísalo ainda não foi revelado, sequer para os espectadores. Eis que assim se encerra o segundo *canticum*; posteriormente a esse momento, retoma-se o senário jâmbico e inicia-se o trecho em *diuerbium*, em que o *senex* Nicobulo lerá a falsa epístola em voz alta, e é justamente nesse tipo de ocasião, como já dito, em que os senários jâmbicos são utilizados, para que a ênfase recaia sobre cada palavra dita.

Chegamos então ao terceiro e último *canticum* a ser analisado. Trata-se do mais longo, composto por 165 versos (quantidade próxima aos dois *cantica* anteriores combinados), e nas traduções que obedecem à organização das peças em cinco atos, corresponde ao início do quinto. Trata-se do momento da trama em que o pai de Pistoclero, Filoxeno, após ter descoberto as parvoíces de seu filho, encontra o outro *senex* de nossa estória, Nicobulo, e, após breve conversa, descobre que ambos encontram-se em situações análogas. Filoxeno havia mandado Mnesíloco para que repreendesse Pistoclero por seus excessos, sem saber que de fato o próprio Mnesíloco havia sido o estopim de todo o *imbroglio*, e eis que o amigo Nicobulo lhe revela que, em verdade, ambos haviam sido corrompidos pelo amor das cortesãs gêmeas, afinal.

⁵⁷ Cf. Moore, op.cit., p. 190.

O *canticum* começa com a entrada de Filoxeno, e posteriormente Nicobulo, em cena, ambos lamentando-se pelos excessos dos *adulescentes*, numa sequência de versos anapésticos (vv.1076-1108), que variam entre octonários, setenários e sistemas (e que constituem a maior parte do trecho a ser analisado, quase 75 por cento do total). Os versos anapésticos são formados por séries de pés com dois elementos, cada um com duas unidades de tempo, e, apesar do que o nome indica, não são constituídos somente por anapestos (pés formados por uma sequência de duas sílabas breves e uma longa), mas podem conter substituições por uma longa ou duas breves em qualquer um dos dois elementos que formam o pé, assim podendo apresentar pés dátilos (uma longa e duas breves), espondeus (duas longas), e proceleumáticos (quatro breves).⁵⁸ Porque então chamá-los de anapésticos se comportam tantas possibilidades? Moore atenta para o fato de que o uso de tal denominação “sugere que o tibiceno enfatizava a segunda metade de cada pé, independentemente de como esses pés eram construídos”⁵⁹, o que significa que, neste caso, muito provavelmente a melodia de acompanhamento reforçava e ditava o ritmo, mais do que o metro que o engendraria. Ainda de acordo com Moore, os versos em questão:

“...são claramente diferentes dos outros metros da comédia romana de várias formas. Cada pé anapéstico tem a mesma duração. Isto é, anapestos são isocrônicos, em contraste com ambos os jambo-trocaicos, que podem ter pés de três ou quatro unidades de tempo, e os créticos e baquíacos, cujos pés geralmente tem cinco unidades de tempo, mas podem ter seis. Cada pé anapéstico também pode ser dividido em duas metades iguais, diferentemente de praticamente todos os pés créticos e baquíacos e muitos pés dos metros jambo-trocaicos. Um pé anapéstico é, portanto, muito proximo a um compasso 2/4 da música moderna ocidental, e nunca há mudança de um “compasso” para outro. Octonários e setenários anapésticos são também os mais longos na comédia romana; e ambos são quase sempre divididos por uma cesura exatamente no meio, após o oitavo elemento. Essa combinação de pés isocrônicos igualmente divididos em longos versos claramente divididos em metades dá aos versos anapésticos um senso de movimento progressivo constante inigualado em quaisquer dos outros metros da comédia romana.” (MOORE, 2012, pp.200-201)⁶⁰

⁵⁸ Cf. Moore, 2012, p.199.

⁵⁹ Idem, ibidem, p.199.

