

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LEANDRO DORVAL CARDOSO

A VEZ DO VERSO:
ESTUDO E TRADUÇÃO DO *AMPHITRUO*, DE PLAUTO

CURITIBA
2012

LEANDRO DORVAL CARDOSO

A VEZ DO VERSO:
ESTUDO E TRADUÇÃO DO *AMPHITRUO*, DE PLAUTO

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção de grau de Mestre em Letras (Estudos Literários) no curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná.
Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves

CURITIBA
2012



PARECER

Defesa de dissertação do mestrando LEANDRO DORVAL CARDOSO para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados RODRIGO TADEU GONÇALVES, JOÃO ANGELO OLIVA NETO e MAURÍCIO MENDONÇA CARDOZO arguiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“A VEZ DO VERSO; ESTUDO E TRADUÇÃO DO *AMPHITRUO*, DE PLAUTO”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
RODRIGO TADEU GONÇALVES		A
JOÃO ANGELO OLIVA NETO		A
MAURÍCIO MENDONÇA CARDOZO		A

Curitiba, 21 de setembro de 2012

Prof. Dr. Luis Gonçales Bueno de Camargo
Coordenador

Aos meus pais, José e Terezinha.

Sempre.

Antes de qualquer coisa, nada disso seria possível sem o apoio, o incentivo, o reconhecimento (a paciência) e o exemplo dos meus pais (José e Terezinha) e irmãs (Josiane e Giovani). Obrigado para sempre.

Agradeço ao Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves por ter acreditado e investido neste projeto durante mais de dois anos – sem contar o tempo da graduação. Certamente esta dissertação não teria tido a mesma sorte sem o seu empenho e dedicação – nas leituras, nas conversas e nos versos. Obrigado pela empolgação, pelo empenho e (muito! e principalmente) pelo incentivo, pela ajuda (pela paciência) e pelas (muitas) cervejas. E pela amizade. E por tudo isso novamente.

Agradeço também aos professores membros da banca examinadora: Prof. Dr. João Ângelo Oliva Neto, pelo acompanhamento desde o estabelecimento do nosso projeto até a defesa; pelas leituras, pelo incentivo e pelas extraordinárias considerações feitas ao longo do percurso. Ao Prof. Dr. Mauricio Mendonça Cardozo, o orientador de outrora, pelo acompanhamento e pela orientação desde o princípio da graduação; pelas considerações e pela disposição em ler este trabalho (e pelas cervejas). Ao Prof. Dr. Alessandro Rolim de Moura, *magister*, pela confiança, pela leitura e pela disposição em fazer parte deste momento.

Agradeço também ao Prof. Dr. Brunno V. G. Vieira e ao Prof. Me. Guilherme Gontijo Flores pelas conversas (e novamente pelas cervejas), pelo acolhimento e pelas contribuições diretas e indiretas na tradução que ora apresentamos. Já que o assunto é esse, um agradecimento mais que especial aos companheiros de empreitada (e de cervejas) Luiza Souza, Vinicius Ferreira Barth (¡a la traducción, compañeros!) e Adriano Scandolara. Agradeço também a todos os colegas e amigos que estiveram presentes durante o período em que me dediquei a este trabalho.

Agradeço à Thayse Letícia, minha Lê, por cada um dos nossos minutos e por cada um dos nossos passos; pela compreensão, pela paciência, pelo incentivo, pelo apoio, pelo carinho e pelo amor, pelos sorrisos e pelos seus olhos. Por nunca deixar de acreditar. Nunca. Por tudo. Sempre.

Por fim, agradeço também à CAPES (e ao projeto REUNI), ao CNPq e a todos os brasileiros que honram seus compromissos financeiros com a Receita Federal pelos dois anos em que fomentaram este projeto.

No haber caído,
como otros de mi sangre,
en la batalla.

Ser en la vana noche
el que cuenta las sílabas.

(Jorge Luis Borges - Tankas)

Resumo

No presente trabalho, partindo da constatação da importância que as estruturas métricas – a saber, *diuerbia* e *cantica* e, dentro desses, os recitativos e as canções – têm para a *comoedia palliata*, incorremos em uma análise das estruturas métricas da peça *Amphitruo*, de Tito Mácio Plauto, com vistas a: i) realizar um estudo da questão em se tratando do texto plautino e ii) fundamentar um projeto de tradução para a peça. A partir desse estudo, portanto, apresentamos um projeto de tradução com o intuito de desenvolver, em português, versos que possam recriar as estruturas métricas encontradas no *Amphitruo*. Ao final, apresentamos a tradução total da peça.

Palavras-chave: Plauto; Anfitrião; Polimetria; Tradução Poética; Métrica.

Abstract

In this work, through the assumption of the importance of metrical structures (i.e. *diuerbia* and *cantica*, both recitative and song) for the *comoedia palliata*, we propose an analysis of the metrical structure of the play *Amphitruo* by Titus Maccius Plautus, with a view to (i) put forth a study of this question regarding the plautine text and (ii) sustain a translation project for the play. Departing from this study, we present a translation project aiming at developing verses in Portuguese which attempt to recreate the metrical structures found in the *Amphitruo*. At the end of this study, we present a full translation of the play according to this project.

Keywords: Plautus; Amphitryon; Polymetry; Poetic Translation; Metrics.

Lista de Abreviaturas

Ad.: *Adelphoe* (Os Adelfos), Terêncio;

An.: *Andria* (A Moça que veio de Andros), Terêncio;

As.: *Asinaria* (A Comédia dos Asnos), Plauto;

Bac.: *Bacchides* (As Báquides), Plauto;

Capt.: *Captiui* (Os Cativos), Plauto;

Cas.: *Casina* (Cásina), Plauto;

Cur.: *Curculio* (O Gorgulho), Plauto;

Dysc.: *Dyscolos* (O Misanthropo), Menandro;

Ep.: *Epistulae* (Epístolas), Sêneca;

Gl.: *Noctes Atticae* (Noites Áticas), Aulo Gélíio;

Liv.: *Ab Urbe Condita Libri* (História de Roma), Tito Lívio;

Men.: *Menaechmi* (Os Menecmos), Plauto;

Mer.: *Mercator* (O Mercador), Plauto;

Mis.: *Misoumenos* (O Odiado), Menandro;

Od.: *Odussia* (Odisséia), Lívio Andronico;

Peiriceir.: *Peiriceiomene* (A Moça de Cabelos Cortados), Menandro;

Per.: *Persa* (Os Persas), Plauto;

Poen.: *Poenulus* (O Pequeno Cartaginês), Plauto;

Rud.: *Rudens* (O Cabo), Plauto;

Trin.: *Trinummus* (A Comédia das Três Moedas), Plauto.

Sumário

Resumo	vii
Abstract.....	viii
Lista de Abreviaturas	ix
Sumário	x
Introdução.....	1
Nota do Tradutor.....	11
I – Traduzir a poesia.....	11
II – O discurso da poesia.....	26
III – A poética da <i>palliata</i>	43
III.1 O início da tradição.....	43
III.2 Da relação entre a <i>palliata</i> e a <i>Néa</i>	54
III.3 A métrica na <i>palliata</i>	81
IV – A métrica no <i>Amphitruo</i>	91
V– A métrica no <i>Anfitrião</i>	122
<i>Anfitrião</i> , de Tito Mácio Plauto	134
Referências.....	172
Obras consultadas	172
Edições do <i>Anfitrião</i>	174
Bibliografia	175
Apêndices	177

Apêndice A – Tabela dos metros no <i>Amphitruo</i>	177
Apêndice B – Tabela comparativa entre os arcos e os atos do <i>Amphitruo</i>	180
Apêndice C – Tabela comparativa das principais edições do <i>Amphitruo</i>	181
Anexo A – T. MACCI PLAUTI AMPHITRUO.....	185

Introdução

Ela é a tese, embora, como tradução, não se ofereça como definitiva. Poderá aperfeiçoar-se, se ao autor não faltarem tempo e engenho; poderá superar-se por outras, que a releguem para o jazigo das estantes e o manuseio indiferente de algum erudito em férias. (FIGUEIREDO, 1980)

O trabalho que ora apresentamos é *de* tradução. Não deixa de ser também *sobre* tradução na medida em que qualquer tradução traz em si aquilo que seu tradutor entende sobre o traduzir – sobre o que é, por consequência, a Tradução. Uma pergunta que pode surgir de nossa proposta e que se nos apresenta no contexto em que a desenvolvemos é: que relevância científico-acadêmica pode e deve ter uma tradução como objetivo geral de uma dissertação de mestrado? O que faremos aqui é tentar respondê-la ou ao menos encaminhar a resposta que será dada, acreditamos, no decorrer do nosso trabalho.

As traduções são, sem dúvida, o principal agente responsável pela divulgação das literaturas de língua estrangeira, e não há dúvidas também de que essa divulgação traz as marcas de diferentes instâncias que influem diretamente no processo de tradução e no seu resultado. Lawrence Venuti¹, por exemplo, demonstra uma preocupação especial com o ensino da literatura via tradução, detendo-se sobre a condição da tradução e da literatura no processo por ele chamado de *pedagogia da literatura traduzida* e concentrando-se especialmente em questões éticas e políticas que influenciariam diretamente na tradução, condicionando o processo e determinando o resultado.

De maneira análoga, André Lefevere detém-se sobre o que considera o aspecto manipulativo da tradução, ou, mais especificamente, dos processos de *reescrita*, discutindo a influência que uma ideologia e uma poética podem exercer determinando a *imagem* do texto original criada pela reescrita:

¹ VENUTI, 1998, p. 88-105.

Produzindo traduções, histórias da literatura ou suas próprias compilações mais compactas, obras de referência, antologias, críticas ou edições, reescritores adaptam, manipulam até um certo ponto os originais com os quais eles trabalham, normalmente para adequá-los à corrente, ou a uma das correntes ideológica ou poetológica dominante de sua época.²

Ou ainda, de maneira mais detalhada:

Dois fatores determinam basicamente a imagem de uma obra literária tal como ela é projetada por uma tradução. Esses dois fatores são, na ordem de importância, a ideologia do tradutor (aceita livremente ou imposta como uma restrição por alguma forma de mecenato) e a poética dominante na literatura recebedora no momento em que a tradução é feita. A ideologia dita a estratégia básica que o tradutor usará e, portanto, também as soluções de problemas relacionados tanto ao “universo do discurso” expresso no original (objetos, preocupações, hábitos pertencentes ao mundo que era familiar ao escritor do original) e à língua em que o próprio original é expresso.³

Partindo disso, Lefevere explica, por exemplo, expurgos realizados em passagens consideradas moralmente inadequadas e mudanças estruturais, como a adequação de um poema a um verso canônico da tradição literária que recebe a obra traduzida. Mais importante que pensarmos aqui quais as influências de uma poética ou de uma ideologia durante o processo de tradução é perceber que, para o autor, a tradução possui um caráter manipulativo que acaba determinando algumas diferenças entre o original e a tradução.⁴

Em resumo, dentre a variedade de fatores que influenciam uma tradução, a postura de um tradutor frente a uma determinada poética, ideologia, a uma tradição de recepção ou mesmo de tradução pode fazer com que se obtenham diferentes resultados com o texto traduzido, que pode estar condicionado, ainda, a um *projeto de tradução*. Como essa noção nos será cara durante esta introdução – sendo, portanto, importante para a concepção deste trabalho –, é preciso que a apresentemos

² LEFEVERE, 2007, p. 23.

³ *Ibidem*, p. 73.

⁴ Ambas as reflexões ora evocadas, como não poderia deixar de ser, possuem diversas implicações tanto para a concepção da natureza da tradução e do texto traduzido como para a concepção do próprio ato de traduzir. Dados os objetivos do nosso trabalho e, principalmente, os objetivos pelos quais as evocamos aqui – noticiar duas das diferentes formas pelas quais as instâncias atuantes na atividade do tradutor podem ser determinadas e analisadas –, não vamos nos ater sobre suas implicações nem sobre seus pressupostos ou especificidades.

tal qual a consideramos: a partir das noções de *tradução* e de *projeto de tradução* defendidas por Antoine Berman em seu *Pour Critique des Traductions: John Donne*⁵.

Nesse livro, o crítico e teórico francês busca propor uma forma de análise de traduções para a crítica⁶ que não deixe de lado as principais características do texto traduzido; que seja, pois, específica à tradução. Para chegarmos a essa especificidade, é importante levarmos em conta que, para Berman, a atividade crítica e a tradução partilham uma natureza crítica, elas são estruturalmente similares.⁷ Sendo assim, se a tradução é também um processo crítico, “a crítica de tradução é, então, a crítica de um texto que, por si mesmo, resulta de um trabalho de ordem crítica”⁸. Há, na execução do processo tradutório, um movimento crítico constituinte desse processo, realizado pelo tradutor. A crítica de tradução não poderia, então, deixar escapar à sua análise esse movimento crítico.

Para propor essa crítica específica, Berman acaba filiando-se àquilo que chama de crítica moderna, levada a cabo por diversos nomes importantes da filosofia e da crítica e teoria literárias após os trabalhos do seu “pai fundador”, Friedrich Schlegel⁹. De acordo com Mauricio Cardozo, ao partir da natureza crítica do processo tradutório e ao filiar-se à crítica moderna, Berman quer filiar-se a uma tradição a partir da qual seja possível diferenciar sua proposta de uma crítica que seja simplesmente judiciativa:

[...] ao reconhecer a natureza crítica da prática tradutória, Berman aponta para a necessidade de transcenderem-se os limites do simples cotejo e da crítica meramente impressionista e meramente judiciativa. Desse modo, o teórico francês estabelece um novo espaço de ação para a crítica de tradução, entendendo essa prática no sentido schlegeliano de uma *crítica produ-*

⁵ BERMAN, 1995.

⁶ De acordo com Berman: “por *forma de análise de tradução*, eu entendo uma estrutura discursiva *sui generis*, adequada à sua finalidade (a comparação de um original com sua tradução ou suas traduções), suficientemente *individual* para que se distinga de outros gêneros de análise. Entendo também como *uma forma que se reflete, que tematiza sua especificidade e, portando, produz a sua metodologia; uma forma que não só produz sua metodologia, mas que procura fundamentá-la em uma teoria explícita da linguagem, do texto e da tradução*” (BERMAN, 1995, p. 45).

⁷ *ibid.*, p. 40.

⁸ *ibid.*, p. 41. Todas as traduções, exceto as indicadas nas referências, são de nossa autoria.

⁹ *ibid.*, p. 13. Dentre os nomes listados por Berman, encontram-se: Ezra Pound, Maurice Blanchot, Roland Barthes, Gérard Genette, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Hans Robert Jauss, Jakobson e Ungaretti.

tiva, mais preocupada em discutir o significado dos movimentos críticos implicados na tradução – e, com isso, por exemplo, apontar possíveis caminhos críticos ainda inexplorados pelas traduções, realimentando a própria dinâmica de produção de futuras traduções –, do que restringir-se meramente ao jogo de flagrar diferenças pontuais entre tradução e original.¹⁰

Levar em conta o aspecto crítico da tradução não somente possibilita a prática crítica em um novo espaço, mas também – e mesmo por isso – conduz a uma nova proposta crítica. O esforço de Berman, portanto, será justamente o de desenvolver uma forma de análise que inclua, em seu escopo, uma das características mais marcantes do processo de tradução. Para o autor:

[...] crítica quer dizer análise rigorosa de uma tradução, de seus traços fundamentais, do projeto do qual ela nasceu, do horizonte de onde ela surgiu, da posição do tradutor.¹¹

Nessa análise rigorosa, *projeto*, *horizonte* e *posição do tradutor* são os elementos que determinam o aspecto crítico inerente ao traduzir. Quando pensa em projeto de tradução, porém, Berman não tem em mente um conjunto de preceitos anteriores ao traduzir que sirvam como manual para a prática da tradução, ou, nas palavras de Cardozo, não tem em mente “[...] uma relação linear e ideal, de causa e efeito, entre uma etapa anterior de *projeto* e sua conseqüente realização, a *tradução*.”¹² Um *projeto de tradução* é, antes e fundamentalmente, uma *diretriz crítica*¹³:

O projeto define a maneira pela qual, por um lado, o tradutor vai realizar a tradução literária e, por outro lado, assumir a própria tradução, escolher um *modo* de tradução, uma *maneira de traduzir*.¹⁴

É essa, pois, a noção de projeto de tradução que Berman emprega em sua proposta crítica – e, não seria exagero dizer, em torno da qual a estrutura. Pensar uma tradução a partir do seu projeto é, então, pensá-la a partir de sua natureza crítica e com vistas a essa crítica – à sua análise e, principalmente, à análise daquilo que ela constrói. Essas não são, pois, as únicas noções que nos chamam a atenção

¹⁰ CARDOZO, 2009, p. 105.

¹¹ BERMAN, 1995, p. 13.

¹² CARDOZO, *op. cit.*, p. 108.

¹³ *ibid.*, p. 108.

¹⁴ BERMAN, 1995, p. 76.

em Berman. Além dessas, podemos considerar ainda a questão da *produtividade* de sua crítica.

A ideia de *crítica produtiva* na qual Berman se embasa e que parece definir um sentido ético para a sua proposta¹⁵ é emprestada de Friedrich Schlegel e definida em *A Prova do Estrangeiro*¹⁶ como sendo:

Uma crítica que não seria tanto o comentário de uma literatura já existente, acabada e murcha, mas o *órganon* de uma literatura ainda a ser terminada, formada e até mesmo começada. Um *órganon* da literatura, portanto uma crítica que não seria somente explicativa e conservadora, mas que seria ela mesma produtiva, pelo menos indiretamente.¹⁷

Assim como na literatura, a crítica produtiva aplicada à tradução tem por objetivo ser o *órganon de uma produção por vir*. Enquanto possibilidade de crítica literária, a crítica produtiva tem em vista a fomentação da literatura futura; enquanto possibilidade de crítica de tradução, tem em vista o estabelecimento de um espaço possível para a prática tradutória.¹⁸ De maneira mais específica, podemos dizer que, para Berman, a crítica produtiva aplicada à tradução tem em vista a concessão e a articulação de princípios para a retradução das obras e, como consequência, para o estabelecimento de novos projetos de tradução – de novas diretrizes críticas.

É justamente a partir das noções de *projeto de tradução* e de *crítica produtiva* presentes em Berman que vamos organizar a apresentação de nossa proposta de tradução. Não podemos dizer, porém, que estamos tomando as reflexões bermanianas como princípio fundamental para o desenvolvimento do exercício crítico que aqui realizaremos. Mais do que uma aplicação exata e escrupulosa da proposta, o que levaremos a cabo aqui é um movimento crítico de inspiração bermaniana, posto que nossa tradução surge e se justifica a partir da constatação de uma certa tradição de tradução da Comédia Latina no Brasil. É necessário dizer, pois, que nosso trabalho é específico – tratamos aqui de um dos textos da Comédia Latina. Nossa contribuição diz respeito especificamente ao *Amphitruo* plautino, mas, com isso, e princi-

¹⁵ CARDOZO, 2004, p.90.

¹⁶ BERMAN, 2002.

¹⁷ SCHLEGEL *apud* BERMAN, 2002, p. 219.

¹⁸ BERMAN, 1995, p. 97.

palmente por meio da forma pela qual a desenvolvemos e a ela chegamos, diz respeito à Comédia Latina e à forma pela qual ela vem sendo apresentada aos leitores brasileiros via tradução. Diz respeito a essa tradição na medida em que parte dela pra se estabelecer e na medida em que, ao se estabelecer, a ela reage. É uma alternativa.

Nossa proposta de tradução, pioneira, surgiu em um lance de oportunismo, com o intuito de, no mínimo, chamar a atenção para um espaço muito parcamente explorado, ao menos no Brasil, ao menos contemporaneamente. Ainda que uma proposta inédita, não quer, como se poderia supor, preencher, contenta-se em apontar; não quer ser paradigma, apenas iniciar. Incitar. Buscamos chamar a atenção e comprovar a possibilidade de traduções polimétricas da comédia latina para o português. Da forma pela qual nos guiamos, podemos dizer que a proposta é, ainda, uma resposta que surge de uma não pergunta, da aparente falta da questão ou ao menos da sua não enunciação.

De todas as traduções da Comédia Latina publicadas em português das quais tivemos notícia¹⁹, cinco delas foram feitas em verso: a tradução em decassílabos da *Aulularia* de Plauto realizada pelo Barão de Paranapiacaba (Cardoso de Menezes) e publicada em 1888²⁰, e as traduções de quatro peças de Terêncio (*Andria*, *Eunuco*, *Heautontimorumenom* e *Adelfos*)²¹, também em decassílabos, realizadas por Leonel da Costa Lusitano (1570 – 1647) e publicadas no séc. XVIII. Embora a importância que a métrica possui tanto para a caracterização do texto plautino como para a caracterização da própria tradição da Comédia em Roma seja ponto já destacado pela crítica, esse traço composicional não foi ainda, no Brasil, trabalhado pelas traduções

¹⁹ Em seu *Repertório de Língua e Literatura Latina* (TUFFANI, 2006, p. 180-181, 199), Eduardo Tuffani lista as traduções de Plauto e de Terêncio publicadas no Brasil entre os anos de 1830 e 1996: são 18 as traduções de Plauto, abarcando 10 de suas 21 peças, e 7 as de Terêncio, abarcando 5 de suas 6 peças. Merecem destaque também as traduções desses autores efetuadas nos últimos anos dentro das Universidades brasileiras como partes integrantes de Dissertações e Teses, como o *Estico*, em tradução de Isabella Tardin Cardoso (CARDOSO, 2006) – publicada pela editora da UNICAMP –, o *Anfitrião*, em tradução de Lílian Nunes da Costa (COSTA, 2010), o *Mercador*, em tradução de Damares Barbosa Correia (CORREIA, 2007), o *Eunuco*, de Terêncio, em tradução de Nahim Santos Carvalho Silva (CARVALHO SILVA, 2009), e a *Casina*, em tradução de Carol Martins da Rocha (ROCHA, 2010), entre outras.

²⁰ PLAUTO, 1888.

²¹ TERÊNCIO, 1945.

– o que comumente encontramos, muitas vezes em notas, são algumas referências e explicações sobre os tipos de metro em que diferentes passagens do texto original foram compostas.

Se considerarmos que as traduções da Comédia levadas a cabo nas Academias brasileiras geralmente têm como justificativa e objetivos a divulgação da obra traduzida e a manutenção dos seus traços característicos – o que não deixamos de partilhar com elas –, podemos concluir que, se há características relevantes para o texto original e para a tradição literária à qual ele pertence ainda não trabalhadas por suas traduções, há aí uma possibilidade de exploração. No nosso caso, essa possibilidade de exploração, uma espécie de demanda latente, surge, é importante que se ressalte, de um contraste entre a importância conferida à métrica pela recepção crítica da Comédia Latina – o que retomaremos no correr deste trabalho – e certo, pode-se dizer, descaso²² de nossa tradição de tradução desses textos.²³

Mesmo uma tradução como a realizada pelo Barão de Paranapiacaba, que mantém, tal como o original latino, a característica de ser escrita em versos – e que pode ser poética em diferentes níveis e de diferentes formas –, acaba limitando a possibilidade de experiência do funcionamento da métrica tal como ela pode ser experienciada por meio do texto latino. Porque reduz toda a complexidade da estrutura

²² Não queremos, com isso, em hipótese alguma, imputar qualquer falta de qualidade às traduções brasileiras da Comédia Latina. Para qualquer julgamento desse tipo, seria necessário um movimento crítico criterioso e extenso, o que não prevemos nesta dissertação. A ideia aqui é simplesmente chamar a atenção para a demanda latente criada por meio desse contraste e, entendendo que essa demanda se constitui como um espaço de atuação para um movimento de tradução diferente daquele no qual a tradição vem trabalhando, a partir dela desenvolver nossa proposta.

²³ Ao contrário da Comédia Latina, que ainda não possui uma tradição de traduções poéticas em português, a Tragédia e a Épica tanto grega como latina tiveram uma sorte diferente, contando com uma gama razoável de traduções para o português pautadas por questões poéticas. Vale a pena, então, enumerarmos alguns dos tradutores que se empenharam nessa tarefa, como: Trajano Vieira, com suas traduções de Sófocles – *Filoctetes* (2009) e *Medeia* (2010); J. A. A. Torrano e suas traduções de Ésquilo – *Prometeu Prisioneiro* (1985), *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides* (2004) – e de Eurípedes – *Medeia* (1997) e *Bacas, o mito de Dionísio* (1995); Fernando Brandão, com sua *Filoctetes* de Sófocles (2008); José Eduardo Lohner, com seu *Agamêmnon*, de Sêneca (2009); sem esquecer das traduções de tragédias e comédias de Mário da Gama Kury e das diferentes traduções da Épica Clássica que temos disponíveis em nossa língua: a *Odisseia*, em traduções de Trajano Vieira (2011), Odorico Mendes (publicada em 1928) e Carlos Alberto Nunes (segunda metade do séc. XX); a *Ilíada*, em traduções de Odorico Mendes (também publicada postumamente, em 1874), Carlos Alberto Nunes (1962) e de Haroldo de Campos (2003); a *Eneida*, em tradução de Odorico Mendes (1854), Carlos Alberto Nunes (1981) e Márcio Thamos (apenas o canto I, publicada em 2012); a *Farsália*, de Lucano, em tradução de Brunno V. G. Vieira (cantos I – V, publicada em 2011); e a tradução da *Argonáutica*, de Apolônio de Rodes, de Vinicius Ferreira Barth (em desenvolvimento).

métrica utilizada por Plauto a um único tipo de verso, uma tradução nesse molde acaba reduzindo a possibilidade de conhecer a polimetria plautina e sua íntima relação com a estrutura do texto – salvo com a mediação de um aparato crítico, por exemplo. Embora não possamos dizer quais eram os objetivos de sua tradução, nem quais eram seus pressupostos²⁴, o fato é que, enquanto proposta poética para a *palliata*²⁵, a tradução de Cardozo de Menezes reduz uma das principais características do gênero – o que não significa, porém, que possa ser previamente considerada de maneira negativa.

Não acreditamos, pois, que uma tradução em versos possa ser suficiente para chamar a atenção para essa característica dos textos de Plauto – e mesmo da Comédia Latina como um todo. O objetivo que aqui traçamos é levar a cabo uma *tradução poética* da peça de Plauto, não uma tradução em versos. Confundir tradução poética com tradução em versos não deixa de ser confundir poesia com verso. Conforme nos alerta Henri Meschonnic²⁶, traduzir versos em versos certamente significa fazer versos, mas não significa necessariamente fazer poesia; muito distante de garantirem o poético, os versos são apenas uma das possíveis formas de criá-lo. O que os torna poesia não é uma estrutura métrica fixa, regular ou livre; versos tornam-se poesia quando são *valor de discurso*, quando fazem parte da *poética* de um texto, quando integram seu *ritmo* – conforme veremos acontecer nos textos da *comedia palliata*. Sendo assim, o que fazemos aqui é uma proposta de tradução que, embora não se reduza a isso, seja capaz de demonstrar e possibilitar, ao leitor, a experiência do funcionamento da métrica no *ritmo* do texto de maneira mais próxima possível àquela que pode ser experienciada pela leitura do texto latino.

Nossa tradução, o objetivo geral deste trabalho, virá precedida por uma reflexão e um estudo que nada mais são que um projeto de tradução – como já disse-

²⁴ Nosso acesso do texto foi limitado a reproduções fotográficas de algumas partes da peça.

²⁵ Embora o termo “Comédia Latina” seja comumente utilizado em referência a Plauto e seus contemporâneos, as peças por eles escritas são um tipo específico de comédia, conhecida como *comoedia palliata*. Escrita a partir da tradução de comédias gregas, a *palliata* (referência ao pálio, a veste típica dos gregos) recebeu esse nome por manter a caracterização, a ambientação, as referências geográficas, sociais, culturais e históricas gregas. No correr do trabalho (III.2, especificamente), abordaremos as questões genéricas da *palliata* e sua relação com a Comédia Grega de maneira mais detalhada.

²⁶ MESCHONNIC, 2010, p. 125.

mos, de inspiração bermaniana. As páginas que antecedem a tradução compõem, assim, uma grande “Nota do Tradutor” em que explicaremos os pontos que nos levaram a considerar a tradução para o *Amphitruo*. Essa “Nota” foi separada em seções organizadas de uma maneira a encadear as reflexões a partir da *poética do traduzir* do francês Henri Meschonnic até, por fim, o projeto a partir do qual levamos a cabo nosso *Anfitrião*. Organizada dessa forma, a Nota apresentará primeiro a *poética do traduzir* de Meschonnic. Em seguida, vamos considerar algumas reflexões sobre a *poesia* e o *poético*, pois, se nos propomos a uma tradução baseados em uma visada da *palliata* como *poesia*, devemos deixar claro aquilo que queremos dizer com isso.

Nas duas seções seguintes, vamos nos ocupar da poética do texto latino, considerando a *palliata* desde seu surgimento até seu estabelecimento para, depois, pensarmos o *Amphitruo* dentro desse gênero, tratando-o como uma manifestação particular de traços gerais, buscando levantar, especificamente, como a métrica atua dentro da sua poética. Encerraremos a Nota com uma seção específica na qual a proposta que desenvolvemos será apresentada de modo que as escolhas fiquem claras e que possam ser justificadas ante todo o repertório crítico pelo qual teremos passado nas seções precedentes. Por fim, a tradução figurará em seção separada, servindo não necessariamente como conclusão, mas, talvez, como corolário. Nos anexos, constará a edição a partir da qual trabalhamos.

O estudo que apresentaremos e no qual fundamentamos a tradução não se constitui, isso é fato, como uma investigação de algum traço da *comoedia palliata* com vistas a esclarecê-lo ou criticá-lo, ou como uma busca por alguma característica nova do gênero ou do texto específico. Como veremos, não há novidades sobre a Comédia Latina propostas neste trabalho. O apanhado crítico que realizamos diz respeito, antes, a uma revisão da crítica com o objetivo de relacionar os principais pontos por ela destacados de forma a explicitar a importância *rítmica* que a métrica possui na *palliata*. Ao se pensar no texto específico, porém, pode-se dizer que vamos apresentar algo novo, visto que, até hoje e até onde pudemos observar, as estruturas métricas do *Amphitruo* ainda não foram consideradas a partir do seu papel na poética do texto.

Podemos dizer então que, em linhas gerais, buscamos desenvolver e realizar um projeto de tradução para o texto plautino fundamentando-o em um estudo no qual se destaquem tanto o aspecto composicional que a métrica assume quando a

Comédia Grega é traduzida ao latim como o funcionamento dessas estruturas dentro do *Amphitruo*, partindo da hipótese de que nessa peça, tal como em outras apontadas pela crítica²⁷, tais estruturas podem ser vistas como ferramentas dramáticas utilizadas por Plauto.

Isso dito, passemos então à Nota do Tradutor.

²⁷ Cf. especialmente MOORE, 1998a; MARSHALL, 2006.

Nota do Tradutor

I – Traduzir a poesia

A proposta de tradução aqui apresentada para a peça plautina é, conforme já dissemos, a de uma tradução *poética*. Em que sentido, porém, estamos considerando o adjetivo “poético” quando o empregamos junto à “tradução”? Em se tratando disso, dada a relevância que as considerações de Haroldo de Campos possuem no cenário literário nacional, e mesmo no que diz respeito aos Estudos da Tradução em nosso país, considerá-las aqui se impõe como um imperativo. Assim sendo, começaremos nossa exposição por aquilo que o poeta e tradutor nos revela sobre a natureza do texto poético e sobre a natureza da sua tradução.²⁸

Naquele que talvez seja o seu principal ensaio sobre o assunto, o famoso *Da tradução como criação e como crítica*²⁹, H. de Campos nos fornece as bases do seu pensamento. Partindo de Max Bense e de sua distinção entre *informação documental*, *informação semântica* e *informação estética* – distinção apresentada pelo próprio autor –, H. de Campos entende que o texto criativo – termo que utiliza para fugir das complicações causadas pela categorização *poesia* e *prosa* – é o tipo de produção textual em que prevalece a informação estética. Enquanto a informação documental é algo que reproduz um fato observável, um dado empírico, e a informação semântica se resume, por exemplo, à veracidade ou falsidade da informação documental, a informação estética está relacionada à configuração que um artista atribui

²⁸ É preciso ressaltarmos aqui que o pensamento haroldiano sobre a tradução, sobre a poesia e sobre a tradução de poesia constrói-se como um sistema complexo durante os mais de 50 anos de sua atuação crítica, teórica e prática. Nossa abordagem, dada a proposta com a qual é feita, se restringe a apenas dois textos seus: *Da tradução como criação e como crítica* – originalmente concebido em 1962 para ser apresentado durante o III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária e publicado pela primeira vez em 1963 – e *Tradução e reconfiguração do imaginário: o tradutor como transfigidor* – publicado em 1987 com o título *Da tradução à transfixionalidade* e em 1989 com o título *Reflexões sobre a poética da tradução*. Nesse sentido, o que concluirmos a respeito desses dois textos não deve ser generalizado ao pensamento de H. de Campos, processo que demandaria um trabalho crítico de muito mais fôlego do que o que realizamos aqui.

²⁹ CAMPOS, 2011a.

a um sistema de signos.³⁰ Condicionada por essa configuração específica, ela seria, então, extremamente frágil do ponto de vista de sua unidade:

Enquanto a informação documentária e também a semântica admitem diversas codificações, podem ser transmitidas de várias maneiras [...] a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista (Bense fala aqui da impossibilidade de uma “codificação estética”; seria talvez mais exato dizer que a informação estética é igual à sua codificação original).³¹

Se o texto criativo é caracterizado por essa informação estética única, idêntica à codificação original, a tradução de um texto criativo, que altera em diferentes níveis aquela codificação original, pode então ser vista como uma tarefa impossível. Para o autor, porém:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema.³²

A tradução de textos criativos se dá, portanto, de acordo com uma lógica da recriação da forma; o que garante a tradução poética não é a repetição da informação estética original, fato a princípio impossível, mas a recriação de uma forma, de uma linguagem dentro de um sistema – o texto criativo. Se a informação estética é resultado de um processo de criação realizado pelo artista, de uma forma, uma linguagem, então a sua tradução é a recriação desse processo de criação:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela frágil beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma viviseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso.³³

³⁰ *ibid.*, p. 32.

³¹ *ibid.*, p. 32.

³² *ibid.*, p. 32.

³³ *ibid.*, p. 42.

Traduzir a poesia é, portanto, recriar a poesia, sua técnica. É traduzir a sua configuração, sua estética, “[...] um tipo de ‘metalinguagem’ cujo valor real só se pode aferir em relação à ‘linguagem-objeto’ (o poema, o texto criativo enfim) sobre o qual discorre”³⁴; é traduzir o signo: “numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma”³⁵. Daí a tarefa de recriação, ou de criação paralela e simultânea, que H. de Campos atribui à tradução de poesia e de textos criativos em geral.

Muito daquilo que Haroldo de Campos diz sobre a tradução está condicionado às reflexões de Walter Benjamin e de Roman Jakobson, como o próprio autor deixa claro em outro de seus ensaios posteriores sobre o tema³⁶. Segundo ele, a articulação entre as ideias de Benjamin – apresentadas em seu *A Tarefa do Tradutor*³⁷ – e aquelas de Roman Jakobson – apresentadas em seu *Aspectos Linguísticos da Tradução*³⁸ – teve sempre o objetivo de encontrar uma física para a metafísica benjaminiana da tradução. Utilizando-se do conceito jakobsoniano de *função poética*, “[...] aquela função que promove a ‘autorreferencialidade’, a ‘palpabilidade’, a ‘materialidade’ dos signos linguísticos”³⁹, H. de Campos acaba aprofundando suas noções sobre tradução apresentadas no ensaio anterior, aproximando-as cada vez mais dos preceitos do estruturalismo linguístico. Nesse movimento, se, na *ontoteologia cabalística* benjaminiana, a arte consiste em liberá-la da linguagem e reconduzi-la à condição pré-adâmica, ela opera justamente por meio da autorreferencialidade que a linguagem assume mediante a predominância da função poética.

Pensar nessa autonomia da linguagem na arte faz com que H. de Campos aprofunde ainda mais a noção de configuração sígnica que caracteriza a informação poética a que se referia no ensaio anterior. Se no texto criativo a linguagem é signo concreto, é significante e significado, então deve-se pensar o texto criativo a partir das *formas significantes* que existem no *intracódigo* que a linguagem aí configura. O

³⁴ *ibid.*, p. 45.

³⁵ *ibid.*, p. 34.

³⁶ *id.*, 2011b.

³⁷ BENJAMIN in HEIDERMAN (org.), *op. cit.*, p. 203 – 229.

³⁸ JAKOBSON, 2007, p. 63 – 72.

³⁹ CAMPOS, 2011b, p. 48.

mais relevante, portanto, não é sua referencialidade ao empírico nem o status dessa referencialidade, mas sim o código no qual ela se transforma e as formas significantes desse código. E será justamente sobre esse intracódigo e essas formas significantes que a tradução vai trabalhar:

A tradução opera, portanto, graças a uma deslocação reconfiguradora, a projetada reconvergência das divergências, ao “extraditar” o intracódigo de uma para outra língua, *como se na perseguição harmonizadora de um mesmo telos.*⁴⁰

A tradução poética de H. de Campos diz respeito, então, a uma recriação do intracódigo de um texto, à identificação de suas formas significantes características e à sua extradição para outra língua. Conforme veremos, embora com terminologia diferente, essas reflexões em muito se assemelham às de Henri Meschonnic, que ora elegemos para levar adiante nossa proposta de tradução.⁴¹ Se, porém, podemos identificar um padrão comum entre as duas, é justamente por sua diferença terminológica que escolhemos a *poética do traduzir* de Meschonnic, ou, melhor ainda, a escolhemos pela diferença entre os pressupostos teóricos que condicionam suas terminologias.

Por mais que H. de Campos pense a tradução a partir de uma noção de texto criativo que o toma a partir de suas características estéticas, a partir da configuração da linguagem, o que caracteriza o seu aspecto *criativo – literário*, poderíamos pensar –, o fato de seu pensamento ser condicionado por uma linguística fundamentada na noção dualista de signo acaba trazendo algumas consequências para o pensamento da tradução que, conforme acreditamos, podem ser prejudiciais para o seu entendi-

⁴⁰ *ibid.*, p. 48.

⁴¹ Neste trabalho, vamos considerar as reflexões de Meschonnic sobre a *poética do traduzir* tal como elas se encontram em seu “Poética do Traduzir” (MESCHONNIC, 2010). Esse livro é, pode-se dizer, uma espécie de compilação e desenvolvimento de ideias e conceitos presentes em toda a obra sobre a tradução e o traduzir realizada por Meschonnic. O próprio autor, na introdução, alerta para esse fato, remetendo o leitor para as obras de prática de tradução – “Os cinco rolos” (1970) e “Jonas e o significado errante” (1981) – a partir das quais suas reflexões sobre o tema começaram a ser desenvolvidas – especialmente as encontradas em “Para a poética II” (1973) e “Para a poética V” (1978). Nesse sentido, ainda de acordo com Meschonnic, “este livro só pode ser pensado como um trabalho de conjunto, que vai de ‘Para a poética’ à ‘Crítica do ritmo’ [1982], à ‘Política do ritmo, política do sujeito’ [1995] e à ‘Da língua francesa’ [1997]” (2010, p. xviii). Por se tratar, portanto, da retomada, do desenvolvimento e do aprofundamento de muitas das suas ideias e de seus conceitos, utilizamos, em diferentes momentos e sempre no intuito de auxiliar nossa compreensão, outros textos tanto do autor como de sua recepção crítica.

mento. Por mais que o texto criativo seja signo e não significante, por mais que o que se traduz seja o signo e não o significado, ele ainda é o resultado da soma de duas partes distintas, um significante e um significado. Pensar um texto como signo não exclui, por exemplo, que uma tradução possa ser julgada a partir da sua precisão lexical⁴² – a essa palavra em língua estrangeira deve corresponder essa palavra na língua da tradução – ou a partir da não tradução de um conteúdo semântico não essencial ao texto criativo, ou mesmo da alteração de um conteúdo semântico. Pensar a tradução de textos criativos dessa forma seria, de acordo com Meschonnic, pensar como *língua* a tradução do que é, na verdade, *discurso*. Para que a tradução de um texto literário possa então ser pensada a partir da natureza *discursiva* do texto, Meschonnic propõe a sua *poética do traduzir*.⁴³

A defesa de uma *poética* por Meschonnic surge, segundo o próprio autor⁴⁴, por três razões: em primeiro lugar, *poética* implica diretamente a literatura. Em vez de isolar a literatura de seu objeto de estudo, como o fazem as teorias linguísticas tradicionais, a poética a inclui em seu escopo. Em segundo lugar, ela permite que se distinga aquilo que é *problema filológico* (da língua) daquilo que é *problema poético* (do discurso), e não inclui apenas a literatura em seu escopo, mas inclui também a tradução. Por fim, por se configurar como uma *teoria crítica*, a poética provoca uma mudança epistemológica: ela é crítica das teorias linguísticas modernas, contrária ao cientificismo estruturalista-semiótico da teoria do signo e do seu paradigma dualista não somente linguístico, mas também filosófico, social, político e teológico.⁴⁵ É crítica porque se opõe às dualidades e às dicotomias estruturalistas pautando-se por uma teoria da linguagem que inclui a história, o sujeito e a sociedade, a literatura e a tradução.⁴⁶

⁴² O interessante é que o próprio H. de Campos cai nessa armadilha ao ratificar a opinião de que *Pound*, às vezes, “[...] ‘traí’ a letra do original” (*id.*, 2011a, p. 36).

⁴³ Neste momento, a tese de doutorado de Márcia Aguiar (2010) – “Traduzir é muito perigoso. As duas versões francesas de *Grande Serão*: *veredas* – historicidade e ritmo” – e o artigo “Signo, Sujeito e Tradução”, de Márcia Pietroluongo (2009), nos serão de grande valia.

⁴⁴ MESCHONNIC, *op. cit.*, p. 03 – 04.

⁴⁵ *ibid.*, p. 04 – 05.

⁴⁶ De acordo com Márcia Pietroluongo (2009, p. 04): “Ao tomar de empréstimo a Saussure a expressão *teoria da linguagem*, Meschonnic insiste sobre a necessidade de uma reflexão sempre em movimento sobre as concepções e práticas da linguagem nas diversas práticas sociais. Contra o

A grande questão para Meschonnic em relação às teorias linguísticas tradicionais está no tipo de abordagem que elas propõem quando se dedicam a tratar do texto, da literatura ou da tradução – do discurso, de um modo geral. Em vez de incluí-las como manifestações empíricas da linguagem, essas teorias linguísticas as isolam do seu saber, e, quando a elas se dedicam, são incapazes de reconhecer sua natureza múltipla, lançando sobre elas o olhar dualista da teoria do signo, tratando-as, portanto, como língua. Para Meschonnic, porém, texto, literatura e tradução põem a linguagem em jogo não como língua, mas como discurso, e somente uma poética liberta da dualidade do signo é capaz de tratá-las como tal. Para dar conta dessa multiplicidade, então, a poética não pode se apoiar em uma teoria do signo, lançando mão, para isso, de uma teoria do discurso.

Conforme destaca Aguiar, do ponto de vista filológico – aquele da língua –, o discurso é uma realização secundária, visto que a língua pré-existe a ele e ao sujeito que o constrói, esse um mero arranjador de signos. Dessa concepção, por exemplo, deriva a estilística, que toma como estilo de um autor a maneira pela qual ele dispõe os elementos da língua:

Na teoria do signo, a língua é primeira, e o discurso, segundo. Não pode ser diferente. O discurso é, nela, um uso dos signos, uma escolha, uma série de escolhas no sistema dos signos pré-existente. Com relação à língua, o sujeito falante não pode ser mais que uma definição gramatical: a que é fornecida por essa escolha. Daí o estilo e a estilística.⁴⁷

Para a teoria do discurso, porém, a língua inexistente sem ele, pois é no discurso que ela se forma através da ação do sujeito que o cria. Nas palavras de Meschonnic: “o discurso não é o emprego de signos, mas a atividade dos sujeitos no interior e contra uma história, uma cultura, uma língua.”⁴⁸ Resultado da inscrição do sujeito na linguagem, então, “o discurso supõe o sujeito, inscrito prosódica e ritmicamente na linguagem, sua oralidade, sua física.”⁴⁹ Uma das consequências que surgem disso

sentido das palavras, fundado na representação dominante do signo, e pelo *sentido da linguagem*, expressão que Meschonnic desta vez retoma de Humboldt, o linguista põe em evidência as relações entre língua e discurso, língua e literatura, entre língua e pensamento, língua e sociedade, entre a língua e a ética, a poética e a política.”

⁴⁷ *id.*, 1982, p. 70 *apud* AGUIAR, 2010, p. 120.

⁴⁸ MESCHONNIC, 1982, p. 71 *apud* AGUIAR, 2010, p. 120.

⁴⁹ MESCHONNIC, 2010, p. 16.

diz respeito ao funcionamento do sentido no interior do discurso. De acordo com Aguiar:

Na teoria do discurso, a língua não é uma entidade anterior e exterior ao sujeito e ao seu discurso; ao contrário, é o sujeito que, ao produzir o discurso, gera sentido e cria, simultaneamente, a língua. O sentido, ao ser gerado por um sujeito, não pode mais ser separado do mundo específico que foi engendrado. Rompe-se, assim, a ideia de dois níveis distintos, conteúdo e forma, significante e significado, sujeito e coisa; o sentido é a atividade do sujeito na linguagem.⁵⁰

O sentido não é mais a organização de um escopo de palavras e possibilidades sintáticas, semânticas e morfológicas pré-existentes ao discurso, ele é construído junto com o discurso, é o resultado da ação do sujeito sobre a linguagem, sua própria atividade no interior da linguagem. É a subjetivação do sujeito na linguagem:

Se o discurso é a atividade, como dizia Humboldt, de um homem em vias de “falar” [...] implicando, como Benveniste foi o primeiro a reconhecer e analisar, a inscrição gramatical daquele que diz *eu* em seu discurso, esta enunciação não saberia se limitar a ser lógica ou ideológica. Ela carrega consigo uma atividade do sujeito que, de sujeito da enunciação, pode tornar-se uma subjetivação do contínuo no contínuo do discurso, rítmico e prosódico.

O sentido do discurso é o resultado do sujeito na linguagem. O sujeito não organiza o sentido, ele o constrói ao transformar, no discurso, a linguagem em língua. O sentido é uma questão de *oralidade*. Assim como nas teorias da língua a oralidade pode ser entendida como a forma dada à língua pelo sujeito que fala, na teoria do discurso de Meschonnic, a oralidade também diz respeito a essa forma: é através dela que o discurso se concretiza. Para Meschonnic:

A oposição entre o oral e o escrito confunde o oral com o falado. Passar da dualidade oral/escrito para uma partição tripla entre o escrito, o falado e o oral permite reconhecer o oral como um primado do ritmo e da prosódia, com sua semântica própria, organização subjetiva e cultural de um discurso, que pode se realizar tanto no escrito como no falado. Há oralidade em Rabelais e em Joyce. A entonação é um modo da oralidade do falado. A imitação do falado no escrito é distinta do oral. A historicidade da pontuação dos textos é uma questão da oralidade.⁵¹

Assim sendo:

⁵⁰ AGUIAR, 2010, p. 120.

⁵¹ MESCHONNIC, 2006, p. 08.

Torna-se, então, não somente possível, mas necessário, conceber a oralidade não mais como a ausência de escrita e a única passagem da boca à orelha, outrora inferiorizada, hoje valorizada-psicanalisada por alguns como a pulsão libertadora, que permanece no dualismo como a blasfêmia permanece na religião. Não, mas como uma organização do discurso regida pelo ritmo. A manifestação de um gestual, de uma corporeidade e de uma subjetividade na linguagem. Com os recursos do falado no falado. Com os recursos do escrito no escrito.⁵²

Por meio da oralidade, ou seja, da sua inscrição transformadora na linguagem, o sujeito dota o discurso de um *ritmo*, que não deve aqui ser entendido como a alternância recorrente de padrões diferentes, mas sim como “organização”, ou melhor, como “configuração”⁵³. Nas palavras de Meschonnic:

Eu não considero mais o ritmo uma alternância formal do mesmo e do diferente, dos tempos fortes e dos tempos fracos [...] entendo o ritmo como a organização e a própria operação do sentido no discurso.⁵⁴

Esse ritmo, por ser o resultado da inscrição do sujeito na linguagem, acaba sendo o próprio sujeito do discurso *no* discurso – é a sua manifestação física. O que determina o sentido no discurso é, então, uma sua subjetivação que acaba fazendo com que tudo surja com ele, e o seu sentido passa a ser isso que para Meschonnic é o seu ritmo, ou seja, aquilo que resultou da manipulação da linguagem operada pelo sujeito. O ritmo é a organização e o próprio funcionamento do sentido dentro do discurso.

O importante agora é perceber que, entre oralidade e ritmo, há uma forte ligação: ao se inscrever na linguagem, o sujeito a transforma em língua por meio da sua

⁵² *ibid.*, p. 18.

⁵³ Conforme explicitado pelo próprio autor (MESCHONNIC, 2010, p. 61), a noção de ritmo por ele empregada foi tomada de empréstimo a Benveniste (1976, p. 361 – 370), que, em uma leitura que mistura elementos de filologia, etimologia e hermenêutica, recupera o significado que o grego ῥυθμός (de ῥεῖν, “fluir, correr”) possuía em sua aplicação nos textos da antiguidade grega. Segundo o autor, é em Demócrito que ῥυθμός é alçado a termo técnico, significando σχῆμα (“forma”). Para Demócrito, as coisas se diferenciavam pela forma que seus elementos constituintes assumiam, como a água se diferenciaria do ar por causa da forma pela qual os átomos se arranjam. Assim sendo, ῥυθμός seria “[...] a forma distintiva, o arranjo característico das partes de um todo” (*ibid.*, p. 364). A forma à qual ῥυθμός se remete, porém, não é a forma fixa à qual a palavra σχῆμα se remete, mas a forma que algo móvel, fluido, assume no momento da sua fixação: “Pode-se compreender então que ῥυθμός [...] tenha sido o termo mais próprio para descrever “disposições” ou “configurações” sem fixidez nem necessidade natural, resultantes de um arranjo sempre sujeito à mudança” (*ibid.*, p. 368).

⁵⁴ MESCHONNIC, 2010, p. 43.

oralidade, que, no discurso, manifestar-se-á como ritmo. A partir disso, na poética de Meschonnic, a literatura ocupará lugar de destaque, pois, para ele, é o lugar emblemático em que o ritmo se realiza plenamente como sentido, pois, “[...] se alguma coisa mostra que há oral no escrito, e que o oral não é o falado, é exatamente a literatura”⁵⁵:

[...] se o ritmo não é mais o que era, se é a organização do movimento da palavra, no sentido que Saussure atribuía à *palavra*, uma organização que é a especificidade, a subjetividade, a historicidade de um discurso, e sua sistematicidade, então a oralidade é o primado do ritmo no modo de significar. No falado como na escrita. É a literatura que a realiza, emblematicamente. É mesmo nisso e por isso que ela é literatura.⁵⁶

A literatura não é apenas o lugar em que o ritmo atinge sua plenitude como modo de significar – como *sentido*, conforme definido nos moldes da poética. O *ser literatura* da literatura está condicionado justamente a essa plenitude do ritmo: “[...] à diferença do que não é literário, [a literatura] constrói e inclui o seu referente”, e, “integrando o referente, a situação e, sobretudo, o sujeito no discurso, ela faz da linguagem um significante generalizado. O signo extravazou.”⁵⁷

A forma pela qual o sujeito se inscreve e modifica a linguagem para que o seu discurso resultante seja literatura pressupõe que ele não apenas se inscreva nela, mas que crie e que inscreva nela também o seu referente e o seu contexto, sua situação. Ela não é mais significado, mas somente significante: a literatura surge quando o signo deixa de ser a soma de significante e significado e passa a ser somente significante, quando nele se faz transbordar o que ele tem de linguagem. É, pois, através de um *pensamento poético* que o sujeito transforma a linguagem em literatura:

O pensamento poético é a maneira particular pela qual um sujeito transforma, inventando-se, os modos de significar, de sentir, de pensar, de compreender, de ler, de ver – enfim, de viver na linguagem. É um modo de ação sobre a linguagem. O pensamento poético é aquilo que transforma a poesia. Como o pensamento matemático transforma as matemáticas.⁵⁸

⁵⁵ *id.*, 2006, p. 18.

⁵⁶ *id.*, 2010, p. XXXVI.

⁵⁷ *ibid.*, p. 27.

⁵⁸ *ibid.*, p. XXXVII.

Tratar a literatura a partir da língua exclui dela justamente o que a torna literatura, conduzindo a análise à estilística, não à poética. Como vimos, na poética, o discurso não é mais o simples resultado do uso da língua, mas a sua criação: resultado do trabalho do sujeito na linguagem e da subjetivação do discurso, ele é *escrita*, é “[...] a organização de uma tal subjetivação no discurso que [...] transforma os valores da língua em valores de discurso”, e, assim sendo, “não se pode mais continuar a pensá-los [os discursos] nos termos costumeiros do signo.”⁵⁹ No discurso, não importam mais a palavra, a frase ou o fonema, mas a sua configuração, a forma pela qual eles deixam de ser *valores de língua* e passam a ser constituintes do seu modo de significar, do seu ritmo – *valores de discurso*. A poética seria, segundo o autor, uma educação para o ritmo:

Não se trata aqui de opor a *significância* (esta produção de sentido rítmico e prosódico por todos os sentidos aí compreendidos ultrapassando o signo) à *significação* e ao *sentido* como a teoria tradicional opõe a forma ao sentido e a letra ao espírito. Trata-se de mostrar que o discurso não se pensa com os conceitos da língua. A tradução de um texto como discurso (e não língua) deve, em consequência, aceitar outros riscos e não mais se limitar a respeitar as autoridades da língua e do saber que são ao mesmo tempo a ignorância da poética. A ignorância do ritmo.⁶⁰

Porque parte de uma teoria da linguagem em que a literatura ocupa um papel fundamental, e em que a tradução é um prolongamento da literatura⁶¹, a poética provocará mudanças também na forma pela qual a tradução é entendida: “para a poética, a tradução não é nem uma ciência, nem uma arte, mas uma atividade que coloca em curso um pensamento da linguagem.”⁶² Do ponto de vista da língua, a tradução é acometida pelos mesmos “males” que os outros discursos: comandada pela teoria do signo, a tradução fica presa às dualidades e dicotomias tradicionais – forma e conteúdo, significante e significado, espírito e letra. Vista pelo ângulo da língua, ela vai ser sempre falta disto ou daquilo, num momento ou no outro. A noção clássica de fidelidade talvez seja o maior exemplo dessa visada do traduzir e da tradução, pois, ao se considerar que a unidade da língua é a palavra, a frase, o fone-

⁵⁹ *ibid.*, p. XX.

⁶⁰ *ibid.*, p. 05 – 06.

⁶¹ *ibid.*, p. 26.

⁶² *ibid.*, p. XXVI.

ma, o sentido ou o significado, a tradução, tanto na prática como na crítica, acaba sendo pautada por esses elementos – por valores de língua, portanto.

Para a poética, porém, “[...] a unidade da linguagem não é a palavra, e não pode, pois, ser o sentido, seu sentido [...] a unidade é o discurso. O sistema do discurso.”⁶³ Sendo assim, por ser um ato de linguagem⁶⁴, a tradução só pode ter por unidade o discurso e o seu sistema. Na poética, então, a tradução e o traduzir não são considerados a partir dos valores de língua, mas a partir dos valores de discurso: “o objetivo da tradução não é mais o sentido, mas bem mais amplo que o sentido, e que o inclui: o modo de significar”⁶⁵ – ou, em outras palavras, o ritmo, a poética do texto.

Considerar a poética um princípio epistemológico não significa, contudo, que ela seja princípio crítico ou paradigma que pré-exista à leitura ou ao ato de traduzir. Olhar para o texto do ponto de vista da poética é, antes, olhar para a poética do texto, é buscar, nele, sua oralidade, seu ritmo; é flagrar o seu modo de significar. A episteme da poética é a poética dos textos. Buscar a poética de um poema⁶⁶ é buscar o seu pensamento poético, sua oralidade, seu ritmo – que é o que sobra para traduzir:

Traduzir a poética não é mais difícil. É somente uma relação com a linguagem que não se limita à filologia, à língua. Ela não se opõe ao saber. Ela impõe um outro saber. Ela mostra que não basta o saber da língua.⁶⁷

A tradução acaba, assim, se revelando uma *poética experimental*, no sentido de que constrói uma poética para a poética que traduz de maneira a possibilitar a sua experiência ao mesmo tempo em que a demonstra. É uma poética para uma poética, “não do sentido pelo sentido nem de uma palavra pela palavra, mas o que faz de um ato de linguagem um ato de literatura.”⁶⁸ Traduzir a literatura é traduzir o

⁶³ *ibid.*, p. XXXI.

⁶⁴ *ibid.*, p. XXVI.

⁶⁵ *ibid.*, p. 43.

⁶⁶ Para Meschonnic (*ibid.*, p. XVIII), *poema* é toda a literatura.

⁶⁷ *ibid.*, p. 47.

⁶⁸ *ibid.*, p. LXIV.

pensamento poético que deu origem ao discurso – o que o torna literatura –, e somente a poética é capaz de dar conta dessa tarefa:

[...] se traduzir a literatura é uma relação com a literatura, o que dificilmente negaríamos, embora os empiristas que só querem conhecer a língua o ignorem, só a poética da tradução pode pensar, e realizar uma tradução-literatura da literatura.⁶⁹

O pressuposto de que traduzir é criar uma poética para outra poética é, porém, menos dogmático do que parece: criar uma poética para uma poética não implica que elas devam ser iguais, que elas devam ser a mesma, mas sim que a tradução deve oferecer uma poética que não prive a literatura da literatura, do seu pensamento poético, já que “a primeira e última traição que a tradução pode cometer contra a literatura é a de lhe roubar aquilo que a faz literatura – sua escritura”⁷⁰. A boa tradução será, então, aquela que:

[...] em relação à poética do texto inventa sua própria poética, e que substitui as soluções da língua por problemas do discurso, até inventar um problema novo, como a obra o inventa.⁷¹

Para Meschonnic, assim como para H. de Campos, a tradução é uma questão que vai além da palavra e, mesmo, da língua: é uma questão de discurso – de leitura e de escritura. Traduzir é identificar aquilo que faz do texto a ser traduzido um texto específico – o seu ritmo, a sua oralidade, para Meschonnic; a sua forma significante, o seu intracódigo, para H. de Campos – e, a partir disso, propor outra poética, (re)criar, “trans-” criar, fingir, ficcionalizar. Porém, se H. de Campos pensa a tradução a partir de categorias da linguística estruturalista, Meschonnic prefere pensá-la a partir de uma teoria do discurso que é, na verdade, parte de uma teoria da linguagem; que é uma teoria através da qual à literatura e à tradução, e ao discurso de um modo geral, corresponde um modo específico de significar que não é nem signo, nem significado, nem sentido: é uma organização específica da linguagem, que cria o seu próprio sentido. À informação estética bensoniana evocada por H. de Campos, uma configuração específica de signos, contrapõe-se aqui a criação de modos de

⁶⁹ *ibid.*, p. 69.

⁷⁰ *ibid.*, p. 30.

⁷¹ *ibid.*, p. 75.

significar, organizados de acordo com um ritmo, que, por sua vez, é o resultado de uma oralidade – na concepção de Meschonnic.

Se, nos textos nos quais nos baseamos, H. de Campos, ao pensar o texto como um signo, não evita que as dicotomias e dualidades da linguística estruturalista possam invadir o pensamento da tradução com todas as suas consequências, ao mudar o ponto de partida do pensamento da tradução da língua para o discurso, Meschonnic faz com que as instâncias relevantes respondam a outro princípio, faz com que elas sejam vistas a partir de outro ponto de vista e, principalmente, faz com que sejam outras, o que podemos perceber nas leituras que o autor faz de algumas obras. Em sua abordagem do ritmo do *Hamlet* shakespeariano, o autor aponta um caso interessante, em que percebe certo padrão sonoro no entorno imediato do nome de Ofélia – o trecho é longo, mas o caso é relevante:

Lendo e relendo Hamlet, notei que *cada vez* que aparecia o nome de Ofélia, vinte vezes ao todo, em toda a peça, nos diálogos, havia no entorno imediato do nome (quando se pronuncia em inglês naturalmente) certos elementos consonânticos ou vocálicos, mas sobretudo consonânticos, do nome. Uma espécie de efeito de vasos comunicantes, difusão das consoantes de seu nome nas palavras que se avizinham ou, para dizer sem metáfora antecipada, certas palavras comportariam as mesmas consoantes, as mesmas vogais daquelas de seu nome, e estas palavras colocadas nas extremidades, do começo ao fim da peça, não constituem uma lista aleatória, mas um acompanhamento cheio de sentido: o sentido deste nome nesta peça. Estas palavras apelam para o que caracteriza Ofélia e para aquilo que constrói o seu destino.⁷²

Seria o caso, por exemplo, do alerta do irmão de Ofélia quanto às investidas do príncipe (I, 3, 33 – 34): “***Fear it, Ophelia, fear it, my dear sister / and keep you in the rear of your affection.***”⁷³ A questão do sentido, porém, não diz respeito ao sentido do nome “Ophelia”, atribuído filológica ou cabalisticamente. A questão, como disse o próprio Meschonnic, diz respeito a uma aura em torno da personagem, que a caracteriza e que sela o seu destino. O fato é que, aqui, a sonoridade não diz respeito somente a uma característica da língua: a passagem é importante para a poética do texto não porque, em inglês, seja possível encontrar semelhanças sonoras entre “*fear*”, “*Ophelia*”, “*dear*”, “*rear*”, “*keep*” e “*affection*”, mas porque essa semelhança

⁷² MESCHONNIC, p. 111.

⁷³ Os negritos indicam as semelhanças consideradas por Meschonnic.

sonora une palavras que expressam características da personagem e que adiantam o tom do seu destino. Aproveitando a ocasião, podemos dizer que há, entre eles, uma relação fonológica, e não simplesmente fonética, se considerado o sistema da língua nesse discurso – são valores de discurso, não mais somente valores de língua.

Outro exemplo apresentado por Meschonnic que podemos evocar aqui diz respeito à seguinte passagem da *Ilíada* (VIII, 64-65): “ἐνθα δ’ ἄμ ‘ οἰμωγή τε καὶ εὐχωλή πέλεν ἀνδρῶν / ὀλλύτων τε καὶ ὀλλυμένων, ῥέε δ’ αἵματι γαῖα”⁷⁴, que apresenta a seguinte estrutura métrica: _ u u | _ _ | _ // u u | _ _ | _ u u | _ _ / _ _ | _ // u u | _ u u | _ // u u | _ u u | _ u. A questão aqui diz respeito às palavras “οἰμωγή” e “εὐχωλή”, ambas compostas por três sílabas longas. Sílabas longas e sílabas breves são características da língua grega e de sua prosódia natural, mas são também os traços distintivos mediante os quais a métrica grega classifica os seus pés. Se longas e breves já podem ser consideradas mais que valores de língua simplesmente pelo fato de comporem o princípio básico da metrificação grega, no exemplo citado não só elas assumem o caráter definitivo de valor de discurso, como também a própria estrutura métrica tem o seu modo de significar ressaltado: “οἰμωγή” e “εὐχωλή”, opostas por seus significados (“dos que matam” e “dos que são mortos”, respectivamente), seriam valorizadas da mesma maneira por conta de sua estrutura métrica; para Meschonnic, então, por conta de sua estrutura métrica, “οἰμωγή” e “εὐχωλή” equivalem.⁷⁵

Até aqui, porém, a equivalência é simplesmente sonora, da língua, e, se somente assim considerada, ela não se caracteriza como uma questão poética. Porém, ao ser vista no discurso em que ocorre, essa equivalência dá outro sentido às palavras, independente de seus significados opostos; ela cria “um efeito segundo, incoativo, nem léxico nem contextual, que iguala os gritos dos assassinos e dos mor-

⁷⁴ Na tradução de Carlos Alberto Nunes: “Dos vencedores os gritos de júbilo se ouvem e as queixas / dos que tombavam vencidos; de sangue se encharca o chão duro.”

⁷⁵ *ibid.*, p. 53.

tos, iguala os assassinos e os mortos a um nível metaguerreiro, além da visada imediata do combate.”⁷⁶ Através da incorporação da métrica como um princípio de significância do texto, o “[...] verso de Homero não *diz*, ele *mostra*”⁷⁷ a igualdade entre assassinos e assassinados.

É dessa forma, pois, que a visada poética proposta por Meschonnic possibilita um olhar para o texto que o toma como um discurso, preocupando-se principalmente com a identificação de quais são e de como funcionam os valores que caracterizam o seu ritmo. Se levarmos em conta apenas isso, podemos definir a visada poética de Meschonnic com os termos que apresentamos como típicos à reflexão de H. de Campos sem que se alterem muito as suas características. As diferenças a que anteriormente nos referimos, porém, não dizem respeito necessariamente ao que os dois autores fazem em suas reflexões, mas àquilo que suas reflexões possibilitam. E, nesse sentido, definir o traduzir a partir da poética nos parece mais condizente com os valores que vemos em um discurso literário, ou, em outras palavras, com aquilo que entendemos como *poesia*.

Por conta disso, ocupar-nos-emos, na seção seguinte, da *poesia* conforme considerada pela crítica literária, destacando principalmente o seu funcionamento como discurso e a forma pela qual ela acontece. Assim sendo, acreditamos, será mais fácil acompanhar não só nossa leitura da *palliata* como produção poética – como poesia, portanto –, senão também a definição do nosso projeto de tradução a partir da *poética do traduzir* de Meschonnic.

⁷⁶ *ibid.*, p. 54.

⁷⁷ *ibid.* p. 54 – 55.

II – O discurso da poesia

Quando aqui pensamos na natureza poética do discurso, estamos pensando em um tipo manifestação da linguagem que é suficientemente singular a ponto de caracterizá-la como específica – como *poesia*. Durante esta seção, empreendemos uma busca por uma forma de entender o discurso poético que leve em conta o seu ritmo – sua oralidade, sua historicidade. Para isso, levaremos em conta as reflexões de Octavio Paz⁷⁸ e de Alfredo Bosi⁷⁹ e, através delas, buscaremos vincular a relação entre a poesia e a linguagem – e entre elas e o mundo, conseqüentemente – à ideia de *transcendência*, de um ir além sem deixar de ser.

Octavio Paz irá trabalhar a relação poesia-linguagem-mundo dimensionando duas relações em especial, linguagem e história e linguagem e mundo. É importante destacar que, na abordagem de Paz, entre cada uma dessas relações, a poesia desempenha o papel de mediadora: é através dela que se dão as relações entre linguagem e mundo e linguagem e história. Para começarmos nossa abordagem, no que diz respeito ao seu conceito de linguagem, “um sistema dado de significações históricas”⁸⁰, podemos dizer que, para Octavio Paz, linguagem é eminentemente significado, sentido:

A linguagem é significado: sentido de isto ou aquilo. As plumas são leves; as pedras, pesadas. O leve é leve em relação ao pesado, o escuro diante do luminoso, etc. Todos os sistemas de comunicação vivem no mundo das referências e dos significados relativos.⁸¹

⁷⁸ Para isso, vamos nos fundamentar em quatro de seus ensaios, publicados originalmente em 1956 na primeira edição de *El Arco y la Lira* (PAZ, 1967): *El lenguaje* (1967a), *Poesia y poema* (1967b) e as traduções para o português (PAZ, 1996) de *A consagração do instante* (1996a) e *A imagem* (1996b). A escolha por esses ensaios deu-se baseada no fato de que *El Arco y la Lira* constitui-se como obra central dentre a produção ensaística e mesmo poética de Octavio Paz, visto que, nela, estão inseridas, mesmo que embrionariamente, as principais questões sobre a poesia que o poeta retomará e desenvolverá com diferentes intuitos durante o resto de sua obra. As traduções citadas de *El Arco y la Lira* e referenciadas como se fossem da edição de 1967 são de Olga Savary (PAZ, 1982). Porém, como não tivemos acesso à edição impressa do texto de Savary, a paginação indicada nas nossas referências segue a edição em espanhol do texto de Paz.

⁷⁹ BOSI, 2000.

⁸⁰ PAZ, 1967b, p. 23.

⁸¹ *id.*, 1996b, p. 44.

Todas as nossas versões do real – silogismos, descrições, fórmulas científicas, comentários de ordem prática, etc. – [os usos da linguagem, portanto] não recriam aquilo que pretendem exprimir. Limitam-se a representá-lo ou descrevê-lo.⁸²

Meio pelo qual o homem descreve o mundo, a linguagem, mediadora, se interpõe na relação entre homem e mundo. O acesso ao real e a sua consequente descrição só podem se dar, então, por meio e através da linguagem, pois, além de ferramenta, a linguagem é o caminho que o homem deve percorrer para se aproximar do real, para dar sentido a ele, para unificá-lo. Para Paz:

Quando percebemos um objeto qualquer esse objeto se nos apresenta como uma pluralidade de qualidades, sensações e significados. Esta pluralidade se unifica, instantaneamente, no momento da percepção. O elemento unificador de todo esse conjunto de formas é o sentido [...] o sentido não só é o fundamento da linguagem como também de toda a apreensão da realidade. Nossa experiência da pluralidade e da ambiguidade do real parece que se redime no sentido [...] Se vemos uma cadeira, por exemplo, percebemos instantaneamente sua cor, sua forma, os materiais com que foi construída, etc. A apreensão de todas essas notas dispersas não é obstáculo para que, no mesmo ato, nos seja dado o significado da cadeira: o de ser um móvel, um utensílio.⁸³

Porém, se as coisas se mostram na sua totalidade no átimo de tempo em que percebemos algo no mundo, quando queremos a elas retornar e, por meio da linguagem, nos referimos ao real que percebemos, acabamos dividindo aquela pluralidade em partes separadas do todo. Para falarmos da cadeira que vimos, vamos descrever o material com o qual ela foi feita, a sua cor e suas formas em uma sequência discursiva, não num átimo, num relâmpago. Percepção e descrição do real têm, portanto, implicações diferentes: enquanto uma apreende o objeto em sua totalidade, a outra só pode oferecê-lo em sequência.

O sentido também será construído de modo diferente na descrição: se, na percepção, a unificação da pluralidade do objeto percebido é simultânea à apreensão, se damos sentido às coisas do mundo tão logo as percebemos, o sentido pela linguagem só será dado após percorrido o caminho pelo qual ela nos leva ao objeto. Para Paz: “[...] a linguagem é sentido disto ou daquilo [e] o sentido é o nexa entre o

⁸² *ibid.*, p. 46.

⁸³ *ibid.*, p. 46.

nome e aquilo que nomeamos”⁸⁴. Portanto, se é “nexo”, é ligação, união, vínculo, coerência, conexão – acaba, pois, implicando distância entre nome e nomeado. Assim sendo:

Ao enunciarmos certa classe de proposição (“o telefone é comer.” “Maria é um triângulo”, etc.) produz-se um sem sentido porque a distância entre a palavra e a coisa, o signo e o objeto, torna-se insalvável: a ponte, o sentido, rompeu-se.⁸⁵

Para fazer sentido, portanto, a linguagem deve operar dentro de uma lógica indexada ao real, deve sanar a distância entre nome e objeto, e não torná-la cada vez maior. Há, porém, uma diferença entre o que ocorre no emprego da linguagem para a pura descrição em nossas versões do real e no seu emprego no poema – entendido não como uma forma literária, mas como “[...] organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia”⁸⁶. De acordo com Octavio Paz:

[...] quando a poesia acontece como uma condensação do acaso ou é uma cristalização de poderes e circunstâncias alheios à vontade criadora do poeta, estamos diante do poético. Quando – passivo ou ativo, acordado ou sonâmbulo – o poeta é o fio condutor e transformador da corrente poética, estamos na presença de algo radicalmente distinto: uma obra. Um poema é uma obra. A poesia se polariza, se congrega e se isola num produto humano: quadro, canção, tragédia. O poético é poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia que se ergue. Só no poema a poesia se recolhe e se revela plenamente.⁸⁷

Organismo verbal, o poema é, portanto, poesia erigida com e na linguagem. É obra, resultado da criação do homem, corrente poética transformada pelo trabalho do poeta. Nesse sentido, a grande diferença é que, devido à sua natureza de ser sentido, a linguagem opera, nas nossas versões do real, segundo a lógica da descrição; no poema, porém, ela sofre uma transformação:

Qualquer que seja sua atividade e profissão, artista ou artesão, o homem transforma a matéria-prima: cores, pedras, metais, palavras. A operação transmutadora consiste no seguinte: os materiais abandonam o mundo cego da natureza para ingressar no das obras, isto é, no mundo das significações. O que ocorre então com a matéria pedra empregada pelo homem para esculpir uma estátua e construir uma escada? Ainda que a pedra da está-

⁸⁴ *ibid.*, p. 49.

⁸⁵ *ibid.*, p. 49.

⁸⁶ *id.*, 1967b, p. 14.

⁸⁷ *ibid.*, p. 14.

tua não seja diferente da pedra da escada, e ambas sejam referentes a um mesmo sistema de significações (por exemplo: as duas fazem parte de uma igreja medieval), a transformação que a pedra sofreu na escultura é de natureza diversa da que a converteu em escada. O destino da linguagem nas mãos de prosadores e poetas nos faz vislumbrar o sentido dessa diferença.⁸⁸

Para Paz, a busca do prosador é identificar a palavra a um dos seus significados e sentidos possíveis – “ao pão, pão; e ao vinho, vinho”⁸⁹ –, uma busca que só pode ser exercida com violência, pois caminha na contramão da natureza da palavra. Se a palavra “[...] possui vários significados latentes, tem uma certa potencialidade de direções e sentidos”⁹⁰, então a operação prosaica sobre a linguagem é mutiladora: com um cinzel, não é o poeta quem desbasta a palavra, mas o prosador, que a submete à força da sua ferramenta. Por outro lado, na operação poética, o trabalho do poeta com a linguagem caminha no sentido contrário: ao invés de aproximar nomes e nomeados, o poeta liberta a linguagem da sua natureza de ser sentido, de intermediar a relação entre signo e objeto. Nas palavras de Octavio Paz:

A operação poética é de signo contrário à manipulação técnica. Graças à primeira, a matéria reconquista sua natureza: a cor é mais cor, o som é plenamente som. Na criação poética não há vitória sobre a matéria ou sobre os instrumentos, como quer uma vã estética de artesãos, mas um colocar em liberdade a matéria. Palavras, sons, cores e outros materiais sofrem uma transmutação mal ingressam no círculo da poesia.⁹¹

O poeta não acorrenta a palavra a um significado, ele a liberta fazendo com que ela retorne à sua pluralidade natural – “a pedra triunfa na escultura, humilha-se na escada.”⁹² Em Paz, o poeta revela uma natureza da linguagem anterior àquela de ser sentido, “[...] antes de ser submetida à mutilação da prosa ou da conversação”⁹³. A matéria no círculo da poesia vai ser, então, a matéria na sua totalidade original. Contudo, e esse é um traço importante, ela também será, sempre, matéria fora do círculo da poesia. A linguagem nunca deixará de ser linguagem do mundo, sentido de isto e daquilo. Segundo Paz:

⁸⁸ *ibid.*, p. 21.

⁸⁹ *ibid.*, p. 21.

⁹⁰ *ibid.*, p. 21.

⁹¹ *ibid.*, p. 22.

⁹² *ibid.*, p. 22.

⁹³ *id.*, 1996b, p. 48.

Tocados pela mão do homem, [as matérias – som, cores, palavras, etc.] mudam de natureza e penetram no mundo das obras. E todas as obras desembocam na significação; aquilo que o homem toca se tinge de intencionalidade: é um ir em direção a... O mundo do homem é o mundo do sentido. Tolerância à ambiguidade, a contradição, a loucura ou a confusão, não a carência de sentido.⁹⁴

Tocadas pela mão do homem, linguagem, palavras, pedras, cores e sons adquirem um sentido, significam algo, tornam-se obras, criações – como é o poema. A linguagem é, então, sempre significado. Trabalhando com ela, o poeta não a liberta totalmente de ser linguagem de referência; o que ele faz é possibilitar que ela seja para além disso, que ela transcenda a sua natureza de ser sentido e seja também linguagem poética. Para fazê-la transcender, a operação poética transforma a linguagem em imagem, e assim redimensiona tanto a sua natureza descritiva como sua natureza de ser sentido. Pela imagem, o poeta não mais descreve, ele apresenta objetos à nossa percepção – ele nos oferece uma imagem:

No poema a cadeira é uma presença instantânea e total, que fere de um golpe a nossa atenção. O poeta não descreve a cadeira: coloca-a diante de nós. Como no momento da percepção, a cadeira nos é dada com todas as suas qualidades contrárias e, no ápice, o significado.⁹⁵

No fim das contas, então, o que a imagem faz com a linguagem é possibilitar que a percebamos tal como percebemos a realidade. Porém, porque não pode ser expressa senão pela palavra⁹⁶, a imagem não pode deixar de ser também social, histórica, intersubjetiva – linguagem de sentido disto e daquilo. Paz faz questão de marcar que as imagens criadas pelo poeta são autênticas, “[...] o poeta as viu ou ouviu, são produto genuíno da sua visão e experiência do mundo”, e por isso acabam nos reconduzindo ao mundo real – aquele no qual andamos, conversamos e defendemos nossas dissertações de mestrado; leva-nos, portanto, às nossas próprias experiências:

Assim, a imagem reproduz o momento da percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido. O verso, a frase-ritmo, evoca,

⁹⁴ *id.*, 1967b, p. 19.

⁹⁵ *id.*, 1996b, p. 46.

⁹⁶ *ibid.*, p. 48.

ressuscita, desperta, recria [...] não representa, mas apresenta. Recria, revive nossa experiência do real.⁹⁷

Mas, porque é poética, fruto do trabalho do poeta, ela é também criação, apresentação. No poema, a cadeira está lá. Quando o poeta revela a imagem em toda a sua pluralidade, ele faz com que a linguagem se apresente no poema tal como os objetos se apresentam no mundo. O que temos disponível à percepção no poema é, então, outra realidade, plural como aquela do mundo:

[...] o poeta faz algo mais do que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência. As imagens poéticas têm a sua própria lógica e ninguém se escandaliza de que o poeta diga que a água é cristal ou que "El pirú es primo del sauce" (Carlos Pellicer). Mas esta verdade estética da imagem só vale dentro de seu próprio universo.⁹⁸

As imagens do poeta, resultado da sua experiência do mundo, são, pois, obras, constituem uma realidade objetiva que é válida por si mesma.⁹⁹ Eis, então, uma das características ambíguas que definem o conceito de imagem em Octavio Paz: no poema, esse organismo verbal composto por imagens¹⁰⁰, o poeta recria o momento da percepção, e a nossa percepção enquanto leitores não é, então, uma percepção do real, mas uma percepção da imagem; porém, como só pode ser palavra, a imagem não deixa de suscitar em nós o real que conhecemos. Mas a imagem vai mais além: não transforma a linguagem somente porque ultrapassa a simples descrição e passa a ser também criação; no poema, a linguagem transcende o próprio sentido:

Na prosa, a unidade da frase é conseguida através do sentido, que é algo como uma flecha que obriga todas as palavras a apontarem para um mesmo objeto ou para uma mesma direção. Ora, a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras, sem excluir os significados primários ou secundários. Como pode a imagem, encerrando dois ou mais sentidos, ser uma e resistir à tensão de tantas forças contrárias, sem converter-se em um mero disparate?¹⁰¹

⁹⁷ *ibid.*, p. 46.

⁹⁸ *ibid.*, p. 45.

⁹⁹ *ibid.*, p. 45.

¹⁰⁰ "[...] toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que unidas compõem o poema" (*ibid.*, p. 37).

¹⁰¹ *ibid.*, p. 45.

Isso é possível porque não é por sua relação com o mundo que a imagem adquire sentido: ela própria é seu sentido. Nas reflexões de Paz, a relação entre linguagem e mundo, via imagem, não é como aquela da prosa, em que o sentido está indexado à lógica do mundo real; no poema, o sentido está vinculado à percepção da imagem, visto que, nele, a noção de sentido como nexos se perdeu:

Um poema não tem mais sentido que suas imagens. Ao ver a cadeira, apreendemos instantaneamente o seu sentido: sem necessidade de recorrer à palavra, sentamo-nos. O mesmo ocorre com o poema: suas imagens não nos levam a outra coisa, como ocorre com a prosa, mas nos colocam diante de uma realidade concreta [...] O poeta não quer dizer: *diz*. Orações e frases são meios. A imagem não é meio; sustentada em si mesma, ela é seu sentido. Nela acaba e nela começa. O sentido do poema é o próprio poema.¹⁰²

Paz atribui essa outra característica da imagem à perda da mobilidade e da permutabilidade dos signos, o que confere à prosa a possibilidade de dizer uma mesma coisa de maneiras diferentes. Para o autor, na prosa, dizer “*de desnuda que está brilha la estrella*” ou “*la estrella brilha porque está desnuda*” resulta em uma mesma coisa, pois, em ambas as formas, o que há é uma explicação para o brilho da estrela. Elas significam a mesma coisa, tem o mesmo sentido: independente da forma de descrever, o que se descreveu permanece igual. Para a poesia, porém, passar da afirmação “*de desnuda que está brilha la estrella*” para a explicação “*la estrella brilha porque está desnuda*” incorre uma mudança naquilo que se descreveu, uma degradação de sentido.¹⁰³ Se essa mudança altera não somente o modo de dizer, mas também o sentido, é porque o sentido parece ser, em Paz, semelhante ao que é em Meschonnic: uma questão de ritmo, o resultado do sujeito (-poeta) transformando a linguagem.

Através das imagens, o poema pode afirmar os contrários e aproximar os distantes. Pode, pois, dizer que “*Maria é um triângulo*” ou que “*o telefone é comer*” sem gerar um sem sentido. Ao poema, é permitido dizer o indizível, visto que, em vez de buscar estabelecer uma aproximação possível entre esses termos tão distantes, ele anula essa distância. Se o sentido da imagem é a própria imagem, então o sentido como nexos entre nome e nomeado não existe mais – “já não há nada mais que a-

¹⁰² *ibid.*, p. 47-48.

¹⁰³ *ibid.*, p. 48.

preender, que assinalar”¹⁰⁴. Se o indizível é inaceitável para linguagem, se não pode ser explicado por ela, então a linguagem é impotente diante dele, não é capaz de dar-lhe sentido, de significá-lo. É, pois, por esse motivo que, para Paz, a imagem só pode ser explicada pela própria imagem; só a imagem é capaz de dar sentido à imagem, e só o poema é capaz de dar sentido ao poema. Sendo assim, Paz pode concluir que “a linguagem indica, representa; o poema não explica nem representa: apresenta. Não alude à realidade, pretende – e às vezes consegue – recriá-la. Portanto, a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade.”¹⁰⁵

Do ponto de vista da relação linguagem-mundo, portanto, a poesia é a transcendência extrema da linguagem. Os dois atos da transformação provocada pela operação poética reestruturam a linguagem de modo a modificar tanto a maneira pela qual ela funciona – a linguagem é descritiva; a imagem, criativa – como a natureza da sua condição significante – a linguagem é sentido disto e daquilo; a imagem é o seu próprio sentido. Embora provoque alterações no modo de ser e no ser da linguagem, a imagem nunca deixará de ser também linguagem. Para Paz, um poema puro seria aquele em que as palavras abandonassem sua natureza polissêmica, um poema em que elas significassem apenas o poetizar – seria, portanto, indizível, porque não poderia ser composto por palavras. Por sua vez, um poema que não lutasse contra a natureza da palavra seria uma mera manipulação verbal.¹⁰⁶ Dessa forma, “o que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta por transcendê-la”.¹⁰⁷ Se a imagem é ambígua do ponto de vista da relação linguagem-mundo, ela também o é do ponto de vista da relação entre linguagem e história. Conforme afirma Octavio Paz:

A linguagem que alimenta o poema não é, no fim das contas, senão histórica, nome disto ou daquilo, referência e significação que alude a um mundo histórico fechado e cujo sentido se esgota com o de seu personagem central: um homem ou um grupo de homens. Ao mesmo tempo, todo esse conjunto de palavras, objetos, circunstâncias e homens que constituem uma história parte de um princípio, isto é, de uma palavra que funda o que lhe

¹⁰⁴ *ibid.*, p. 49.

¹⁰⁵ *ibid.*, p. 50.

¹⁰⁶ *id.*, 1996a, p. 51 – 52.

¹⁰⁷ *ibid.*, p. 52.

outorga sentido. Esse princípio não é histórico nem é algo que pertença ao passado e sim algo que está sempre presente e disposto a encarnar-se.¹⁰⁸

A linguagem do poema também é histórica, porque que é linguagem; porém, porque é poética, tem uma relação com o tempo que vai além da cronologia: a cada vez que lemos a *Odisseia*, a viagem de Odisseu (re)começa, assim como o drama de Édipo ou as trapalhadas, os infortúnios e o restabelecimento da normalidade nas comédias romanas. As situações e os acontecimentos retratados na poesia não se deram – com ênfase no pretérito perfeito – antes ou depois de algum fato histórico, mas se dão sempre que se inicia a leitura ou o espetáculo. A história seria, nesse sentido, o lugar em que a palavra poética é encarnada¹⁰⁹.

O poema é composto por um tempo diferente do cronológico. Para Octavio Paz, ele é a mediação entre uma experiência consagrada pelo poeta e as futuras experiências que serão obtidas a partir dessa consagração¹¹⁰; é a consagração de um instante. É necessário, porém, que esse instante não seja confundido com um fragmento temporal no qual o tempo cronológico continua fluindo como antes. O poema opera um corte cronológico que isola o instante do seu antes e do seu depois, redimensionando a sua natureza histórica. A partir disso, o instante consagrado torna-se “[...] um mundo completo em si mesmo, tempo único, arquetípico, que já não é passado nem futuro, mas presente”¹¹¹.

A sua relação com o tempo acaba sendo, portanto, de ordem dupla: o poema transmuta o tempo cronológico – *chrónos* – em um *sempre presente* – *kairós* –, mas não prescinde da história. A sair da história e modificar a relação temporal que o instante consagrado possui com ela, o poema acaba se ligando ainda mais a ela, pois precisa dela para acontecer, para encarnar-se. O poema só existe enquanto sempre presente se for posto em relação com tempo histórico, cronológico, e só se conforma como obra – só é – quando retomado na história. Portanto, novamente, a imagem pode ser considerada ambígua: transforma a natureza histórica – temporal – do ins-

¹⁰⁸ *ibid.*, p. 52.

¹⁰⁹ *ibid.*, p. 53.

¹¹⁰ *ibid.*, p. 53.

¹¹¹ *ibid.*, p. 53.

tante que consagra, afastando-o da sucessão passado-presente-futuro. Porém, não pode ser (re)encarnada senão retornando à própria história que transcendeu. O que acontece, então, é uma transcendência da natureza histórica, temporal, do instante – ou seja, o poema é histórico de duas maneiras:

Como toda criação humana, o poema é um produto histórico, filho de um tempo e de um lugar; mas também é algo que transcende o histórico e se situa em um tempo anterior a toda história, no princípio do princípio. Antes da história, mas não fora dela. Antes, por ser realidade arquetípica, impossível de datar, começo absoluto, tempo total e autossuficiente. Dentro da história – e ainda mais: história – porque só vive encarnado, reengendrando-se, repetindo-se no instante de comunhão poética.¹¹²

Do ponto de vista da história, podemos pensar em estabelecer, aqui, outra semelhança entre as reflexões de Octavio Paz e Henri Meschonnic, visto que esse aspecto se revela uma instância relevante para ambos. Vejamos então o que história e historicidade representam para cada um dos autores. Para Meschonnic, ao se inscrever no *continuum* da linguagem, marcando o ritmo de um discurso, o sujeito também inscreve nele uma historicidade, “[...] já que é na enunciação do sujeito do poema que se faz a historicidade de um texto.”¹¹³ Devemos levar em conta, porém, a historicidade como ela é definida pelo próprio Meschonnic, ou seja:

A historicidade definida não como uma situação cronológica, mas a administração das tensões entre o presente passado passivo e a invenção de maneiras novas do ver, do dizer, do sentir, do compreender de tal maneira que esta invenção continue a ser invenção muito depois do tempo do seu achado, porque ela é uma invenção continuada do sujeito.¹¹⁴

A historicidade do poema – sua administração de tensões entre o estabelecido e o novo – é determinada, então, em função da inscrição de um sujeito na linguagem¹¹⁵. Em Octavio Paz, como se pôde perceber, a historicidade é exatamente essa situação cronológica da qual Meschonnic prescinde. Contudo, independente da diferença entre os dois conceitos, é importante que notemos que, em ambos os autores, a historicidade é o resultado da inscrição do sujeito: na linguagem, para Meschonnic, e no tempo cronológico, para Paz:

¹¹² *ibid.*, p. 53 – 54.