⁶⁰ “...are strikingly different from the other meters of Roman comedy in several ways. Every anapestic foot is of the same length. That is, anapests are isochronic, in contrast to both the iambo-trochaics, which can have feet of either four or three time-units, and the cretics and bacchiacs, whose feet generally have five time-units but can have six. Every anapestic foot can also be divided into two equal halves, unlike virtually all cretic and bacchiac feet and many feet of the iambo-trochaic meters. An anapestic foot is thus very closely analogous to a 2/4 measure of modern Western music, and never a change from one “time signature” to another. Anapestic

O uso de versos anapésticos marca, portanto, a marcha da trama para o seu final, conforme os pais tornam-se cientes das travessuras dos filhos, motivo das iguais agruras dos dois. Nota-se o uso de três variantes de tais versos utilizadas neste primeiro momento no *canticum*. Na entrada de Filoxeno, temos octonários anapésticos intercalados com setenários (vv.1076-1088) até o momento em que ele muda de assunto, indagando-se se Mnesíloco haveria levado a cabo a tarefa de que ele o incumbira, de repreender Pistoclero. Nesse momento, o setenários e octonários dão lugar a um sistema anapéstico (vv.1084-1086). O uso de um sistema, segundo o mesmo Moore, pode aumentar o sentido de progressão e de movimento continuado para a frente, haja vista a falta de um fim de verso explícito⁶¹, o que evidentemente ressalta o nervosismo do pai aflito à espera de notícias sobre o filho transgressor. A fala de Filoxeno é interrompida pela chegada de sua contraparte, o outro *senex*, Nicobulo, em que a transição é marcada por uma leve mudança de ritmo; o sistema empregado pelo sarsinate dá rapidamente lugar a dois setenários anapésticos (vv.1087-1088), em versos marcados por uma sonoridade forte caracterizada por uma cadeia aliterativa em /k/, /f/, /s/ e /b/, reforçando todo o ódio destilado pelo velho contra si próprio, em sua indignação por ter sido tantas vezes enganado, quando diz, depreciando a si próprio, “*quicumque ubi sunt, qui fuerunt quique futuri sunt posthac/ stulti, stolidi, fatui, fungi, bardi, blenni, buccones*”.⁶² Após os dois versos iniciais de seu monólogo, o ancião prossegue com a descrição de suas desventuras, e os sistemas voltam a serem empregados, em três longas séries, até o verso 1102, em que os setenários e octonários anapésticos voltam a serem empregados (1102-1109), mais uma vez indicando o fim do monólogo e preparando os espectadores (ou leitores, em nosso caso) para o encontro dos dois velhotes. Os versos anapésticos prosseguem no início do diálogo entre os dois, até o momento em que a verdade sobre Mnesíloco e Pistoclero está prestes a ser revelada. O que se depreende neste ponto da análise é que a já citada noção de progressão e movimento originada a partir do uso dos anapésticos origina uma expectativa que culminará exatamente no momento da tal revelação, em que, mais uma vez, o ritmo se altera, no verso 1109, e versos baseados em sua maior parte

septenarii and octonarii are also the longest verses in Roman comedy; and both are nearly always divided by a caesura right down the middle, after the eighth element. This combination of evenly divided isochronic feet in long lines divided clearly into halves gives anapestic verses a sense of steady forward motion unmatched in any of Roman comedy's other meters.”

⁶¹ Idem, *ibidem*, p. 201.

em pés créticos passam a ser empregados. Os créticos, assim como os baquíacos, são formados, em geral, como já visto na citação de Moore acerca dos anapésticos, por cinco unidades de tempo, arranjadas em longa, breve, longa, e segundo o mesmo, “em performance, soariam como um compasso 5/8 em música contemporânea”.⁶³ Tal arranjo e tal correspondência fazem como que versos caracterizados por tais pés soem mais lentos, por exemplo, do que os jambo-trocaicos, e, de certa forma, mais musicais. Após uma breve descrição deste tipo de pé (descrição que abarca tanto os créticos como os baquíacos), Moore conclui:

“Assim como os trocaicos e jâmbicos, créticos e baquíacos parecem se muito um com o outro no papel, mas teriam tido efeitos bastante diferentes em performance por conta das maneiras diferentes como começam. O início de um pé crético soaria trocaico: um primeiro elemento longo, seguido por um elemento de um tempo. Como versos trocaicos, então, o verso crético começaria com um certo momento. Esse momento então seria interrompido quando o segundo elemento de duas unidades de tempo fosse sucedido não por um elemento fraco, como seria nos trocaicos, mas pelo elemento de duas unidades de tempo que inicia o segundo pé. Os créticos portanto trazem uma leve surpresa, e uma espécie de agitação. Essa combinação de um andamento lento, uma relativa ordem, e “agitação” rítmica torna os créticos apropriados tanto para momentos sérios quanto para cenas de grande ludicidade.” (MOORE, 2012, p. 193)⁶⁴

A associação feita por Moore a respeito do uso de créticos em momentos mais sérios condiz com os versos em que Nicobulo revela a Filoxeno que ambos os jovens tem “amigas” (vv.1109-115), e mais uma vez prepara para uma quebra de expectativa, recurso típico do sarsinate, pois o momento tenso da descoberta da verdade dará lugar à comicidade extrema do próximo trecho, em que ambos serão interpelados pelas cortesãs. Numa sequência de três setenários trocaicos (vv. 1117-1120) que marcam a passagem entre a conversa dos dois e o

⁶² “Todos os que são, que foram, todos os que serão/ estúpidos, e tolos, tontos, toscos, burros, bestas, bobalhões,”

⁶³ Idem, *ibidem*, p. 191.

⁶⁴ “Like trochaics and iambics, cretics and bacchiacs look very similar to each other on paper but would have had quite different effects in performance because of the different ways they begin. The beginning of a cretic verse would sound trochaic: a long first element, followed by a one time-unit element. Like trochaic verses, then, the cretic verse would start with a certain momentum. That momentum would then be brought up short when the second two-time-unit element was succeeded not by a weak element, as it would be in trochaics, but by the two-time-unit element that begins the second foot. Cretics therefore bring a slight surprise, and a kind of jumpiness. This combination of slow pace, relative orderliness and rhythmic “bounce” makes cretics appropriate for both serious moments and scenes of great playfulness.”

confronto com as Báquides, os dois, em frente à casa delas, decidem chamá-las para fora para que se expliquem.

As duas saem, e imediatamente percebe-se mais uma mudança clara nos metros e no andamento da peça. Após os anapestos, com seu sentido de movimentação, e os setenários trocaicos, metros apropriados para a ação nas comédias, e que indicaram, como vimos, a transição de um momento (a conversa dos velhos) para outro (o embate entre estes e as responsáveis pela perda dos filhos), segue-se um trecho relativamente longo em versos baquíacos (vv.1120-1140a), que, como já comentado, assim como os créticos, desaceleram o ritmo, da mesma forma que as cortesãs o fazem, ao tentar evitar que os anciões enfurecidos adentrem sua alcova e flagrem Nicobulo e Pistoclero em pleno delito, por meio de chacotas, comparando-os a ovelhas, em um colóquio de extrema comicidade. Forçando um pouco a argumentação, poder-se-ia inclusive ressaltar a semelhança entre o nome do tipo de verso empregado e as personagens que iniciam o seu uso, as Báquides, que sucedem em sua empreitada ao enfurecer ainda mais os dois, porém, tergiversando, retardam sua entrada na casa.