¹¹³ MESCHONNIC, 2010, p. 20.

¹¹⁴ *ibid.*, p. XXXIII.

¹¹⁵ *ibid.*, p. XXXIII.

Todo dizer é sempre um dizer de algo, um falar de isto e aquilo. O dizer poético não difere nisto das outras maneiras de falar. O poeta fala das coisas que são suas e de seu mundo, mesmo quando nos fala de outros mundos: as imagens noturnas são compostas de fragmentos das diurnas, recriadas conforme outra lei. O poeta não escapa à história, inclusive quando a nega ou a ignora. Suas experiências mais secretas ou pessoais se transformam em palavras sociais, históricas. Ao mesmo tempo, e com essas mesmas palavras, o poeta diz outra coisa: revela o homem.¹¹⁶

Assim sendo, “o poema nos revela o que somos e nos convida a ser o que somos.”¹¹⁷ Podemos pensar, aqui, no exemplo de Ovídio: mesmo que não acreditemos que, à época, os romanos cressem na possibilidade real de Júpiter transformar-se em chuva de ouro e, assim, fecundar uma jovem, a passagem relatada pelo poeta em suas *Metamorfoses* (livro IV, v 610-611) nos diz muito sobre a Roma antiga, dando testemunho, por exemplo, da importância e da função do mito na sociedade romana. Assim, falando de um mundo em que a metamorfose de um deus em chuva de ouro e a fecundação de uma jovem por essa chuva eram eventos possíveis, Ovídio nos fala do seu próprio mundo. Não é somente essa, pois, a sua historicidade: ao impor *maneiras novas de ver, de dizer, de sentir e de compreender* as histórias que compõem as mitologias grega e romana, Ovídio inscreve sua historicidade no *continuum* da linguagem, organizando um discurso repleto de ritmo. É, pois, histórico enquanto escritura.

A poesia parece ser, então, uma condição de transcendência da linguagem: em poesia, a linguagem deixa de ser somente descrição e passa a ser criação; deixa de ser sentido disto ou daquilo e passa a ser seu próprio sentido. Deixa, pois, de ser simplesmente histórica para ser, para além disso, sempre presente – a poesia está sempre para acontecer. Aproximar aqui a ideia de poesia de Octavio paz àquela de discurso de Henri Meschonnic parece-nos um caminho válido – e produtivo – para abordarmos o discurso da *palliata*. Outra discussão sobre poesia que nos pode ser útil durante nossa abordagem é a que Alfredo Bosi apresenta em seu *O Ser e o Tempo da Poesia*¹¹⁸.

¹¹⁶ PAZ, 1996a, p. 55.

¹¹⁷ *id.*, 1967a, p. 41.

¹¹⁸ BOSI, 2000.

Importante para a concepção de Octavio Paz, a imagem também será importante para que Alfredo Bosi busque compreender a linguagem poética, uma linguagem que “[...] combina arranjos verbais próprios com processos de significação pelos quais sentimento e imagem se fundem em um tempo denso, subjetivo e histórico”¹¹⁹. Conforme explicitado pelo próprio autor, o seu projeto é, conforme revela o nome do livro, investigar a relação entre “o fluxo sonoro do texto [...] e o seu *pathos*” – o *ser* da poesia – e “[...] a sua presença e o seu significado no curso do tempo intersubjetivo, social, que é a cultura vivida por gerações de leitores: o tempo histórico da poesia”.¹²⁰ Nessa sua empreitada, a construção da imagem pela percepção visual e a sua construção pela linguagem são movimentos de organização do mundo fundamentais para a concepção do *ser* da poesia.

A experiência da imagem é, para Bosi, anterior à da palavra. O mundo é percebido primeiro através dos olhos: “conhecendo por mimese, mas de longe, sem a absorção imediata da matéria, o olho capta o objeto sem tocá-lo, degustá-lo, cheirá-lo.”¹²¹ É por eles que começa a formação das imagens do mundo, processo que se inicia com a percepção praticamente involuntária das formas delineadas pela incidência de luz, mas que não se encerra em uma simples absorção e na consequente fixação das formas percebidas. A formação da imagem começa de maneira praticamente involuntária, mas a sua finalização está subordinada a todo um complexo de influências operadas consciente ou inconscientemente pelo sujeito que percebe: “o nítido ou o esfumado, o fiel ou o destorcido da imagem devem-se menos aos anos passados que à força e à qualidade dos afetos que secundaram o momento da sua fixação.”¹²² Entre a *aparência* do objeto e a sua *parecença*, há o homem:

¹¹⁹ *ibid.*, p. 09.

¹²⁰ *ibid.*, p. 09. O conceito de tempo da poesia, porém, demonstra ser mais complexo que a simples relação de permanência e significação da poesia no correr do tempo, incluindo também aquilo que Bosi irá considerar como o tempo da forma e como o tempo do som – “o processo que leva o tempo poético carrega a expressão de mas de um tempo: o tempo presente que a ideologia filtra e reduz; o tempo sem tempo da forma feita de imagem; o tempo cíclico do som.” (*ibid.*, p. 162). Por assim exceder ao escopo que aqui pretendemos com nossa análise, e pela estreita vinculação entre tempo histórico e afetação ideológica, preferimos não levar em conta a relação entre poesia e historicidade e a noção de tempo da poesia conforme explorados por Bosi.

¹²¹ *ibid.*, p. 24.

¹²² *ibid.*, p. 20.

A imagem, mental ou inscrita, entretém com o visível uma dupla relação que os verbos *aparecer* e *parecer* ilustram cabalmente. O objeto dá-se, aparece, abre-se (latim: *apparet*) à visão, entrega-se a nós enquanto *aparência*: esta é a imago primordial que temos dele. Em seguida, com a reprodução da aparência, esta se *parece* com o que nos apareceu.¹²³

A imagem do objeto possui com ele uma relação de parença. Não se forma, então, pela fixação da *imago* primordial, do objeto tal qual ele está no mundo: “para nossa experiência, o que dá o ser à imagem acha-se necessariamente mediado pela finitude do corpo que olha. A imagem do objeto-em-si é inaferrável”¹²⁴. Assim como quando Octavio Paz declara que a pluralidade do objeto percebido é unificada em um sentido atribuído pelo homem que olha, Bosi também parece se orientar pelo mesmo padrão de formação de imagens: em ambos os autores, aquilo que se produz após a percepção do objeto no mundo não corresponde totalmente a ele, uma vez que sofre alterações que modificam e dão sentido a traços da sua natureza.

Esse modo imagético de acesso ao real – a imagem é uma maneira de manter presente em nós o objeto que está ausente¹²⁵, ela é um simulacro da natureza¹²⁶ – é, para Bosi, diferente do acesso por meio da linguagem, “[...] um sistema construído para fixar experiências de coisas, pessoas ou situações, ora *in praesentia*, ora *in absentia*”¹²⁷. O modo imagético é diferente do linguístico porque, se nele a imagem é algo que surge com a percepção visual, dado enquanto matéria, mas construído enquanto forma¹²⁸, neste outro a imagem já não pode mais ser afeita à percepção visual, ao menos não da mesma forma, porque agora ela é linguagem, *palavra articulada*. Embora ambos sejam modos de presentificar o mundo, a diferença nos seus métodos acaba modificando a natureza dos seus produtos: “a sequência fônica articulada não tem a natureza de um simulacro, mas de um substituto”¹²⁹, e entre simulacro e substituto a principal diferença está na instantaneidade da imagem e na temporalidade da linguagem:

¹²³ *ibid.*, p. 20.

¹²⁴ *ibid.*, p. 21.

¹²⁵ *ibid.*, p. 19.

¹²⁶ *ibid.*, p. 23.

¹²⁷ *ibid.*, p. 29.

¹²⁸ *ibid.*, p. 22.

¹²⁹ *ibid.*, p. 29.

Mas o discurso é frágil se comparado ao efeito do ícone que seduz com a sua presença, dá-se sem tardança à fruição do olho, guardando embora a transcendência do objeto. A imagem impõe, arrebatada. O discurso pede a quem o profere, e a quem o escuta, alguma paciência e a virtude da esperança.¹³⁰

Substituta, a palavra articulada quer ser apesar do real. Está além. Sua temporalidade¹³¹, que a torna frágil frente à instantaneidade da imagem, é, paradoxalmente, também a sua força: “a predicação vai dando o justo relevo às diferenças que se estabelecem entre o antes e o depois, o causal e o casual, o possível e o impossível e, às vezes, o verdadeiro e o falso”¹³². E é detendo-se de maneira mais específica sobre os detalhes da construção das imagens via discurso que Bosi nos parece mais interessante.

Bosi não considera que a linguagem seja pura e simplesmente linear. No discurso, em vez de linhas sequenciais, as frases são verdadeiros complexos verbais que retomam, adiantam, relacionam, antepõem, contradizem, esclarecem – enfim, que formam uma teia entre si de maneira a determinar uma figura, um arranjo expressivo que é o resultado de um trabalho com e na linguagem:

A imagem final, a *imagem produzida*, que se tem do poema, a sua forma formada, foi uma conquista do discurso sobre a linearidade; essa imagem é figura, mas não partilha das qualidades formais do ícone ou do simulacro: procede de *operações* mediadoras e temporais.¹³³

O que a linguagem faz com a imagem é uma espécie de expansão através do discurso, e o que era imediato na percepção do objeto pelos olhos só se cumpre ao final do discurso. Após a leitura do poema, nós só tomamos consciência da forma de sua imagem depois de pensar o trabalho de expressão pelo qual ela se forma:

A palavra criativa busca, de fato, alcançar o coração da figura no relâmpago do instante. Mas como só o faz mediante o *trabalho* sobre o fluxo da língua,

¹³⁰ *ibid.*, p. 33.

¹³¹ A palavra articulada, o discurso, são sequenciais, já nos alertou Octavio Paz: “[...] se queremos descrever nossa percepção da cadeira, teremos que ir aos poucos e por partes: primeiro sua forma, depois sua cor e assim sucessivamente até chegar ao significado. No curso do processo descritivo foi-se perdendo pouco a pouco a totalidade do objeto. A princípio a cadeira foi apenas forma, mais tarde uma certa espécie de madeira e finalmente um puro significado abstrato: a cadeira é um objeto que serve para sentar-se.” (1996b, p. 46).

¹³² BOSI, *op. cit.*, p.33.

¹³³ *ibid.*, p. 37.

que é som-e-pensamento, acaba superando as formas da matéria imaginária. O poema [...] transforma em duração o que se dava a princípio como um átimo.¹³⁴

Aqui também há certa transcendência, já que o trabalho da palavra criativa expande as formas da imagem primordial, acrescentando a ela as regras do seu próprio jogo. É a linguagem, local e condição de construção da imagem poética, quem novamente aparece, e, para Bosi, a criação de imagens por meio dela funciona de maneira diferente quando se trata do discurso poético, ou, nos seus termos, quando se trata da “linguagem poética”¹³⁵. A linguagem da poesia é, de certa forma, mais singular que as outras linguagens, o que, porém, não implica em um isolamento completo em relação às outras linguagens e ao mundo:

Singular não quer dizer isolado. O objeto separado é um dado empírico, igual a todos os outros dados empíricos, e assim tratado pela ciência positivista que o destaca da percepção singularizadora. Rio, rosto, rosa, nuvem: objetos neutros da abstração, verbetes de um dicionário de substantivos comuns. No poema, o singular é o concreto, o ser “multiplamente determinado”, multiplamente unido aos sentimentos e aos ritmos da experiência, multiplamente composto de questões históricas e sociais.¹³⁶

A singularidade da palavra poética advém da sua multiplicidade: no poema, a linguagem, multiplamente determinada, alça-se à concretude. Não é signo abstrato, mas objeto. Na linguagem poética, “determinações múltiplas e contrárias, o não ser e o ser, o tempo e a eternidade, o mundo e o *eu*, vão crescendo junto com a significação da palavra”¹³⁷. O mundo e o significado crescem junto na linguagem poética. Se pudermos explicar o pensamento de Bosi com os termos de Paz, devemos então dizer que, no poema, a linguagem é mais do que sentido de isto ou aquilo, pois o isto e o aquilo aos quais ela dá sentido surgem *durante* o poema e só são *no* poema. Assim como em Paz, a poesia é, em Bosi, uma espécie de alçamento da linguagem à sua condição criativa – linguagem que cria, ela pode ser vista lá onde a etimologia nos leva ao termo *poiésis*: é *criação*, pois cria seu próprio mundo e suas próprias regras.

¹³⁴ *ibid.*, p. 46-47.

¹³⁵ *ibid.*, p. 107.

¹³⁶ *ibid.*, p. 132.

¹³⁷ *ibid.*, p. 133-134.

Embora Octavio Paz também aponte para a temporalidade do discurso em relação à instantaneidade da percepção do mundo, é Bosi quem se detém mais sobre essa questão, apontando justamente essa temporalidade como uma das formas de operação do discurso: a temporalidade do discurso acaba acrescentando ao objeto características que ele não possui no mundo; a predicação e todos os recursos linguísticos que ela traz consigo acabam se tornando constituintes da imagem no discurso poético – os que se tornam constituintes dessa imagem são exatamente aqueles que Meschonnic chama “valores de discurso”. Nesse ponto, podemos novamente aproximar dessa nossa exposição sobre a poesia a poética considerada por Meschonnic.

Embora sejam inevitáveis suas relações com o mundo real, a poesia é poesia lá onde ela independe desse mundo real, lá onde ela responde principalmente às regras estabelecidas nela e por ela mesma – o que, veremos, é uma das principais características da *palliata* romana. Quando aqui evocamos e referendamos concepções como a de Octavio Paz, para quem a poesia está onde a linguagem transcende o ser linguagem, é porque acreditamos que seja justamente essa a regra do jogo: a poesia surge exatamente quando a linguagem deixa de ser somente instrumento de relação com o mundo real – e é por meio do *como* ela deixa de ser instrumento que ela funciona. Nesse sentido, a relação entre aquilo que se diz e o mundo importa menos para a poesia que o *como* se diz.

Olhar para a poética de um texto, buscar por sua poesia, é buscar o *como* ele se constrói, como as relações se estabelecem nele de forma a serem o seu sentido – é como se as condições de verdade do texto poético estivessem dentro do próprio texto poético e nós nos propuséssemos a buscar essas condições e verificar não a sua veracidade, mas o seu funcionamento. Podemos, nesse momento, pensar que buscar essa poesia é observar a forma pela qual a palavra articulada constrói a imagem através da operação poética. Ao fim e ao cabo, é buscar quais são os valores de discurso e ver como eles se articulam na configuração do discurso-imagem. Como é, pois, o ritmo do texto.

O que faremos a partir de agora é buscar a poesia primeiro na *palliata* (seção III) e, depois, o funcionamento da métrica no *Amphitruo* (seção IV). Vamos buscar a

poética do gênero e depois ver como a métrica é incorporada a ela para, então, apresentarmos uma proposta métrica para a tradução da peça (seção V).

Assim sendo, à poética da *palliata*, então.

III – A poética da *palliata*

O caminho que vamos trilhar nesta seção para abordarmos a poética da *palliata* é algo longo. Nesse sentido, escolhemos dividir a seção em subseções, cada uma delas dando conta de uma das características da *palliata* que julgamos relevantes para a nossa abordagem. Dessa forma, na primeira subseção (III.1), vamos investigar o surgimento da *palliata* em Roma, mostrando que alguns procedimentos composicionais muito abundantes em Plauto já são utilizados ao menos desde Lívio Andronico. Em seguida (III.2), vamos, em linhas mais gerais, tratar da relação entre a Comédia Nova Grega e a *palliata*, buscando demonstrar tanto a independência da produção romana em relação aos seus modelos gregos como também quais são as principais características da poética da *palliata*. Por fim, em subseção à parte (III.3), vamos tratar da métrica na *palliata*, destacando o seu funcionamento e a sua importância no gênero.

III.1 O início da tradição

Embora não haja evidências seguras quanto à datação, o marco inicial da literatura romana escrita é creditado à tradução da *Odisséia* feita por Lívio Andronico provavelmente em meados do século III a.C. O fato de uma tradução ser considerada¹³⁸ a primeira obra de uma literatura nacional é, conforme acreditamos, um aspecto interessante aos estudos que busquem investigar, senão a Literatura e a Tradução, ao menos a intersecção entre essas duas áreas. Mesmo que estejamos longe de tornarmos nossas tais preocupações, essa característica da literatura romana é relevante para que comecemos a definir o nosso objeto de estudo a partir da visão que sobre ele lançamos.

¹³⁸ Nossa ideia aqui não é afirmar que a *Odússia* de Andronico é a primeira obra da literatura latina, mas simplesmente chamar a atenção para o fato de que a obra estabelecida pela crítica como marco inicial dessa literatura é uma tradução.

O fato mais importante para nós é que Andronico não trouxe à luz dos romanos somente uma tradução da *Odisséia* homérica, mas também comédias e tragédias gregas, além de *carmina* religiosos. O fim pelo qual ele se dedicou à tradução da dramaturgia grega foi, pois, diferente daquele que o teria levado a traduzir Homero: se, por sua vez, a tradução da épica grega poderia ter tido fins pedagógicos¹³⁹, as comédias e as tragédias foram traduzidas para que fossem encenadas em festivais públicos, e a primeira das traduções teria sido realizada no ano de 240 a.C., quando da celebração do primeiro aniversário de término da Primeira Guerra Púnica (264 – 241 a.C.).

Não há de se esperar, porém, que antes da introdução das peças gregas não houvesse em Roma alguma espécie de entretenimento dramático:

Embora o ano de 240 a.C. seja de todas as datas a mais importante para o início da literatura romana, devemos acreditar que uma base já havia sido preparada para a introdução do drama formal. O próprio fato de que havia performances teatrais e um público assíduo em 240 a.C. implica que alguma forma de atividade dramática existia antes dessa data.¹⁴⁰

Tito Lívio (*Liv.*7.2.1-7) descreve aquelas que teriam sido as formas dramáticas que precederam as encenações das peças gregas traduzidas ao latim:

[...] insequenti anno C. Sulpicio Petico C. Licinio Stolone consulibus pestilentia fuit. eo nihil dignum memoria actum, nisi quod pacis deum exposcendae causa tertio tum post conditam urbem lectisternium fuit; et cum uis morbi nec humanis consiliis nec ope diuina leuaretur, uictis superstitione animis ludi quoque scenici – noua res bellicoso populo, nam circi modo spectaculum fuerat – inter alia caelestis irae placamina instituti dicuntur; ceterum parua quoque, ut ferme principia omnia, et ea ipsa peregrina res fuit. sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu ludiones ex Etruria acciti, ad tibicinis modos saltantes, haud indecoros motus more Tusco dabant. imitari deinde eos iuuentus, simul inconditis inter se iocularia fundentes uersibus, coepere; Nec absoni a uoce motus erant. accepta itaque res saepiusque usurpando excitata. uernaculis artificibus, quia ister Tusco uerbo ludio uocabatur, nomen histrionibus inditum; qui non, sicut ante, Fescennino uersu similem incompositum temere ac rudem alternis iaciebant sed impletas modis saturas descripto iam ad tibicinem cantu motuque congruenti peragebant.¹⁴¹

¹³⁹ Não há consenso na crítica sobre os motivos pelos quais Andronico teria traduzido o poema homérico. Para discussões específicas sobre Andronico e sua obra, cf. PERNA, 1978; CARRATELLO, 1979; GOLDBERG, 1995.

¹⁴⁰ DUCKWORTH, 1994, p. 4. Todas as traduções, exceto as citadas nas referências bibliográficas, são de nossa autoria.

¹⁴¹ Trecho citado a partir da edição de C. F. Walters e R. S. Conway (cf. Referências Bibliográficas).

[...] no ano seguinte, no consulado de Caio Sulpício Pético e Caio Licínio Stolone [364 a.C.], Roma foi tomada por uma peste. Nesse ano, não houve nada de memorável, a não ser um lectistérnio, o terceiro na história da cidade, através do qual buscou-se pedir a paz dos deuses. Como nem a sabedoria humana nem a ajuda dos deuses foram eficientes para aplacar a força da moléstia, a superstição tomou conta do espírito dos homens e, entre outros esforços para aplacar a ira dos deuses, estabeleceu-se a necessidade de realizarem-se espetáculos cênicos – algo novo para uma nação guerreira, que estava acostumada apenas a espetáculos circenses. Mas os espetáculos começaram, na verdade, como algo pequeno, que é como normalmente as coisas começam. Eles foram, então, trazidos do estrangeiro: sem qualquer canto e sem imitar os cantores, importaram dançarinos da Etrúria, que dançavam ao som de flautistas ou apresentavam movimentos rústicos à moda toscana. Depois disso, os jovens os imitaram, trocando versos jocosos um com o outro e fazendo movimentos já não muito incoerentes com os sons. Esse tipo de espetáculo foi ganhando força e, sendo adotado pelos nativos, acabou sendo desterrado. Aos atores nativos, que eram chamados pela palavra toscana para cantor, “*ister*”, colocaram o nome de histriões, que, não mais como antes, lançavam um contra o outro palavras ao acaso, rudes e sem ritmo, como os versos fesceninos; o que eles trocavam eram sátiras acabadas, com medidas precisas para a música da flauta e movimentos executados com harmonia.

De acordo com Tito Lívio, a atividade dramática em Roma ter-se-ia iniciado como uma manifestação fortemente improvisada e formalmente rústica, os Fesceninos. Essa, por sua vez, desenvolvera-se até transformar-se em outro tipo de espetáculo, a Sátira, que prevê maior harmonia entre canto e dança, embora ainda não contasse com um enredo tal qual aquele que caracterizava a produção grega considerada por Andronico. Ainda sobre os Fesceninos, Duckworth escreve:

O caráter geral dos primeiros versos Fesceninos parece claro: de tom jocosos, eram vulgares e, sem dúvida, obscenos, estando associados especialmente a casamentos e festivais de colheita. Não deve haver dúvidas de que eles eram dramáticos em um sentido rústico, pois eram improvisados e ágeis, e provavelmente acompanhados por gestos dramáticos. Quanto ao tipo de verso, é mais provável que foram compostos em saturninos, embora o septenário trocaico, frequentemente empregado por Plauto e por Terêncio, parece ter sido um metro latino nativo bem conhecido nesse período.¹⁴²

Como vimos na citação de Tito Lívio, imitando os Fesceninos trazidos da Etrúria, os jovens romanos teriam absorvido essa forma dramatúrgica que, por meio de intensa repetição, se tornou nativa, sendo feita a partir de então por atores profissionais – os histriões – que realizavam movimentos em harmonia com as suas falas e versos compassados com a música da flauta. Foi esse, pois, o contexto no qual Andronico produziu suas traduções do drama grego.

¹⁴² *ibid.*, p. 8.

É uma pena que tão pouco nos tenha sobrado da sua obra: da *Odussia*, cerca de 45 fragmentos; das tragédias, nove títulos e 41 versos; das comédias, apenas 3 títulos e módicos 6 versos – a maioria apenas fragmentos. Contudo, por mais que sejam poucos, é possível flagrar neles alguns dos princípios que guiaram o poeta nas suas empreitadas, e, mais ainda, perceber que a forma pela qual traduziu Homero apresenta diferenças em relação àquela pela qual traduziu as peças gregas.

Para a composição da *Odussia*, Andronico escolheu o verso nativo romano, o saturnino, um verso estruturalmente complexo e confuso, aparentemente dividido em dois hemistíquios com ritmos diferentes entre si¹⁴³. Acomodar a *Odisseia* grega em um metro nativo pode ser visto como uma tentativa de aclimação da obra homérica ao gosto do Lácio, e não foi essa escolha a única forma pela qual Andronico buscou aproximar o quanto fosse possível o poeta grego da cultura latina. Para Alfonso Traina, Andronico, nessa tentativa, lançou mão de duas estratégias básicas, a explicação de Homero e a sua latinização:

Explicando, [Andronico] ora amplia, ora simplifica o texto lá onde ele é obscuro ou prolixo [...] romanizado, opera por meio de uma contínua substituição de conceitos e instituições gregas por romanas.¹⁴⁴

Aproximando o texto ao mundo latino e facilitando as coisas para o leitor, Andronico teria sido guiado por um intento exegetico “[...] que, embora baseado numa noção linguística afinada, pode ser um limite para a poesia, já que ele nunca troca o ponto de partida por aquele de chegada”.¹⁴⁵ Assim, acabou trazendo “[...] o colorido estilístico e os valores formais [da obra grega] conforme o permitido pela tradição indígena”¹⁴⁶.

Especificamente sobre a comédia, os 6 fragmentos atribuídos a Lívio são, é verdade, insuficientes para qualquer veredito mais geral sobre suas traduções, mas ainda assim é possível que se reconheçam alguns procedimentos poéticos comuns

¹⁴³ Alguns críticos nem consideram que o saturnino seja um verso. Para Dupont e Letessier, por exemplo, a tradução de Andronico é composta em *linhas*, e cada uma delas reproduz até mesmo a ordem das palavras gregas, apresentando uma divisão interna que acomoda os dois hemistíquios do verso homérico (DUPONT; LETESSIER, 2012: 28-9)).

¹⁴⁴ TRAINA, 1974, p. 12.

¹⁴⁵ *ibid.*, p. 12.

¹⁴⁶ *ibid.*, p. 11-12.

a Lívio e a Plauto mediante comparações entre seus fragmentos e passagens paralelas nas obras de Plauto. É o caso, por exemplo, das comparações feitas por Wright¹⁴⁷, não necessariamente com o intuito de explicar geneticamente um estilo cômico romano, mas simplesmente a fim de identificar procedimentos comuns aos dois comediógrafos, sugerindo assim uma tradição cômica estabelecida.

Considerando o único fragmento da comédia *Gladiolus* (*A Espadinha*) de Andronico, “pulicisne an cimices an pedes? responde mihi” (*Com. 1 W [1 R²]*)¹⁴⁸, e o verso 500 do *Curculio* (*O Gorgulho*) plautino, “ut nuscae, culices, cimices pedesque pulicesque”¹⁴⁹, pode-se perceber a recorrência de aliterações (em /p/ em Lívio e em /p/ e /c/ em Plauto), homeoteleutos (/es/ em ambos) e polissíndetos (“an... an...” em Lívio e “... -que ...-que” em Plauto), para além da criação de um efeito cômico mais pela escolha das palavras e pela sua sonoridade que por alguma informação relevante. Outros recursos poéticos encontrados em Andronico são abundantes em Plauto, como o uso de figuras etimológicas, presente em “ornamento incedunt gnobilid ignobiles” (*Com. 3 W [3 R²]*)¹⁵⁰, de uma peça chamada *Virgo* (*A Jovem*), ou o padrão aliterativo que se baseia não somente no início da palavra, mas que se aproveita também do início de cada uma das sílabas, como em “uicorde et malefica uacerra” (*Com. 5 W [6-7 R²]*)¹⁵¹.

Entretanto, não se pode afirmar que esses procedimentos são exclusivos da Comédia, pois eles também são encontrados nos fragmentos das Tragédias – como é o caso de “nam ut Pergama / accensa et praeda per participes aequiter / partita

¹⁴⁷ WRIGHT, 1974, p. 15ss.

¹⁴⁸ As edições dos fragmentos aqui citadas são as de E. H. Warmington e Otto Ribbeck (cf. Referências Bibliográficas). Tradução: “Pulgas ou insetos ou mosquitos? Responda-me!” (nas traduções dos fragmentos que ora apresentamos, tentamos manter, na medida do possível, a ordem das palavras tal como estão no latim).

¹⁴⁹ Tradução: “como moscas, mosquitos, insetos e piolhos e pulgas”.

¹⁵⁰ Tradução: “em direção a armadilhas nobres, caminham os ignóbeis”.

¹⁵¹ Tradução: “um toco maldito e malvado”. Basta que se compare esses fragmentos com, por exemplo, o verso 280 do *Curculio* (*O Gorgulho*), “date uiam mihi, noti [atque] ignoti” (trad.: “abram caminho pra mim, conhecidos e desconhecidos”), ou com o 1044 do *Rudens* (*O Cabo*), “etsi ignotust, notus: si non, notus ignotissimust” (Trad.: “embora seja desconhecido, é conhecido: se não, é conhecido como o mais desconhecido de todos”), ou ainda com o “et bene et benigne” (trad.: “agradável e afavelmente”), “nummos numeratos” (trad.: “moedas contadas”), “leniter lenonibus” (trad.: “gentilmente aos cafetões”) ou o “lepide lupum” (trad.: “lobo lépido”) – *Poenulus* (*O Pequeno Cartaginês*), v. 589, 594, 639 e 648, respectivamente –, em que se percebe o uso dos mesmos recursos.

est” (*Trag.* 2-4 W [2-4 R²])¹⁵², em que, para além da óbvia aliteração em /p/, chamam a atenção uma possível figura etimológica em “per participes... partita” e a similaridade sonora entre as sílabas iniciais da primeira e da última palavra do segundo verso do fragmento, “accensa” e “aequiter”. Há algo de similar também na *Odussia*, onde encontramos alguns padrões de recorrência sonora que em muito se assemelham, quando não são iguais, aos encontrados nos fragmentos das peças, como a repetição de /ixi/ e /p/ em “igitur demum Ulixi cor frixit prae pauore” (*Od.* 18 W)¹⁵³, ou, ainda, a abundância de nasais no maior dos fragmentos da obra (*Od.* 23-26 W):

namque nullum
peius macerat humanum quande mare saeuum
uiris cui sunt magnae toppe confrigent
importunae undae¹⁵⁴

Se esse tipo de procedimento estava ou não presente nos originais dos quais Andronico se serviu, ou se já eram comuns ao drama arcaico romano, não nos parece relevante para nossa investigação, já que não nos preocupamos aqui em flagrar alguma originalidade, mas apenas descrever uma tradição, uma forma literária. Portanto, se presentes ou não nos modelos, esses procedimentos foram escolhidos e mantidos ou recriados nas traduções de Andronico. A essas características podemos ainda somar outra, de especial interesse para o nosso trabalho: a presença de versos compostos de pés trocaicos e jâmbicos, além de outros pés nas suas traduções do drama grego – essa sim a principal diferença entre o procedimento que utilizou para compor sua *Odussia* e aquele das tragédias e comédias.

Novamente, ainda que não possamos atribuir a Andronico a invenção desses metros em latim, podemos, na sua obra, verificar a presença de traços composicionais que serão característicos à tradição da comédia em Roma. Nos seis fragmentos que nos sobraram de suas comédias, temos apenas dois versos completos: “corrúit

¹⁵² Tradução: “pois, como Pérgamo foi queimada e pilhada igualmente pelos participantes, foi repartida”.

¹⁵³ Tradução: “então finalmente o coração de Ulisses gelou pelo pavor”.

¹⁵⁴ Tradução: “pois nada / pior esgota um homem que o mar violento / a quem grandes são as forças rapidamente as / ondas inoportunas destruirão.”

quas(i) íctus scéna, haút multo secús”¹⁵⁵ (*Com. 2 W [2 R²]*), canonicamente lido como um senário jâmbico – a versão latina do trímetro jâmbico grego –, e “púlicésn(e) an címicés an pédes? rêspondé mihí” (*Com. 1 W [1 R²]*), um septenário trocaico – a versão latina do tetrâmetro trocaico cataléctico grego. Porém, generalizar a toda a produção cômica liviana a partir da ocorrência de senários jâmbicos e septenários trocaicos, baseando-nos apenas em dois versos, seria algo leviano.¹⁵⁶ Contudo, com a ajuda dos fragmentos de suas tragédias, pode-se ver que Lívio, se não compôs todas as suas comédias com esses metros, buscou trabalhá-los no sistema métrico latino formal, criando alguns padrões que serão vistos, por exemplo, em Plauto. Nas palavras de Wright:

É altamente improvável que Andronico tenha sido o inventor do septenário trocaico, mas é inegável que no seu trabalho com esse metro, bem como com o senário, ele não se desvia das normas que podemos generalizar a partir do uso de Plauto.¹⁵⁷

Ou, segundo Duckworth:

Enquanto na tradução da *Odisséia* Andronico escreveu no primitivo metro saturnino, nos dramas ele utilizou versos jâmbicos, trocaicos e, ocasionalmente, metros líricos como o crético. Assim, ele estabeleceu os metros básicos da tragédia e da comédia romanas para os dramaturgos posteriores.¹⁵⁸

Após Andronico, destaca-se Névio, o primeiro dramaturgo romano nativo. No que diz respeito à sua produção para o teatro, Névio se concentrou nas comédias e teria dado início à sua carreira cinco anos após a estreia de Andronico nos palcos dos festivais públicos romanos. Sua obra teve mais sorte que a do antecessor, e, das suas 30 comédias das quais temos notícia, sobraram-nos cerca de 130 linhas. Seguindo novamente o trabalho de Wright, é possível que se descubram profundas semelhanças entre essas 130 linhas de Névio e algumas passagens na obra de Plauto, podendo-se nelas perceber uma “[...] concentração na linguagem como um

¹⁵⁵ Os acentos indicam as sílabas longas consideradas pela tradição crítica. Tradução: “caiu como se tivesse caído num espetáculo, não muito diferente”.

¹⁵⁶ *ibid.*, p. 28-29.

¹⁵⁷ *ibid.*, p. 29.

¹⁵⁸ *op. cit.*, p. 39.

objeto de interesse por si próprio, a maior característica do verso cômico latino”¹⁵⁹, um tipo de trabalho com a linguagem que será apontado como uma das mais marcantes características de Plauto – e que já havíamos visto em Andronico.

Consideremos alguns fragmentos da *Tarentilla* (*A Menina de Tarento*), de Névio, começando por um dos mais longos (*Com. 74-79 W [75-79 R²]*):

quasi pila

in choro ludens datatim dat se et communem facit.
alii adnutat, alii adnictat, alium amat, alium tenet.
alibi manus est occupata, alii peruellit pedem;
anulum dat alii spectandum. a libris alium inuocat,
cum alio cantat, at tamen alii suo dat digito litteras.¹⁶⁰

Pode-se perceber certa fraseologia em comum com “tum isti qui ludunt datatim serui scurrarum in via” (*Cur.*, 296)¹⁶¹ e “spectandum ne quoi anulum det neque roget” (*As.*, 778)¹⁶², em que se destacam as construções “ludens datatim” e “anulum dat alii spectandum” em Névio e “ludunt datatim” e “spectandum ne quoi anulum det” em Plauto.

Se considerarmos ainda os versos “neque illa ulli homini nutet, nictet, adnuat” (*As.*, 784)¹⁶³ e “contemplet, conspicant omnes, nutent, nicent, sibilent” (*Mer.*, 407)¹⁶⁴, podemos perceber “[...] uma fascinação em comum por palavras que tenham som similar e significado mais ou menos semelhante”¹⁶⁵, como são os casos de “adnutat” e “adnictat” ou as repetições de /a/ e /t/ em “amat”, “inuocat” e “cantat”, em Névio, “nutet” e “nictet” e as repetições de /n/, /l/, /tet/ e /t/ em “neque illa ulli homini nutet, nictet, adnuat” e de /cons/ e /(t)ent/ em “contemplet, conspicant omnes, utent, nicent, sibilent”, em Plauto.

¹⁵⁹ WRIGHT, *op. cit.*, p. 36.

¹⁶⁰ Tradução: “Como uma bola / que rola num ringue, em troca ela se entrega e se torna pública. Acena pra um, pisca pra outro, um ama e outro agarra. / A mão está ocupada em um lugar; em outro esfrega o pé; / mostra o anel pra que um veja, chama outro com os lábios; / com outro canta e a outro ainda manda uma mensagem com o dedo.”

¹⁶¹ Tradução: “Então esses escravos dos bobões que em troca brincam na rua”.

¹⁶² Tradução: “para que não seja visto nem quem deu nem quem pediu o anel”.

¹⁶³ Tradução: “nem ela a qualquer homem acena, pisca, aponta”

¹⁶⁴ Tradução: “todos contemplam, acenam, piscam, assoviam”.

¹⁶⁵ *ibid.*, p. 37.

Se agora levarmos em conta outras duas passagens plautinas, o que nos chama a atenção é a anáfora, a repetição da mesma palavra durante várias linhas para que se crie certo efeito sonoro por meio da recorrência. É o caso de “alius” no trecho citado de Névio e de “quanta” em “quanta pernis pertis uiniet, quanta labes larido / quanta sumini apsumedo, quanta callo calamitas / quanta laniis lassitudo, quanta porcinariis!” (*Capt.*, 903-905)¹⁶⁶ e do mesmo “alius” em, por exemplo, “alii exsulatum abierunt, alii emortui, / alii se suspendere...” (*Trin.*, 535-536)¹⁶⁷, ambos trechos de Plauto.

Detenhamo-nos agora sobre o trecho citado de *Captiui* (*Os Cativos* – 903-905), especialmente as construções “pernis pertis”, “labes larido”, “callo calamitas” e “lanis lassitudo”, que apresentam um padrão aliterativo comum à obra plautina. Em sua *Cistalaria* (*A Comédia da Cestinha* – 150-157), Plauto, em seis dos sete versos considerados, repete esse mesmo padrão, sempre nas duas últimas palavras do verso:

150 satin uix reliquit deo quod loqueretur loci,
 itá properauit de puellae proloqui
 suppositione. quod si tacuisset, tamen
 ego eram dicturus, deus, qui poteram planius.
 nam mihi Auxilio est nomen. nunc operam date,
 155 ut ego argumentum hoc uobis plane perputem.
 fuere Sicyoni iam diu Dionysia.
 mercator uenit huc ad ludos Lemnius¹⁶⁸

Em três versos anteriores ao fragmento citado de Névio, encontramos o mesmo uso: “quae ego in theatro hic meis probaui plausibus / ea non audere quemquam regem rumpere, / quanto libertatem hanc hic superat seruitus” (*Com.* 69-71 W [72-74 R²])¹⁶⁹.

¹⁶⁶ Tradução: “quanta destruição pro presunto virá, quanta desgraça pro toucinho, / quanta morte aos porcos, quanta calamidade pros lombinhos, / quanta fadiga pro açougueiro, quanta pro salsicheiro!”

¹⁶⁷ Tradução: “outros foram exilados, outros mortos / outros se ofereceram...”

¹⁶⁸ Tradução: “mal deixou espaço pra um deus falar; / já se apressou a contar que a menina / não é filha legítima. / Porém, mesmo que ela ficasse quieta, / diria eu, um deus, que poderia fazer melhor, / pois meu nome é Auxílio. Tenho uma tarefa: / o argumento a vocês eu devo explicar direitinho. / Há algum tempo, em Sicione, era dia de Dionísio. / Um mercador de Lenos foi para lá [para ver] os jogos.”

¹⁶⁹ Tradução: “aquilo que aqui no teatro com meus aplausos aprovei / não é capaz de derrubar qualquer rei / com a força que aqui a servidão supera a liberdade.”

Ainda como exemplo dessa paixão pela sonoridade das palavras, podemos citar outro fragmento da mesma peça de Névio, em que é explícito o jogo sonoro: “nunquam quisquam amico amanti amica nimis fiet fidelis, / nec nimis erit morigera et †nota† quisquam” (*Com.* 88-89 W [90-91 R²])¹⁷⁰. Em Plauto, Wright escolhe como paralelos a esse fragmento os três versos que se seguem: “nunquam quicquam facinus feci” (*Men.*, 447)¹⁷¹, “nam numquam quisquam meorum maiorum fuit” (*Per.*, 55)¹⁷² e “animast amica amanti: si abest, nullus est” (*Bac.*, 194)¹⁷³.

Há ainda, em Névio, a presença de metros como o crético – “hác sibi própicip(a) hác déspicá” (*Com.* 103 W [25 R²])¹⁷⁴ –, e uma aparente valorização do papel do escravo, dado que duas de suas peças receberam nomes de escravos como título, *Lampadio* e *Stalagmus*, que outras duas sugerem, também no título, algum tipo de trapaça – uma ação típica aos escravos da comédia –, *Dolus* (*Astúcia*) e *Technicus* (*O Artífice*), e que o título de outra é o mesmo nome dado a uma punição aplicada aos escravos, *Stigmatias* (*O Escravo Marcado a Ferro*).

São muitas as comparações que se podem estabelecer, mas, com os exemplos dos quais nos apropriamos e que citamos até o momento, fica claro que, de Andronico a Plauto, uma tradição se estabeleceu, e, por meio dela, uma série de procedimentos poéticos se tornaram traços comuns à comédia romana. É fato que não se podem comprovar suas origens – se romanas ou gregas –, mas uma comparação com a comédia grega é capaz de nos fornecer um panorama mais completo da tradição latina, e pode principalmente demonstrar que, por meio do processo de tradução empreendido pelos latinos, o que se alcançou foi um resultado próprio, um texto traduzido que é, de certa forma, autônomo, em que cada traço composicional, cada procedimento poético, seja criado, desenvolvido, mantido ou eliminado pelos romanos, concorre para o retrato de uma tradição específica. E, por mais que uma análise assim filológica não dê conta de nos mostrar como esses recursos são utili-

¹⁷⁰ Tradução: “Nunca nenhuma mulher ao homem que ama haverá mais fiel, / nem nenhuma será mais complacente e †distinta†”

¹⁷¹ Tradução: “nunca nenhum crime cometi”.

¹⁷² Tradução: “Pois nunca nenhum dos meus antepassados foi”.

¹⁷³ Tradução: “anima a mulher que ama: se parte, não é nada.”

¹⁷⁴ Tradução: “ora olha à sua frente, ora olha pra baixo”.

zados dentro dos contextos em que aparecem – mesmo porque, muitas vezes, a única coisa que sobra de uma peça é somente um fragmento –, ou mesmo que não possamos afirmar se são e como são valores de discurso, podemos considerar que esses procedimentos, se não compõem o ritmo das peças em que aparecem, compõem ao menos o discurso da *palliata*, sendo portanto relevantes para a poética do gênero.

Tendo com isso mostrado que, ao menos no que diz respeito à utilização de alguns procedimentos composicionais específicos, a *palliata* não é algo criado por Plauto, mas uma tradição na qual ele se insere, podemos tratar mais de perto a questão da relação que as peças romanas possuem com seus modelos gregos, de forma a definir em termos mais gerais o que é a Comédia Latina.

III.2 Da relação entre a *palliata* e a *Néa*

Os textos mais significativos da Comédia Romana que chegaram até nós pertencem todos a um tipo específico de Comédia, a *comoedia palliata*, justamente a tradição iniciada por Andronico.¹⁷⁵ Como já mencionado, essa tradição cômica surgiu por meio da tradução de comédias gregas, mais especificamente aquelas da chamada Comédia Nova, a *Néa*, gênero que nos restou apenas em textos do dramaturgo grego Menandro – embora possivelmente os latinos tenham se aproveitado de características ou textos também da Comédia Média grega. O reconhecimento dessa origem grega não foi, ao contrário do que se poderia supor, algo velado: na própria definição da *palliata* está explícita a necessidade de uma origem grega para as peças, e fazer referência à peça ou às peças que se havia traduzido para a composição da peça em latim era algo relativamente comum¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Além da *palliata*, nome dado em referência ao pálio, veste grega utilizada pelos personagens, outro tipo de comédia se desenvolveu em Roma, a chamada *comoedia togata*, em que os personagens se vestiam com a toga, veste típica romana. A diferença entre as duas não se resume aos trajes dos personagens, e, enquanto a *palliata* é uma peça grega representada em latim que mantém, por sua vez, a ambientação, os costumes, os personagens e muito da cultura grega, a *togata* era uma peça eminentemente romana, com ambientação, personagens, costumes e cultura romana. Para Sêneca (*Ep.*, I, 8, 8), por exemplo, há uma diferença de tom entre a *palliata* e a *togata*, de modo que esta última seria mais permissiva a elementos sérios, situando-se em um meio termo entre a *comédia* e a *tragédia*. Para Donato (*Ad Eunuchum*, 57), a principal diferença entre as duas tradições está no papel do escravo, que, na *togata*, não seria tão esperto como na *palliata*. Para Dupont e Letessier (DUPONT; LETESSIER, *op. cit.*, p. 126), a partir do pouco que nos sobrou da *togata* e de comentários feitos por escritores da Antiguidade, é possível concluir, mesmo sem muita certeza, que ambas as produções estavam muito próximas, partilhando um sistema dramático comum e sendo produzidas durante o mesmo período, embora a *togata* pareça ter sido produzida em uma escala muito menor se comparada à *palliata*.