A partir do verso 1141, mais uma reviravolta. O velho Nicobulo, agora mais impaciente do que nunca, ameaça entrar à força caso os jovens, e Crísalo, não sejam devolvidos a ele e Filoxeno. Nessa altura, ocorre mais uma alteração métrica, e, conseqüentemente, rítmica: os versos baquíacos dão lugar a setenários trocaicos, apropriados para a explosão de ira do *senex*, e que sugerem atividade. Contudo, mais uma vez a expectativa é frustrada. Os setenários trocaicos são bruscamente interrompidos por versos anapésticos (v.1149-1206), em um momento em que as duas irmãs se distanciam dos dois velhinhos para pôr em ação um plano maquiavélico: seduzir Nicobulo e Filoxeno, trazendo-os para seu lado (ou seu leito) juntamente com os filhos. As seqüências de versos anapésticos que se seguem darão o tom da peça até o seu final. Em uma demonstração surpreendente de seu poder de sedução, que incluem mesmo alguma barganha (elas acabam por oferecer metade das quatrocentas moedas para que Nicobulo e Filoxeno perdoem os filhos e deem-se com ambas eles próprios), as “donzelas” acabam por ter êxito em sua empreitada, o que configura um desenlace exageradamente cômico, mas não isento de alguma tragicidade, já que ambos aceitam a proposta (mesmo o irado Nicobulo, a princípio relutante), e adentram o recinto acompanhados das meretrizes, todos felizes, e devidamente corrompidos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esperamos ter resgatado, através do trabalho de tradução, alguns aspectos importantes negligenciados pelas traduções existentes de *As Báquides* em português, e catalogadas durante o levantamento bibliográfico feito na pesquisa: a rica sonoridade dos versos plautinos, a relação de contiguidade entre os vocábulos presentes no texto de origem, i.e., seu arranjo no verso (ainda que isso possa ter incorrido em ordenamentos sintáticos estranhos ao português, pois se trata, no caso de verter o texto original, não somente de deformá-lo para que se adeque à língua de chegada e à cultura alicerçada por esta, mas de aproximar-nos também um pouco mais daquela de partida, tentando alcançar um meio-termo, como explicitado no capítulo em que discorreremos acerca do processo tradutório), os jogos de palavras e outros chistes que por muitas vezes se perdem, e, na medida do possível, trazer alguma musicalidade (ou resgatar, na medida do possível, aquela já existente) a um texto que originalmente se mostra essencialmente poético e destinado à declamação.

Esperamos também ter ressaltado a relação entre os metros utilizados por Plauto na feitura dos *cantica* e a riqueza rítmica nascida do emprego desses metros a efeitos pretendidos pelo comediógrafo e ao andamento, bem como à estrutura, da peça cujos mesmos *cantica* aqui propusemo-nos a verter e analisar.

Nosso sucesso ou nosso fracasso nesta empresa não nos cabe julgar. Lembremo-nos apenas que de que, em ciência, não há verdades ou conclusões definitivas, e que, por mais que estejamos atrelados a uma metodologia, toda descoberta e todo avanço se dá de maneira empírica, em um processo que envolve tentativa e erro.

A transitoriedade das traduções e a necessidade de constantes revisões, que podem constituir um revés para o trabalho de qualquer tradutor, em qualquer língua, em verdade transparecem aqui como a possibilidade de uma continuação desta pesquisa em trabalhos futuros, que podem incluir a tradução integral de *As Báquides*, com notas, e possivelmente a tentativa de uma tradução que, além de poética, seja focada no resgate de mais um aspecto importantíssimo (se não fundamental) da comédia plautina, que aqui abordamos: a rítmica e a métrica utilizadas com excelência por Plauto, a despeito de seus detratores, como Horácio, que, em sua *Ars Poetica*, acusa não só o sarsinate, mas também outros poetas do período arcaico de desleixo no tratamento deste quesito (conforme mencionamos anteriormente no

segundo capítulo desta dissertação), esquecendo-se, porém, de que tais poetas, como Lívio Andronico, Ênio, Pacúvio, Cecílio e Névio, haviam sido pioneiros na transposição dos metros gregos em língua latina, e que mesmo os poetas do chamado período clássico da literatura latina não a promoviam sem algum grau de licenciosidade, pois apesar de possuírem afinidades, latim e grego foram duas línguas distintas faladas por povos representantes de culturas distintas. Esforços nesse sentido abundam recentemente, como se pode observar através de estudos como a tradução integral do *Amphitruo*, do próprio Plauto, em versos polimétricos, por Leandro Dorval Cardoso, de 2012 (dissertação de Mestrado pela UFPR), e pela tradução também polimétrica de *Os Adelfos*, de Terêncio, pelo professor Rodrigo T. Gonçalves, também da UFPR.