¹⁷⁶ Esse tipo de explicitação das origens gregas das peças costumava ser apresentada já no prólogo das peças latinas, como, por exemplo: “huic Graece nomen est Thensauro fabulae: / Philemo scripsit, Plautus vertit barbare, / nomen Trinummo fecit...” (Pl. *Trin.*, 18-20. Tradução: “O nome desta comédia em Grego é *Thesauro*; Filemo a escreveu, Plauto verteu ao bárbaro e deu o nome de *Trinummus*”), “[...] Deiphilus / hanc graece scripsit, post id rursus denuo / latine Plautus cum latranti nomine” (Pl., *Cas.*, 32-34. Tradução: “Dífilo a escreveu em grego e, depois disso e outra vez, Plauto, com um nome latino, em latim”), ou, ainda, como em Terêncio (*Ad.*, 6-11): *Synapothnescontes* Diphili comoedias: / eam Commorientis Plautus fecit fabulam. / in Graeca adulescens est qui lenoni eripit / meretricem in prima fabula: eum Plautus locum / reliquit integrum, eum hic locum sumpsit sibi / in Adelphos, verbum de verbo expressum extulit. (Tradução: *Synapothnescontes* é uma comédia de Dífilo. Dela Plauto fez sua peça *Commorientes*. Na peça grega há um jovem que, logo no início da história, resgata uma prostituta de um vendedor de escravos. Essa parte Plauto abandonou por inteira, e essa parte o

Embora isso pudesse contribuir para um trabalho de comparação entre os originais gregos e as traduções, o que nos sobrou da Comédia Nova é pouco se comparado ao montante latino, e, mais ainda, são raríssimos os trechos que foram sabidamente modelos utilizados pelos romanos. O mais famoso e mais relevante deles é um trecho de aproximadamente 60 versos do *Dis Exapaton* (*O Duplo-Enganador*), de Menandro, peça utilizada por Plauto na composição de sua *Bacchides* (*As Báquides*).¹⁷⁷ Podemos aqui evocar duas passagens do texto grego (v. 18-30; 91-102), já bastante analisadas pela crítica, que dizem respeito a dois monólogos do personagem Sótrato:

ἤδη 'στιν οὗτος φροῦδος· ενπλη[
τούτου καθέξει. Σώστρατον προήρπασας.
20 ἀρνήσεται μέν, οὐκ ἄδηλόν ἐστί μοι –
ἰταμή γάρ – εἰς μέσον τε πάντες οἱ θεοὶ
ἤξουσι. μὴ τοίνυν [.]ον[
κακὴ κακῶς τοίνυν – ἐ[π]άν[αγε, Σ]ώστρατε·
ἴσως σε πείσει· δοῦλο[
25 ἐγὼ μάλισθ', ἢ δ' ὡς κενὸν συ]μπεισάτω
ἔχοντα μηδ[έν· τ]ῶι πατρι
τὸ χ]ρυσίον· πιθαν[ευομένη] γὰρ παύσεται
ὄταν] ποτ' αἴσθητα[ι, τὸ τῆς πα]ροιμίας,
νεκρῶι] λέγουσα [μῦθον. ἀλλ'] ἤδη [με] δεῖ
30 ἐλθεῖν ἐπ' ἐ]κεῖνον.

Já é tarde demais. Não há nada a fazer. Ela vai-lhe filar as unhas. O Sótrato está no papo. Ela vai negar, não tenho dúvida nenhuma – cara de pau aquela! – com a corte celeste toda por testemunha. Um raio parta a sujeita! (*Prepara-se para entrar, mas recua.*) Para trás, Sótrato. Sabe-se lá se não sais daqui convencido. Sou um escravo nas mãos dela. E logo eu! Pois que ela trate de me conquistar, o pé-rapado que eu sou... porque o dinheiro é do meu pai. Há-de arrepiar com as carícias quando souber, como diz o ditado, que está a malhar em ferro frio. Bom, acho que tenho de ir andando ao encontro do meu pai.¹⁷⁸

poeta tomou para si nos *Adelphoi*, tirando palavra de palavra. Tradução de Álvaro K. Fujihara – FUJIHARA, 2006)

¹⁷⁷ Aulo Gélío (*Gel.*, II, 23), cita ainda um outro fragmento de Menandro, de uma peça chamada *Plócio*, traduzida por Cecílio Estácio, comediógrafo romano contemporâneo a Ênio.

¹⁷⁸ As traduções dos fragmentos do *Dis Exapaton* são de Maria de Fátima Souza e Silva (MENANDRO, 2007).

καὶ μὴν δοκῶ μοι τὴν καλὴν τε κἀγαθὴν
 ἰδεῖν ἐρωμένην ἂν ἠδέως κενός
 πιθανευομένην καὶ προσδοκῶσαν – “αὐτίκα”
 φησὶν δ' ἐν αὐτῇ – πᾶν ὃ κομίζω χρυσίον.
 95 “πάνυ γὰρ κομίζει τοῦτο καί, νῆ τοὺς θεοὺς,
 ἔλευθερίως – τίς μᾶλλον; – ἀξίως τ' ἐμοῦ.”
 αὕτη δ' ἰκανῶς, καλῶς ποοῦσά γ', εὐρέθη
 οἶαν ποτ' ὤμιην οὔσα, τὸν δ' ἀβέλτερον
 Μόσχον <u u -> καὶ τὰ μὲν ἔγωγ' ὀργίζομαι,
 100 τὰ δ' οὐκ ἐκέϊνον τοῦ γεγονότος αἴτιον
 ἀδικήματος νενόμικα, τὴν δ' ἰταμωτάτην
 πασῶν ἐκείνην

Pois é, bem gostava eu de ver a minha amada, aquela joia, agora que estou de mãos a abanar. E ela vá de se fazer uma doçura na expectativa de filar o dinheirinho todo que eu trago comigo; “é pra já”, dirá ela lá com os seus botões. “Dinheiro é o que ele me traz com fatura, caramba, mãos largas como ele é – quem dá mais do que ele? – e à altura dos meus méritos”. Pois quanto a ela, saiu-se muito bem, não ficou nada atrás daquilo que eu supunha. Mas o idiota do Mosco até me dá pena. Há ocasiões em que me tira do sério, mas noutras tenho ideia de que nem é ele o responsável pelo sarilho em que se meteu; é que a tipa é de um topete como nunca se viu.

A situação é a seguinte: Sóstrato, apaixonado por uma prostituta e estando fora da cidade, encarrega o amigo Mosco de tomar conta de sua paixão. Mosco, ao aproximar-se dela, descobre que a prostituta de Sóstrato tinha uma irmã gêmea e por ela se apaixona. Ao voltar para a cidade, Sóstrato vê seu amigo com a gêmea da prostituta e imagina que fora traído pelos dois. Nesse momento da trama, nos dois monólogos, Sóstrato exterioriza seus sentimentos e decide restituir ao pai o dinheiro que o seu escravo havia conseguido junto a ele para a compra da prostituta. Os dois monólogos estão entrecortados por uma cena entre Sóstrato e seu pai em que os dois personagens falam sobre a questão do dinheiro. Após o segundo monólogo, tem vez uma cena entre Sóstrato e Mosco, em que o jovem acusa de traição seu amigo.

O interessante é que percebamos o aspecto confuso das emoções de Sóstrato conforme apresentadas nos seus dois monólogos: ao ver seu amigo com a gêmea da sua prostituta pensando que se tratava da sua própria, imagina ter sido traído por ambos, mesmo que depois deposite na prostituta a culpa do suposto ocorrido. Um sentimento de raiva pela prostituta parece se alternar com uma raiva pelo amor que

sente por ela, que, audaciosa, poderia se aproveitar disso para enganá-lo dizendo que nada ocorrera entre ela e Mosco.

Consideremos agora o trecho correspondente da peça plautina (*Bac.*, v. 500-525):

500 Inimiciorem nunc utrum credam magis
sodalemne esse an Bacchidem, incertum admodumst.
illum exoptavit potius? habeat. optumest.
ne illa illud hercle cum malo fecit suo;
nam mihi diuini numquam quisquam creduat,
505 ni ego illam exemplis plurimis planeque – amo.
ego faxo hau dicet nactam quem derideat.
nam iam domum ibo atque – aliquid surrupiam patri.
id isti dabo. ego istanc multis ulciscar modis.
adeo ego illam cogam usque ut mendicet – meus pater.
sed satine ego animum mente sincera gero,
510 qui ad hunc modum haec hic quae futura fabulor?
amo hercle opino, ut pote quod pro certo sciam.
uerum quam illa umquam de mea pecunia
ramenta fiat plumea propensior,
mendicum malim mendicando uincere.
515 numquam edepol uiua me inridebit. nam mihi
decretumst renumerare iam omne aurum patri.
igitur mi inani atque inopi subblandibitur
tum quom blandiri nihilo pluris referet,
quam si ad sepulcrum mortuo narres logos.
[sed autem quam illa umquam meis opulentiis
ramenta fiat grauior aut propensior,
mori me malim excruciatum inopia.]
520 profecto stabilest me patri aurum reddere.
eadem exorabo, Chrysalo causa mea
pater ne noceat, neu quid ei suscenseat
mea causa de auro quod eum ludificatus est;
nam illi aequomst me consulere, qui causa mea
525 mendacium ei dixit. uos me sequimini.

500 Agora qual dos dois é mais meu inimigo,
meu companheiro ou a Báquide, não sei ao certo.
Preferiu ele? Pois que fique! Magnífico!
Hércules! Assim ela está provocando sua própria tristeza.
Nunca mais ninguém acredite numa promessa minha
505 se ela, de muitas maneiras e com todas as forças, eu não... amo.
Vou fazer que ela não diga que encontrou ninguém pra zombar.
Agora eu vou pra casa e lá... surrupio algo do meu pai
e dou pra ela. Eu vou me vingar de muitas maneiras!
Pra isso, eu vou judiar dela até que... o meu pai mendigue.
Mas será que eu ando bem, que 'tô bom da cabeça?
510 Fico aqui falando de coisas que ainda vão acontecer...
Ah, meu Hércules! Eu 'tô amando! Eu acho. Ao menos pelo que eu sei...
Se em algum momento, por causa do meu dinheiro, ela
se fez mais propensa à minha barba rala,
seria melhor viver na mendicância como um mendigo.
Por Pólux! Ela não vai me ridicularizar em vida. Desde já
está decidido: vou devolver todo o dinheiro ao meu pai.
Então ela virá dar carinho pra mim, pobre e miserável,

e então as carícias não vão resultar em nada,
 como se conversasse com um morto ao pé do seu túmulo.
 [Mas, se em algum momento, por causa das minhas riquezas
 parcas, ela se fez mais grave ou propensa,
 seria melhor morrer torturado a morrer pobre.]
 520 É certo que vou devolver o dinheiro ao meu pai.
 Também vou persuadir meu pai que não castigue Crísalo
 por minha causa, e nem se zangue com ele
 por minha causa, porque foi ludibriado quanto ao dinheiro.
 E porque me compete a atenção àquele que, por minha causa,
 mentiu pra ele. E vocês me acompanhem.

A primeira diferença é que, em Plauto, os dois monólogos de Sótrato, aqui Mnesíloco, estão condensados em um só. Os sentimentos do personagem continuam sendo o tema principal que move seu discurso, mas a confusão entre amor, raiva e desejo de vingança não está representada apenas pelo encadeamento de ideias, chegando a atingir a própria dicção do personagem. Algumas frases interrompidas durante o monólogo¹⁷⁹ que apresentam certa ambivalência entre amor e ódio, entre a lucidez causada pela situação que Mnesíloco acredita ter presenciado e a insensatez causada pelo amor à prostituta, representam o estado da questão conforme ela se apresenta no pensamento do personagem, e encenam essa confusão, essa superposição de uma à outra.

Gonçalves¹⁸⁰ analisa alguns desses *para prosdokian*: em “ego illam exemplis plurimis planeque – amo” (v. 505), dada a raiva que conduz o jovem a expressar seus sentimentos, espera-se algo relativo a uma forma de castigar a prostituta, de desvalorizá-la, esquecê-la; ao contrário disso, o jovem termina expressando o seu amor por ela, o mesmo amor o induz à outra sentença confusa: “adeo ego illam cogam usque ut mendicet – meus pater” (v. 509), em que ele promete levar tão a sério a sua vingança a ponto de fazer com que... o seu pai mendigue. Nesse caso, logo após expressar seu desejo de vingança (v. 508), Mnesíloco constrói uma frase que cria certa expectativa na audiência: ele fará a prostituta sofrer até que ela mendigue. O amor que o jovem sente por ela, porém, ainda latente, parece dirigir seu pensamento – e, por consequência, a expressão desse pensamento – do mecanismo de vingança para um mecanismo pelo qual pode reconquistá-la: explorar seu pai até

¹⁷⁹ Um procedimento retórico comum aos textos de Plauto, chamado de *para prosdokian* (παρά προσδοκίαν).

¹⁸⁰ GONÇALVES, 2009.

que consiga todo o dinheiro para tê-la novamente, mesmo que, com isso, o condene à mendicância.

Plauto não se furtou a manipular o texto de Menandro para explorar algumas potencialidades poéticas, e, como podemos verificar, manipular os originais com os quais se trabalhou não é somente uma característica de Plauto, mas sim um procedimento criativo comum à tradição da *palliata*. Aulo Gélío (Gel., II, 23), ao comparar a tradução do *Plócio* de Menandro feita por Cecílio Estácio com o texto original, dá mais um testemunho dessa característica:

Líamos o *Plócio* de Cecílio; de modo algum a mim e aos que estavam presentes desagradava. Aproveu então ler também o *Plócio* de Menandro, do qual [*sic*] essa comédia Cecílio traduzira. Mas depois que Menandro nos veio às mãos, logo desde o começo, bons deuses, quanto Cecílio pareceu ficar entorpecido e frio! E que mudança desde Menandro! De Diomedes – por Hércules! – as armas, e as de Glauco, não foram estimadas por mais desigual preço [...] Em nada direi eu quão grande seja a diferença [...] as coisas que Menandro escreveu clara e apropriada e graciosamente, essas Cecílio nem sequer tentou interpretar como pôde, mas as deixou de lado, como se muito pouco aprováveis, e inculcou outras não sei que mímicas; e aquilo simples e verdadeiro e deleitável tomado de Menandro, sobre a vida comum dos homens, não sei por que [*sic*] ele omitiu [...] Cecílio [...] preferiu que aquela personagem sobre a qual ele trabalhava parecesse risível em vez de adequada e conveniente [...] E assim, como mais acima eu disse, quando leio à parte essas palavras de Cecílio, de modo nenhum parecem desagradáveis e frouxas; quando porém as comparo e a elas oponho as gregas, não penso Cecílio ter devido seguir o que ele não poderia atingir.¹⁸¹

A crítica de Aulo Gélío, que está pensando na *palliata* exclusivamente como texto, e não como espetáculo, nos é interessante por dois motivos: além de testemunhar a diferença entre original e tradução destacando o caráter manipulativo desta, sugere um funcionamento das traduções independente da sua proximidade ou afastamento em relação ao original. Dessa forma, acaba criando dois níveis de julgamento para a peça: ao dizer que a leitura anterior à comparação com o original de Menandro em nada desagradava a ele e aos seus convivas, Gélío estabelece seus parâmetros críticos a partir da tradição na qual a peça se insere, o que faz com que o *Plócio* seja então visto unicamente como uma peça de Cecílio, como uma *palliata* – o que a fazia soar agradável. Porém, ao não mais olhar para a peça como uma obra exclusivamente de Cecílio, mas como uma tradução de um texto de Menandro

¹⁸¹ Tradução de José R. Seabra F. (GÉLIO, 2010).

– fazendo com que os parâmetros para o julgamento sejam aqueles ditados pelo texto de Menandro –, Aulo Gélíio e seus convivas verificam uma grande diferença entre o modelo grego e a tradução cecilianiana, taxando-a como muito inferior àquela do poeta grego. Em resumo, podemos dizer que, do ponto de vista da tradição cômica romana, ou ainda, daquilo que se esperava de uma comédia romana, o texto de Cecílio parece adequado a Aulo Gélíio – ou ao menos agradável –, e do ponto de vista de sua relação com o original, pareceu-lhe diferente a ponto de ser julgado inferior. A ambiguidade do julgamento de Aulo Gélíio, ao mesmo tempo em que pode ser vista como uma consequência do caráter ambíguo da *palliata*, que é tradução mas também obra da literatura latina, pode também servir como argumento para a modificação operada pelos poetas latinos à qual ora nos referimos.

Essa distância e essa independência apontadas por Aulo Gélíio são aspectos da comédia latina recorrentemente evocados pela tradição crítica e perceptíveis não apenas em estudos de caso como as duas comparações apresentadas até aqui, mas também e principalmente ao se compararem as características gerais da produção de Plauto e de Terêncio com a de Menandro. Os trabalhos de Hunter e Duckworth¹⁸² são ótimos exemplos desse tipo de abordagem, centrando-se nas diferenças e também nas semelhanças entre as duas tradições cômicas. Tratando especificamente dessas diferenças, Duckworth comenta:

A vasta gama de enredos plautinos indica que os poetas da Comédia Nova eram muito mais versáteis do que se acreditava e também que o dramaturgo romano [Plauto] realizou numerosas mudanças e inovações para animar suas peças e aumentar o seu potencial cômico¹⁸³.

[...] Plauto e Terêncio diferem um do outro de maneira notável na escolha do assunto e no tratamento do tema, mas tais diferenças não podem ser explicadas somente pela natureza dos originais que cada um adaptou. Os dois dramaturgos não somente selecionaram entre as peças gregas disponíveis aquelas que lhes chamaram a atenção por possuírem um material cômico adequado, mas devem ter remodelado os originais, cada um de acordo com sua própria concepção do que é efetivamente cômico¹⁸⁴.

¹⁸² HUNTER, 2010; DUCKWORTH, *op. cit.*

¹⁸³ DUCKWORTH, *op. cit.*, p. 139.

¹⁸⁴ *ibid.*, p. 139.

Dentre as peculiaridades desse processo de tradução, a mais conhecida e também mais polêmica diz respeito à prática da *contaminatio*, que, dentre as várias definições que já recebeu, consistiria basicamente na utilização de material (enredo, personagens, cenas, etc.) de diferentes peças gregas para a composição de uma única peça latina. Embora um consenso na crítica sobre a prática da *contaminatio* pelos comediógrafos romanos e sobre o que efetivamente ela seria seja difícil, somente a existência de um conceito para explicar uma prática de tradução já demonstra certa especificidade desse processo. E é por meio de uma autodefesa de Terêncio (*An.*, 6-21), acusado de “contaminar” suas peças, que vamos continuar nossa argumentação:

non qui argumentum narret, sed qui maleuoli
 ueteris poetae maledictis respondeat.
 nunc quam rem uitio dent quaeso animum aduertite.
 Menander fecit Andriam et Perinthiam.
 10 qui utramuis recte norit ambas nouerit.
 non ita dissimili sunt argumento, sed tamen
 dissimili oratione sunt factae ac stilo.
 quae conuenere in Andriam ex Perinthia
 fatetur transtulisse atque usum pro suis.
 15 id isti uituperant factum; atque in eo disputant,
 contaminari non decere fabulas.
 faciuntne intelligendo ut nihil intelligant.
 qui quum hunc accusant Naeuium, Plautum, Ennium
 accusant, quos hic noster auctores habet:
 20 quorum aemulari exoptat negligentiam
 potius, quam istorum obscuram diligentiam.

Pois ele [Terêncio] tem que gastar seus esforços em escrever prólogos, não para apresentar o enredo, mas para responder aos insultos de um poeta velho. Peço, agora, que atentem para o que dizem ser um defeito: Menandro escreveu *A garota de Andros* e *A Garota de Perinto*. Quem quer que conheça bem qualquer uma delas, conhecerá a ambas – a história delas não é em nada diferente, embora sejam diferentes em linguagem e estilo. O poeta admite que tudo o que ele julgou conveniente foi transferido de *A garota de Perinto* para *A garota de Andros* e tomado para uso próprio, e esse fato essa gente malévola reprova, argumentando que não se deve contaminar peças. E acaso não mostram assim, se fazendo de entendidos, que não entendem nada? Pois quando o acusam é a Névio, Plauto, Ênio a quem acusam, pois a esses nossos autores agradava contaminar peças. E o poeta prefere imitar o jeito despreocupado deles do que o preciosismo obscuro dessa gente.¹⁸⁵

Tanto o julgamento de Aulo Gélío à peça de Cecílio como a autodefesa de Terêncio são, para nós, indícios de que a comédia romana não era entendida somente

¹⁸⁵ Tradução de Álvaro K. Fujihara (FUJIHARA, 2006).

por suas relações com o texto grego, mas também, e talvez principalmente, por sua conformidade com aquilo que se esperava de uma *palliata*. Ao evocar seus antecessores – Plauto, Ênio e Névio –, Terêncio busca validar os próprios procedimentos composicionais em uma tradição estabelecida: tomando para uso próprio o que julgou conveniente, o poeta imitou o jeito despreocupado de seus antecessores, deixando de lado aquilo que considera um *preciosismo obscuro*. Se considerarmos aqui a metáfora da tradução como um jogo, podemos dizer que a *palliata* não respondia só às regras do modelo grego, mas principalmente àquelas da tradição de chegada. Esse procedimento de tradução, por sua vez, parece ter se tornado comum entre os poetas romanos, mantendo-se no mesmo padrão durante todo o alvorecer da literatura latina até o seu período clássico¹⁸⁶.

Um dos críticos que se ocupam dessa prática da tradução em Roma é Mark Possanza, que inicia uma argumentação em favor de uma poética da tradução latina analisando um trecho específico do poema *Phaenomena* (*Fenômenos*), do poeta grego helenístico Arato de Solos (315/310 a.C. – 240 a.C.), e as traduções de Cícero e Germânico para esse poema. A análise é longa e detalhada, sendo mais importante para a nossa argumentação chegarmos à sua conclusão que a reproduzimos ponto a ponto. Na leitura de Possanza¹⁸⁷, o programa tradutório de Cícero é um programa de reescrita deliberado, com adições e apagamentos por todo o poema. Germânico também não fica para trás e não se furta a explorar algumas características do texto de maneira mais intensa que outras, provocando uma espécie de resignificação de alguns elementos – o que permite a Possanza dizer que:

Em ambos os casos, os tradutores latinos reescrevem o texto de partida de uma maneira que revela as suas intenções subjetivas como leitores e intérpretes dos *Phaenomena* e sua criatividade como poetas que estão assimilando o poema ao gosto e aos padrões da cultura literária latina de suas épocas.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Para Possanza (2004, p. 42-43), esse padrão caracteriza as traduções romanas de Andronico até Catulo.

¹⁸⁷ 2004, p. 21-77.

¹⁸⁸ *ibid.*, p. 27.

Todas as generalizações feitas pelo crítico a partir de sua análise apontam o grau de importância que as relações que o tradutor estabelece com as tradições, bem como aquilo que ele escolhe como valor literário, têm para a produção do seu texto. Após uma longa análise dos fragmentos restantes de Andronico, poeta em quem ele localiza a origem do que seria o processo de tradução guiado pela *assimilação*, Possanza conclui:

[...] na literatura latina, a tradução é um processo artístico e [...] as traduções merecem ser elas mesmas consideradas textos literários por seus próprios direitos, já que incorporam os valores literários e as intenções estéticas do tradutor.¹⁸⁹

Podemos perceber na conclusão de Possanza uma clara referência à independência da tradução romana em relação ao original, tal como já tínhamos visto em Aulo Gélío. O interessante é que aqui, tal como em alguns prólogos da *palliata*, os tradutores são reconhecidamente autores, e as traduções, obras da literatura latina: vinculados a uma tradição literária, ou ao menos com valores estéticos próprios, os poetas romanos não trazem os poetas gregos para o latim, mas exploram sua poesia de acordo com as suas próprias intenções; criam obras latinas, são poetas que escrevem literatura latina por meio das traduções. Assim sendo, para os romanos, a tradução se caracteriza mais como um procedimento literário que como um fim. Não se traduziu Menandro para que se tivessem disponíveis, em latim, as peças de Menandro; se traduziu Menandro para que, a partir de suas peças, existissem comédias em latim: “eles [os romanos] escreviam textos teatrais em latim a partir de textos teatrais gregos”¹⁹⁰. Ora, parece-nos interessante pensar que, antes de qualquer coisa, os textos da Comédia Nova, por suas características, permitiam o desenvolvimento dessa prática pelos romanos.

A Comédia Nova pode ser entendida como o resultado de um processo evolutivo no drama cômico grego, comumente dividido em três períodos: Comédia Antiga (486 – 404 a.C.), Comédia Média (404 – 336 a.C.) e Comédia Nova (336 – 250 a.C.). Mais do que marcar três períodos históricos no desenvolvimento da comédia, as

¹⁸⁹ *ibid.*, p. 64.

¹⁹⁰ DUPONT; LETESSIER, *op. cit.* p. 26.

mudanças entre cada um deles são suficientes para caracterizar no mínimo duas formas distintas de comédia. Segundo Hunter:

Tanto Aristófanes quanto Menandro competiam como poetas cômicos nos grandes festivais atenienses em honra a Dioniso¹⁹¹, e os estudiosos antigos ligam ambos ao mesmo gênero dramático, enquanto reconheciam ao mesmo tempo as mudanças que ocorreram ao longo do tempo.¹⁹²

As mudanças consideradas já pelos estudiosos antigos não são, por sua vez, nem poucas nem discretas. As relações entre os motivos cômicos e o mundo real, entre os mundos ficcionais e entre as formas de representação apresentam diferenças significativas quando consideramos as produções das comédias Antiga e Nova – a Comédia Média, nesse viés, pode ser entendida como experimentação, como convivência do antigo com o novo, como transição.

O mundo ficcional da Comédia Antiga, ao mesmo tempo que pode ser considerado um tanto fantasioso, é construído também por um viés fortemente enraizado no contexto local. Segundo Duckworth, “a fantasia, um jogo da imaginação, forneceu temas para a comédia, mas também o cenário político do momento com suas grandes personalidades que podiam ser impunemente atacadas e satirizadas”¹⁹³. A presença de, por exemplo, um coro formado por nuvens, como na peça *As Nuvens*, de Aristófanes, ao lado da satirização ou da simples ficcionalização de personagens históricas de Atenas criam uma coexistência entre realidade e fantasia que é característica da comédia aristofânica.

A existência de coros formados por nuvens ou por vespas, porém, não pode ser considerada como o único elemento “não realista” das obras de Aristófanes. Algumas situações criadas pelo comediógrafo também possuem esse traço. Basta que pensemos, por exemplo, no acordo particular de paz estabelecido por Diceópolis entre ele, atenienses e espartanos na peça *Os Arcanenses*, ou a greve de sexo e a

¹⁹¹ Vale a pena esclarecer que, aqui, Hunter se refere à competição entre as peças de ambos os poetas, e não entre as personagens históricas, já que Aristófanes teria falecido no ano de 338 a.C. e Menandro teria nascido em 342 a.C., sendo, portanto, impossível imaginar que Menandro, nos seus 4 primeiros anos de vida, já atuava como poeta cômico.

¹⁹² HUNTER, *op. cit.*, p. 21.

¹⁹³ DUCKWORTH, *op. cit.*, p. 21.

tomada da Acrópole pelas mulheres com o intuito de forçar o fim da guerra entre Atenas e Esparta, na *Lisístrata*.

Nesse mundo, mulheres conseguem tomar a Acrópole e forçar o fim de uma guerra por meio de uma greve de sexo; acordos de paz que favorecem um único cidadão são selados e sapos, vespas ou nuvens são personagens; figuras políticas de Atenas como Cleão e Lâmaco – generais envolvidos na Guerra do Peloponeso –, Sócrates e personagens históricas como Ésquilo e Eurípedes – e também alguns de seus personagens – são satirizados ou simplesmente ficcionalizados geralmente com o intuito de discutir temas mais objetivos como o papel da filosofia e do seu ensino, a imagem das instituições atenienses criada pelos seus representantes e a própria poesia dramática. O mundo ficcional de Aristófanes surge, pois, da junção de situações fantasiosas e elementos fantásticos com um olhar apurado sobre a situação política de Atenas, suas instituições, costumes e cidadãos importantes. Para Duckworth, “suas comédias [de Aristófanes] eram intensamente locais, indecentes e cheias de paródias, mas, por baixo do farsesco e do vulgar, estavam pensamentos profundos e objetivos sérios que se procuram em vão na comédia tardia.”¹⁹⁴

Essas não serão as únicas diferenças existentes entre as duas tradições cômicas gregas, seus procedimentos composicionais também diferem. Divididas em um prólogo expositivo, um párodo (entrada do coro), ágon (diálogos e embates entre as personagens), parábase (momento em que o autor fala ao público através do coro) e um fechamento do enredo, as peças de Aristófanes apresentam uma grande e elaborada variedade métrica e, como pode-se perceber pela presença do párodo, o coro estava vinculado à ação da peça, constituindo-se como um de seus personagens – tal como o é na tragédia.

Ao que se pode supor a partir daquilo que nos restou de Menandro, o coro não pode ser considerado um personagem das suas peças, visto que aparentemente serve apenas para marcar a quebra entre os atos, sem interferência alguma no enredo: essa redução do papel do coro pode ser vista já nas duas últimas peças de Aristófanes, *Mulheres na Assembleia* e *Pluto*. Não há mais a parábase e, após o

¹⁹⁴ *ibid.*, p. 21.

prólogo, o foco recai todo sobre as ações dos personagens. A simplificação na estrutura da peça acompanha uma simplificação também na sua estrutura métrica: a musicalidade e a estilização presentes em Aristófanes são reduzidas à utilização de apenas dois tipos de versos em Menandro, o tetrâmetro trocaico – muito pouco utilizado e presente em diferentes contextos afetivos – e o trímetro jâmbico, que, pode-se dizer, é o metro por excelência da sua comédia.

Igualmente grande é a mudança nos motivos cômicos e no mundo ficcional da Comédia Nova. Se, por um lado, Aristófanes fazia comédia a partir de acontecimentos inspirados em situações vinculadas a Atenas, Menandro deixa de lado essa preocupação com a *pólis* e seus costumes, cidadãos e acontecimentos políticos¹⁹⁵ centrando sua comédia nas relações entre as pessoas – extraindo seus motivos cômicos da *familia*, não da *res publica*. De acordo com Hunter:

Aristófanes apresenta-nos um mundo onde a fantasia reina, onde tudo é possível; os heróis de Aristófanes não conhecem limites, assim como não há limites para o alcance de assuntos que a Comédia Antiga aborda. A tela de Menandro é bem menor. Suas peças lidam, em geral, com a vida privada de um grupo pequeno de personagens inspirados (exceto os escravos, cozinheiros, dentre outros) na burguesia de classe média e média alta relativamente próspera de Atenas e de outras cidades gregas.¹⁹⁶

Na Comédia Nova, os horizontes são estreitados e a estrutura é simplificada. Ao banir os elementos fantasiosos dos quais Aristófanes lançava mão, a Comédia Nova torna-se mais realista que a Antiga. Os enredos construídos a partir de situações familiares são mais verossímeis externamente, e as situações, dessa forma, mais próximas às experiências que podem ser ou que já foram vividas pela plateia. Ao serem compostas com personagens inspirados na sociedade ateniense, as comédias do período acabam extraindo dessa sociedade não pessoas específicas, mas sim características e comportamentos que irão embasar a criação de personagens-tipo. A Comédia Nova passa então a ser conhecida como uma comédia de costumes, e seus personagens funcionam segundo estereótipos.

¹⁹⁵ O contexto político no qual Menandro produziu suas peças pode oferecer uma interpretação plausível para a perda do tom satírico presente em Aristófanes, já que a Atenas em que Menandro viveu assistiu ao aumento da importância e do poder militar dentro da cidade-estado após a sua derrota para a rival Esparta na Guerra do Peloponeso (431 – 404 a.C.).

¹⁹⁶ *op. cit.*, p. 23.

Assim construída, a Comédia Nova não oferece, tal como recorrentemente é atribuída a Aristófanes, uma crítica à sociedade com vistas a alertar os cidadãos ou a explicitar e discutir situações específicas no cotidiano da *pólis*. Não oferece, pois, “[...] grandes visões de um mundo novo; as peças oferecem, ao contrário, o espetáculo confortador da restauração do *status quo* depois de um distúrbio causado pela loucura ou a ignorância”.¹⁹⁷ Essa busca pelo reestabelecimento da ordem se restringe especificamente à família e ao seu espaço específico, e, em Menandro, essa desordem é geralmente causada por alguma paixão, por alguma situação amorosa:

Casos amorosos, enganos de identidades, desentendimentos causados pela ignorância, uma descoberta afortunada que esclarece a confusão e conduz a um final feliz: são esses os elementos mais eminentes nas comédias de Menandro tal como as temos.¹⁹⁸

Pensar que a Comédia Nova se organiza em torno de temas recorrentes e de personagens altamente tipificados pode dar a impressão de que as composições são monótonas e em muito semelhantes, mas não é bem esse o caso. Por causa desse tipo de procedimentos poéticos, o que ocorreu foi uma busca por diferentes formas de construir personagens e enredos baseados em um mesmo tema. Se, por um lado, Aristófanes, na esteira daquilo que se acredita ter sido a tradição da Comédia Antiga, construía enredos baseados em temas bastante diferentes uns dos outros – embora sempre com características em comum –, Menandro, a julgar pelo pouco que nos restou, parece ter tido seu horizonte reduzido, preocupando-se com situações particulares e específicas. Embora a Comédia Nova seja superficialmente vista como mais realista quando comparada à produção aristofânica, a necessidade de criar diferentes variações sobre um mesmo tema parece ter especializado o seu mundo ficcional: ao trabalharem com um mundo ficcional inspirado na sociedade da época, mas que era também muito reduzido, os poetas precisaram desenvolver mecanismos de composição que dessem conta de possibilitar variações sem, contudo, mudar o escopo com o qual trabalhavam, e a forma encontrada para isso acabou acarretando numa emancipação desse mundo que o tornou cada vez mais independente, mais voltado para si mesmo. Um indício disso é a utilização das próprias con-

¹⁹⁷ *ibid.*, p. 25.

¹⁹⁸ *op. cit.*, p. 139.

venções como um motivo cômico, e dentre aquelas mais comumente utilizadas está o aproveitamento cômico das convenções ligadas aos personagens-tipo.

São vários os personagens-tipo que aparecem nas comédias: o *adulescens* (“jovem”); o *senex* (“velho”); o *seruus* (“escravo”); a *uirgo* (“virgem”); a *ancilla* (“escrava jovem”); a *matrona* (geralmente esposa do *senex*); a *meretrix* (“prostituta”); o *leno* (“mercador de escravas”, uma espécie de cafetão); o *miles gloriosus* (“soldado fanfarrão”) e o *parasitus* (“parasita”).¹⁹⁹ Cada um deles é construído tendo-se em vista um tipo de padrão comportamental característico: o jovem geralmente é o rapaz apaixonado da trama, e a virgem é geralmente o seu objeto de desejo; o parasita vive de bajular alguém, geralmente um jovem, um velho ou um soldado fanfarrão, e não mede esforços para conseguir viver às custas do parasitado; o soldado fanfarrão é, como o próprio nome já diz, um membro do exército mais famoso por seus alardes de coragem e ousadia que por suas conquistas ou seu desempenho militar; o escravo será uma das figuras mais peculiares da comédia romana, recebendo uma atenção especial, principalmente em Plauto. É comumente caracterizado de acordo com o tipo de ação que desempenha na trama, e os mais comuns são: o *seruus currens* (“escravo atarefado”), que está sempre correndo de um lado para outro a mando do seu senhor, cumprindo tarefas ou levando mensagens, e o *seruus callidus* ou *seruus astutus* (“escravo esperto, engenhoso, astuto”), que geralmente se envolve nos planos do seu senhor e cria situações incríveis para que o objetivo seja atingido.

O fato é que a recorrência desses tipos de personagem e a sua estereotipação acabam gerando, na plateia, algumas expectativas sobre o papel que desempenharão na trama ou sobre o seu comportamento, e o fato de serem *personae* específicas acaba gerando, ainda, expectativas quanto à linguagem, ao temperamento e mesmo ao figurino²⁰⁰. Aproveitando o horizonte de expectativas assim criado, uma das formas encontradas pelos comediógrafos para explorar essa repetitividade de

¹⁹⁹ Existem ainda alguns personagens que acabam atuando mais como meros figurantes, desempenhando papéis pouco ou nada relevantes nas peças, como as *tibicinae*, dançarinas e tocadoras de *tibia*, um instrumento de sopro composto por dois tubos, e os *coqui*, os cozinheiros.

²⁰⁰ A codificação dos personagens e as expectativas que esse tipos acabam gerando na plateia são, como veremos, de profunda importância para a análise de Dupont e Letessier (2012).

maneira produtiva é a frustração dessas mesmas expectativas e a referência aos comportamentos de personagens-tipo como uma forma de comicidade. No *Dyscolos* (*O Misanthropo*) de Menandro, por exemplo²⁰¹, o jovem Sóstrato, apaixonado por uma *uirgo*, dirige-se ao escravo Geta pedindo seu auxílio para conseguir conquistar a moça, criando assim o tipo de situação em que os escravos astutos mais se envolvem (*Dysc.* 180-185):

180 τουτὶ τὸ πρᾶγμα <γ> ἀλλὰ συντονωτέρου.
 πρόδηλόν ἐστιν. ἄρ' ἐγὼ πορεύσομαι
 ἐπὶ τὸν Γέταν τὸν τοῦ πατρός; νῆ τοὺς θεοὺς
 ἔχει <τι> διάπυρον καὶ πραγμάτων
 ἔμπειρός ἐστιν παντοδαπῶν· τὸ δύσκολον
 185 τὸ τοῦδ' ἐκεῖνος < > ἀπώσεται, οἶδ' ἐγώ.

Ao que me parece isso aí não é uma tarefa corriqueira, mas muito árdua, é evidente. Será que devo recorrer a Geta, o escravo do meu pai? Sim, pelos deuses, devo! Ele é entusiasmado e experiente em todos os tipos de problemas. Daquele discolo ele vai se livrar de vez, eu sei.²⁰²

Porém, a busca por Geta é inútil, já que o escravo havia sido enviado para encontrar um cozinheiro para a mãe do jovem. Com isso, a expectativa do envolvimento de um escravo astuto na busca romântica de Sóstrato é frustrada, e o espectador passa a ter um novo olhar sobre a peça, com expectativas diferentes daquelas que criara com a menção à evocação de um escravo astuto para a trama.

Outra quebra de expectativas ocorre na peça *Misoumenos* (*O Odiado*), também de Menandro. Soldados fanfarrões fazem alarde não apenas de sua coragem e ousadia, mas também de sua beleza e de seu suposto sucesso com o sexo feminino. Trasônides destoa da empáfia dos outros soldados dando mostra de sua covardia no momento em que vai se encontrar com o pai de sua amada (*Mis.* 262-268):

εἰ μὴ γὰρ οὗτος δοκιμάσει με, κυρίως
 δώσει τε ταύτην, οἴχεται Θρασωνίδης·
 ὃ μὴ γένοιτ'. ἀλλ' εἰσίωμεν· οὐκέτι

²⁰¹ Reproduzimos aqui alguns dos exemplos trabalhados por Hunter (*op. cit.*, p. 93 ss.).

²⁰² Tradução de Helena Negreiros Spinelli (SPINELLI, 2009).

265 τὸ τοιοῦτον εἰκάζειν γάρ, εἰδέναι δὲ δεῖ
ἡμᾶς. ὀκνηρῶς καὶ τρέμων εἰσέρχομαι.
μαντεύεθ' ἢ ψυχὴ τι μου, Γέτα, κακόν.
δέδοικα.

Se ele não me aprovar nem me entregá-la como esposa, tudo depende de Trasônides. Que isso não aconteça! Mas vamos entrar: é hora de parar de adivinhar e de descobrir pra valer. Estremeço à medida em que vou entrando! Geta, minha alma pressente algo ruim. Estou com medo!²⁰³

Pólemon, o soldado fanfarrão do *Periceiomene* (*A Moça de Cabelos Cortados*), de Menandro, destoa dos outros soldados não por sua covardia, mas por não figurar como um personagem alegre e divertido, conforme o comum do seu estereótipo. Por conta do seu insucesso amoroso, Pólemon é descrito por seus criados através do seu sofrimento (*Peiriceir.* 172-180; 354-360):

ὁ σοβαρὸς ἡμῖν ἀρτίως καὶ πολεμικός,
ὁ τὰς γυναῖκας οὐκ ἔων ἔχειν τρίχας,
κλάει κατακλινεῖς. κατέλιπον ποοῦμενον
175 ἄριστον αὐτοῖς ἄρτι, καὶ συνηγμένοι
εἰς ταῦτόν εἰσιν οἱ συνήθεις, τοῦ φέρειν
αὐτόν τὸ πρᾶγμα ῥᾶιον. οὐκ ἔχων δ' ὅπως
τάνταῦθ' ἀκούσῃ γινόμεν' ἐκπέπομφέ με
ἰμάτιον οἴσοντ' ἐξεπίτηδες, οὐδὲ ἐν
180 δεόμενος ἄλλ' ἢ περιπατεῖν με βούλεται.

Pois esse soldado fanfarrão de agora há pouco, herói de guerra, o sujeito que não deixa os cabelos das mulheres em paz, caiu em pranto. Quando eu parti, o almoço estava sendo preparado. Seus amigos vieram ajudá-lo a suportar sua aflição. Ele não tem como saber o que se passa aqui, então me enviou para providenciar um manto, mas ele só quer me cansar as pernas.²⁰⁴

πάλιν πέπομφε τὴν χλαμύδα φέροντά με
355 καὶ τὴν σπάθην, ἴν' ἴδω τί ποιεῖ καὶ λέγω
ἐλθών. ἀκαρὲς δέω δὲ φάσκειν καταλαβεῖν
τὸν μοιχὸν ἐνδον, ἴν' ἀναπηδήσας τρέχηι –
εἰ μὴ γε παντάπασιν αὐτὸν ἠλέουν.

²⁰³ HUNTER, *op. cit.*, p. 96.

²⁰⁴ *ibid.*, p. 96.

κακοδαίμον' οὕτω δεσπότην οὐδ' ἐνύπνιον
360 ἰδὼν γὰρ οἶδ'. ὦ τῆς πικρᾶς ἐπιδημίας.

Outra vez! Eu tenho que buscar seu manto de viagem e a sua espada para espioná-la e contar o que vi. Tenho até vontade de dizer que encontrei seu amante na casa, para que ele venha correndo – mas na verdade eu tenho muita pena dele. Sei que nunca sequer sonhei em ver meu senhor tão infeliz. Que amargo regresso!²⁰⁵

Vale ainda a menção a um fragmento de *Fenícidas* em que uma prostituta, reclamando de sua sorte na profissão, elenca seus amantes e as causas de seu insucesso. O interessante é que o efeito cômico do discurso resulta da caracterização dos estereótipos de cada um de seus amantes, e por mais que médicos e filósofos não façam parte do rol de personagens-tipo da Comédia Nova, o processo pelo qual eles são aqui estereotipados segue o mesmo padrão utilizado na descrição do soldado (*Fenícidas*, 4.4-21)²⁰⁶:

- εὐθύς ἐπιχειρήσασα φίλον ἔσχον τινὰ
4.5 στρατιωτικόν· διαπαντός οὗτος τὰς μάχας
ἔλεγεν, ἐδείκνυ' ἅμα λέγων τὰ τραύματα,
εἰσέφερε δ' οὐδέν. δωρεάν ἔφη τινὰ
παρὰ τοῦ βασιλέως λαμβάνειν, καὶ ταῦτ' αἶει
ἔλεγεν· διὰ ταύτην ἦν λέγω τὴν δωρεάν
4.10 ἐνιαυτὸν ἔσχε μ' ὁ κακοδαίμων δωρεάν.
ἀφήκα τοῦτον, λαμβάνω δ' ἄλλον τινά,
ἰατρόν. οὗτος εἰσάγων πολλοὺς τινας
ἔτεμν', ἔκαε, πτωχὸς ἦν καὶ δῆμιος.
δεινότερος οὗτος θατέρου μοι κατεφάνη.
4.15 ὁ μὲν διήγημ' ἔλεγεν, ὁ δ' ἐποίει νεκρούς.
τρίτῳ συνέζευσ' ἡ τύχη με φιλοσόφῳ,
πώγων' ἔχοντι καὶ τρίβωνα καὶ λόγον.
εἰς προὔπτον ἦλθον ἐμπεσοῦσα δὴ κακόν·
οὐδέν ἐδίδου γάρ· εἴ τι δ' αἰτοίην, ἔφη
4.20 οὐκ ἀγαθὸν εἶναι τὰργύριον. ἔστω κακόν,
διὰ τοῦτο δός μοι, ρίψον· οὐκ ἐπείθετο.

²⁰⁵ *ibid.*, p. 97.

²⁰⁶ Fragmento citado a partir de HUNTER, *op. cit.*, p. 104.

Quando eu comecei tinha um soldado como amante. Ele só falava sobre as batalhas, mostrando suas feridas enquanto continuava balbuciando, nem dava nada para mim. Ele disse – e continuou dizendo – que ia receber uma comissão do rei; por causa desta comissão o miserável me manteve por um ano inteiro e, não pagou nada por isso. Eu o larguei e me envolvi com um médico. Ele tinha muitos pacientes que cortou e queimou, mas ele era um charlatão sem dinheiro. Pior que o primeiro! O soldado só contava histórias, o médico realmente matava as pessoas. Em terceiro lugar, a Fortuna me juntou com um filósofo completo – com barba, capa e conversa fiada. Eu deveria saber o que estava por vir: exatamente nada. Se eu pedia alguma coisa, ele me dizia que dinheiro não era um bem. Tudo bem então, dê pra mim, jogue fora! Eu não consegui convencê-lo.²⁰⁷

A exploração cômica da repetitividade característica da Comédia Nova e a recursividade nesse procedimento acabam criando, por fim, um mundo ficcional independente daquele do qual ele surge – da sociedade grega –, em que os motivos cômicos são, primeiro, estabelecidos a partir da observação e da exploração de situações possíveis, mas que, posteriormente e em consequência de um estreitamento de possibilidades, acabam sendo estabelecidos também com base nas próprias convenções que caracterizam o tipo de produção da Comédia Nova.

Ao desenvolvimento da comédia na Grécia parece ter-se seguido uma emancipação do discurso cômico em relação ao contexto em que era criado: se, por um lado, Aristófanes parece ter utilizado personalidades e acontecimentos do seu tempo como motivos cômicos em suas peças, por outro lado, aquilo que nos chegou de Menandro permite-nos concluir que o mundo da comédia parece ser mais destacável do seu presente histórico. Embora esse microcosmo cômico surja inspirado na sociedade ateniense, o seu funcionamento parece não depender mais desse presente. Hunter fornece um exemplo interessante dessa emancipação ao analisar o comportamento de um cozinheiro da peça *Aspis* (*O Escudo*), de Menandro:

O personagem e os hábitos dos cozinheiros cômicos sem dúvida foram baseados nos de cozinheiros reais, mas os espectadores gregos estavam tão acostumados com o modelo teatral que devem ter dado a ele uma identidade separada, como se o ator fosse um “cozinheiro cômico”, mas fingindo ser um cozinheiro real.²⁰⁸

²⁰⁷ *ibid.*, p. 104.

²⁰⁸ HUNTER, *op. cit.*, p. 106.

Quando percebemos o uso das próprias convenções do gênero para criar um efeito cômico, a independência desse microcosmo fica cada vez mais evidente, pois a principal causa da comicidade passa a ser a regra do jogo, ou, em outras palavras, a comicidade passa a ser determinada pela forma de lidar com essas regras escolhida pelos poetas. Por fim, podemos dizer que a recursividade do procedimento indica a sua eficácia, e que, somada a isso, a possibilidade da sua realização indica certo apogeu formal da Comédia Nova. Para Hunter:

[...] essa característica da Comédia Nova é [...] resultado da consciência dos poetas, atores e plateia de que o gênero se posiciona no apogeu da longa tradição com suas próprias práticas e convenções. A preservação e a manutenção dessas convenções passaram a ser mais importantes que tentar reproduzir fielmente o padrão da vida fora do teatro.²⁰⁹

Por causa disso, não é difícil de imaginarmos o motivo pelo qual os romanos elegeram a Comédia Nova para ser representada nos seus festivais cívicos e religiosos. Com seus elementos de fantasia, a comédia aristofânica encontraria dificuldades de execução nos palcos romanos, que não ofereciam o mesmo suporte com que contavam os gregos e sua tradição dramatúrgica já estabelecida. O escarnecimento de personalidades locais e o aproveitamento cômico de situações contextualmente específicas dificilmente seriam compreendidas pelo público romano, e a utilização do mesmo procedimento composicional adaptado ao contexto de Roma provavelmente seria vetado pelo poder público, que não era tão tolerante ao escárnio político como a Atenas dos tempos de Aristófanes.²¹⁰

Ao que se pode inferir a partir das características da *Néα*, os poetas romanos, quando escolheram essas peças, optaram por um tipo de drama que pôde ser facil-

²⁰⁹ *op. cit.*, p. 112.

²¹⁰ Aulo Gélio (*Gel.*, III, 3.15) nos conta sobre a prisão de Névio por conta de ataques feitos a uma família de nobres romanos em suas peças: “[...] também temos ouvido dizer este [Névio] ter escrito no cárcere duas peças, *O Adivinho* e *Leonte*, quando diante da assídua maledicência e censura contra os principais da cidade, segundo o costume dos poetas gregos, na prisão em Roma tivesse sido lançado pelos triúmviros. De lá, ele foi depois arrancado pelos tribunos da plebe, quando naquelas peças que acima mencionei houvesse diluído seus delitos e petulância de ditos, pelos quais antes lesara a muitos.” (GÉLIO, 2010). A crítica também costuma apontar uma referência a esse mesmo episódio nos versos 211 e 212 do *Miles Gloriosus* (*O Soldado Fanfarrão*), de Plauto: “nam os columnatum poetae esse indauidi barbaro, / cui bini custodes semper totis horis occubant.” (Tradução: “pois ouvi falar sobre a cabeça de um poeta bárbaro que está apoiada sobre duas colunas / que dois guardas ficam vigiando sempre, todo o tempo”).

mente representado nos palcos romanos. O realismo que o caracteriza não é algo que o torna um tipo de drama dependente de um contexto específico como era o drama aristofânico: as situações cômicas criadas na Comédia Nova são fruto das relações entre os seres humanos, protagonizadas por personagens altamente convencionais, o que acaba tornando-a mais universal que a Comédia Antiga. Por isso, ao ser levada para Roma, a Comédia Nova não precisou ser recontextualizada, e nem sequer passou por grandes alterações tais como as que aconteceram entre Aristófanes e Menandro. As diferenças introduzidas pelos romanos dizem respeito especificamente a um desenvolvimento poético e a um maior aproveitamento das potencialidades cômicas de enredos e personagens-tipo, bem como a uma espécie de autoconsciência da natureza tradutória da criação poético-dramatúrgica.

Deve-se ressaltar, porém, que é difícil falarmos em uma unidade estilística na *palliata*. Há, considerando-se todas as produções que nos chegaram, no mínimo duas vertentes: uma tradição que atinge o ponto máximo de sofisticação e desenvolvimento com Plauto, e outra que começa com Terêncio – que, como bem destaca Wright²¹¹, até mesmo pela necessidade de se defender nos prólogos, demonstra que seus métodos de composição diferiam em alguma medida dos convencionais. Por isso, parece-nos adequado dizer que, embora partilhassem de procedimentos e convenções comuns e bastante padronizadas, Plauto e Terêncio as usaram de maneiras diferentes, a ponto de se poderem traçar esses dois momentos na história da *palliata*. Por esse motivo, as afirmações que faremos a partir de agora, salvo inevitáveis coincidências com Terêncio, dizem mais respeito a Plauto, ou à tradição prerterenciana, que ao todo da *palliata*.

As convenções dramáticas presentes na Comédia Nova, como a utilização de monólogos e apartes, a anúncio da entrada de personagens, a descrição de ações que ocorreram fora do palco ou as falas instrutivas direcionadas ao público foram mantidas na comédia romana. É no seu uso que existem diferenças:

Plauto, um mestre da dramaturgia, aceitou as convenções normais e as usou com gosto, mas estava muito além dos seus predecessores, demonstrando grande disposição para sacrificar o realismo em prol do efeito cômico.

²¹¹ *op. cit.*, p. 183.

co. Ele apresentou, no palco, banquetes e outras cenas internas, expandiu as possibilidades cômicas de muitas das convenções (por exemplo, as cenas de escravos atarefados) e desenvolveu as falas direcionadas ao público de uma forma a admitir que aquilo tudo era um teatro [...] Ele preferiu o riso à verossimilhança dramática, embora as improbabilidades em suas peças não sejam tantas nem tão grosseiras com se acreditou.²¹²

Esse tipo de exploração cômica alterou também os temas a partir dos quais se construíam os enredos, bem como o aproveitamento dos agentes complicadores. Tanto a Comédia Nova como a *palliata* seguem certo padrão de construção: os enredos são caracterizados por alguns temas – uma paixão, um filho desaparecido ou uma filha sequestrada, por exemplo –, que acabam servindo como pano de fundo sob o qual se desenvolve a ação dramática da peça; para movimentar a ação dramática, são utilizados alguns agentes complicadores, como, por exemplo, planos de conquista, trapaças, enganos, ignorância e mal-entendidos.

Em Menandro, o pano de fundo mais comum é uma história de amor geralmente complicada por alguns mal-entendidos causados pelo desconhecimento da verdade sobre situações ou sobre a identidade de alguns personagens²¹³. Em suas peças, e esse parece ser o padrão da Comédia Nova, tudo está subordinado ao tema: a resolução do problema proposto é o que guia todos os acontecimentos. O mais importante é, então, a forma como os acontecimentos vão auxiliar os personagens a resolver seus problemas. E novamente as coisas seguem outro padrão quando consideramos Plauto:

Nós não podemos dizer [...] como foi dito a partir das peças restantes de Menandro, que a base de cada peça é uma história de amor, embora o amor, de uma forma ou de outra, apareça na maioria das peças; nem podemos afirmar que a trapaça é o carro-chefe baseados no fato de que muitas comédias apresentam algum tipo de embuste. Uma atmosfera generalizada de mal-entendidos parece ser o fator essencial no desenvolvimento da ação e na produção de complicações na comédia.²¹⁴

²¹² DUCKWORTH, *op. cit.*, p.137.

²¹³ Podemos tomar como exemplo o seu *Epitrepontes* (*A Arbitragem*): um jovem fica sabendo que sua esposa está grávida, e, percebendo que não pode ser o pai da criança por não estar casado com ela há um tempo condizente com o estágio de sua gestação, pensa ter sido traído. Decide então vingar-se dela deitando-se com uma prostituta sua vizinha. Após contar sobre a gravidez de sua mulher para a prostituta, esta ajuda-o a descobrir que ele havia estuprado sua esposa meses antes do casamento, sendo, portanto, o pai da criança.

²¹⁴ *ibid.*, p. 141.

Enquanto o essencial em Menandro é o restabelecimento do *status quo*, conforme destacou Hunter²¹⁵, tudo parece concorrer, em Plauto, para a produção do maior efeito cômico possível. Se, na Comédia Nova, os agentes complicadores estavam subordinados ao tema, não deixando de serem os responsáveis por boa parte da comicidade das peças, mas atuando principalmente como obstáculos para o desfecho da ação, os termos da operação se invertem em Plauto:

Adaptando seus originais ao gosto do seu público, Plauto pode ter potencializado os elementos farsescos de brincadeiras e trapaças sob a influência de formas cômicas nativas, ao mesmo tempo em que rebaixava o elemento amoroso.²¹⁶

Para além dessa inversão, há ainda o aproveitamento de outros agentes complicadores pouco explorados na Comédia Nova, em que os mal-entendidos eram causados principalmente pela ignorância – o desconhecimento da verdade sobre situações e identidades. Segundo Duckworth, em Plauto:

Os mal-entendidos e as complicações dos enredos surgem, na maioria das comédias, da troca de identidades e da trapaça, ou de uma combinação das duas, mas há poucas evidências de que a trapaça desempenhe um papel importante nos enredos dos originais gregos.²¹⁷

O que podemos observar até agora é que as mudanças realizadas por Plauto, ou por ele continuadas, dizem respeito especificamente à maneira pela qual o poeta faz uso das convenções da Comédia Nova, e o importante é percebermos a natureza dessas mudanças: todas elas são guiadas pela busca do maior efeito cômico possível. Ao dar ênfase maior às complicações do enredo, o poeta pôde criar longas cenas que pouco influem no desenvolvimento da ação, mas que acabam sendo extremamente apelativas do ponto de vista cômico – é o caso, veremos, do embate entre Sósia e Mercúrio no *Anfitrião*, cena que ocupa quase um terço do total de versos da peça e que acrescenta muito pouco ao enredo, mas que é muito trabalhada do ponto de vista cômico. Centralizar o foco nas complicações obriga um desenvolvimento não só de cenas e situações, mas também de personagens-tipo, destacan-

²¹⁵ Cf. p. 62, acima.

²¹⁶ *ibid.*, p. 168.

²¹⁷ *op. cit.*, p. 389.

do suas características de acordo com a situação em questão: para que um jovem apaixonado concorde com o plano de conquista absurdo arquitetado por um escravo, por exemplo, sua ingenuidade e a força de sua paixão precisam ser exageradas, pois, quanto mais deslumbrado estiver, menos se preocupará com os meios pelos quais conquistará sua paixão.

Para Duckworth²¹⁸, uma percepção aguçada dos efeitos cômicos e o desejo sempre presente de despertar o riso levaram Plauto a um método de desenvolvimento de personagens e situações muito próximo aos de futuras formas dramáticas como a comédia musical, a farsa e o vaudeville. Mediante o exagero cômico, Plauto teria conseguido grande apelo junto ao público, criando algumas situações recorrentes nas suas peças, como “[...] a pressa excessiva do escravo atarefado e a sua insistência para que os espectadores saiam do caminho”²¹⁹, cenas de espancamento, jovens apaixonados que perdem a razão por causa do amor, cenas de festas e bebedeiras, etc. De onde Plauto teria tirado recursos como esses é uma questão que tem preocupado a crítica, e, embora seja difícil de afirmar ao certo, parece haver um consenso de que formas cômicas nativas pré-literárias, como os Fesceninos e as Sátiras, teriam construído o gosto dos romanos para a comédia, sendo, portanto, uma fonte importante para os dramaturgos romanos.

Pensando especificamente nesse trabalho com as convenções, Florence Dupont e Pierre Letessier, que consideram a codificação dos personagens em personagens-tipo mais que simples característica da comédia, sendo uma de suas condições, dizem:

O prazer de um espetáculo codificado repousa em um duplo prazer, o do reconhecimento e o da surpresa. O público gosta de reconhecer aquilo que está de acordo com o código, mas também gosta de ser surpreendido e espera pelo inesperado, isto é, pela variação. O papel [aquele do personagem-tipo] traz consigo todas essas promessas.²²⁰

Tal como na tragédia grega, o prazer da *palliata* não está na história que ela conta, mas em como essa história acontece. Todos sabem que, ao final do espetá-

²¹⁸ *ibid.*, p. 321.

²¹⁹ *ibid.*, p. 324.

²²⁰ DUPONT; LETESSIER, *op. cit.*, p. 107.

culo, os problemas que surgiram e as confusões que se desenvolveram serão todos resolvidos da melhor maneira possível para todos os personagens – tanto é que, ao menos em Plauto, grande parte do enredo é comumente revelada já no prólogo. O reconhecimento e a surpresa resultam, pois, da maneira pela qual o poeta constrói esse enredo com um final já esperado pela manipulação dos códigos da comédia – “o prazer do espectador não se limita à história que os papéis constroem, mas à maneira pela qual eles vão construindo, pela qual eles vão jogando”²²¹. Com isso, a *palliata* é cada vez mais um mundo dependente apenas de suas próprias regras – ou, em outras palavras, um espetáculo codificado não exatamente por regras, mas por variáveis mais ou menos constantes, suscetíveis a modificações²²².

Uma das consequências da exploração dessas várias variáveis está no discurso metateatral que se pode perceber principalmente em Plauto, mas que não deixa de estar presente no todo que temos da *palliata*. Quando se pensa especificamente nele, pode-se dizer que a metateatralidade é mais que uma simples quebra da ilusão dramática: para Moore²²³, por exemplo, a metateatralidade é a forma pela qual Plauto manipula a relação entre ator e público, provocando o riso pela quebra da ilusão dramática e pela teatralização do código da *palliata*, sempre jogando com ambiguidade do teatro: o público simultaneamente esquece e lembra que está em um teatro, “eles acreditam, por um lado, que a ação que se desenvolve no palco é ‘real’; mas, ao mesmo tempo, eles estão cientes de que aquilo que veem é uma performance.”²²⁴ De acordo com o autor:

A qualquer momento da performance, os atores podem encorajar o esquecimento da crença do público ignorando a plateia e reforçando a pretensão de que suas palavras e suas ações são “reais”, ao invés de serem uma performance; ou eles podem encorajar a consciência sobre a performance dirigindo-se diretamente ao público ou referindo-se explícita ou implicitamente à sua própria condição de ator.²²⁵

²²¹ *ibid.*, p. 114.

²²² *ibid.*, p. 151.

²²³ MOORE, 1998b.

²²⁴ *ibid.*, p. 01.

²²⁵ *ibid.*, p. 01 – 02.

Ao manipular a relação entre ator e público inserindo referências constantes que nunca deixam o público esquecer a teatralidade daquilo que veem, Plauto, de certa maneira, acaba colocando em cena o próprio teatro, e transformando isso em um recurso cômico importante dentro de suas peças. Nas palavras de Moore, a relação entre ator e público – e, por que não, aquela entre teatro e realidade – “[...] é central para o humor de Plauto, que envolve um grande senso de diversão por meio da consciência do teatro em si”²²⁶. É justamente por meio dessa autoconsciência e da sua explicitação que a metateatralidade se manifesta, e Plauto não se constranheu em levar esse jogo em conta: “[...] fez uso constante dessa referência ao código, seus personagens constantemente relembram as convenções que os prendem aos seus papéis de velho, escravo ou parasita”²²⁷; “os atores falam constantemente como atores, eles misturam sua voz à dos personagens que interpretam a tal ponto que nem sempre é possível distingui-los”²²⁸. A metateatralidade é, assim, antes de qualquer coisa, um componente do código da *palliata*, pois o próprio microcosmo da comédia romana e seu funcionamento parecem prever a referência metateatral.

Se pensarmos então que as principais regras para o funcionamento desse microcosmo são estabelecidas pelo próprio microcosmo, fica fácil identificarmos a comédia a uma produção poética, a uma manifestação de poesia. O mundo criado pelos poetas cômicos não é mais somente uma representação de conflitos interpessoais que, se não podem ser inteiramente verificáveis no mundo, são ao menos passíveis de suposição; esse mundo não é apenas uma imagem da sociedade ateniense (e, por vezes, de outras cidades do mundo helênico e helenístico), é também e talvez principalmente outra realidade que se abre à nossa percepção tal como essa realidade que percebermos ao abrirmos os olhos. É um mundo criado pela linguagem e na linguagem, um mundo que respeita um conjunto de regras – de variáveis mais ou menos constantes – e que se configura a partir delas: perceber esse mundo é perceber o arranjo dado a ele pelos poetas por meio da manipulação criativa da linguagem. Com isso, os procedimentos que tornaram a *palliata* uma tradição

²²⁶ *ibid.*, p. 197.

²²⁷ DUPONT, 2001, p. 177.

²²⁸ DUPONT; LETESSIER, *op. cit.*, p. 155.

per se acabam assumindo também o papel de constituintes desse mundo. São os pilares de sustentação da figura formada pela vitória desse discurso cômico sobre a linguagem cotidiana.

A *palliata* é uma tradição romana – conforme procuramos demonstrar retomando comparações entre fragmentos restantes dos primeiros poetas dramáticos romanos e os textos de Plauto (III.1). É uma tradição que se estabelece a partir da tradução de comédias gregas, principalmente da Comédia Nova, uma tradição cômica que surge durante o desenvolvimento da comédia na Grécia desde Aristófanes e que se estabelece, por fim, como gênero específico, com traços composicionais característicos – conforme procuramos demonstrar descrevendo o modelo cômico da obra aristofânica e as alterações sofridas até o estabelecimento do cânone da Comédia Nova. É uma tradição que se estabelece a partir de um movimento de tradução que não se baliza por trazer os autores gregos ao latim, mas predominantemente por fazer comédia em Roma a partir das comédias gregas – conforme procuramos demonstrar retomando as principais formas de exploração cômica realizadas especialmente por Plauto e apontadas pela crítica. É uma tradição que se diferencia do seu modelo porque explora suas potencialidades cômicas de uma maneira diferente e porque lança mão de procedimentos composicionais estranhos a esse modelo. Para fecharmos a nossa poética da *palliata*, portanto, decidimos abordar a questão métrica em uma subseção separada, dada a sua relevância para esta dissertação. Assim sendo, vamos explicitar na sequência esse que é provavelmente o procedimento composicional mais estranho da comédia romana quando comparada à Comédia Nova: a incorporação dramático-poética das estruturas rítmicas, a retomada do elemento musical e o aumento das possibilidades métricas através da inclusão de outros pés no seu arcabouço que não apenas aqueles presentes na comédia grega.

III.3 A métrica na *palliata*

As diferenças entre as tradições grega e romana não se restringem, pois, somente à maior exploração da potencialidade cômica das convenções. Aquela que talvez seja a maior delas e que, ao menos para o nosso trabalho, é a mais importante, diz respeito ao funcionamento das estruturas métricas na *palliata*. Escritos predominantemente em trímetros jâmbicos com algumas ocorrências de tetrâmetros trocaicos, os textos de Menandro não apresentam uma estrutura métrica que se vincule à ação dramática conforme ocorre na comédia romana²²⁹, não sendo possível também vislumbrar alguma especialização afetiva ou situacional devido à variedade de contextos em que os metros são empregados – o que, para Hunter²³⁰, descartaria a possibilidade de a variação rítmica ser uma arma dramática para Menandro. Para o autor, o contraste de cenas de intensidade e caráter antagônicos seria a principal ferramenta utilizada pelo comediógrafo para destacar contextos afetivos diferentes:

É claro que a variedade métrica é secundária nas peças de Menandro em relação a variações de andamento e intensidade emocional. O melodramático é contrastado com o farsesco e o tradicional [...] e os longos monólogos, com cenas de ação vívida [...]²³¹

Além da diferença na incorporação dramática das estruturas rítmicas, a comédia latina conta ainda com a reintrodução do elemento musical e a utilização de metros baseados em pés incomuns à Comédia Nova grega. Os versos utilizados por Plauto e Terêncio podem ser divididos em dois grupos:

²²⁹ Os metros utilizados por Plauto são os mesmos que serão utilizados por Terêncio, assim como a sua divisão entre metros para ser falados, recitados ou cantados. Porém, a polimetria é muito mais uma característica plautina, sendo famosa a anedota relatada por Aulo Gélío (*Gel.*, I, 24.3) sobre um epigrama composto por Plauto para que lhe servisse de epitáfio, em que a expressão *numeri innumeri* é, provavelmente, uma referência ao número variado de metros utilizados pelo autor: “postquam est mortem aptus Plautus, Comoedia luget, / scaena est deserta, dein Risus, Ludus locusque / et Numeri innumeri simul omnes conclacimarunt” (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 (GÉLIO, 2010).

²³⁰ *op. cit.*, p. 63.

²³¹ *ibid.*, p. 65.

- i. Os *diuerbia* – partes da peça compostas em senários jâmbicos sem nenhum acompanhamento musical;
- ii. Os *cantica* – compostos, por sua vez, por outros dois grupos:
 - Os recitativos – octonários jâmbicos e septenários trocaicos (equivalentes a tetrâmetros trocaicos cataléticos), que eram recitados com ou sem o acompanhamento musical;
 - Os *mutatis modis cantica* ou simplesmente “canções” – metros que eram efetivamente cantados e fundamentados em pés como o espondeu, o dátilo, o anapesto, o crético e o báquico, entre outros.

Essa variedade, mais copiosa em Plauto que em Terêncio, tende a aumentar ainda mais devido às inúmeras substituições possíveis entre as sílabas longas e breves. Em qualquer um dos três tipos básicos de verso utilizados por Plauto (senários e octonários jâmbicos e septenários trocaicos), exceto por algumas restrições às substituições possíveis no último pé – no caso dos metros jâmbicos, o último pé deveria ser um jambo puro ou um tríbraco, e, no caso do septenário trocaico, um troqueu puro ou um tríbraco –, qualquer outro pé poderia ser substituído por um tríbraco, um espondeu, um dátilo, um anapesto ou um proceleusmático. Com isso, a variedade de metros presentes nas comédias plautinas é muito superior àquela das comédias de Menandro e mesmo das de Terêncio²³².

Dentre todas as possibilidades que assim se criam, a maior parte dos versos plautinos acaba sendo constituída de senários jâmbicos (*ia*⁶) e septenários trocaicos (*tr*⁷) – e, diga-se de passagem, mais septenários que senários (aprox. 8800 ocorrências contra 8200)²³³. Contudo, uma abordagem desses versos do ponto de vista dos pés que os compõem camufla – ou mesmo anula – algumas de suas semelhanças e diferenças, alterando o foco sobre quais são suas principais características quando empregados nas comédias latinas. Uma abordagem condicionada não pelos pés,

²³² Sobre as possibilidades métricas da comédia latina, cf. DUCKWORTH, *op. cit.*, p. 361 ss; FRAENKEL, 2007, p. 219 ss; PALMER, 1890, p. xxxvii ss.

²³³ MARSHALL, 2006, p. 225.

mas sim pelo verso como unidade de análise é capaz de revelar aspectos relevantes desses metros. Consideremos o esquema de representação para os septenários e senários apresentado por Marshall²³⁴ – estabelecido com base nas possibilidades de composição de ambos os metros.²³⁵

$$\begin{array}{c} X - X - X - X - X - u - (ia^6) \\ - X - X - X - X - X - X - u - (tr^7) \end{array}$$

Se considerarmos os versos dessa forma, podemos ver que, na verdade, exceto por uma sequência longa-*anceps*-longa (– X –) no início do tr^7 , ambos os versos são estruturalmente iguais²³⁶ – sua única garantia rítmica encontra-se, pois, no crético (– u –) ao final de cada um deles, visto que um ia^6 , porque começa com uma sílaba *anceps*, pode assumir a mesma configuração que um tr^7 . Sendo assim, tanto a relevância do acompanhamento musical como da performance dos atores é potencializada, pois é através delas que o público perceberá a mudança na estrutura métrica.

Considerar o verso dessa forma traz ainda outra consequência para a análise das estruturas métricas: se o foco não é mais o pé, mas o verso como um todo, a alternância entre um verso e outro acaba ganhando mais destaque que as alternâncias de ritmo em um mesmo verso. Com isso, os conjuntos formados pela sequência de versos iguais – *diuerbia* e *cantica* e, nesse caso, recitativos e canções – acabam sendo mais importantes para a estrutura da peça que jambos, troqueus, báquicos, créticos ou anapestos. Conforme veremos, no que diz respeito à incorporação dramática dessas estruturas, ser *diuerbia* ou *cantica* é mais relevante que ser senário

²³⁴ *ibid.*, p. 226. Christenson (2000, p. 65 – 66) conduz uma argumentação semelhante à de Marshall, que cita o seu trabalho no trecho por nós considerado.

²³⁵ Durante esta seção e no restante do trabalho, utilizaremos a seguinte notação para a estrutura dos versos: “X” indicará as sílabas *anceps*, que podem ser tanto uma sílaba longa como uma ou duas breves; o travessão “–” indicará as sílabas longas; um “u” minúsculo indicará as sílabas breves; o traço vertical simples “|” indicará a fronteira de pés e o duplo “||” as cesuras, que serão indicadas somente quando forem consideradas traços distintivos.

²³⁶ Vale destacar ainda a relação entre os senários e os octonários jâmbicos, que seriam formados pelo acréscimo de duas sequências *anceps*-longa (X –) no início de um senário. Assim, teríamos: X – X – X – X – X – u – para o ia^6 , e X – X – X – X – X – X – X – u – para o ia^8 .

jâmbico ou tetrâmetro crético – embora o tipo de pé utilizado, principalmente nas canções, tenha uma vinculação direta com o contexto afetivo em que é utilizado²³⁷.

No que diz respeito especificamente a essa incorporação, é difícil derivar regras gerais, mas algumas recorrências podem ser utilizadas para apontar certa especialização contextual e/ou afetiva:

Personagens mais sérios e antipáticos tendem ao metro não musicado [*diuerbia*]. Cenas de grande emoção estão usualmente em metros musicados [*cantica*]. Passagens em que a audiência apreende informações importantes são usualmente não musicadas. Tanto Plauto quanto Terêncio mudam para e do metro musicado para marcar peripécias e crises em seus enredos. Finalmente, algumas cenas de ações tradicionais demandam metros musicados, outras nunca devem ser musicadas.²³⁸

Hunter²³⁹ também aponta algumas dessas recorrências, afirmando que narrativas relacionadas diretamente ao enredo, prólogos expositivos, cenas com um enredo ou uma lógica mais complexa, como as cenas de reconhecimento, por exemplo, entre algumas outras situações, tendem a ser escritas em senários jâmbicos, ou seja, segundo os moldes dos *diuerbia*. Com respeito aos *cantica*, diz que são comumente utilizados como marca de exaltação emocional, momento em que os diferentes pés vinculam-se de maneira mais direta com o contexto afetivo. Por fim, conclui que: “a canção em Plauto não é somente um ornamento espalhado pelo drama aleatoriamente, mas uma arma dramática funcional e significativa”²⁴⁰. Moore, na mesma esteira de Hunter, afirma que: “o uso estrutural do acompanhamento musical [*cantica*] mais reforça que substitui as inquietações do personagem, as emoções, o conteúdo informacional [...] [e] as peripécias no enredo”²⁴¹.

Observando alguns padrões no uso dos *diuerbia* e dos *cantica*, Moore ressalta três maneiras pelas quais a alternância entre eles contribui para a estrutura das peças de Plauto e de Terêncio: o *enquadramento*, o *paralelismo* e as *unidades de ação*. Com o *enquadramento*, “passagens musicadas antes ou depois de uma pas-

²³⁷ Nas próximas seções, ao analisarmos as canções presentes no *Amphitruo*, essa vinculação será esclarecida.

²³⁸ MOORE, 1998a, p. 248.

²³⁹ *op. cit.*, p. 69-71.

²⁴⁰ *ibid.*, p. 71.

²⁴¹ *op. cit.*, p. 248.

sagem em senários jâmbicos, ou, menos frequentemente, senários jâmbicos circundando uma passagem musicada distinguem-na para o público como uma unidade distinta²⁴², e, embora as unidades de ação às vezes mudem sem nenhuma marcação na métrica, a alternância entre *diuerbia* e *cantica* pode servir para distinguir unidades de ação maiores dentro dos enredos.

Com o paralelismo, o que se reforça é a similaridade ou o contraste dos contextos em que os *cantica* ou os *diuerbia* começam ou terminam. Vale a pena reproduzir aqui a análise de um dos exemplos destacados pelo autor:

Na *Asinaria* de Plauto, a primeira canção começa com a primeira aparição de Argíripo, o jovem apaixonado, quando, em frente à porta, ele grita por Cleareta, a cafetina. Cleareta se recusa a deixá-lo aproximar-se de sua filha Filênio antes de que ele lhe pague o preço que ela estipulou. O próximo – e último – início da música acontece em outra entrada de Argíripo. Nesse momento, o jovem acreditava ter conseguido Filênio. O dinheiro com o qual ele comprou sua amada, porém, foi obtido junto a seu pai, Demêneto, que exigia que seu filho dividisse a garota com ele. As primeiras palavras da cena musicada são um pedido de Demêneto para deitar-se com a garota, o que Argíripo reluta em aceitar. O paralelo musical sublinha o fato de que, nesse momento, a posição de Argíripo não é tão diferente daquela do início da peça como ele gostaria que fosse.²⁴³

Para Marshall²⁴⁴, a métrica também é uma unidade composicional importante nas comédias latinas, apresentando uma relação muito íntima com a performance e com a encenação em si. Sua abordagem, porém, diferentemente daquela de Moore, não toma os *cantica* e os *diuerbia* como unidades independentes: para Marshall, a métrica compõe as peças segundo uma estrutura por ele chamada de “arco”, uma unidade composta por um *diuerbium* e um *canticum*, necessariamente nessa ordem²⁴⁵. Essa unidade estrutural métrica, se podemos assim chamá-la, por ser composta por uma mudança no ritmo da fala, pela introdução do acompanhamento musical e também por uma mudança na performance do ator, seria mais perceptível ao

²⁴² *ibid.*, p. 248 – 249.

²⁴³ *ibid.*, p. 253.

²⁴⁴ MARSHALL, 2006.

²⁴⁵ Para descrever a formação de um arco, o autor utiliza os termos “*rise*” e “*fall*”, dizendo que o arco *ascende* no início de um *diuerbia* e *descende* durante o *cantica*, ao final do qual ele acaba. Uma estrutura de arcos seria, portanto, uma estrutura de unidades compostas por um *diuerbia* e um *canticum*, de modo que o *canticum* pudesse ser complexo, iniciado por um *mutatis modis canticum* e terminando por um recitativo, ou simples, formado apenas por recitativos.

público que, por exemplo, a divisão em atos introduzida nos manuscritos da *palliata* a partir do renascimento, sendo assim um padrão intrínseco através do qual a ação se desenvolve.²⁴⁶

Esses arcos, entendidos como as grandes unidades métricas das peças, aparecem na reflexão de Marshall como os maiores responsáveis por manter e renovar a relação entre o público e a peça. Embora o público fosse capaz de reconhecer essas unidades, a quantidade de arcos em uma peça não era fixa como era fixa a quantidade de atos na Comédia Nova grega²⁴⁷. Essa imprevisibilidade, pois, acabaria criando certo suspense durante o espetáculo, mantendo o público atento:

Qualquer membro da plateia que tenha visto uma peça romana antes vai reconhecer esse padrão [dos arcos] e esperá-lo. O que o público não sabe é quantos arcos uma determinada peça terá. Não se sabe quando uma peça vai terminar, mas quando cada um dos arcos estiver se encerrando, o público será capaz de perceber a iminência do fim de uma unidade, e quando um novo arco se iniciar, o público será novamente envolvido por uma nova unidade emocional, narrativa e musical.²⁴⁸

Dessa forma, portanto, os arcos não estão envolvidos somente com a ação da peça, encerrando unidades emocionais, narrativas e musicais diferentes, mas também com a percepção que o público tem da ação, mantendo o suspense sobre quando a peça se encerrará e sempre renovando o seu elo com o espetáculo, pois, a cada arco, a sua atenção é novamente exigida para que se perceba essa nova unidade. Nessa estrutura, os *diuerbia* continuam sendo entendidos como o padrão utilizado para a apresentação de informações e para o desenrolar de ações importantes para o enredo, tal como Moore e Hunter já haviam destacado, e os *cantica* seriam uma espécie de corolário cômico-afetivo-performático:

Plauto usa os *cantica* para entreter a audiência, mas também para definir personagens. Cozinheiros, soldados e parasitas raramente cantam, mas personagens femininas possuem uma quantidade de canções desproporcional [...] Os *cantica* podem ser usados para representar extremos de emo-

²⁴⁶ *ibid.*, p. 223.

²⁴⁷ Marshall apresenta peças plautinas que variam desde dois arcos simples, como a *Asinaria*, até peças mais complexas com cinco ou seis arcos, como o *Poenulus* e o *Amphitruo*, respectivamente. Na nossa próxima seção (IV), detalharemos um pouco mais essa estrutura, detendo-nos sobre a análise que o autor faz dos arcos presente no *Amphitruo*.

²⁴⁸ *ibid.*, p. 208.

ções, podem servir como um momento de exibição para o ator principal e podem servir para dar um destaque maior a personagens menores [...]²⁴⁹

Nesse momento, o importante é percebermos que, para Marshall, a métrica influi não só no texto em si, mas, porque compõe o texto de uma peça de teatro, acaba influenciando também na performance dos atores e na percepção do público. Mais do que adereço, então, a métrica faz parte do espetáculo em diferentes níveis. Nas palavras do autor:

Plauto revela uma grande variedade de formas de padronização da fala humana, proporcionando aos seus atores diferentes possibilidades métricas, cada uma delas com implicações específicas para as canções da peça, para as caracterizações dos atores e para o processamento da ação dramática por parte do público.²⁵⁰

Dessa forma, quer tenha a finalidade de contribuir com a estruturação da peça em unidades de ação maiores, para destacar certas passagens, ressaltar similaridades ou contrastes, quer tenha a finalidade de reforçar afetos em contextos específicos, as estruturas métricas são utilizadas pelos comediógrafos romanos como ferramentas dramáticas importantes em seus textos, e isso é completamente diferente daquilo que se pode encontrar na Comédia Nova e mesmo bastante diferente do que ocorria em Aristófanes²⁵¹. Na comédia romana, a métrica é uma ferramenta dramática, um traço composicional típico e muito explorado por Plauto²⁵², e dizer que ela é uma ferramenta dramática vai, pois, além de ressaltar sua importância textual: a *palliata* não se resume aos textos escritos pelos poetas romanos tal como eles chegaram até nós, ela é um espetáculo teatral, o resultado de um misto entre texto e representação, o que parece ter determinado alguns de seus códigos como, por exemplo, a própria divisão das peças em *cantica* e *diuerbia*.

²⁴⁹ *ibid.*, p. 231.

²⁵⁰ *ibid.*, p. 234.

²⁵¹ Embora seja fácil a vinculação da polimetria romana à comédia aristofânica, seja como modelo, seja como inspiração, Fraenkel (2007, p. 222) argumenta que uma tal explicação para a origem dessa característica da *palliata* não dá conta de explicar nem a origem dos metros utilizados pelos romanos nem o caminho pelo qual eles teriam tido um conhecimento necessariamente específico dos textos de Aristófanes.

²⁵² No início, vimos a ocorrência de versos utilizados por Plauto e Terêncio já nos textos de Andronico e Névio. Fraenkel (p. 219 – 251) entende que a reintrodução do elemento musical na comédia, bem como a escolha dos metros utilizados, são o resultado do contato direto entre a tragédia e a comédia em Roma, já que os poetas que deram início à tradução da dramaturgia grega ao latim se dedicavam indiscriminadamente aos dois gêneros.

Escrever um texto que se destina à representação e dividi-lo em trechos falados, recitados e cantados não pressupõe somente a utilização de três estruturas métricas diferentes, mas também de formas de representação diferentes. Para o histrião, a mudança de metro não acarretava somente uma mudança no ritmo de sua fala; ao falar, recitar ou cantar, suas técnicas de representação deviam acompanhar a mudança rítmica do texto. Se o texto determina a técnica de representação do ator, podemos então dizer que, ao compor suas peças, os poetas levavam em conta a representação dos textos; assim, a representação também determinava a escritura do texto. Destacando a perícia plautina na utilização dos *cantica* e dos *diuerbia*, Dupont e Letessier concluem:

[...] Plauto não escrevia uma cena em *canticum* da mesma maneira que escrevia uma em *diuerbium*. Ele não se contentava em mudar o metro, mas levava em conta as técnicas de interpretação dos atores [...] o *canticum* e o *diuerbium* implicam dois modos de representação específicos: o *canticum* mobiliza todo o corpo do ator e necessita de dois outros intérpretes: o tocador de tábua e provavelmente um cantor que dá apoio ao texto; no *diuerbium*, por sua vez, o ator é o único intérprete, e interpreta especialmente com a parte de cima de seu corpo.²⁵³

Partindo dessa relação de influência e mesmo de dependência entre o texto e a encenação, Dupont e Letessier lançam mão de um olhar sobre a dramaturgia romana que destaca a relevância da dimensão representacional, mostrando que, em vez de simples consequência do texto dramático, a representação compõe o gênero. Por mais que hoje seja praticamente impossível pensar a representação dos textos da comédia *palliata* tal como ela efetivamente se dava, ao tomarmos consciência da sua relevância estamos buscando destacar ainda mais a importância que possui cada uma das variáveis que compõe seu código – o exemplo citado das estruturas métricas, com isso, deixa de ser apenas um recurso poético-literário e passa a acumular uma função ainda maior dentro do gênero.

Apresentar o gênero dessa maneira um tanto detalhada foi o modo que julgamos pertinente para apresentar aquilo que entendemos por *comoedia palliata* e, portanto, como entendemos o próprio *Amphitruo* a partir de sua caracterização genérica. A perda da dimensão representacional das peças da *palliata* acaba resultan-

²⁵³ DUPONT; LETESSIER, *op. cit.*, p. 153.

do numa valorização do texto como o grande objeto estético da tradição, o que não significa que isso já acontecia na época de Plauto e Terêncio. Sobre isso, Dupont e Letessier dizem que, à época, os poetas possuíam um papel secundário do ponto de vista do espetáculo, pois apenas forneciam um texto-material – uma espécie de partitura – aos atores, esses sim os grandes responsáveis pelo sucesso do gênero.²⁵⁴ Mais do que rebaixamento da importância dos poetas e do texto, acreditamos que a suposição de Dupont e Letessier enaltece a dimensão dramática da *palliata*, destacando a grandeza e a complexidade do gênero. Embora tenhamos acesso somente aos textos das peças conforme eles sobreviveram através de sucessivas edições, a despeito dos infortúnios do tempo, e embora nos proponhamos a traduzir apenas esse texto, a consciência do gênero nos desperta o impulso por uma tradução que não apague essas várias variáveis responsáveis pela realização plena da *palliata*: ver essa tradição dramatúrgica romana como uma produção poética nos parece o caminho para a concretização do nosso projeto de tradução.

Nesse sentido, quando aqui nós vemos a *palliata* como poesia, estamos buscando compreendê-la dentro da história literária: mais do que mero marco inicial simbólico da produção poético-dramatúrgica em Roma e mais do que tradução das peças gregas, a *palliata* encerra e lança mão de uma série de procedimentos de composição que serão reutilizados ou reinventados pelos seus sucessores. Pensar a sua tradução a partir da poética de Meschonnic permite-nos balizar nossa tradução de forma a valorizar a importância literária que a *palliata* possui.

Se pensarmos nas análises aqui citadas, podemos dizer que a métrica é um elemento constituinte do ritmo da *palliata*, visto que está envolvida no modo de significar das peças – ao contrário do que indica, por exemplo, o simples levantamento de pés e metros, que, geralmente, só é utilizado para comprovar a virtuosidade²⁵⁵ do poeta. Portanto, perceber a métrica não do ponto de vista do pé, mas sim do ponto de vista dos arcos nos parece produtivo se temos em mente e em vista a sua participação no ritmo do texto. Por esse motivo, na seção seguinte, pautaremos nossa análise

²⁵⁴ *ibid.*, p. 76.

²⁵⁵ Afirmação à qual geralmente se soma o epítáfio atribuído ao poeta (*Gel.* I, 24.3), em que se destacavam suas habilidades com os *numeri innumeri*.

se nas estruturas descritas por Moore e Marshall, buscando identificar, nos arcos que compõem a peça, a forma pela qual a métrica está no ritmo do *Amphitruo*.

IV – A métrica no *Amphitruo*

Marshall propõe uma estrutura de seis arcos para o *Amphitruo*. Para facilitar sua visualização, podemos dispô-la em uma tabela como esta:

ARCO	ESTRUTURA	VERSOS
I	<i>diuerbium</i>	01 – 152
	Recitativo	153 – 158
	Canção	159 – 179
	Recitativo	180 – 218
	Canção	219 – 247
	Recitativo	248 – 462
II	<i>diuerbium</i>	463 – 498
	Recitativo	499 – 550
	Canção	551 – 585b
	Recitativo	586 – 632
	Canção	633 – 653
	Recitativo	654 – 860
III	<i>diuerbium</i>	861 – 955
	Recitativo	956 – 973
IV	<i>diuerbium</i>	974 – 983
	Recitativo	984 – 1005
	<i>diuerbium</i>	1006 – 1008
	Recitativo	1009 – fr. VI
V	<i>diuerbium</i>	fr. VII – X
	Recitativo	fr. XI – 1130
VI	<i>diuerbium</i>	1131 – 1143
	Recitativo	1144 – 1146

Tabela 1: Os arcos e as estruturas métricas do *Amphitruo*.

Mesmo uma visão assim geral já é capaz de revelar algumas características sobre a disposição métrica na peça. Podemos perceber, por exemplo, que os dois primeiros arcos apresentam uma complexidade estrutural maior que os quatro restantes: encerram, distribuídas igualmente entre os dois, as quatro canções da peça e compreendem cerca de 75% dos seus versos totais (860 de 1146). O quarto arco também nos chama a atenção, pois nele constam dois *diuerbia* – o que veremos se tratar de um caso de *enquadramento* conforme definido por Moore. Porém, como informações assim gerais nada nos revelam sobre a atuação da métrica na peça, é

mister analisarmos cada um dos arcos em separado, buscando neles suas principais características.