Finalmente, esperamos ter contribuído, ainda que minimamente, para uma área que, apesar do número crescente de estudos e traduções, demonstra uma grande carência nesse sentido, a de estudos clássicos e, mais especificamente, a de estudos sobre a dramaturgia romana, especialmente a plautina. *Vale!*

REFERÊNCIAS

- BAGNO, M. **Genocídio, migração forçada e contato na formação do português brasileiro**. Disponível em <<http://marcosbagno.files.wordpress.com/2013/09/hamburgo-2013.pdf>>. Acesso em: 21 set. 2013
- BENJAMIN, W. **“A Tarefa do Tradutor”**. Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, W. (org.). **Clássicos da Teoria da Tradução**. Antologia Bilingue. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. Vol. II, 2a Ed. Revista e Ampliada. p. 203 – 231.
- BERMAN, A. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Helène Catherine Torres et al. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.
- BETTINI, M. **Vertere: Un’antropologia della traduzione nella cultura antica**. Torino: Einaudi, 2012.
- CONTE, G. B. **Latin literature: a history**. Maryland: John Hopkins University Press, 1999.
- CARDOSO, I.T. **Estico de Plauto**. Introdução, tradução e notas: Isabella Tardin Cardoso. Campinas: Editora UNICAMP, 2006.
- CARDOSO, L. D. **A vez do verso: Estudo e tradução do Amphitruo, de Plauto**. 2009. 231f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.
- DE MELO, W. C. **The Early Latin Verb System: Archaic Forms in Plautus, Terence, and Beyond**. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- DUCKWORTH, G. E. **The Nature of Roman Comedy: a study in popular entertainment**. New Jersey: Princeton University Press, 1994.
- DUPONT, F.; LETESSIER, P. **Le Théâtre Romain**. Paris: Armand Colin, 2012.
- FRAENKEL, E. **Plautine Elements in Plautus**. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- GÉLIO, A. **Noites Áticas**. Tradução de José Rodrigues Seabra Filho. Londrina: Eduel, 2010.
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. 12 ed. Tradução: I.Blikstein e J.P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1985.
- LAW, H. H. **Studies in the Songs of Plautine Comedy**. Tese de doutorado. Chicago: Departamento de Latim, 1922. Disponível em <<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015013232957;page=root;view=1up;size=100;seq=1;orient=0;5;5;5;5;5>>

LEFEVERE, A. **Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária.** Tradução: Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

MARSHALL, C.W. **The Stagecraft and Performance of Plautus.** Cambridge, England: Cambridge University Press, 2006.

MOORE, T. J. **Music and Structure in Roman Comedy.** American Journal of Philology, V.119, N.2, Summer 1998, pp.245-273.

MOORE, T. J. **Music in Roman Comedy.** Cambridge, England: Cambridge University Press, 2012.

MORGAN, L. **Musa Pedestris: Metre and Meaning in Roman Verse.** Oxford, New York: Oxford University Press, 2010.

PAZ, O. **Signos em rotação.** Tradução de Sebastião Uchoa Leite e revisão de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PLAUTO. **Tutte le Comedie.** Tradução E. Paratore. Roma: Newton Compton, 1978. Vol.I

QUESTA, C. **Titti Macci Plauti cantica.** Urbino: Edizioni QuattroVenti, 1995.

SCHAFER, M. **O ouvido pensante.** São Paulo. Editora Unesp, 1992.

SEDGWICK, W. B. **Plautine Chronology.** American Journal of Philology, V.70, N.4, 1949, pp. 376–83.