Arco I

O primeiro arco é o mais longo da peça (ocupa cerca de 40% da sua extensão) e compreende aquilo que, nas suas edições, corresponde ao prólogo e à primeira cena da peça, protagonizada por Sósia e Mercúrio. Porém, para falarmos sobre a relação entre a passagem que o arco compreende e o enredo da peça, é necessário, antes, lembrarmos uma característica presente principalmente nos enredos plautinos: se, em Menandro, a ação parecia concorrer para o reestabelecimento do *status quo*, em Plauto, muito dela é exploração cômica de situações e acontecimentos. É comum, então, que algumas passagens sejam mais relevantes por sua comicidade que por sua importância para o desenrolar do enredo – o que não necessariamente as exime de importância para a trama que envolve os personagens. É assim, pois, com a passagem compreendida no primeiro arco do *Amphitruo*.

Do ponto de vista do seu enredo, o *Amphitruo* também possui algumas características que devemos destacar. Se colocarmos a trama em uma linha do tempo de modo a visualizar seus momentos cruciais, perceberemos que, no primeiro arco, a situação-problema que leva a peça até seu final ainda não existe. Ou seja: no início da trama, a ação se desenvolve por um motivo diferente daquele pelo qual ela se encerra – e o interessante aqui é notar que a forma pela qual o prólogo de Mercúrio – o *diuerbium* do primeiro arco – é construído dá suporte a essa característica: em toda a extensão do prólogo, Mercúrio não revela nada do que vai acontecer durante a peça, ele apenas narra os fatos que criaram as condições para que a ação tomasse forma. Segundo Duckworth:

Mercúrio descreve como Júpiter visitou Alcmena disfarçado e faz referência (v. 140 ss.) à iminente chegada de Anfitrião e Sósia, mas não antecipa nada sobre as confusões nem sobre o nascimento de Hércules ao final da peça.²⁵⁶

Há um único momento (v. 147-150) em que o deus nos revela algo que vai acontecer: “sed Amphitruonis illic est seruos Sosia: / a portu illic nunc cum lanterna

²⁵⁶ *op. cit.*, p. 216.

advenit. / abigam iam ego illum aduenientem ab aedibus.”²⁵⁷ Durante todos os 152 versos que compõem o prólogo, esse é o único momento em que Mercúrio se refere a uma fato específico que irá acontecer: ele vai expulsar Sósia da sua própria casa. E isso, como veremos, não diz respeito à situação-problema que conduz a peça até o seu final: é, antes, um de seus gatilhos.

É Júpiter quem, nesse momento, tem um problema, pois não quer ser incomodado enquanto está no quarto com Alcmena. Por esse motivo, ordena que Mercúrio, travestido de Sósia, afugente qualquer um que tente se aproximar da casa. Como Sósia é o primeiro que lá tenta entrar, será o primeiro a ser enxotado. Contudo, se fosse essa a situação-problema em torno da qual a peça se organiza, poderíamos dizer que a trama já se encerraria logo após o início do segundo arco, quando Júpiter, satisfeito, deixa a casa de Anfitrião sem ser visto. É necessário, pois, que outra situação se imponha aos personagens para que a peça possa continuar – mas há outras informações relevantes apresentadas no prólogo e que merecem a nossa atenção.

Cumprindo sua função de prólogo expositivo (*prologus argumentatiuus*) em uma peça de reconhecimento, o prólogo de Mercúrio não fornece ao público informações sobre o reconhecimento final, nem sobre as confusões que vão ocorrer durante o período de tempo que dura a ação. Expondo as condições a partir das quais a peça se desenvolverá, Mercúrio, porém, não deixa de chamar a atenção para as questões metateatrais da peça. Da discussão sobre o gênero do *Amphitruo*²⁵⁸ ao

²⁵⁷ Tradução: “mas lá está o escravo Sósia de Anfitrião: / do porto vem pra cá trazendo um lampião na mão. / Eu vou mandar o cara pra bem longe dessa casa”.

²⁵⁸ Essa possivelmente é a passagem mais evocada pela recepção crítica do *Amphitruo* (v. 50 – 63). Alegando que a peça não pode ser nem uma comédia nem uma tragédia puras por nela atuarem deuses e escravos, Mercúrio diz que a peça tratar-se-á de uma *tragicomédia*, e ainda brinca com a figacidade das exigências formais do gênero, dizendo que pode transformá-la de tragédia em comédia sem modificar um único verso: “nunc quam rem oratum huc ueni primum proloquar, / post argumentum huius eloquar tragoediae. / quid? contraxistis frontem, quia tragoediam / dixi futuram hanc? deus sum, commutauero. / eandem hanc, si uoltis, faciam ex tragoedia / comoedia ut sit omnibus isdem uorsibus. / utrum sit an non uoltis? sed ego stultior, / quasi nesciam uos uelle, qui diuos siem. / teneo quid animi uostri super hac re siet: / faciam ut commixta sit: <sit> tragicomoedia. / nam me perpetuo facere ut sit comoedia, / reges quo ueniant et di, non par arbitrator. / quid igitur? quoniam hic seruos quoque partes habet, / faciam sit, proinde ut dixi, tragicomoedia” (“Agora, o que vim aqui pedir direi primeiro;/ a trama da tragédia só direi depois. / O quê? Franzis a fronte só porque eu disse / tragédia? Sou um deus, posso transformá-la. / Se vós quiserdes, esta mesma, de tragédia faço / comédia mesmo sendo iguais os versos todos. / Quereis ou não? Mas eu sou mesmo um grande estúpido! / Pois sendo eu um deus sei bem o que quereis. / Conheço o estado da questão em

esclarecimento da mortalidade de Júpiter²⁵⁹, nosso deus acaba preferindo colocar a própria peça em cena durante a exposição do prólogo. Assim sendo, os senários iniciais do *Amphitruo* colocam a própria comédia em cena, não necessariamente a história sobre a qual o enredo se desenvolve – e os últimos dois versos do prólogo (v. 151-152) funcionam como uma espécie de corolário dessa exposição: “adeste: erit operae pretium hic spectantibus / louem et Mercurium facere histrioniam.”²⁶⁰

A metateatralidade é uma questão relevante para a *palliata* como um todo e, aqui, é explicitada no prólogo – em um *diuerbium*, a estrutura utilizada para a revelação de questões relevantes. Colocando em cena a peça e a sua atuação e a de Júpiter sem revelar qualquer informação sobre o desenrolar da trama, o deus acaba transferindo o foco da história para a encenação, que, se não é entendida pelo público como uma característica importante, é tratada como tal pelo poeta.

Terminado o prólogo, a ação da peça tem início com uma mudança na estrutura métrica: do *diuerbium* do prólogo, passamos ao *canticum* com o qual Sósia entra em cena:

Qui me alter est audacior homo aut qui confidentior,
iuuentutis mores qui sciam, qui hoc noctis solus ambulem?
155 quid faciam nunc, si tres uiri me in carcerem compegerint?
inde cras quasi e promptaria cella depromar ad flagrum,
nec causam liceat dicere mihi, neque in ero quicquam auxili
nec quisquam sit quin me <malo> omnes esse dignum deputent.

Que outro homem é mais audaz que eu ou qual mais confiante,
Que saiba dos costumes dos jovens e que sozinho ande à noite?
155 O que farei se agora os triúnviros na cadeia me jogarem?
Depois me dispensam e amanhã da despensa eu vou pro açoite.
Nem vou poder saber porquê, nem ter do meu senhor nenhum socorro,
nem vai haver ninguém que vá pensar que eu não mereça pau.

vosso espírito: / farei que seja mista, uma tragicomédia. / Porque, seguir agindo como se comédia fosse / não acho certo, já que reis e deuses vêm aqui. / E então? Já que aqui também escravos têm papel, / farei que seja uma tragicomédia, como eu disse”).

²⁵⁹ Pouco antes de colocar em questão o gênero da peça (v. 26-29), Mercúrio apresenta seu pai como um deus nascido de mãe e pai humanos: “etenim ille, cuius huc iussu uenio, Iuppiter / non minus quam uostrum quiuis formidat malum: / humana matre natus, humano patre, / mirari non est aequom, sibi si praetimet” (“pois esse Júpiter por ordem de quem venho aqui, / não menos que nenhum de vós, receia a surra. / De humana mãe nascido e pai também humano, / não é de se espantar que ele tenha medos”).

²⁶⁰ Tradução: “assistam, certamente vai valer a pena verdes / Mercúrio e Júpiter brincando de histriões”.

Eis que Sósia entra em cena alardeando bravura e coragem em octonários jâmbicos, um metro que, de acordo com Tobias, “[...] é mais bem descrito como um exagero cômico ou heroico, e ocorre quando um personagem geralmente de má reputação ou pomposo entra em cena exaltando seus feitos ou habilidades”²⁶¹. É justamente essa a situação nos recitativos de Sósia: à primeira vista, o escravo se mostra alguém corajoso, uma pessoa valente que anda sozinha à noite mesmo sabendo dos perigos que corre. Porém, o exagero heroico começa a ganhar outros traços cômicos já no verso 155, quando Sósia começa a demonstrar certa preocupação com o que pode acontecer caso ele seja capturado pelos guardas responsáveis pela manutenção da ordem durante as noites romanas – os triúnviros. Da prepotência com que inicia sua apresentação – comumente a primeira fala de um personagem serve como uma forma de apresentar-se ao público, garantindo o reconhecimento e gerando expectativas na plateia –, Sósia passa a temer a provável surra e a ausência de socorro caso seja capturado, e sua fala passa do recitativo para a primeira canção da peça (v. 159-179), na qual o servo vai do medo à lamentação sobre sua condição:

ita quasi incudem me miserum homines octo ualidi caedant:
ita peregre adueniens hospitio publicitus accipiar.
163 haec eri immodestia
coegit, me qui hoc noctis a portu ingratiis excitauit.
165 nonne idem hoc luci me mittere potuit?
opulento homini hoc seruitus dura est,
hoc magis miser est diuitis seruos:
noctesque diesque assiduo satis superque est
quod factu aut dicto adeost opus, quietus ne sis.
170 ipse dominus diues, operis et laboris expers,
quodcumque homini accidit libere, posse retur:
aequom esse putat, non reputat laboris quid sit.
[nec aequom anne iniquom imperet cogitabit.]
ergo in seruitute expetunt multa iniqua:
175 habendum et ferendum hoc onust cum labore.
{MERC.} Satiust me queri illo modo seruitutem:
hodie qui fuerim liber,
eum nunc potiuuit pater seruitutis,
hic qui uerna natus est queritur.

Do mesmo jeito que oito fortões martelam na bigorna,
assim que eu chegar do estrangeiro, pobre de mim,
163 vão me receber com toda hospitalidade em praça pública.
Os abusos do meu amo,
descontente me arrastam agora à noite pra fora do porto.

²⁶¹ TOBIAS *apud* MARSHALL, *op. cit.* p. 229.

- 165 Por acaso não podia me mandar aqui com luz?
 É difícil de servir a um senhor tão opulento.
 A servidão a um homem rico é sempre tão mais dura:
 noite e dia, sempre e sempre, há trabalho suficiente e de sobra
 pra ser dito, pra ser feito, pra que você não sossegue.
- 170 De trabalhos e tarefas liberado, o próprio senhor rico
 julga possível tudo aquilo que deseja um homem livre:
 julga ser justo, mas não julga sobre como é trabalhoso,
 nem julgará se é justa ou injusta a ordem que ordena.
 A injustiça vai sempre assolar os escravos:
- 175 esse fardo pesado terão que aceitar.
{Merc} Pois quem tinha que assim lamentar era eu:
 hoje mesmo eu era livre,
 mas meu pai resolveu me tornar um escravo;
 e esse aí, que nasceu como escravo, se queixa.

O lamento de Sósia e a reclamação sobre a opulência do seu senhor fazem parte de um recurso comum empregado na apresentação dos escravos, utilizado, segundo Christenson²⁶², como uma forma de iniciar monólogos cômicos. A canção acaba com Mercúrio ironizando o lamento de Sósia, assumindo para si o direito a lamentar-se pela escravidão. A fala de Mercúrio pode ser vista como o primeiro aparte da peça, o que aproxima personagem e o público – relação, nesse caso, estreitada, já que, durante o prólogo, Mercúrio interage diretamente com a plateia.

Do ponto de vista métrico, a canção é composta por uma grande variedade de pés e medidas²⁶³, mudando rapidamente entre elas, o que acaba lhe conferindo mais um aspecto vívido que uma contextualização afetiva ou situacional específica. Conforme aponta Marshall, as canções são utilizadas por Plauto não somente para representar extremos afetivos, mas também para entreter a plateia e possibilitar momentos para que os atores pudessem demonstrar suas habilidades, caracterizando e destacando personagens. Se somarmos a isso o contexto no qual a canção está inserida – na primeira aparição do personagem –, podemos então pensar que essa primeira canção de Sósia cumpre, antes de qualquer coisa, a função de caracterizar o personagem de maneira a tornar mais informal sua relação com a plateia – contrastando-se aqui com a entrada de Mercúrio no prólogo, em que o personagem faz questão de afirmar sua divindade, o que pode ser entendido como a imposição de uma relação mais formal.

²⁶² *op. cit.*, p. 169.

²⁶³ Octonários e dímetros trocaicos; tetrâmetros e dímetros anapésticos, tetrâmetros báquicos, dentre outros.

Porque é uma canção de caracterização, a fala irônica de Mercúrio ao final pode ser vista como um mecanismo importante: ao afirmar que a ele sim caberia lamentar-se por sua escravidão, visto que se tornara escravo – i.e., não nascera escravo como Sósia –, o deus não ironiza somente o lamento de Sósia, mas também a sua própria condição de escravo durante a peça, o seu papel – já que será Mercúrio o grande escravo tipicamente plautino atuando no *Amphitruo*. Ao travestir-se em Sósia, Mercúrio acaba tomando para si também o papel de escravo – como ele mesmo declara na sequência (v. 266 ss.) – o que retira de Sósia até o direito de lamentar sua condição de escravo. Assim sendo, podemos dizer que não somente Sósia é caracterizado na primeira canção, mas também Mercúrio, que, ironiza a condição de escravo de Sósia para afirmar a sua.

A canção acaba e Sósia retorna aos octonários, demonstrando agora o seu temor aos deuses – o que carrega sua fala de ironia, visto que será castigado por um deus, embora por um motivo nada divino. Após mais um aparte de Mercúrio, sua fala segue para a apresentação de informações sobre o que aconteceu fora de cena, informando o público a respeito dos fatos ocorridos durante a guerra e utilizando-se mais uma vez da estrutura métrica para evocar o heroísmo dos feitos – aqui, porém, referindo-se a feitos realmente heroicos. O relato de batalha, além de apresentar ao público essas informações, assume também um aspecto um tanto teatral, visto que o escravo, por não ter visto com seus próprios olhos o que ocorreu durante o embate entre as tropas, diz que vai ensaiar (“*meditari*”) o modo pelo qual vai contar (em nossa tradução, “fabular” – “*fabulari*”) a história a Alcmena (v. 200 – 201): “sed quo modo et uerbis quibus me deceat fabularier, / prius ipse mecum etiam uolo hic meditari. sic hoc proloquar.”²⁶⁴ Durante o seu relato, Sósia inicia a segunda canção presente no *Amphitruo*:

220 dispertiti uiri, dispertiti ordines,
nos nostras more nostro et modo instruximus
legiones, item hostes contra legiones suas instruunt.
deinde utrique imperatores in medium exeunt,
extra turbam ordinum colloquuntur simul.
225 conuenit, uicti utri sint eo proelio,
urbem agrum aras focos seque uti dederent.

²⁶⁴ Tradução: “de que maneira e quais palavras devo usar pra fabular, / primeiro aqui comigo eu quero ensaiar. Assim vou lhe contar.”

postquam id actum est, tubae contra utrimque occanunt,
 consonat terra, clamorem utrimque efferunt.
 imperator utrimque, hinc et illinc, loui
 230 uota suscipere, <utrimque> hortari exercitum.
 <tum> pro se quisque id quod quisque potest et ualet
 edit, ferro ferit, tela frangunt, boat
 caelum fremitu uirum, ex spiritu atque anhelitu
 nebula constat, cadunt uolnerum ui uiri.
 235 denique, ut uoluimus, nostra superat manus:
 hostes crebri cadunt, nostri contra ingruont
 [uicimus] ui feroces.
 sed †fugam in se tamen nemo conuertitur
 nec recedit loco quin statim rem gerat;
 240 animam omittunt prius quam loco demigrent:
 quisque ut steterat iacet optinetque ordinem.
 hoc ubi Amphitruo erus conspicatust,
 ilico equites iubet dextera inducere.
 equites parent citi: ab dextera maximo
 245 cum clamore inuolant impetu alacri,
 foedant et proterunt hostium copias
 iure iniustas.

Tropas esplêndidas vão se movendo de ambos os lados;
 220 são divididos os homens e são divididas as ordens –
 nós instruímos as nossas da nossa maneira e costume;
 os inimigos instruem as suas da sua maneira.
 Os comandantes de ambos os lados caminham pro centro;
 longe da turba das ordens, sozinhos conversam conjuntos.
 225 Juntos decidem que os homens vencidos durante a batalha
 vão se render e entregar a cidade, as famílias e altares.
 Feito o tratado retumbam trombetas por todos os postos,
 súplicas surgem de ambos os lados e a terra ressoa.
 Os comandantes tementes elevam seus votos a Júpiter;
 230 Ambos, de um lado e de outro, encorajam e incitam o exército.
 Cada soldado demonstra os seus dotes e a sua coragem.
 Ferem com ferro, se fendem as flechas; o céu estrondeia
 com o rugido dos homens. Do bafo e do fôlego deles
 surge uma nuvem; os homens desabam c'a força dos golpes.
 235 Como queríamos, as nossas tropas superam por fim:
 nós massacrámos os nossos rivais que desabam sem conta.
 Vencemos os valentões.
 Homem nenhum, entretanto, é capaz de virar-se e fugir,
 nem haverá quem dali, sem lutar firmemente, recue.
 240 Antes deixar escapar seu espírito ao posto entregar:
 todos jaziam no próprio lugar conservando as fileiras.
 Anfitrião, percebendo de pronto que isso acontece,
 aos cavaleiros ordena que cubram o flanco direito.
 Os cavaleiros depressa aparecem e ganham a destra:
 245 bradam com força e, com grande furor se lançando na luta,
 matam, mutilam e vencem com toda a justiça as fileiras
 hostis e injustas.

Composta em créticos, essa canção apresenta uma função diferente da anterior: aqui, o que se busca é um exagero do horror, da violência e da tensão de uma batalha. Para Duckworth, os créticos são pés utilizados em diferentes contextos afe-

tivos, mas possuem alguns usos comuns, como a demonstração de confiança, medo, horror, raiva e desespero:

Créticos têm uma grande variedade de usos, que vão desde a descrição de batalhas [...] até a representação da embriaguez [...] expressões de emoções são frequentes: alegria [...] confiança [...] suspeita [...] raiva [...] tristeza [...] terror fingido [...] desespero.²⁶⁵

Assim sendo, podemos dizer que o uso do crético para o relato de Sósia é um uso dentro dos padrões em que o metro é frequentemente utilizado. Chama-nos a atenção, porém, a maneira pela qual a canção de Sósia é apresentada: como uma ficção. Ao chamar a atenção para a ficcionalidade de seu relato, Sósia acaba chamando a atenção também para o caráter teatral de sua apresentação. Dessa forma, parece-nos possível afirmar que, construída de acordo com os padrões da comédia e inserida dessa forma, a canção assume um aspecto metateatral dentro da peça, o que a vincula diretamente a um aspecto mais geral do seu ritmo, colocando-a a serviço dele.

Após o final da canção, Sósia ainda estende o relato por cerca de quinze versos, ao final dos quais decide partir para casa e contar à esposa de Anfitrião assim como ensaiou. Há, então, outra mudança de metro, e, dos octonários, passamos aos septenários trocaicos, o que mantém a estrutura dos recitativos, mas altera a relação com a ação: durante os duzentos versos que conduzem ao final do primeiro arco, a cena se desenvolve de maneira vívida e cômica, e o encontro de Sósia com seu duplo caracteriza-se como a mais longa cena da peça. Se, durante os octonários iniciais de Sósia, o que predominou foi o monólogo – fornecendo ao público as informações fora de cena necessárias para o acompanhamento do enredo –, nos septenários predominará o diálogo, e haverá um aumento no número de apartes feitos por ambos os personagens – uma característica que contribui para o forte apelo cômico da passagem.

Somente nesse momento, porém, após mais de 260 versos, entramos na ação propriamente dita, pois é a partir do encontro entre os dois personagens que o enredo começará a ser desenvolvido. Contudo, como já dissemos, do ponto de vista

²⁶⁵ DUCKWORTH, *op. cit.*, p. 370 – 371.

cronológico, a ação que aqui se desenvolve ocorre antes do surgimento da situação-problema que conduz a comédia até o seu final. A partir do exposto no prólogo, o público é levado a pensar que o enredo desenvolver-se-á em torno do problema de Júpiter, que não pode ser visto na casa de Anfitrião, conduzindo-o a uma série de expectativas que não serão verificadas no correr da ação. Nesse sentido, se a cena pode ser entendida como uma consequência da tarefa delegada a Mercúrio pelo seu pai, ela será, mais tarde, vista como um dos gatilhos para o desentendimento entre Alcmena e Anfitrião, essa sim a principal situação-problema que conduzirá a peça ao seu fim. Portanto, do ponto de vista da sua relação com o enredo, a cena entre os dois pode ser vista mais como uma cena de apelo cômico que uma cena fundamental para a resolução de um problema que, nesse caso, ainda nem existe. Isso acaba confirmando o que ressaltamos na seção anterior, quando dissemos que, em Plauto, nem tudo concorre para a resolução do problema que move a trama.

Com essa análise, podemos, por fim, caracterizar o primeiro arco como uma unidade de preparação das condições que levarão ao surgimento da situação-problema que conduzirá a trama até o seu final; de preparação, pois, da própria trama da peça. Portanto, sem saber ao certo qual é a trama que envolve os personagens, o público é conduzido por uma cena que, além de cumprir aquilo para o que se alertou no prólogo, funciona como sua extensão, pois continua apresentando as condições sob as quais a trama tomará corpo – o que o público só perceberá com a passagem do primeiro para o segundo arco, quando Mercúrio novamente dirigirá seus senários à plateia, em outro prólogo.

Arco II

Podemos dizer que, aqui, a peça (re)começa. Se os arcos mantêm a atenção do público voltada ao desenrolar dos fatos, suscitando expectativas sobre o porvir a cada novo início – conforme alega Marshall –, então, nesse momento, ao perceber os senários de Mercúrio, o público perceberá não somente a mudança para uma nova estrutura, mas também o (re)início da trama. Se, no primeiro prólogo, Mercúrio apresenta o argumento, aqui ele apresenta o enredo, revelando todas as informações relevantes para o seu desenvolvimento e sua conclusão. Não só nisso, porém,

os dois primeiros arcos podem ser relacionados, visto que sua estruturação espelha o padrão pelo qual o primeiro arco foi composto²⁶⁶.

O novo prólogo de Mercúrio começa com a informação de que seus planos deram certo: Sósia foi impedido de entrar em casa e mandado de volta ao porto. Assim, o problema de Júpiter está resolvido, ele pode continuar com Alcmena durante a noite sem ser interrompido. Após isso, Mercúrio começa a revelar, por fim, o que acontecerá durante a peça:

470 erroris ambo ego illos et dementiae
 complebo atque omnem Amphitruonis familiam,
 adeo usque, satietatem dum capiet pater
 illius quam amat. igitur demum omnes scient
 quae facta. denique Alcumenam Iuppiter
475 rediget antiquam coniugi in concordiam.
 nam Amphitruo actutum uxori turbas conciet
 atque insimulabit eam probri; tum meus pater
 eam seditionem illi in tranquillum conferet.
 nunc de Alcumena dudum quod dixi minus,
480 hodie illa pariet filios geminos duos
 alter decimo post mense nascetur puer
 quam seminatust, alter mense septimo;
 eorum Amphitruonis alter est, alter Iouis:
 uerum minori puero maior est pater,
485 minor maiori. iamne hoc scitis quid siet?
 sed Alcumena huius honoris gratia
 pater curauit uno ut fetu fieret,
 uno ut labore absoluat aerumnas duas.
 [et ne in suspicione ponatur stupri
490 et clandestina ut celetur consuetio.]
 quamquam, ut iam dudum dixi, resciscet tamen
 Amphitruo rem omnem. quid igitur? nemo id probro
 profecto ducet Alcumena; nam deum
 non par uidentur facere, delictum suum
495 suamque ut culpam expetere in mortalem ut sinat.

470 Eu vou encher os dois de ilusão e de loucura
 e toda a família de Anfitrião também,
 até a hora em que papai esteja farto
 daquela que ama. Então, por fim, todos vão saber
 o que se deu. E Júpiter então vai restaurar
475 Alcmena e o cônjuge à concórdia de outrora.
 Anfitrião vai agitar o povo contra a esposa
 e vai culpá-la de adultério; então meu pai
 transformará essa discórdia em paz pra aquele homem.
 E de Alcmena, sobre quem falei há pouco um pouco,
480 no dia de hoje vai parir dois filhos gêmeos:
 contando da concepção, um menino vai nascer

²⁶⁶ Conforme se pode verificar na tabela 1, ambos os arcos seguem a seguinte sequência de estruturas métricas: *diuerbium*, recitativo, canção, recitativo, canção e recitativo.

depois do décimo mês; o outro, após o sétimo.
Um deles é de Anfitrião; o outro é de Júpiter –
a bem da verdade, o maior é pai do mais novinho;
485 daquele mais velho, o menor. ‘Tão entendendo, certo?
Porém, porque conhece bem a honra de Alcmena,
papai cuidou fazer com que o parto fosse único,
pra ela escapar de duas dores com um esforço,
pra não haver qualquer suspeita sobre o abuso
490 e dessa forma esconder a relação secreta.
Contudo, como há pouco eu disse, Anfitrião de tudo
será informado. E depois? Ninguém imputará
a ela essa falta – porque não parece justo
que um deus permita que qualquer delito seu
495 ou sua culpa possam recair em um mortal.

É dessa forma que o enredo irá transcorrer. A impressão que a fala de Mercúrio nos passa é que, resolvido o problema, os deuses podem se divertir com os mortais, provocando confusões e instaurando a loucura na casa de Anfitrião. Assim sendo, esse segundo *diuerbium* de Mercúrio pode ser visto, na verdade, como um prólogo a outra peça, toda arquitetada por ele e por seu pai – eis aqui, novamente, o aspecto metateatral do *Amphitruo*²⁶⁷. A ação se inicia, agora, com a atuação de Júpiter, que, transformado em Anfitrião, se despede de Alcmena alegando ter que voltar ao comando das tropas. Os septenários serão novamente o verso recitativo no qual o diálogo e a ação ocorrem e, aqui (v. 499-500), Júpiter, Mercúrio e Alcmena travam um conversa recheada de motivos cômicos típicos à comédia e, mais uma vez, referências metateatrais.

Dentre esses motivos, podemos destacar o comportamento de Alcmena. Sobre a caracterização da personagem, Zélia de A. Cardoso conclui:

[...] ela é construída como uma mulher dotada de grande dignidade e força, uma mulher que sabe ser carinhosa e gentil com aquele que pensa ser seu esposo; que defende quem supõe ser o escravo da casa contra a agressão gratuita de Júpiter, mas que se mostra severa com Sósia quando acha que tem razão; que chora quando o pseudomarido a deixa, mas que se conforma com sua posição de esposa de um general valoroso. É uma mulher que, ao ser acusada, se defende, “com ousadia, com confiança e com veemência”, conforme suas próprias palavras, fazendo questão de frisar que seu dote não foi material: constituíram-no as qualidades que levou para a casa do esposo. Alcmena é a mulher que não hesita em sair de seu lar por não suportar a desonra da acusação, mas que sabe perdoar as injúrias de que é

²⁶⁷ Alguns críticos, como Slater (2000), chamam a atenção para o aspecto metateatral presente no *Amphitruo*, afirmando, por exemplo, que Júpiter e Mercúrio, dada a sua atuação e influência na peça, podem ser comparados a um diretor e a um assistente de direção teatrais.

vítima. Esses traços a aproximam da figura da matrona romana para quem a honradez era a qualidade principal.²⁶⁸

Porém, não se deve esquecer que, apesar disso, Alcmena é personagem de uma comédia – e o fato de a personagem apresentar-se grávida diante do público provavelmente teria um forte apelo cômico em sua caracterização. No seu diálogo com Júpiter, Alcmena demonstra a amabilidade de uma esposa apaixonada e o equilíbrio entre a condescendência e a coibição dos abusos de Sósia. Ainda assim, Alcmena demonstra certo interesse por presentes e mimos recebidos de seu marido. Mesmo sem agir de forma a caracterizar-se como interesseira, a mudança no seu comportamento e no seu discurso ao receber a taça de ouro que Anfitrião trouxe como espólio é clara (v. 534-544). Conforme veremos, há também, na sua canção (v. 633-653), ainda que de maneira velada, certo apelo sexual – sendo a sexualidade um tema comum não só à *palliata* como um todo, mas também às suas *meretrices*. Portanto, apesar de séria e de atuar em cenas de forte apelo patético, Alcmena não deixa de apresentar traços típicos às mulheres da *palliata*.

No que diz respeito à metateatralidade, é Mercúrio quem, mais uma vez, brinca com as convenções. Observando seu pai despedir-se de Alcmena, Mercúrio parece não conter-se e anuncia, em outro à parte, que vai entrar na conversa agindo como outro personagem-tipo da comédia, o *parasitus* (v. 515): “accedam atque hanc appellabo et subparasitabor patri.”²⁶⁹ Tendo tomado para si a aparência e os comportamentos de Sósia, Mercúrio não se furta a se arriscar em outros papéis, como é o caso. Agindo assim, o deus parece estar brincando de ser ator – ou, em outras palavras, atuando como um ator.

A ação começa a tomar forma, e o reconhecimento do metro trocaico conduz o público a esperar exatamente por isso: é nele que os diálogos e a ação acontecem de maneira mais efetiva. Após o encerramento da sequência de septenários, tem início a terceira canção da peça (v. 551 – 585b). Essa, diferentemente das anteriores, põe em cena um diálogo – um dueto – entre Anfitrião e Sósia, que chegam do porto após Sósia dizer ao seu senhor que teria sido expulso de casa por si próprio. A

²⁶⁸ CARDOSO, 2008, p. 24 – 25.

²⁶⁹ Tradução: “vou me aproximar, falar com ela e me tornar um parasita”.

canção é marcada por falas curtas e metros variados – báquicos, anapestos e troqueus –, mas o mais importante é pensarmos em sua função no enredo e na situação encerrada pela passagem. Para isso, é necessário determo-nos, mesmo que brevemente, sobre as características de Anfitrião. Conforme Zélia de A. Cardoso:

As confusões em que [Anfitrião] se envolve são muito engraçadas, mas os conflitos que vive são, realmente, muito grandes. Dialogando com Sósia, não atina com o alcance das palavras do escravo; encontrando a esposa, não sabe a que atribuir a indiferença e a frieza com que é recebido; discutindo com Mercúrio, é humilhado e agredido. Desconfia que foi traído pela esposa, dirige-lhe insultos, ofende-a, mas não pode explicar uma série de coisas [...] Transtornado, atônito, confuso, perplexo com as circunstâncias que o envolvem – ridículo, portanto, apesar de sofredor –, Anfitrião se deixa abater, diante da porta de sua própria casa. Só se levanta ao apelo de Brômnia, a criada, quando esta lhe traz a notícia de que Alcmena dera à luz duas crianças – o filho de Anfitrião e o filho de Júpiter.²⁷⁰

Apesar de a maioria das situações pelas quais Anfitrião passa ser trabalhada em roupagem mais ou menos cômica, suas dúvidas e conflitos são sérios, trágicos, poder-se-ia dizer.²⁷¹ Nesse momento da peça, em que, pela primeira vez, Anfitrião é posto diante de um conflito de identidades (Sósia – Mercúrio), o dueto entre ele e seu escravo pode ser visto como uma forma de explicitar o tema e as dúvidas existenciais de ambos os personagens de uma forma mais leve. Para Law: “*Amph.* 551 – 632 [aqui, Law leva em conta todos os versos que compõem o diálogo entre os personagens] é um dueto entre Anfitrião e Sósia que tem por tema o conflito de identidades. É nitidamente cômico no seu efeito e serve para aliviar a gravidade das cenas ao seu redor.”²⁷² Transformar diálogos em canções seria, portanto, uma espécie de alívio cômico, com vistas a diminuir a gravidade e a seriedade das situações. É, então, outra forma de vincular a canção ao ritmo do texto. De acordo com Law:

O *Amphitruo* [...] parece utilizar a canção menos para variar a elocução em intervalos regulares que para aumentar a emoção e a intensidade do ele-

²⁷⁰ *ibid.*, p. 24.

²⁷¹ Vale lembrar que o aspecto trágico do *Amphitruo* é um tema recorrentemente levantado e explorado por sua recepção crítica, constituindo-se como uma das entradas mais usuais na peça. Para saber mais sobre o assunto, cf., por exemplo: CARDOSO, 2008; CARDOSO, 2010; COSTA, 2010; LAW, 1922; MOORE, 1998b; SLATER, 2000.

²⁷² LAW, 1922, p. 48. E ainda (p. 106): “a canção pode servir para um propósito duplo, expressar afetos e variar a elocução, mas pode servir também, embora com menos frequência, simplesmente para variar a elocução. Com isso, o dramaturgo reforça notas patéticas ou trágicas, mas, com mais frequência, pelo fato de que ele está escrevendo uma comédia e buscando divertir, a música parece um modo de iluminar assuntos sérios e dar um toque mais alegre, bem-humorado”.

mento trágico [...] ou para aliviar a gravidade da peça com passagens mais leves, meramente divertidas.²⁷³

No final da canção, na mudança para o recitativo em *tr*⁷, não há, como se poderia esperar, uma mudança no contexto ou no tema, e Anfitrião e Sósia continuam seu diálogo sobre aquilo que ocorreu com o escravo em frente a casa. Na medida em que o diálogo avança, a tensão entre o patrão e o escravo aumenta, pois as dúvidas de Anfitrião não são sanadas pelo escravo que, de acordo com o que sabe, não está mentindo ao seu amo. Antes que ambos cheguem a uma conclusão qualquer, Anfitrião convida Sósia para segui-lo e os dois se encaminham para casa, para que Anfitrião veja com seus próprios olhos aquilo que o escravo diz. O diálogo se encerra com Anfitrião desejando que a história contada pelo seu escravo seja “irreal” (v. 632): “utinam di faxint, infecta dicta re eueniant tua”²⁷⁴. Logo após isso, Alcmena volta à cena, entoando a última canção do *Amphitruo*:

Satin parua res est uoluptatum in uita atque in aetate agunda
praequam quod molestum est? ita cuique comparatum est in aetate
hominum;

635 ita diuis est placitum, uoluptatem ut maeror comes consequatur:
quin incommodi plus malique ilico adsit, boni si optigit quid.
nam ego id nunc experior domo atque ipsa de me scio, cui uoluptas
parumper datast, dum uiri mei mihi potestas uidendi fuit
noctem unam modo; atque is repente abiit a me hinc ante lucem.
640 sola hic mihi nunc uideor, quia ille hinc abest quem ego amo praeter omnes.
plus aegri ex abitu uiri, quam ex aduentu uoluptatis cepi.
sed hoc me beat
saltem, quom perduellis uicit et domum laudis compos reuenit:
id solacio est.
absit, dum modo laude parta
645 domum recipiat se; feram et perferam usque
abitu eius animo forti atque offirmato, id modo si mercedis
datur mi, ut meus uictor uir belli clueat.
satis mi esse ducam.
uirtus praemium est optimum;
uirtus omnibus rebus anteit profecto:
650 libertas salus uita res et parentes, patria et prognati
tutantur, seruantur:
uirtus omnia in sese habet, omnia adsunt
bona quem penest uirtus.

O prazer não é algo pequeno na vida e nos dias vividos
comparado aos pesares? Assim prepararam os dias dos homens,
635 decidiram os deuses assim, que a tristeza acompanhe o prazer:
acontece algo bom e depois aparecem tristezas e dor.

²⁷³ *ibid.*, p. 82.

²⁷⁴ Tradução: “Torço pra que os deuses façam ficção com isso que contou.”

Pois agora que eu passo por isso em casa, eu sei por mim mesma.
o prazer foi pequeno pra mim, pois durante somente uma noite
recebi meu marido, que parte daqui com o dia surgindo.
640 E eu pareço ficar tão sozinha na ausência do homem que eu amo.
A tristeza ao sair foi maior que o prazer ao chegar.
Mas eu fico feliz
porque ele venceu e voltou para casa coberto de glórias.
Eis aí um consolo:
que se ausente, mas volte com glórias
645 e que as traga pra casa. Eu supero e tolero
com coragem e espírito firme que ele se ausente se isso
me for dado: meu homem voltar vencedor da batalha –
já será o bastante.
A virtude é o melhor dos presentes.
A virtude vem antes de todas as coisas:
650 liberdade, país, segurança, riquezas e vida, os filhos e os pais,
protegidos, guardados por ela.
A virtude tem tudo, e quem tem a virtude
só vai ter o que é bom.

Junto à canção de Sósia sobre o embate entre teléboas e tebanos, a canção de Alcmena figura dentre as mais evocadas pela recepção crítica plautina. A canção em versos de pés báquicos – constantemente utilizados em lamentos para expressar sofrimento e dor²⁷⁵ ou para exprimir a *grauitas* e a *dignitas romanas*²⁷⁶ –, diz respeito ao famoso solilóquio de Alcmena, espécie de elogio à Virtude feito pela personagem (v. 633-653), e tem recebido tratamento especial por parte da crítica por ser vista como um dos vários traços trágicos presentes na comédia. Slater²⁷⁷, por exemplo, a considera como exemplo principal para qualquer caracterização de Alcmena como personagem trágica – aspecto ressaltado pela expressão de um assunto mais grave em metros báquicos. Porém, como bem destaca Lílian N. da Costa²⁷⁸, a repetição das palavras “*uirtus*” (v. 648, 649, 652 e 653) e “*uoluptas*” (v. 633, 635, 637 e 641) durante a canção pode fazer ressoar nela uma nota de apelo sexual, visto que “*uirtus*” (“virtude”), por ter a mesma raiz de “*uir*” (“homem, varão”), também traz em si o sentido de “virilidade”; a repetição de “*uoluptas*” (“prazer, volúpia”) na mesma proporção e no mesmo contexto de “*uirtus*” acaba destacando essa possível ambiguidade presente no discurso da personagem.

²⁷⁵ DUCKWORTH, *op. cit.*, p. 370 ss.

²⁷⁶ TOBIAS *apud* MARSHALL, *op. cit.*, p. 232.

²⁷⁷ *op. cit.*, p. 191n.

²⁷⁸ *op. cit.*, p. 110.

Sendo a exploração da sexualidade um procedimento cômico comum às comédias, pode-se então dizer que, por mais grave que a canção de Alcmena possa parecer, por mais sério que seja o seu tom, seu revestimento por certo apelo sexual pode ser visto como uma manipulação cômica de um traço potencialmente trágico – um movimento análogo ao que observamos no dueto entre Sósia e Mercúrio. Visto que trabalhar comicamente traços trágicos presentes na peça é um procedimento comum no *Amphitruo*, podendo ser visto como mais um princípio que rege a construção da obra²⁷⁹, podemos dizer que as relações que aqui se estabelecem entre a canção, seu tema, a personagem que a expressa, o pé em que é composto e a peça como um todo formam um complexo que liga procedimentos composicionais típicos aos processos de significação da obra – ou seja, compõem um complexo de significação que se relaciona diretamente com o ritmo da obra. Podemos dizer ainda que, do ponto de vista da construção dos personagens e da trama, o elogio de Alcmena cumpre uma função importantíssima, auxiliando na determinação do caráter da personagem, que até agora só havíamos visto em diálogo com Júpiter, e, consequentemente, na justificativa da atitude que a *matrona* irá tomar quando for acusada de traição por seu marido (v. 882 ss.).

Terminada a canção, Anfitrião e Sósia finalmente chegam à frente da casa e avistam Alcmena, dando vez a um diálogo novamente em septenários. Durante os pouco mais de duzentos versos que compõem o diálogo, Anfitrião e Sósia retornam ao conflito de identidades que buscavam esclarecer. Porém, a situação agora é ainda mais grave, pois tanto outro personagem foi inserido na equação quanto há a suspeita de um crime contra a honra de sua esposa. Nesse momento, após passarmos pela canção de Alcmena, a gravidade da situação fica ainda mais clara: se a personagem é mesmo tão virtuosa quanto deu a entender pelo seu discurso, a desconfiança e a acusação tornam-se muito mais graves, ao mesmo tempo em que o crime de traição do qual Anfitrião desconfia torna Alcmena ainda mais vil, fazendo com que, além de possível traidora, ela seja também uma mulher dissimulada.

Quando, anteriormente, nos referimos à situação-problema que conduz a peça até o final, referíamos-nos à situação que se estabelece nesse momento: a partir

²⁷⁹ BOND, 1999; CARDOSO, 2008; CARDOSO, 2010; COSTA, 2010; MOORE, 1998b.

desse impasse, a trama se desencadeará em uma série de confusões e acontecimentos que concorrerão, uns mais, outros menos, para a resolução do problema. O fato é que, aqui, a situação ganha ares de tragédia, e a brincadeira de Mercúrio e Júpiter que iniciou por causa da luxúria do deus supremo pode acabar trazendo consequências drásticas para a casa de Anfitrião. Somente a interferência divina seria capaz de aplacar os ânimos e resolver a situação entre as partes, e, conforme Mercúrio já havia anunciado no começo desse arco, é o que Júpiter irá fazer.

Nesse horizonte, o arco se encerra com Anfitrião indo atrás de uma testemunha para provar que não se ausentou da nau durante a noite, o que confirmaria, para ele, a traição de Alcmena – e o conseqüente fim do casamento entre os dois. Com o problema criado e a situação em seu ponto crítico, Júpiter abre o próximo arco tranquilizando a plateia e garantindo que a comédia se encerre como tal.

Arco III

Assim como os outros dois *diuerbia* anteriores, o que abre o terceiro arco também contém referências metateatrais. Do alto de sua soberania, Júpiter se apresenta como aquele Anfitrião que mora “ali no andar superior”, que se transforma em Júpiter quando quer e que, ao vir ao palco, vira Anfitrião e muda o seu figurino (v. 861-866):

Ego sum ille Amphitruo, cui est seruos Sosia,
idem Mercurius qui fit, quando commodumst,
in superiore qui habito cenaculo,
qui interdum fio Iuppiter, quando lubet;
865 huc autem quom extemplo adventum adporto, ilico
Amphitruo fio et uestitum immuto meum.

Eu sou aquele Anfitrião de quem o Sósia é servo –
o Sósia em que Mercúrio se transforma quando é útil;
eu moro bem ali no andar superior,
e às vezes, quando quero, me transformo em Júpiter.
865 Porém, tão logo eu tenho a minha entrada aqui,
eu viro Anfitrião e mudo o figurino.

A fala de Júpiter é, nesse trecho, tão metateatral quanto, do ponto de vista de quem fala, confusa: podemos pensar que quem fala é o ator vestido de Anfitrião, visto que se apresenta primeiro como sendo o general tebano; é, pois, o Anfitrião a quem Sósia-Mercúrio serve, o Anfitrião que habita no andar superior – e aqui há uma inversão que nos chama a atenção: ele é o Anfitrião que se transforma em Júpiter.

ter quando quer. Se fica claro qual Anfitrião está falando, não fica claro se é Anfitrião quem se transforma em Júpiter ou se é Júpiter quem se transforma em Anfitrião. Apesar de algo confusa, a dúvida pode ter uma resposta simples: a caracterização do personagem.

Para que haja a confusão entre os dois Anfitriões, eles devem ser iguais – ou ao menos serem assim percebidos. Se é Júpiter quem se disfarça de Anfitrião para deitar-se com Alcmena, e se, nesse momento, ele se apresenta antes como Anfitrião, é de se supor que estivesse trajado como Anfitrião, e, como não chega a aparecer trajado como Júpiter, o que marcaria a diferença entre os dois personagens por sua caracterização, deve esclarecer que é Anfitrião-Júpiter; é, portanto, o personagem do personagem quem está falando aqui: é Anfitrião-Júpiter dizendo que ele é, na verdade, Júpiter – mas que só é Júpiter quando quer, não agora, pois, tão logo entra em cena, muda seu figurino e se transforma em Anfitrião.

De acordo com Christenson, “uestitum immuto meum” (v. 866) pode ser entendido como uma “[...] piada metateatral em que a *persona* de Júpiter e o ator se fundem.”²⁸⁰ Podemos pensar, porém, que a piada metateatral não diz respeito somente ao ator que interpreta Júpiter, mas também a Júpiter-ator, que interpreta Anfitrião, visto que tanto o ator que faz Júpiter se veste de Anfitrião quanto o próprio Júpiter se veste de Anfitrião. A dêixis do advérbio “*huc*” (“aqui”), presente no verso 865, também adquire um sentido metateatral, pois pode se referir tanto ao mundo dos mortais, no qual Júpiter aparece como Anfitrião, como ao palco, à cena, ao teatro, no qual Júpiter e o ator transformam-se em Anfitrião.

As primeiras seis linhas do *diuerbium* de Júpiter já se encontram, então, carregadas de referências metateatrais, mas elas não terminam aí: “nunc huc honoris uostri uenio gratia, / ne hanc incohatam transigam comoediam”²⁸¹ (v. 867-868). Se Mercúrio já nos havia alertado que Júpiter iria tomar parte na peça (v. 474 ss.), aqui o deus supremo explicita sua interferência direta na ação: em honra e graça ao público, vai conduzir a peça ao seu final, trazendo auxílio para Alcmena e revelando o

²⁸⁰ *op. cit.*, p, 278.

²⁸¹ Tradução: “Agora eu venho aqui em vossa honra e graça, / pra conduzir ao fim a tal comédia começada”.

embuste ao final de tudo, mas também causando muitas confusões na casa de Anfitrião (v. 868 ss.). Se, anteriormente, havíamos aludido à interpretação de Júpiter e Mercúrio como arquitetos de uma peça dentro da peça, podemos agora afirmar essa interpretação: manipulando as ações, os deuses tramam situações para divertirem-se com os humanos, e depois, porque têm o poder para isso, reestabelecem o *status quo*. Nesse sentido, a fala de Júpiter é como um alerta ao público, que poderá se deliciar tranquilamente com a confusão que tomará conta do palco, pois, afinal, tudo será resolvido da melhor maneira para todos.

Ao final do monólogo de Júpiter, os senários jâmbicos não se interrompem, e o deus passa a contracenar com Alcmena um diálogo em forma de *diuerbium* que possui uma relação profunda com as confusões que pretende instaurar entre os membros da família de Anfitrião. Nesse diálogo (v. 897-955), Anfitrião-Júpiter busca uma reconciliação com Alcmena, dizendo que a ela falou em tom de brincadeira – referindo-se à discussão entre ela e seu marido –, que a estava testando para ver como reagiria em uma situação daquelas. Mesmo ainda magoada, Alcmena acaba aceitando as desculpas, e reconcilia-se com Anfitrião-Júpiter. A grande questão para nós é que o diálogo transcorre nos moldes de um *diuerbium*, e é percebido pelo público como tal. Conforme já vimos, as partes compostas em senários trazem informações importantes para o enredo. Não é esse, pois, o seu único uso: quando apresentamos as considerações de Hunter sobre o uso do metro, dissemos que, para o autor, o senário não é utilizado somente para transmitir informações importantes, mas também para chamar a atenção a uma cena com uma lógica mais complexa. É esse o caso da cena em questão.

Assim que Anfitrião-Júpiter reconcilia-se com Alcmena, a confusão iminente se torna explícita: quando o marido retornar, ainda vai estar com as mesmas desconfianças sobre a sua esposa, que acredita já ter se reconciliado com ele. A resolução do conflito é, portanto, falsa, faz parte da peça arquitetada pelos deuses para se divertirem com os mortais, e o público sabe disso. A complexidade de sua lógica está, pois, na percepção que se tem dessa reconciliação: o público desfruta da comicidade da cena por saber que, embora em senários, a resolução é falsa, o que vai causar ainda mais confusões no palco; porém, justamente por estar em senários e por ser falsa, é uma brincadeira com a própria convenção, tornando-se cômica tam-

bém por isso. Em resumo, podemos dizer que é cômica porque é um embuste de Júpiter e uma piada metateatral de Plauto.

Os senários acabam com a entrada de Sósia, e o arco se encerra com Júpiter delegando tarefas ao escravo e a Alcmena. Os cerca de 20 septenários finais não produzem grande avanço no enredo, apenas deixando o palco livre para que Júpiter volte a falar novamente em um *diuerbium*, abrindo o quarto arco.

Arco IV

Para ficar um pouco mais de tempo com Alcmena, no primeiro conjunto de senários desse arco (v. 974-983), Júpiter chama Mercúrio e ordena que ele mantenha Anfitrião longe de casa, dando autonomia ao seu filho e respaldo à audácia com que Mercúrio irá tratar o general tebano, já que ele poderá fazer o que quiser pra isso (“*quouis pacto fac commentus sis*” – v. 979). Além de dar respaldo ao deus, a fala de Júpiter possibilita que Mercúrio entre em cena, na mudança para os recitativos, brincando novamente com as convenções da comédia. Não contente em atuar como o *seruus callidus* da peça e em brincar de *parasitus*, Mercúrio não perde a chance de atuar também como *seruus currens*, o escravo atarefado que está sempre correndo para executar as ordens do seu senhor:

Concedite atque abscedite omnes, de uia decedite,
985 nec quisquam tam audax fuit homo, qui obuiam obsistat mihi.
nam mihi quidem hercle qui minus liceat deo minitarier
populo, ni decedat mihi, quam seruulo in comoediis?
ille nauem saluam nuntiat aut irati aduentum senis:
ego sum loui dicto audiens, eius iussu nunc huc me adfero.
990 quam ob rem mihi magis par est uia decedere et concedere.
pater uocat me, eum sequor, eius dicto imperio sum audiens;
ut filium bonum patri esse oportet, itidem ego sum patri.
amanti subparasitor, hortor, adsto, admoneo, gaudeo.
si quid patri uolup est, uoluptas ea mi multo maxumast.
995 amat: sapit; recte facit, animo quando obsequitur suo,
quod omnis homines facere oportet, dum id modo fiat bono.

Desapareçam, fiquem todos longe, saiam do caminho!
985 e que ninguém se ache no direito de me atrapalhar o passo.
Por que pra mim, um deus, seria menos permitido ameaçar –
se não saírem do caminho – que pra um escravo de comédia?
Enquanto esse avisa sobre algum navio ou sobre um velho irado,
eu sou obediente a Jove, e agora venho aqui por ordem dele.
990 Por isso é justo que desapareçam e liberem meu caminho.
Meu pai me chama, eu já respondo. Sou obediente às suas ordens;
convém que o filho trate bem seu pai, igual eu trato o meu.
Se ele ‘tá amando, eu sirvo, exorto, assisto, alegre e dou conselhos;
se algo apraz meu pai, pra mim vai dar ainda mais prazer.
995 E ama e sabe e age com razão de acordo com o seu espírito –
convém que todos façam desse jeito, desde que bem feito.

Composto em octonários, o recitativo de Mercúrio, além de mostrar toda a empáfia do deus, coloca em cena, segundo Hunter, uma “[...] parte estimada do aparato cômico”²⁸² – o escravo atarefado. Como não bastasse isso, na sequência, Mercúrio une suas duas condições – a de filho e a de escravo – e parodia o típico discurso do bom escravo, mostrando lealdade ao pai e prontidão no auxílio. Christenson²⁸³ aponta a semelhança existente entre o discurso de bom filho de Mercúrio e uma fala anterior de Sósia (v. 958-961)²⁸⁴, na qual o escravo não só alega sentir prazer em ver seu amo – na verdade, Júpiter – e Alcmena novamente em acordo, mas delega ao escravo o dever de se sentir satisfeito ao ver seu amo satisfeito – ou triste ao vê-lo triste. A relação entre o *topos* do bom escravo e o discurso de Mercúrio, ressaltada pela proximidade com o discurso de Sósia, acaba explicitando mais essa brincadeira metateatral do deus.

Os versos de Mercúrio seguem com a descrição do que ele irá fazer pra impedir a entrada de Anfitrião (v. 997-1005): fingindo-se bêbado e com um enfeite na cabeça, vai subir sobre o telhado e, de lá, descompor Anfitrião, com o que logrará êxito não só em servir de empecilho à entrada do general, mas também em fazer com que Sósia sofra as penas por seu comportamento. Porém, antes da chegada de Anfitrião e da cena entre ele e Sósia-Mercúrio, o deus muda bruscamente de septenários para senários, destacando três versos como uma unidade distinta do resto. Como a continuação da cena transcorre novamente em septenários, podemos dizer que, de acordo com os padrões de alternância *diuerbium-canticum* destacados por Moore e explicitados na seção anterior (III.3), essa inserção de senários pode ser vista como um caso de enquadramento, a técnica utilizada para destacar uma informação relevante inserindo-a entre dois trechos de um mesmo padrão métrico. Nesse caso, a informação diz respeito ao fato de Mercúrio subir no telhado para escorraçar Anfitrião: “siquidem uos uoltis auscultando operam dare. / ibo intro, ornatum

²⁸² *op. cit.*, p. 111.

²⁸³ *op. cit.*, p. 290.

²⁸⁴ “nam quia uos tranquillos uideo, gaudeo et uolup est mihi. / atque ita seruom par uidetur frugi sese instituere: / proinde eri ut sint, ipse item sit; uoltum e uoltu comparet: / tristis sit, si eri sint tristes; hilarus sit, si gaudeant” (“vejo que vocês ‘tão calmos e me alegre. Isso é um prazer! / Pois parece ser assim que um bom escravo deve comportar-se: / deve estar conforme o seu senhor, seu rosto deve ser o dele; / fica triste, caso fique triste; sorridente se feliz”).

capiam qui potis decet; / dein susum ascendam in tectum, ut illum hinc prohibeam.”²⁸⁵ Embora a informação já houvesse sido dada anteriormente (v. 999-1000), o deus precisa chamar a atenção para que os espectadores percebam a excentricidade da situação. De acordo com Marshall:

[...] a informação é crucial, pois em nenhum outro lugar do *corpus* plautino há uma peça que requeira o uso do telhado. A trupe projetou um efeito surpresa para o público envolvendo uma disposição original dos recursos cênicos, e a pausa momentânea na música provê as informações necessárias para o público apreciá-lo.²⁸⁶

O enquadramento foi, portanto, a técnica escolhida por Plauto para destacar essa característica que, ao menos do ponto de vista do *corpus* plautino, é única. Depois disso, o recitativo em *tr*⁷ recomeça, e a cena entre Sósia-Mercúrio e Anfitrião se estende por cerca de 31 versos até o final do arco, que se encerra já na parte fragmentada da peça (fr. VI)²⁸⁷.

Arco V

O quinto arco inicia-se com fragmentos de algumas falas de Alcmena e uma de Anfitrião:

- VII **{{Alc}}** Exiurauisti te mihi dixi per iocum.
{{Alc}} Quaeso aduenienti morbo medicari iube:
tu certe aut laruatus aut cerritus es.
- IX **{{Alc}}** Nisi hoc ita factum est, proinde ut factum esse autumo,
non causam dico quin uero insimules probri
- X **{{Amph}}** Cuius? quae me absente corpus uolgauit suom.
- VII **{{Alc}}** Jurou que só falou por brincadeira.
{{Alc}} Eu peço: mande quem vem vindo te curar do mal que tem,
porque só pode estar possesso ou foi tomado por fantasmas.
- IX **{{Alc}}** E se não foi do mesmo jeito que eu ‘tô dizendo
eu não declaro a causa verdadeira pela qual me acusa de desonra.
- X **{{Anf}}** ... de quem prostituiu seu corpo enquanto estive ausente

O *diuerbium* inicial do quinto arco sugere, portanto, um diálogo entre Alcmena e Anfitrião. O argumento cômico da cena é facilmente presumido, embora ela não

²⁸⁵ Tradução: “se é que querem mesmo ouvir com atenção. / Eu vou entrar e pôr o enfeite que convém; / depois eu subo no telhado e impeço a sua entrada.”

²⁸⁶ *op. cit.*, p. 221.

²⁸⁷ Pela métrica e pelo argumento, é possível estabelecer o sexto fragmento como o último pertencente ao quarto arco do *Amphitruo*.

nos tenha chegado completa: ao sair de casa, Alcmena encontra seu esposo do lado de fora, impedido por Sósia-Mercúrio de entrar. Nessa situação, ambos se encontram dando início a um diálogo no qual, provavelmente, impera a confusão, pois, enquanto Alcmena acredita ter se reconciliado com seu marido, Anfitrião ainda tem as mesmas dúvidas e desconfianças em relação à sua esposa. A utilização de senários para a construção dessa cena a vincula diretamente à cena entre Anfitrião-Júpiter e Alcmena, durante a qual a matrona acredita ter se reconciliado com seu marido. Essa organização do quinto arco indica a utilização das estruturas métricas de acordo com outro dos padrões sugeridos por Moore, o paralelismo, e, nesse caso, as similaridades métrica e composicional entre as duas cenas – um diálogo entre marido e mulher –, ressaltam o contraste entre as situações: se a cena anterior encaminhava o enredo para o reestabelecimento da normalidade, o que vimos ser um encaminhamento falso, a cena entre a esposa e o seu verdadeiro marido encaminha o enredo para mais confusões.

Os próximos fragmentos, já septenários trocaicos, parecem compor outra cena, em que atuam Blefarão, Anfitrião, Anfitrião-Júpiter e Sósia. Os fragmentos sugerem o primeiro – e único – momento da peça em que os dois Anfitriões aparecem juntos em cena. O que move a cena é a troca de acusações entre ambos e as tentativas de convencer Blefarão sobre quem seria o verdadeiro Anfitrião. Nos últimos fragmentos, Blefarão retira-se de cena recusando-se a escolher entre os dois, e Júpiter entra em casa, alegando que o trabalho de parto começara. Anfitrião fica sozinho em cena e faz um monólogo altamente sério, declarando a injustiça da situação, sua falta de sorte e as medidas que irá tomar para resolver o problema (v. 1039-1045). No final do monólogo, Anfitrião decide tomar medidas drásticas para resolver a situação, o que encaminharia a peça para um final trágico:

qui me Thebis alter uiuit miserior? quid nunc agam,
quem omnes mortales ignorant et ludificant ut lubet.
certumst, intro rumpam in aedis: ubi quemque hominem aspexero,
si ancillam seu seruom siue uxorem siue adulterum
1050 seu patrem siue auom uidebo, obtruncabo in aedibus.
neque me Iuppiter neque di omnes id prohibebunt, si uolent,
quin sic faciam ut constitui. pergam in aedis nunciam.

Há em Tebas outro desgraçado como eu? O que farei,
eu, que todos menosprezam me enganando como querem?
Isso! Vou entrar à força em casa, e quando vir alguém,
seja escrava, seja escravo, seja esposa, seja o traidor,

1050 seja o pai ou seja o vô, degolo ali, na hora, em casa mesmo.
Nem que Jove e os outros deuses todos queiram, podem me deter:
vai acontecer exatamente como eu disse. Vou entrar.

A decisão de entrar em casa coincide com a entrada em cena de Brômnia, escrava de Alcmena, recitando um monólogo em octonários jâmbicos. A mudança brusca pode ser explicada – e mesmo amenizada – com a informação dada pela escrava: na hora do parto, quando Alcmena invocava o auxílio dos deuses, um forte trovão retumbou no céu e deitou ao chão todos que estavam em pé – inclusive Anfitrião, que Brômnia encontrará caído em frente a casa. Os octonários, que iniciam com um forte apelo patético, relatam toda a situação ocorrida dentro da casa enquanto Alcmena dava à luz:

ita erae meae hodie contigit. nam ubi parturit, deos sibi inuocat,
strepitus, crepitus, sonitus, tonitrus: ut subito, ut propere, ut ualide tonuit!
ubi quisque institerat, concidit crepitu. ibi nescio quis maxuma
uoce exclamat: 'Alcmena, adest auxilium, ne time:
1065 et tibi et tuis propitius caeli cultor aduenit.
exsurgite' inquit 'qui terrore meo occidistis prae metu.'
ut iacui, exsurgo. ardere censui aedis, ita tum confulgebant.
ibi me inclamat Alcmena; iam ea res me horrore adficit,
erilis praeuertit metus: accurro, ut sciscam quid uelit.
1070 atque illam geminos filios pueros peperisse conspicio;
neque nostrum quisquam sensimus, quom peperit, neque proudimus.
sed quid hoc? quis hic est senex, qui ante aedis nostras sic iacet?
numnam hunc percussit Iuppiter?
credo edepol, nam, pro Iuppiter, sepultust quasi sit mortuos.
1075 ibo et cognoscam, quisquis est. Amphitruo hic quidem <est> erus meus.

Pois foi assim com minha ama: ao invocar os deuses para o parto,
retumba, estoura, estala, estronda: de repente um trovejão,
e todos caem onde estavam; nisso alguém com poderosa
voz bradou: “Não tema, Alcmena, estou aqui em seu auxílio!
1065 Eis aqui um seu adorador celeste ao seus propício.
Levantem todos que caíram aterrorizados pelo medo.”
Me levantei; achei que a casa ardia em chamas tanto que brilhava.
Alcmena então começa a me chamar – o que já me causou horror;
contudo, o medo dela vem primeiro. Corro ver o que queria,
1070 então enxergo dois meninos gêmeos que ela deu à luz.
Nenhum de nós notou ao vê-la dando a luz e nem previa isso.
Mas o que é isso? Tem um velho desmaiado aqui na frente.
Parece que apanhou de Júpiter.
Por Pólux, deve ser. Por Jove, está deitado como um morto.
1075 Vou ver se eu sei quem é. Mas é Anfitrião, o meu senhor!

O monólogo de Brômnia começa a revelar aquilo que aconteceu dentro da casa de Anfitrião após a entrada de Júpiter. Durante os versos que se seguem – já em septenários –, em diálogo com Anfitrião, a escrava revela que sua esposa deu à luz gêmeos e que fatos incríveis haviam sucedido ao parto: tão logo as crianças nasce-

ram e foram colocadas em seus berços, dois monstros desceram do céu e as ameaçaram, mas uma delas, visivelmente mais forte que a outra, apanhou os dois monstros e os matou. Sem dar tempo para que Anfitrião comentasse o fato, a escrava revela:

1120 dum haec aguntur, uoce clara exclamat uxorem tuam –
{Alc} Quis homo? **{Bromia}** Summus imperator diuom atque hominum
luppiter.
is se dixit cum Alcumena clam consuetum cubitibus,
eumque filium suum esse qui illos angues uicerit;
alterum tuum esse dixit puerum [...]

1120 Nisso, alguém de voz bem clara clama pela sua esposa.
{Anf} Que pessoa a chamaria? **{Bro}** O grande Júpiter, senhor supremo.
Disse que deitou com sua esposa sem que ela percebesse
e que aquele que venceu os basiliscos era filho dele;
disse que é seu o outro filho [...]

A verdade sobre os fatos é revelada a Anfitrião, então, pela boca de uma escrava. Durante a cena, Brômnia não apenas revela os fatos que se passaram dentro de casa, deixando público e Anfitrião cientes do parto e dos acontecimentos que o seguiram, mas também revela ao seu senhor o grande motivo de toda a confusão que aconteceu após o retorno de Anfitrião – aqui é interessante destacarmos que “Brômnia” (*Bromia*, em latim) é um nome que pode ser facilmente relacionado como o grego *Βρόμος*, “trovão”. Após tudo esclarecido, nada mais resta a Anfitrião se não aceitar dividir a metade daquilo que é seu com o grande deus (v. 1125) e armar um sacrifício para entrar em acordo com Jove. Porém, embora possamos dizer que a situação já esteja resolvida, Júpiter volta a se manifestar e abre o sexto arco com um *diuerbium* endereçado a Anfitrião.

Arco VI

O sexto arco, o mais curto de Plauto²⁸⁸, apresenta, para Christenson²⁸⁹, informações desnecessárias, visto que Brômnia já havia revelado a verdade para Anfitrião, que não estava mais bravo, e que a fala de Júpiter muito pouco acrescenta às

²⁸⁸ MARSHALL, *op. cit.*, p. 221.

²⁸⁹ *op. cit.*, p. 315.

revelações da escrava²⁹⁰. O julgamento de Christenson não significa, porém, que o sexto arco possa ser considerado desnecessário: ele é, antes, a última piada da qual Plauto lança mão.

A revelação final de Júpiter é comumente vista como uma aparição *ex machina* do deus. Ao anunciar sua vinda ao final da peça para resolver e esclarecer a situação que ele criou (v. 876), Júpiter anuncia uma sua vinda que em muito se assemelha ao recurso do *deus ex machina*, comum nas tragédias. A função de um *deus ex machina* é resolver as pontas soltas do enredo, revelando a verdade e as motivações dos acontecimentos e esclarecendo as situações pelas quais os personagens passaram. É, portanto, um recurso importante na tragédia, pois dá sentido àquilo que, aparentemente, parecia desmotivado. Quando Plauto introduz Júpiter revelando os meandros da trama em senários jâmbicos, está, se não utilizando o recurso, ao menos estabelecendo com ele certa relação – e aqui podemos lembrar que, no prólogo, Mercúrio vincula a especificidade genérica do *Amphitruo* ao fato de deuses e escravos atuarem na peça, referindo-se especificamente a Júpiter, que já teria atuado em tragédias.

Porém, o fato de Brômia ter revelado a Anfitrião a trama arquitetada pelo deus antes de o próprio deus fazer isso pode ser visto como mais uma brincadeira meta-teatral de Plauto, que aqui põe em jogo tanto um recurso da comédia como um recurso da tragédia: ao colocar Júpiter aparecendo *ex machina* mesmo quando o próprio deus já havia revelado a verdade a Brômia e às demais pessoas que estavam dentro da casa de Anfitrião, Plauto desautoriza o recurso cênico, tornando-o, de certa forma, desnecessário; ao compor a fala de Júpiter em senários, o autor também brinca com a convenção da comédia, utilizando o recurso para dar, a uma situação desnecessária, o aspecto de informação relevante. Se, por seus pontos de relação com a tragédia, o *Amphitruo* oferecia também a possibilidade de utilizar um *deus ex machina* ao final da trama, Plauto não se furtou a fazer piada com mais esse recurso genérico. De maneira mais geral, podemos dizer, portanto, que o sexto arco pode

²⁹⁰ De diferente, Júpiter apenas revela o futuro de glórias que Hércules dará a Anfitrião, que o general não deve chamar Tirésias para explicar os acontecimentos e que deve voltar à antiga concórdia com sua esposa.

ser visto como um bônus cômico²⁹¹: ao retornar para novamente concluir a peça, Júpiter oferece ao público mais uma possibilidade de rir, o que pode ser considerado uma forma de tornar sua figura mais simpática aos olhos do público, dada a crueldade com a qual agiu em alguns momentos da peça. Ao mesmo tempo, Plauto reforça a autoridade do deus supremo, pois a peça só se encerra após Júpiter, em alto e bom som, reestabelecer o *status quo*.

Após advertir Anfitrião a se reconciliar com Alcmena, o deus volta para os céus e finaliza seu *diuerbium*. Anfitrião, então, finaliza o arco e a peça em um recitativo composto por apenas três septenários: “faciam ita ut iubes et te oro, promissa ut serues tua. / ibo ad uxorem intro, missum facio Teresiam senem. / nunc, spectatores, louis summi causa clare plaudite.”²⁹²

O general termina a peça mostrando obediência ao deus e pedindo para que o público aplauda Júpiter, o que podemos interpretar como mais uma referência metateatral presente na peça. Segundo Christenson, “o *plaudite* final em Plauto é tipicamente geral, e somente aqui o público é exortado a aplaudir um personagem ou ator específico”²⁹³. Podemos pensar, porém, que Anfitrião pode estar se referindo, aqui, tanto ao fato de Júpiter estar presente durante a peça – o que abre a possibilidade de ele estar se referindo ao ator que interpretou Júpiter – como ao próprio Júpiter ator, que interpretou um histrião durante a peça – conforme Mercúrio sugeriu no último verso de seu prólogo. Assim sendo, o último verso pode ser visto como o fechamento da peça e como mais um uso de um procedimento típico – o pedido de aplausos – para compor uma brincadeira metateatral.

Ressaltar a metateatralidade enquanto descrevíamos as relações entre as estruturas métricas do *Amphitruo* e o seu enredo foi uma forma de demonstrar mais que o vínculo entre a métrica e a ação, mostrando que, além disso, a métrica relaciona-se com uma das mais marcantes características de *palliata* plautina. Quer ve-

²⁹¹ MARSHALL, *op. cit.*, p. 221.

²⁹² Tradução: “Vou agir assim, e peço que mantenha o que promete. / Entro e vou atrás da minha esposa, deixo para lá Tirésias. / Vamos, batam palmas calorosas para Jove, espectadores.”

²⁹³ *op. cit.*, p. 317.

jamós o *Amphitruo* como uma das peças em que a metateatralidade é um elemento importante na composição teatral²⁹⁴, quer o vejamos como uma deliciosa comédia de erros, como uma das peças de Plauto de maior sucesso²⁹⁵ ou como uma resposta retumbantemente cômica para o dilema entre homens e deuses²⁹⁶, temos que levar em conta a importância que a métrica possui para que a peça possa ser assim caracterizada.

Como vimos, as canções presentes no *Amphitruo* agem na peça de diferentes maneiras e com diferentes funções: na caracterização dos personagens, no alívio cômico, no apelo patético, na composição de aspectos cômicos e trágicos e na criação de efeitos metateatrais – assim como os *diuerbia*, que acabam ressaltando a importância que a metateatralidade vai ter para a construção da peça. Pudemos ver também que dois dos padrões sugeridos por Moore estão presentes no texto plautino, compondo os modos de significar da peça – o enquadramento da fala de Mercúrio chama a atenção da plateia para a utilização do telhado durante a encenação, e o paralelismo entre a cena transcorrida entre Anfitrião-Júpiter e Alcmena e aquela entre Anfitrião e Alcmena resalta o contraste entre elas, criando certa comicidade por meio da exploração do falso e do verdadeiro. Podemos dizer, ainda, que os recitativos também compõem essas estruturas da métrica, chamando atenção para o andamento do enredo, quando septenários, e, quando octonários, para a caracterização de personagens – Sósia – e situações – ressaltando o aspecto fantástico daquilo que se passou dentro da casa de Anfitrião durante o parto de Alcmena.

Contudo, não é essa a única maneira pela qual a métrica influi na peça. Em um nível macroestrutural, podemos dizer que, conforme alega Marshall, os arcos acabam dividindo a peça em unidades que determinam a forma pela qual o público irá experienciar a encenação, criando expectativas e direcionando sua atenção. Se considerarmos a relação entre os arcos e as ações que cada um encerra, vemos

²⁹⁴ HUNTER, *op. cit.*, p. 107 e 109 ss.

²⁹⁵ DUCKWORTH, *op. cit.*, p. 150.

²⁹⁶ SLATER, *op. cit.*, p. 201.

que o *Amphitruo* está dividido em cinco grandes momentos e mais uma espécie de bônus que reafirma o encerramento da trama²⁹⁷:

- **Arco I:** a ação compreendida aqui se passa antes do surgimento da situação-problema que move a trama até o seu final (o conflito entre Anfitrião e Alcmena). Diz respeito à resolução do problema de Júpiter e, do ponto de vista do todo da peça, pode ser vista como o desenvolvimento de um dos acontecimentos que desencadearão o conflito entre Anfitrião e Alcmena;
- **Arco II:** aqui, o conflito entre o general e a matrona toma corpo. Levado por Sósia até sua casa, Anfitrião se depara com Alcmena, que questiona o retorno rápido de Anfitrião após sair dali, há pouco, correndo. Anfitrião, como de fato aconteceu, alega não ter passado a noite em casa, e sem conseguir descobrir o que se passava com sua mulher, acusa-a de traição. A situação-problema está, assim, instaurada;
- **Arco III:** Júpiter toma as rédeas do enredo e promete conduzir a ação ao seu final, mas alerta que, até lá, vai trilhar um caminho durante o qual vai provocar muita confusão na casa de Anfitrião;
- **Arco IV:** chegando novamente em casa, Anfitrião tem sua entrada impedida por Mercúrio, que, com muita audácia, o enfrenta e insulta;
- **Arco V:** Alcmena retorna ao palco e, mais uma vez, discute com seu marido. A confusão torna-se maior quando Anfitrião e Júpiter estão frente a frente tentando convencer Blefarão sobre qual deles seria o verdadeiro. Quando Anfitrião, desolado e sem enxergar outra saída, decide entrar em casa e matar a todos, Júpiter se manifesta e revela todo o embuste por trás da história. Após isso, Brômia revela a verdade ao seu amo, os ânimos se aplacam e a situação se resolve;

²⁹⁷ Nos apêndices, disponibilizamos uma tabela que apresenta a divisão em arcos ao lado da divisão em atos.

- **Arco VI:** embora a situação criada por Júpiter já tenha se resolvido, aqui o deus resolve revelar a verdade diretamente a Anfitrião. A peça se encerra com o general pedindo os aplausos do público.

Com isso, esperamos ter demonstrado que a importância da métrica é maior que a virtuosidade do poeta em manipular as possibilidades de substituição entre longas e breves dentro de cada um dos metros utilizados. As estruturas específicas criadas pelo uso contínuo de diferentes padrões métricos – os *diuerbia* e os *cantica*, com seus recitativos e suas canções – são, portanto, mais que demonstração de perícia, conformando-se como uma das ferramentas dramáticas das quais Plauto lançou mão. Em outras palavras, para concluir, podemos dizer que os modos de significar do *Amphitruo*, os elementos de seu ritmo, podem apresentar relações profundas com a métrica.

V– A métrica no *Anfitrião*

Do início do trabalho até este momento, traçamos um caminho desde os tópicos mais gerais até o mais específico: da concepção do projeto, passamos por aquilo que acreditamos ser a tradução da poesia e a própria poesia; empreendemos uma longa caminhada pela poética do nosso objeto e fomos estreitando o caminho até determo-nos no funcionamento da métrica nos textos da Comédia Romana. Na seção anterior a esta, analisamos o funcionamento da métrica no *Amphitruo*, verificando a sua ligação com o ritmo de texto. Se agora, ao final desse caminho crítico, constatamos que a métrica é um fator relevante para a composição de uma *palliata*, influenciando o texto tanto em um nível macroestrutural (a composição em arcos) como microestrutural (na composição de personagens e na criação de passagens e situações cômicas, por exemplo), podemos voltar ao nosso projeto de tradução e defini-lo em linhas mais específicas.

Conforme dissemos na introdução, o que buscamos aqui é apresentar uma forma de traduzir Plauto em versos de maneira a tornar os versos um valor de discurso o mais próximo possível de como eles o são nos textos em latim. É, pois, a busca por uma tradução que possibilite ao leitor a experiência da métrica no ritmo do texto o que procuraremos atingir por meio da emulação de alguns padrões pelos quais a experiência é possível no texto original. Nesse sentido, vamos levar em conta aqui mais as estruturas métricas – *diuerbium*, recitativo e canção – que o metro em si – pensando aqui nas inúmeras configurações que cada um dos metros assume mediante o trabalho de Plauto. É importante ressaltar, porém, que a identidade de cada uma dessas estruturas também está condicionada à configuração dos metros. O que queremos dizer com isso é que, no desenvolvimento de nossa proposta, não levaremos em conta se o cenário jâmbico que compõe o texto latino é formado por seis pés jâmbicos puros ou, por exemplo, por uma mistura de jambos, anapestos e proceleusmáticos – o que vimos ser, mesmo em latim, uma característica secundária do ponto de vista da relação entre metro e ritmo do texto. O que nos interessa aqui é, portanto, desenvolver um verso que, quando lido, possa ser identificado como parte de uma estrutura específica que, no texto, possui funções e usos específi-

cos – tal como acontece com as estruturas identificadas nos textos latinos. Assim sendo, passemos agora à apresentação de cada uma delas.

Vamos retomar aqui algumas das informações que já destacamos anteriormente (seção III.3). De acordo com a tradição crítica da Comédia Latina, os *diuerbia* são formados por um tipo de verso, o senário jâmbico, que pode assumir diferentes configurações, o que leva Marshall a representar sua estrutura da seguinte forma:

X – X – X – X – X – u –

Para o autor, a identidade desse ritmo será garantida por dois fatores: a ausência de acompanhamento musical e a sequência crética (– u –) que se forma no final do verso. Como os septenários trocaicos podem acabar assumindo uma configuração idêntica à de um senário – o número de pés, na encenação, parece ter uma importância secundária àquela do ritmo e da música –, a presença do acompanhamento musical e a forma pela qual são ditos – a entonação com a qual o ator os pronuncia – assumem o papel principal na diferenciação entre os dois metros. Para a apresentação da nossa tradução, porém, não contamos com nenhum dos dois fatores – a elocução de um ator e o acompanhamento musical. Por esse motivo, buscamos desenvolver um sistema que garantisse a identificação do metro – portanto, da estrutura que ele compõe – já no início da leitura, de maneira a facilitar a percepção e a experiência das estruturas métricas formadas por cada tipo de verso. Assim sendo, decidimos estabelecer acentos obrigatórios que garantam a identificação do verso.

Para os senários jâmbicos, escolhemos, então, um verso com acento obrigatório na segunda sílaba métrica, o que garante um início jâmbico ao verso – caso consideremos que a sequência átona-tônica possa assumir as vezes da sequência breve-longa. Dessa forma, para os *ia*⁶, ficamos com versos como²⁹⁸:

De **t**odos vós, que me invocais em vossas vendas
e **c**ompras para serem vastos vossos lucros,
as **t**ransações guardar e garantir a todas,
e **q**ue, das contas e questões de todos vós,
5 em **c**asa e no estrangeiro, quereis que eu vos livre,

²⁹⁸ Os negritos indicarão o acento obrigatório de cada verso.

- que **amente** com perpétuo, bom e vasto lucro
as **transações** iniciadas e as que iniciareis,
e **que**, com boas novas, a todos vós e aos vossos,
quereis que eu atinja e traga e anuncie as boas
- 10 que **sejam** para o bem comum de todos vós
(pois **vós** sabeis que os outros deuses me legaram
que à **frente** das notícias e dos lucros eu ficasse):
assim como quereis o meu apoio nessas coisas,
que o **vosso** lucro seja permanente sempre,
- 15 de **vós**, durante a peça, quero só silêncio,
e **assim**, imparciais, sereis juízes justos.

Para os septenários trocaicos, escolhemos um verso com acento já na primeira sílaba métrica, de maneira a emular um início trocaico, possibilitando que o verso seja imediatamente percebido como diferente. Eis uma das sequências trocaicas de nossa tradução²⁹⁹:

- {Alc} **Veja** só! {Sós} Veja só você – caso queira ver, é claro.
{Alc} **Outra** vez me trata com empáfia sem que sofra mal nenhum.
{Anf} **Cala** a boca. Diga: fui eu mesmo que saí daqui cedinho?
{Alc} **Quem** me contaria sobre a guerra salvo os dois aí?
745 {Anf} **Sobre** o quê, exatamente? {Alc} De você ouvi que a grande urbe
conquistou e que com suas próprias mãos matou o rei Ptérelas.
{Anf} **Eu** te disse isso? {Alc} Sim, você. E o Sósia estava junto.
{Anf} **Me** ouviu contando essas coisas hoje? {Sós} Quando eu ouviria?
{Anf} **Tem** que perguntar pra ela. {Sós} Pois, que eu saiba, certamente não.
750 {Alc} **Que** surpresa ele não te desmentir. {Anf} Ei, Sósia, olhe aqui.
{Sós} **Tô** olhando. {Anf} Seja franco, não precisa concordar comigo:
me ouviu contando essas coisas hoje como ela afirma?
{Sós} **Esse** enlouqueceu também, por Pólux! Me pergunta isso?
Eu, que, com certeza, só a vejo agora junto com você?

Dentre as maiores diferenças que encontramos entre os dois sistemas de metrificação – o latino e o português –, aquela que acabou se tornando uma das nossas maiores dificuldades foi encontrar uma medida para o verso em português. Embora os versos plautinos possam variar do ponto de vista rítmico, possuem um número fixo de pés: seis para os senários, sete e meio para os septenários, oito para os octonários, etc. A possibilidade de substituição entre longas e breves, porém, faz com

²⁹⁹ Vale alertar também para o princípio pelo qual fizemos as elisões: quando a sílaba posterior apresenta vogal tônica, tendemos a não elidir as vogais; quando as duas vogais são átonas, a elisão é possível, mas nem sempre obrigatória. Assim, por exemplo, não haveria elisão em “vou | fa | lar | que | es | ta...”, mas ela é possível em “vou | fa | lar | que eu | que | ro...”. Também partimos do seguinte princípio: por mais que a sílaba de uma palavra ou mesmo um monossílabo sejam comumente lidos com átonos, ou com uma tonicidade menor que a da sílaba tônica por excelência, sempre que eles ocorrem nas posições de acento obrigatório, serão lidos como tônicos. Isso faz com que, por exemplo, o pronome “eu” possa, às vezes, fazer a elisão com uma vogal anterior ou posterior e, outras vezes, não elidir, ou que ele, às vezes, seja átono e, outras vezes,ônico.

que um senário possa acomodar, por exemplo, de dezoito a vinte e três sílabas breves. Na metrificação portuguesa, o fator primeiro para a caracterização dos versos é o número de sílabas métricas que ele tem. Embora dez sílabas métricas possam acomodar um número de sílabas gramaticais superior a dez, muito raramente o número de sílabas gramaticais que compõem um verso latino ocupará o mesmo número de sílabas se traduzidas ao português. Por esse motivo, do ponto de vista da extensão, os versos nos quais traduzimos o *Amphitruo* são variáveis. Porém, como acreditamos que algumas das mais celebradas características do texto plautino possam ter surgido de tentativas de vencer as dificuldades impostas pelas exigências sobre a extensão dos metros com os quais trabalhava, decidimos operar dentro de uma variabilidade de extensão controlada, que, ao mesmo tempo que nos permite alguma flexibilidade, fazendo com que não alterássemos o número total de versos para traduzirmos o *Amphitruo*, também nos impõe uma baliza, de modo a recriar um ambiente que nos levasse a desenvolver soluções mais trabalhadas.

Porém, embora controlada, essa variabilidade não se impõe como um número obrigatório de sílabas. Por isso, nossos senários, que geralmente oscilam entre doze e quatorze sílabas métricas, podem possuir menos que doze ou mais que catorze sílabas. Dessa forma, o critério distintivo de nossos versos – aquele de identificação – recai sobre seus acentos obrigatórios. De acordo com essa variabilidade controlada, então, os senários tendem a se manter entre doze e quatorze sílabas métricas; septenários, entre treze e quinze; e octonários, entre desesseis e dezoito. Eis alguns exemplos:

▪ **Senários** (v. 861 e 863):

Eu	sou	a	que	le An	fi	tri	ão	de	quem	o	Só	sia é	ser	(vo)
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	

eu	mo	ro	bem	a	li	no an	dar	su	pe	ri	or
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

▪ **Septenários** (v. 664 e 665):

É	me	lhor	que	nós	vol	te	mos	pro	na	vio,	An	fi	tri	ão.	Por	que?
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17

nes	sa	ca	sa	não	vai	ter	nin	guém	pra	nos	ser	vir	co	mi	(da)
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	

▪ **Octonários** (v. 1055 e 1056):

As	sim	as	coi	sas	me	pa	re	cem:	ter	ra	mar	e	céu	me	se	(guem)
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	

su	fo	cam,	ma	tam.	co	mo	sou	des	ven	tu	ra	da!	Mas	o	que	fa	rei?
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18

Como os nossos versos, se comparados aos mais canônicos da versificação portuguesa, acabaram ficando um tanto longos, escolhemos fixar, pra além dos já mencionados, outros acentos, de forma a criar uma garantia mínima de ritmo. Esses acentos recaem sobre o final do verso, e estabelecem, no caso dos senários e dos septenários, uma sequência final átona-tônica-átona-tônica³⁰⁰. Retomemos os já citados exemplos, agora com todos os acentos obrigatórios marcados:

▪ **Senários:**

De **todos** vós, que me invocais em **vossas vendas**
e **compras** para serem vastos **vossos lucros**,
as **transações** guardar e **garantir** a **todas**,
e **que**, das contas e questões de **todos vós**,
5 em **casa** e no estrangeiro, quereis que **eu** vos **livre**,
que **auente** com perpétuo, bom e **vasto lucro**
as **transações** iniciadas e as que **iniciareis**,
e **que**, com boas novas, a todos **vós** e aos **vossos**,
quereis que eu atinja e traga e anuncie as **boas**
10 que **sejam** para o bem comum de **todos vós**
(pois **vós** sabeis que os outros deuses **me legaram**
que à **frente** das notícias e dos lucros **eu ficasse**):
assim como quereis o meu apoio **nessas coisas**,
que o **vosso** lucro seja permanente **sempre**,
15 de **vós**, durante a peça, quero **só silêncio**,
e **assim**, imparciais, sereis juízes **justos**.

³⁰⁰ Isso não significa, podemos ressaltar, que os versos serão acentuados somente nessas posições. Sempre que julgamos adequado, procuramos manter a sequência átona-tônica – ou tônica-átona – no verso todo.

▪ **Septenários:**

- {Alc} **Veja** só! {Sós} Veja só você – caso queira **ver**, é **claro**.
 {Alc} **Outra** vez me trata com empáfia sem que sofra **mal nenhum**.
 {Anf} **Cala** a boca. Diga: fui eu mesmo que saí **daqui** cedinho?
 {Alc} **Quem** me contaria sobre a guerra salvo os **dois** aí?
 745 {Anf} **Sobre** o quê, exatamente? {Alc} De você ouvi que a **grande urbe**
conquistou e que com suas próprias mãos matou o **rei Ptérelas**.
 {Anf} **Eu** te disse isso? {Alc} Sim, você. E o Sósia estava **junto**.
 {Anf} **Me** ouviu contando essas coisas hoje? {Sós} Quando eu **ouviria**?
 {Anf} **Tem** que perguntar pra ela. {Sós} Pois, que eu saiba, certamente **não**.
 750 {Alc} **Que** surpresa ele não te desmentir. {Anf} Ei, Sósia, **olhe aqui**.
 {Sós} **Tô** olhando. {Anf} Seja franco, não precisa **concordar comigo**:
me ouviu contando essas coisas hoje como **ela afirma**?
 {Sós} **Esse** enlouqueceu também, por Pólux! Me **pergunta isso**?
Eu, que, com certeza, só a vejo agora junto **com você**?

Como, conforme indica Marshall, a diferença principal entre o senários e os octonários jâmbicos diz respeito ao número de pés que compõem os versos – além do acompanhamento musical –, e como preferimos não utilizar a extensão como característica distintiva para os nossos versos, decidimos marcar a diferença entre os dois adicionando outra sequência átona-tônica ao final dos nossos octonários. Dessa forma, enquanto senários e septenários apresentam uma sequência final átona-tônica-átona-tônica, os octonários apresentam uma sequência átona-tônica-átona-tônica-átona-tônica. Por exemplo:

- {Merc} Palavra alguma ele disse, até **agora**, **falsamente**:
 pois **eu** estava lá presente com meu **pai enquanto combatiam**.
 250 {Sós} Os **oponentes** saem em fuga; nisso **aumenta** o **ardor** dos **nossos**:
enchiam-se com flechas corpos de **teléboas que** fugiam.
 e o **próprio** Anfitrião, de próprias mãos, **decapitou** o **rei Ptérelas**.
 foi **essa** a luta ali lutada, da aurora **até** o **entardecer**
 (e **disso** eu lembro muito bem, porque naquele **dia não jantei**).
 255 **Porém**, por fim, a noite irrompe **interrompendo** a **luta**.
 No **outro** dia, da cidade vêm a **nós** em **pranto** os **chefes**:
 de **mãos** unidas eles rogam que esqueçamos **sua ofensa**
 e a **eles** mesmos, bens humanos e divinos, **filhos e cidade**
entregam ao poder e à vontade **do tebano povo**.
 260 Por **sua** honra, Anfitrião recebe uma **taça feita** em **ouro** –
 a **taça** em que seu rei bebericava sempre. **Vou contar assim**.
Agora, sigo o rumo e cumpro a ordem. **Parto para casa**.

Para as canções, escolhemos um padrão diferente. Como vimos, o *Amphitruo* apresenta ao todo quatro canções, duas delas polimétricas e duas eminentemente monométricas. As duas canções polimétricas são compostas em anapestos, troqueus (que não septenários) e báquicos. Das duas eminentemente monométricas, uma é escrita em créticos (com a ocorrência de dois monômetros trocaicos com dipodia) e a outra em báquicos (com a ocorrência de um dímetro trocaico e de alguns

cola em alguns versos). Se considerarmos o montante de cada um dos tipos de verso utilizados nas quatro canções, constatamos a predominância do báquicos e dos créticos, sendo bem menor a ocorrência de troqueus e anapestos.

Para a tradução dessas canções, seguimos dois padrões, um para os versos que ocorrem em menor número (troqueus e anapestos), que traduzimos em versos livres, sem extensão nem ritmo padronizados, e outro para os créticos e os báquicos, que, além de ocorrer em maior número nessa peça, são os dois principais metros utilizados por Plauto nas canções. Vamos considerar, agora, cada um dos dois padrões por nós adotados de maneira mais detida.

As duas canções polimétricas às quais nos referimos dizem respeito à primeira e à terceira canções da peça, isto é, à canção de apresentação de Sósia (v. 160-179) e à canção em que Sósia e Anfitrião dialogam enquanto caminham do porto para casa (v. 551-573)³⁰¹. Em ambos os casos, os pés e as medidas que compõem cada verso não seguem um padrão específico, e não podemos dizer que exista um vínculo entre o metro e o contexto afetivo que envolve a canção – conforme vimos na seção anterior, essas duas canções possuem mais uma função de apresentação e de alívio cômico que de exaltação ou destaque afetivo. Dada a grande variedade de ritmos e medidas presentes em ambas, escolhemos traduzi-las em versos livres, sem medida nem ritmos padronizados. Dessa forma, conforme acreditamos, estaremos conservando o aspecto mais vívido e livre dessas duas canções. Vejamos um trecho de cada uma delas:

▪ **Canção I**

160 Do mesmo jeito que oito fortões martelam na bigorna,
assim que eu chegar do estrangeiro, pobre de mim,
vão me receber com toda hospitalidade em praça pública.
Os abusos do meu amo,
me arrastam descontente agora à noite pra fora do porto.

165 Por acaso não podia me mandar aqui com luz?
É difícil de servir a um senhor tão opulento.
A servidão a um homem rico é sempre tão mais dura:
noite e dia, sempre e sempre, há trabalho suficiente e de sobra
pra ser dito, pra ser feito, pra que você não sossegue.

³⁰¹ Nos apêndices ao trabalho, disponibilizamos uma tabela com a escansão dos versos que compõem a peça.

▪ Canção III

{Anf} Pois me siga! {Sós} Te sigo seguindo de perto.
{Anf} Eu te acho um larápio! {Sós} Mais essa! Por que?
{Anf} Bom, porque o que 'tá me contando não é,
nunca foi, nem será. {Sós} Mas de novo fazendo
555 o de sempre: você não confia nos seus.
{Anf} O que foi? Como assim? Pois agora, por Hércules,
essa língua malandra eu te arranco, malandro!
{Sós} Eu sou seu; vai fazer o que bem entender.
Mas por certo jamais vai poder me impedir
560 de contar como tudo se deu por aqui.
{Anf} Quer dizer que você, esse aqui, do meu lado,
'tá na frente de casa? {Sós} Pois falo a verdade.
{Anf} O castigo que os deuses darão a você,
eu também te darei. {Sós} Como queira, eu sou seu.

Para as duas canções eminentemente monométricas, consideramos o fato de que, como canções, o ritmo deveria ser muito bem marcado, uma vez que, para além do metro, contavam com o acompanhamento da tábua e com a elocução dos atores (ou do cantor, pois há a hipótese de que o ator falava os *diuerbia* e os cantores cantavam os *cantica*)³⁰². Como nossa tradução não tem em vista necessariamente a representação, mas tem por princípio tornar possível a identificação dessas diferentes estruturas métricas, decidimos, na contramão do que vínhamos fazendo, escolher ritmos fixos e bem marcados para traduzi-las. Dessa forma, acreditamos que, durante a leitura, esse rigor despertará a atenção do leitor para o ritmo em que a passagem foi composta, tornando-a mais musical que as outras passagens do texto.

Assim sendo, escolhemos traduzir os versos compostos em pés báquicos por versos em português com andamento anapéstico – um tipo de verso lírico mais patético, que, achamos, funcionou bem nos contextos afetivos em que aqui foram empregados –, mantendo sempre que possível o mesmo número de pés de cada um dos versos. Para os créticos, principalmente porque a única ocorrência deles em todo o *Amphitruo* é justamente no relato de batalha feito pelo escravo Sósia, que, segundo a crítica, apresenta diversos paralelos com as descrições de batalhas presentes na épica clássica – como o uso de arcaísmos para elevar o estilo da descrição, a hipérbole que torna a batalha algo que afeta terra e céu e a interrupção da

³⁰² Cf. DUPONT; LETESSIER, *op. cit.* p. 36-37.

batalha pela chegada da noite³⁰³ –, escolhemos o verso desenvolvido por Carlos Alberto Nunes em suas traduções da épica de Homero e Virgílio, transformando assim os tetrâmetros créticos do original em hexâmetros datílicos portugueses³⁰⁴. Como exemplo, vejamos, conforme a ordem que aqui apresentamos, um trecho de cada uma delas:

▪ Canção IV

O prazer não é **algo** pequeno na **vida** e nos **dias** vividos
comparado aos **pesares**? Assim prepararam os **dias** dos **homens**,
635 decidiram os **deuses** assim: que a **tristeza** acompanhe o **prazer**;
acontece algo **bom** e depois aparecem **tristezas** e **dor**.
Pois **agora** que eu **passo** por **isso** em **casa**, eu **sei** por mim **mesma**.
o **prazer** foi **pequeno** pra **mim**, pois durante **somente** uma **noite**
recebi meu marido, que **parte** **daqui** com o **dia** surgindo.
640 E eu **pareço** **ficar** tão **sozinha** na **ausência** do **homem** que eu **amo**.
A **tristeza** ao **sair** foi **maior** que o **prazer** ao **chegar**.
Mas eu **fico** **feliz**
porque **ele** **venceu** e **voltou** para **casa** **coberto** de **glórias**.

▪ Canção II

Tropas **esplêndidas** **vão** se movendo de **ambos** os **lados**;
220 **são** **divididos** os **homens** e **são** **divididas** as **ordens** –
nós instruimos as **nossas** da **nossa** maneira e costume;
os inimigos instruem as **suas** da **sua** maneira.
Os comandantes de **ambos** os **lados** caminham pro **centro**;
longe da **turba** das **ordens**, **sozinhos** **conversam** **conjuntos**.
225 **Juntos** decidem que os **homens** vencidos durante a **batalha**
vão se **render** e **entregar** a **cidade**, as **famílias** e **altares**.
Feito o **tratado** **retumbam** **trombetas** por **todos** os **postos**,
súplicas **surgem** de **ambos** os **lados** e a **terra** **ressoa**.

São esses os padrões que escolhemos para recriar as estruturas métricas presentes no *Amphitruo*. Por meio deles, acreditamos, logramos manter a distinção entre cada uma das estruturas – *diuerbium*, recitativos e canções –, dando a cada uma delas características formais específicas, mas mantendo, em certo nível, uma semelhança – tal como ocorre quando as consideramos conforme trabalhadas por Plauto. Para as canções, especificamente, utilizar os dois padrões que escolhemos – o ritmo

³⁰³ Para uma análise mais detalhada da presença de traços épicos na canção e no relato de batalha de Sósia, cf. Christenson (*op. cit.*, p. 174 ss.); COSTA (2010); ONIGA (1985).

³⁰⁴ Há dois momentos na canção de Sósia em que a continuidade dos hexâmetros é quebrada por um monômetro trocaico (v. 237 e 247). Mantivemos, na nossa tradução, essa quebra, alterando o ritmo desses versos.

marcado para as canções monométricas e o ritmo não marcado para as polimétricas – também nos pareceu condizente com o princípio pelo qual desenvolvemos as estruturas em nossa tradução, visto que, embora não sejam regidas pelo mesmo princípio, ambos os grupos de canções apresentam diferenças com relação às outras estruturas, o que facilita a sua percepção como uma sequência de versos diferente daquelas que predominam no texto.

Marcando as diferenças por meio de versos com padrões de acentuação distintos, podemos ainda organizar nossa tradução de acordo com os arcos propostos por Marshall. Dessa forma, nosso leitor não encontrará, na tradução, a já clássica separação da peça em atos e cenas. Em vez de indicarmos ato em cena durante a tradução, vamos indicar o arco e a estrutura métrica. Assim sendo, sempre que houver a mudança de um arco para outro e de uma estrutura métrica para outra, o leitor poderá acompanhar a leitura a partir daquilo que aqui foi exposto. Para a marcação das estruturas métricas, seguiremos a seguinte notação:

- Os *diuerbia* serão indicados com a notação **D ia**⁶;
- Os recitativos, com **R tr**⁷, para os septenários trocaicos, e **R ia**⁸, para os octonários jâmbicos;
- As canções serão numeradas de acordo com a sequência em que aparecem, com a letra **C** maiúscula seguida de **I**, **II**, **III** e **IV**, portanto.

Para facilitar o cotejo com a edição que apresentamos na seção de anexos, decidimos organizar o texto latino seguindo o mesmo princípio, ou seja, reestruturando a peça de acordo com os arcos e as estruturas métricas que a compõem. Nesse momento, antes de encerrarmos a nossa Nota e passarmos à tradução, queremos tratar, mesmo que brevemente, da transmissão do texto plautino e da edição que utilizamos para a nossa tradução.

O *corpus* plautino conforme o temos hoje nos chegou por meio de duas famílias de manuscritos, conhecidas como Palimpsesto Ambrosiano (A), datado dos séculos V e VI, e como Códices Palatinos (B, C, D), datados dos séculos X e XI. Para o *Amphitruo*, porém, podemos contar apenas com os MSS. B e D, já que a peça não consta em C e que a sua versão de A perdeu-se – uma perda imensa, segundo Pal-

mer³⁰⁵. A peça ainda costa em dois outros MSS. de P (a família dos Códices Palatinos), E e J – ambos datados do séc. XII –, mas B e D, superiores a eles, são os mais importantes na transmissão do texto.

Embora existam algumas lições diferentes nas principais edições do texto, podemos dizer que não há grandes controvérsias entre os editores³⁰⁶. Há, porém, uma lacuna considerável entre os versos 1034 e 1035. Lindsay, em seu aparato crítico, alega que 300 versos compunham a lacuna (Havet³⁰⁷ alega que são 272), e Christenson³⁰⁸ considera que cenas inteiras podem ter se perdido. Sobre a lacuna, Palmer³⁰⁹ revela que B não apresenta nenhum vestígio, e que D deixa em branco o espaço referente a sete versos e E, duas linhas. Baseando-se no possível número de cenas passíveis de serem levantadas a partir dos dezenove fragmentos que nos restaram dessa lacuna, Palmer supõe que, no arquétipo de B, D e E, a lacuna deve ter sido de, no mínimo, 3 ou quatro folhas. Eis a ordem pela qual esses fragmentos são comumente arranjados:

- frs. I- VI: continuação da cena entre Mercúrio e Anfitrião;
- frs. VII-X: um segundo confronto entre Alcmena e Anfitrião;
- frs. XI-XIV: cena entre Sósia, Anfitrião e Blefarão;
- frs. XV-XIX: confronto entre Júpiter e Anfitrião na presença de Blefarão.

Para a nossa tradução, utilizamos, como base, a edição do texto plautino estabelecida por Leo, mas não nos furtamos a compará-la com outras edições sempre que tivemos alguma dúvida. Nesse sentido, eventualmente, a lição a partir da qual traduzimos pode não coincidir com aquela encontrada na edição de Leo³¹⁰, mas,

³⁰⁵ PALMER, *op. cit.*, p. XIX.

³⁰⁶ Nos anexos, disponibilizaremos uma tabela apresentada por Christenson, na qual constam as principais diferenças entre as principais edições do texto.

³⁰⁷ PLAUTUS, 1895.

³⁰⁸ *op. cit.*, p. 297.

³⁰⁹ *op. cit.*, p. 105n.

³¹⁰ PLAUTUS, T. M. *Amphitruo* (*Plauti Comoediae*. Vol. 1, Ed. F. Leo, 1895), edição do *Packard Humanities Institute*.

conforme já dissemos, como não existem grandes controvérsias na tradição crítica das edições do *Amphitruo*, o leitor poderá cotejar nossa tradução com o texto latino a partir de qualquer uma das edições existentes. A edição que reproduzimos nos anexos é a de Leo.

Sem mais, passemos à nossa tradução.

Anfitrião, de Tito Mácio Plauto

Argumento I

Transfigurado nas feições de Anfitrião,
que guerreava com teléboas inimigos,
o grande Jove empresta Alcmena para si.
Mercúrio se transforma nas feições de Sósia.
Com isso, os dois enganam todos. Logo após
os verdadeiros Sósia e Anfitrião voltarem,
são iludidos por tamanhas artimanhas.
As brigas e a discórdia surgem no casal,
até que, trovejando sua voz do éter,
o grande Júpiter confessa o adultério.

Argumento II

Amando Alcmena, Júpiter se transfigura
No general Anfitrião, que está em guerra.
Forjando a sua compleição, o deus Mercúrio
Imita Sósia por completo. A guerra então
Termina e Anfitrião triunfa. Assim que os dois
Retornam, vem a confusão. Anfitrião,
Incorfomado, acusa a esposa. Jove ajuda
Alcmena a dar à luz e assume a culpa. Então
Ordena o acordo entre os dois e volta aos céus.

Personagens

Júpiter – deus
Mercúrio – deus
Anfitrião – general
Sósia – escravo
Alcmena – matrona
Blefarão – capitão
Brômia – escrava

A cena se passa em Tebas, em frente à casa de Anfitrião.

{Merc} De todos vós, que me invocais em vossas vendas
e compras para serem vastos vossos lucros,
as transações guardar e garantir a todas,
e que, das contas e questões de todos vós,
5 em casa e no estrangeiro, quereis que eu vos livre,
que aumente com perpétuo, bom e vasto lucro
as transações iniciadas e as que iniciareis,
e que, com boas novas, a todos vós e aos vossos,
quereis que eu atinja e traga e anuncie as boas
10 que sejam para o bem comum de todos vós
(pois vós sabeis que os outros deuses me legaram
que à frente das notícias e dos lucros eu ficasse):
do jeito que quereis o meu apoio nessas coisas,
que o vosso lucro seja permanente sempre,
15 de vós, durante a peça, quero só silêncio,
e assim, imparciais, sereis juízes justos.
Agora, por quem venho e por que vim direi;
eu mesmo, ao mesmo tempo, revelarei meu nome:
eu vim pelo querer de Jove. Quem sou eu? Mercúrio.
20 Pra ser seu orador, mandou-me aqui meu pai,
sabendo embora que o que diga a vós será
cumprido como fosse ordem, pois entende que
temeis e respeitais a ele, pois é justo Júpiter;
porém, impôs que eu, tal como um suplicante,
25 a vós pedisse gentilmente, com palavras boas.
Pois esse Júpiter por ordem de quem venho aqui,
não menos que nenhum de vós, receia a surra.
De humana mãe nascido e pai também humano,
não é de se espantar que ele tenha medos.
30 Porque de Júpiter sou filho, eu também,
contagiado por meu pai, receio a surra.
Por isso venho em paz e trago a vós a paz:

eu vou pedir a vós que façam algo justo e simples,
porque eu sou um orador bem justo e peço aos justos
35 justiça, já que não convém ao justo ser injusto
e dos injustos é loucura desejar o justo
porque o injusto desconhece e renuncia o justo.
Agora, ouvi com atenção o que eu vou falar:
deveis querer o que queremos: merecemos,
40 meu pai e eu, por vossa causa e da república.
Mas devo lembrar (pois nas tragédias vi
os outros deuses – Netuno, Virtude, Marte,
Vitória, Belona – recordarem as coisas boas
que a vós fizeram) que, de todos esses feitos,
45 meu pai, dos deuses soberano, foi o arquiteto?
Mas é que nunca foi costume do meu pai
fazer qualquer censura aos bons por seus benfeitos.
Por isso considera que sereis a ele gratos
e crê que faz a vós o bem que faz por mérito.
50 Agora, o que aqui eu vim pedir direi primeiro;
A trama da tragédia só direi depois.
O quê? Franzis a fronte só porque eu disse
tragédia? Sou um deus, eu posso transformá-la.
Se vós quiserdes, esta mesma, de tragédia faço
55 comédia mesmo sendo iguais os versos todos.
Quereis ou não? Mas eu sou mesmo um grande estúpido!
Pois sendo eu um deus sei bem o que quereis.
Conheço o estado da questão em vosso espírito:
farei que seja mista, uma tragicomédia.
60 Porque, seguir agindo como se comédia fosse
não acho certo, já que reis e deuses vêm aqui.
E então? Porque escravos têm papel aqui também,
farei que seja uma tragicomédia, como eu disse.
Agora, o quanto Jove me mandou dizer:

65 que os inspetores banco a banco inspecionem,
que todos os espectadores sejam vistos,
e, caso se deparem com alguma claque,
que tomem imediatamente as togas em penhor;
ou caso solicitem palmas aos atores
70 ou mesmo a outro autor (quer seja por escrito
ou ele mesmo peça ou mande um mensageiro),
ou se os edis perfidiosamente premiarem,
ordena Júpiter que seja a mesma lei que aplica-se
ao magistrado quando pede voto a si e a outros.
75 E disse que em virtude vós viveis vencendo,
sem nada de perfídia ou ambições. Por que seria
a lei mais branda ao histrião que ao grande homem?
Que peçam votos pelos seus valores, não por claques.
Quem age certo sempre tem bastante apoio,
80 se crença há naqueles com poder nas mãos.
Também me disse isto, como outra ordem:
que existam inspetores para os histriões também.
Aquele que pra si formou torcida própria,
ou mesmo fez que outro agrade menos,
85 retalhem dele tanto a roupa quanto a pele.
Não quero que vos espanteis com o porquê de Júpiter
cuidar assim de atores; não vos espanteis:
aqui, nesta comédia, atuará o próprio Júpiter.
Por que vós estranhais? Até parece novidade
90 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,
95 e eu com ele. Agora, voltem para cá o espírito,
enquanto o argumento da comédia vou expor.

É Tebas a cidade. Nela tem seu lar
Anfitrião, nascido em Argos e de argivos filho,
com quem casou-se Alcmena, filha de Electrião.

100 Anfitrião agora as legiões comanda
na guerra dos teléboas contra a nação tebana.
Mas antes que daqui partisse para o exército,
o general deixou sua esposa Alcmena grávida.
Mas creio que sabeis, e bem, quem é meu pai,

105 o quanto está liberto dessas coisas todas,
que grande amante pode ser de quem deseja.
Às costas do marido, começou a amar Alcmena,
e para si empresta o lucro do seu corpo,
e assim deixou-a grávida com seus abraços.

110 Agora, tende em mente a situação de Alcmena:
está grávida de ambos, do esposo e do grande Júpiter.
Agora, meu pai está deitado ali com ela –
por causa disso esta noite está assim tão longa,
pra que com ela satisfaça os seus desejos.

115 Mas transfigura-se tal fosse Anfitrião.
Agora, vós não vos admireis com esse figurino,
por eu aparecer aqui na forma de um escravo.
Relatarei a vós uma velha e antiga história nova:
por isso venho ornado nesses novos trajes,

120 pois Júpiter, meu pai, agora está metido aí,
e na de Anfitrião verteu a sua própria imagem,
e todos os escravos julgam ser aquele ao vê-lo –
assim transforma sua pele sempre que lhe apraz.
Associei à minha imagem a do escravo Sósia,

125 que junto com Anfitrião partiu pra guerra,
pra eu poder servir ao meu apaixonado pai,
e pros escravos não me perguntarem quem eu sou
ao verem que eu ando revirando pela casa.

Mas, como acham que eu sou seu companheiro,
130 ninguém pergunta quem eu sou nem o que faço aqui.
Meu pai, agora, ali na casa se compraz:
está deitado e abraça aquela que mais quer;
os feitos legionários rememora o pai
e conta a ela, que o toma por marido
135 estando ao lado de um adúltero. Meu pai, agora,
relembra como afugentou as legiões hostis
e como foi presenteado com presentes vários.
E tal espólio dado a Anfitrião por lá
roubamos nós – meu pai faz fácil o que bem quiser.
140 Anfitrião retorna hoje da batalha,
e o escravo de quem eu trago as feições também.
Agora, para sermos distinguidos facilmente,
eu sempre vou trazer peninhas no chapéu;
meu pai vai ter no seu uma fitinha d’ouro.
145 Anfitrião não levará nenhum sinal.
Ninguém que seja da família pode ver
tais marcas – na verdade, vós, só vós vereis.
Mas lá está o escravo Sósia de Anfitrião:
do porto vem pra cá trazendo um lampião na mão.
150 Eu vou mandar o cara pra bem longe dessa casa.
Assistam, certamente vai valer a pena verdes
Mercúrio e Júpiter brincando de histriões.
{Sós} Que outro homem é mais audaz que eu ou qual mais confiante,
Que saiba dos costumes dos mais jovens e sozinho ande à noite?
155 O que farei agora, se os triúnviros me arremessarem na cadeia?
Depois me soltam e amanhã me mandam da despensa pro açoite.
nem vou poder saber porquê, nem ter do meu senhor nenhum socorro,
nem vai haver ninguém que vá pensar que eu não mereça pau.
Do mesmo jeito que oito fortões –
160 coitado de mim! – martelam na bigorna,

R ia⁸

CI

assim que eu chegar do estrangeiro, pobre de mim,
vão me receber com toda a hospitalidade em praça pública.

Os abusos do meu amo,
me arrastam descontente agora à noite pra fora do porto.

165 Por acaso não podia me mandar aqui com luz?

É difícil de servir a um senhor tão opulento.

A servidão a um homem rico é sempre tão mais dura:
noite e dia, sempre e sempre, há trabalho suficiente e de sobra
pra ser dito, pra ser feito, pra que você não sossegue.

170 De trabalhos e tarefas liberado, o próprio senhor rico
julga possível tudo aquilo que deseja um homem livre:
julga ser justo, mas não julga sobre como é trabalhoso,
nem julgará se é justa ou injusta a ordem que ordena.

A injustiça vai sempre assolar os escravos:

175 esse fardo pesado terão que aceitar.

{Merc} Pois quem tinha que assim lamentar era eu:

hoje mesmo eu era livre,

mas meu pai resolveu me tornar um escravo;

e esse aí, que nasceu como escravo, é quem se queixa.

180 **{Sós}** Por certo sou um servo açoitável: passou por minha ideia,
enquanto vinha, agradecer aos deuses pelas graças merecidas,
mas não! Por Pólux! Se quisessem me pagar o que mereço,
iriam delegar alguém pra me quebrar a cara direitinho,
porque, o bem que me fizeram, cuidei vão, de gratidão indigno.

R ia⁸

185 **{Merc}** Pois este faz o que em geral não fazem: sabe o que merece.

{Sós} O que jamais imaginei, nem outro cidadão qualquer
achou que fosse acontecer, se deu: salvos, gozamos nosso lar.

Vencidos os rivais, as tropas vencedoras voltam para casa,
extinto o grandioso prélio e exterminados os rivais.

190 Porque impôs ao povo tebano funerais cruéis sem conta,
com armas e varões revoltos conquistamos a cidade,
mas sempre sob as ordens e a tutela do meu amo Anfitrião.

Os seus compatriotas ele enalteceu com honras, presas, terras;
também fortaleceu o reino do tebano rei Creonte.

- 195 Mandou-me vir do porto para anunciar à sua esposa
que conduziu o bem do Estado com saber, poder e auspício.
Agora ensaiarei o modo de contar-lhe quando lá chegar.
Se eu contar mentiras, vou fazer o usual do meu caráter –
porque enquanto o pau comia solto, eu corria solto.
- 200 Mas vou fingir que estive lá e vou contar o que ouvi dizer.
De que maneira e quais palavras devo usar pra fabular,
primeiro aqui comigo eu quero ensaiar. Assim vou lhe contar:
Tão logo lá chegamos e naquelas terras aportamos,
Anfitrião elege os principais soldados dentre os primeiríssimos
205 e os delega; ordena que transmitam aos teléboas a proposta:
quisessem, sem afã ou guerra, dar-nos saques e saqueadores,
se o que levaram devolvessem, logo retirava para casa
as tropas. Os argivos deixariam o lugar, a calma e a paz
a eles dava. Se indispostos não cedessem aos pedidos,
210 com toda a força e suas tropas, a cidade arrasaria.
Assim que repetiram aos teléboas a instrução de Anfitrião,
os nobres homens, na virtude e nos valores confiando,
com fúria e com soberba extrema afrontam nossos mensageiros,
e dizem que com guerra podem defender a si e aos seus,
215 de modo que os nossos afastassem das fronteiras o exército.
Tão logo nossos mensageiros contam isso, Anfitrião avança
as tropas. Os teléboas em resposta guiam suas legiões,
munidas com sublimes armas, para fora da cidade.
Tropas esplêndidas vão se movendo de ambos os lados;
220 são divididos os homens e são divididas as ordens –
nós instruímos as nossas da nossa maneira e costume;
os inimigos instruem as suas da sua maneira.
Os comandantes de ambos os lados caminham pro centro;
longe da turba das ordens, sozinhos conversam conjuntos.

C II

225 Juntos decidem que os homens vencidos durante a batalha
vão se render e entregar a cidade, as famílias e altares.
Feito o tratado retumbam trombetas por todos os postos,
súplicas surgem de ambos os lados e a terra ressoa.
Os comandantes tementes elevam seus votos a Júpiter;

230 Ambos, de um lado e de outro, encorajam e incitam o exército.
Cada soldado demonstra os seus dotes e a sua coragem.
Ferem com ferro, se fendem as flechas; o céu estrondeia
com o rugido dos homens. Do bafo e do fôlego deles
surge uma nuvem; os homens desabam c'a força dos golpes.

235 Como queríamos, as nossas tropas superam por fim:
nós massacrámos os nossos rivais que desabam sem conta.
Vencemos os valentões.
Homem nenhum, entretanto, é capaz de virar-se e fugir,
nem haverá quem dali, sem lutar firmemente, recue.

240 Antes deixar escapar seu espírito ao posto entregar:
todos jaziam no próprio lugar conservando as fileiras.
Anfitrião, percebendo de pronto que isso acontece,
aos cavaleiros ordena que cubram o flanco direito.
Os cavaleiros depressa aparecem e ganham a destra:

245 bradam com força e, com grande furor se lançando na luta,
matam, mutilam e vencem com toda a justiça as fileiras
hostis e injustas.

{Merc} Palavra alguma ele disse, até agora, falsamente:
pois eu estava lá presente com meu pai enquanto combatiam.

250 **{Sós}** Em fuga os oponentes saem; nisso aumenta o ardor dos nossos:
enchiam-se com flechas corpos de teléboas que fugiam.
e o próprio Anfitrião, de próprias mãos, decapitou o rei Ptérelas.
foi essa a luta ali lutada, da aurora até o entardecer
(e disso eu lembro muito bem, porque naquele dia não jantei).

255 Porém, por fim, a noite irrompe interrompendo a luta.
No outro dia, da cidade vêm a nós em pranto os chefes:

R ia ⁸

de mãos unidas eles rogam que esqueçamos sua ofensa e a eles mesmos, bens humanos e divinos, filhos e cidade entregam ao poder e à vontade do tebano povo.

260 Por sua honra, Anfitrião recebe uma taça feita em ouro – a taça em que seu rei bebericava sempre. Vou contar assim. Agora, siga o rumo e cumpra a ordem. Parto para casa.

{Merc} Olha! O homem vem até aqui. Pois vou ao seu encontro! Nunca vou deixar que ele chegue nessa casa hoje.

R tr⁷

265 Já que a imagem dele está em mim, por certo engano o homem. Visto que peguei pra mim, de fato, o posto e a forma dele, fica bem eu ter também os modos e as ações iguais às dele. Posso ser então velhaco, esperto e astuto tanto quanto ele. Ele espanto assim, na malandragem – sua própria arma.

270 Mas, o que é que há? Está olhando o céu. Vou ver o que se passa.

{Sós} Pólux! Certo é, se algo há que eu creia ou saiba ao certo, acho que Noturno foi dormir bebaço essa noite, já que nem se movem as Setentrionais pra algum lugar do céu, nem a lua pra lugar algum se muda – onde nasce está –,

275 nem as Plêiades nem Oriente ou Vésper ao poente vão. Nem se movem as estrelas nem a noite cede espaço ao dia.

{Merc} Fique, Noite, como está; os desejos do meu pai atenda: dê o melhor do melhor modo ao melhor, e belas pagas ganhe.

{Sós} Creio eu que nunca tenha visto noite assim tão longa, 280 salvo uma em que, sem dó, fui pendurado e destroçado; Pólux! Mesmo aquela esta vence em duração de muito longe. Acho que o Sol, por Pólux, certamente dorme bêbado; não me surpreende se ele abusou um pouco a mais na janta.

{Merc} Ah, verdade, verme? Acaso vê nos deuses seus iguais?

285 Pelo dito e pelo feito eu te recebo, seu malandro!

Vamos, venha logo aqui: você vai ver a coisa feia.

{Sós} Esses indecentes que só vão deitar na marra, onde estão? Essa noite é boa pra passar fazendo safadezas.

{Merc} Nesse instante o sábio pai está conforme o seu discurso:
 290 'tá deitado ao lado de Alcmena, amando como bem deseja.

{Sós} Vou seguir e vou narrar à ama o que mandou o meu senhor.
 Quem é este em frente a casa a essa hora? Não estou gostando...

{Merc} Não existe outro frouxo assim. **{Sós}** Agora vem à minha mente
 que aquele homem vai querer tecer de novo esse pálio.

295 **{Merc}** 'Tá com medo! Agora eu pego ele! **{Sós}** Me ferrei! Meus dentes tremem!
 Esse aí vai ser cortês e certamente me acolher com punhos.
 Acho que vai ser clemente: já que a mim meu amo
 fez insone, os punhos desse aí me botam pra dormir.
 'Tô fodido! Por favor, por Hércules! Que alto e forte!

300 **{Merc}** Vou falar bem claro, assim de frente, pra que ouça o que direi;
 desse jeito meto nele um medo ainda bem maior:
 vamos, punhos, força, já que o ventre há dias não merenda!
 Desde que vocês deitaram ontem quatro peladões,
 já passou bastante tempo. **{Sós}** Temo que, pro meu azar,

305 tenha que mudar meu nome e assim de Sósia eu passe a Quinto.
 Ele afirma que ele mesmo deu ao sono quatro homens:
 tenho medo de aumentar a conta. **{Merc}** Muito bem! Assim que eu gosto!
{Sós} 'Tá se armando: assim se ajeita. **{Merc}** Pois não vai ficar sem surra.
{Sós} Quem? **{Merc}** Aquele que vier aqui degustará meus punhos!

310 **{Sós}** Sai! Não gosto de comer assim tão tarde. Já jantei.
 Dê aos pobres essa janta, se você tiver bom senso.

{Merc} Nada mau o peso desse punho. **{Sós}** Pronto: 'tá pesando os punhos!
{Merc} E se eu bater bastante, até que durma? **{Sós}** Assim você me salva,
 pois passei a fio três noites acordado. **{Merc}** Que horrível:

315 na malícia, minha mão se acostumou a machucar molares.
 Quem você elege, punho, fica precisando de outra cara.
{Sós} Esse homem vai me por em obras e ajustar a minha fuça.
{Merc} Vai ficar sem osso o rosto em que você bater com gosto.
{Sós} Grande coisa: quer tirar a minha espinha como fazem com moreias.

320 Esse aí desossa homens sem motivo! Se me encontra, morro.

{Merc} 'Tô cheirando alguém... coitado!. **{Sós}** Ops! Me escapou algum cheirinho?

{Merc} Longe não está, mas certamente veio para cá de longe.

{Sós} Esse aí é bruxo. **{Merc}** Os punhos! Eles 'tão descontrolados!

{Sós} Se quiser me usar pra sossegá-los, dome-os antes na parede.

325 **{Merc}** Uma voz me voa aos meus ouvidos. **{Sós}** Mas não sou um infeliz?
Só porque não depilei as asas, tenho uma voz que voa.

{Merc} Pois então que o burro leve a carga de pancadas que eu vou dar.

{Sós} Burro? Mas não tenho um burro. **{Merc}** Deve suportar uns punhos...

{Sós} Hércules! 'Tô cansado! Foi navio, foi viagem... tenho náuseas!

330 Se sofri de mãos vazias, imagine carregado!

{Merc} Não-sei-quem está falando aqui... **{Sós}** 'Tô salvo! Ele não me vê.
Diz que fala um nãoseiquem, e com certeza eu chamo é Sósia.

{Merc} Uma voz parece vir cantar aqui no ouvido da direita.

{Sós} Temo que, em vez da voz cantar ali, o açoite cante aqui.

335 **{Merc}** Muito bem! Ele vem aqui pra mim. **{Sós}** Temo e tremo todo!
Eu nem sei, por Pólux, onde nessa terra estou se a mim perguntam –
ai de mim! – nem posso me mover assim com tanto medo.
Foi-se! Desse jeito acabam de uma vez relato e Sósia.

Cabe a mim, porém, com confiança, conversar com esse homem –

340 vai que assim pareço forte e ele priva as suas mãos de mim.

{Merc} Ei, pra onde vai você que traz Vulcano preso nesse chifre?

{Sós} Diga o que você que por aí desossa rostos 'tá querendo.

{Merc} Homem livre ou escravo? **{Sós}** Aquilo que agrada meu ânimo.

{Merc} É verdade? **{Sós}** É verdade. **{Merc}** Mentiroso. **{Sós}** Isso não.

345 **{Merc}** Vou fazer que diga que eu digo a verdade. **{Sós}** Quem precisa disso?

{Merc} Pode me dizer pra onde vai, por que veio e a quem pertence?

{Sós} Venho aqui por ordem do senhor de quem sou servo. Assim 'tá bom?

{Merc} Hoje a sua boca vai fazer o que eu quiser, safado. **{Sós}** Não,
ela só trabalha como eu quero. **{Merc}** Ainda 'tá tagarelado?

350 Diga: qual seu interesse nessa casa? **{Sós}** Não, qual o seu?

{Merc} Nosso rei Creonte sempre escolhe alguém pra vigiar a noite.

{Sós} Muito bem: porque a gente estava fora, vigiou as casas.

Vai tranquilo, então, e diga que os familiares vêm chegando.

355 **{Merc}** Eu não sei o quanto é da família, mas se não sair agora,
meu familiar, eu vou te receber sem familiaridades!

{Sós} Eu te falo: moro aqui e dos daqui sou servo. **{Merc}** Quer saber?
Caso não se mande, vai em um cortejo hoje. **{Sós}** E como?

{Merc} Vai deitado, e não de pé, se eu puder pegar um pau!

{Sós} 'Tô falando, eu sou um familiar aí, sou da família...

360 **{Merc}** Se não for sumir agora, veja logo o quanto quer levar.

{Sós} Pensa em proibir que eu, chegando bem de longe, entre em casa?

{Merc} Essa é sua casa? **{Sós}** Essa mesma. **{Merc}** E quem seria o seu senhor?

{Sós} Nosso Anfitrião, que agora está à frente das tebanas tropas,
homem que casou com Alcmena. **{Merc}** O que disse? Qual seu nome?

365 **{Sós}** Os tebanos chamam-me de Sósia, de Davo filho.

{Merc} Causa o próprio mal chegando aqui com mentirinhas prontas,
cheio de atrevimentos e com esse seu papinho aí furado.

{Sós} Na verdade eu vim com minha roupa furada, e não o papo.

{Merc} 'Tá mentindo ainda: veio com seus pés, e não com sua roupa.

370 **{Sós}** Isso certamente. **{Merc}** E por mentir, certamente toma pau.

{Sós} Pólux! Eu não quero, certamente. **{Merc}** Mas, por Pólux, certamente vai,
pois não há escolha: esse certamente é, na verdade, certo.

{Sós} Peço sua boa fé. **{Merc}** Então me diz que é justamente Sósia,
que sou eu. **{Sós}** Morri! **{Merc}** Mas isso é pouco comparado ao que será!

375 Outra vez: a quem pertence? **{Sós}** A você, que me tomou com punhos!

Peço ajuda, cidadãos tebanos! **{Merc}** Ô garganta, vai gritar?

Veio aqui por que? **{Sós}** Pra ter alguém em quem você sentasse a mão.

{Merc} Seu senhor é quem? **{Sós}** Anfitrião, já disse, sou o Sósia. **{Merc}** Sendo
mentiroso, apanha ainda mais: eu sou o Sósia; não você.

380 **{Sós}** Façam isso, deuses! Caso for você, sou eu quem vai bater...

{M} Disse algo? **{S}** Não. **{M}** Quem é seu senhor? **{S}** Quem você quiser.

{Merc} Qual seu nome então? **{Sós}** Se não me der nenhum, serei Ninguém.

{Merc} Disse ser o Sósia de Anfitrião. **{Sós}** Mas isso foi um erro:
na verdade, eu quis dizer que sou um sócio de Anfitrião.

385 **{Merc}** Sempre soube que nenhum de nós seria Sósia fora eu.
 Foi engano. **{Sós}** Quem me dera fosse engano dos seus punhos.
{Merc} Sou aquele Sósia que agora há pouco você dizia ser.
{Sós} Peço que em paz permita que eu fale com você, que não me bata.
{Merc} Acho que uma trégua, se você quiser falar, vai ser melhor.

390 **{Sós}** Sem que haja paz, não falo, pois você se sai melhor nos punhos.
{Merc} Fale se quiser, não vou ser mau. **{Sós}** Eu posso confiar? **{Merc}** É claro!
{Sós} Se você mentir... **{Merc}** Que a ira de Mercúrio caia sobre Sósia!
{Sós} Veja bem, porque assim sou livre pra falar o que quiser.
 Sou o Sósia escravo de Anfitrião. **{Merc}** De novo? Ainda nessa?

395 **{Sós}** Fiz a paz, fiz um pacto, falo a verdade. **{Merc}** Ganha a surra.
{Sós} Faça o que quiser e como bem quiser, pois nos punhos ganha;
 seja lá o que fizer, eu não vou mesmo me calar, por Hércules!
{Merc} Hoje, estando eu vivo, não fará com que eu não seja o Sósia.
{Sós} Pólux! Com certeza não consegue impedir que eu seja nós.

400 Entre nós não há escravo Sósia algum melhor que eu.
 [que daqui parti pra guerra junto com Anfitrião.]
{Merc} Esse homem não 'tá bom. **{Sós}** O mal que me atribui é seu.
 Como não sou eu, malvado, o Sósia escravo de Anfitrião?
 Nossa nau, a que me trouxe, não chegou do porto Pérsico

405 hoje à noite? Por acaso o meu senhor não me enviou aqui?
 'Tô parado aqui ou não? Tenho um lampião na mão ou não?
 'Tô falando? 'Tô desperto? Não fui sovado agora há pouco?
 Fui! Por Hércules que eu fui! A minha boca ainda 'tá doendo...
 'Tô duvidando por que, então? Por que não entro logo em casa?

410 **{Merc}** Nessa casa? **{Sós}** Isso mesmo. **{Merc}** Veja, disso que você falou,
 tudo é falso: sou eu, sem dúvidas, o Sósia de Anfitrião.
 Uma nau das nossas veio hoje à noite lá do porto Pérsico.
 Nós tomamos a cidade em que reinou o rei Ptérelas.
 Nós lutamos com furor e derrotamos os teléboas.

415 No combate, o próprio Anfitrião decapitou o rei Ptérelas.
{Sós} Nem eu mesmo creio em mim ouvindo esse aí contando isso.

Não há dúvidas: recorda o que se deu por lá de cor.

Vamos lá, responda: o que os teléboas deram para Anfitrião?

{Merc} Uma taça feita em ouro em que seu rei bebericava sempre.

420 **{Sós}** Ele disse! E onde a taça está? **{Merc}** Lacrada em um cestinho com o selo de Anfitrião. **{Sós}** Diga: o que é que tem no selo?

{Merc} A quadriga com o sol nascente. Tenta me pegar, perverso?

{Sós} Isso torna ele o vencedor. Vou ter que achar um novo nome.

Onde soube disso, eu não sei, mas eu vou pegá-lo agora mesmo,

425 pois aquilo que eu fiz sozinho dentro da barraca,

sem ninguém por perto, ele, hoje, não tem como me dizer.

Se você é mesmo Sósia, enquanto o pau comia solto,

diga o que fazia na barraca – caso acerte, me convence.

{Merc} Tinha vinho num barril e eu enchi um copo e... **{Sós}** Muito bem.

430 **{Merc}** fui e dei à luz o vinho como se saísse da mamãe: purinho.

{Sós} Isso mesmo, foi assim: enchi o meu caneco com o vinho puro.

Não me espantaria ele estar acaçapado no caneco.

{Merc} Pois então eu te convenço assim de que você não é o Sósia?

{Sós} 'Tá negando que eu seja? **{Merc}** Como não negar, já que eu mesmo sou?

435 **{Sós}** Juro aqui, por Jove, que sou eu e que não 'tô mentindo.

{Merc} Por Mercúrio eu juro: Jove não concorda com você.

Sei que ele põe mais fé em mim sem juras que em você jurando.

{Sós} Seja como for, me diga: quem sou eu, se eu não sou Sósia?

{Merc} Quando eu não quiser mais ser o Sósia, então você será;

440 mas, porque eu sou, eu vou partir você se não sumir daqui, safado.

{Sós} Quando eu reparo nele, Pólux!, vejo a minha forma,

vejo como sou (me vejo sempre no espelho). Parece eu!

Traz iguais chapéu e roupa: é similar a mim o mesmo quanto eu sou.

perna, pé, altura, cabelo, olhos, nariz, bochecha e boca,

445 queixo, barba, colo... Vou dizer o quê? Se houver em suas costas

cicatrices, outra semelhança semelhante assim não vai haver.

Mas assim que eu penso, vejo que eu sou o mesmo que eu sempre fui.

Meu senhor e a nossa casa eu conheço; que eu sinto e sei é certo.

Eu não vou obedecer o que ele diz. Vou bater na porta.

450 **{Merc}** Vai aonde? **{Sós}** Para casa. **{Merc}** Nem que monte o jôveo carro agora pra fugir daqui, você vai escapar de uma surra.

{Sós} Vou poder narrar à minha ama o que mandou meu amo?

{Merc} Narre à sua o que quiser; não vou deixar que vá até a nossa.

Se você me encher, sai daqui com uma rimptura braba.

455 **{Sós}** Vou embora, então. Imploro o seu auxílio, deuses imortais!

Quando eu me perdi? Quando me transformei? Quando perdi meu rosto?

Ou eu mesmo me deixei por lá? Talvez eu me esqueci de mim...

Esse aí tem toda aquela imagem que foi minha até agora.

Vivo, aquilo que jamais ocorreria a um morto aconteceu comigo.

460 Vou até o porto e vou contar os fatos para o meu senhor, isso se não me enjeitar também. Se ele agisse assim, por Júpiter, eu raspava o meu cabelo como fazem os libertos.

{Merc} Até agora tudo deu propiciamente certo:

mandei daqui pra longe o nosso mal maior,

465 e assim papai vai abraçar tranquilo a moça.

E quando aquele lá chegar até o seu senhor,

dirá que Sósia se expulsou daqui por conta própria

pra longe; ele vai pensar então que ele mente

pra ele, que não veio aqui conforme a ordem dele.

470 Eu vou encher os dois de ilusão e de loucura

e toda a família de Anfitrião também,

até a hora em que papai esteja farto

daquela que ama. Então, por fim, todos vão saber

o que se deu. E Júpiter então vai restaurar

475 Alcmena e o cônjuge à concórdia de outrora.

Anfitrião vai agitar o povo contra sua esposa

e vai culpá-la de adultério; então meu pai

vai transformar discórdia em paz praquele homem.

E de Alcmena, sobre quem falei há pouco um pouco,

480 no dia de hoje vai parir dois filhos gêmeos:

Arco II
Dia⁶

contando da concepção, um menino vai nascer
depois do décimo mês; o outro, após o sétimo.
Um deles é de Anfitrião; o outro é de Júpiter –
a bem da verdade, o maior é pai do mais novinho;
485 daquele mais velho, o menor. ‘Tão entendendo, certo?
Porém, porque conhece bem a honra de Alcmena,
papai cuidou fazer que o parto fosse um só,
pra ela se livrar de duas dores só com um esforço,
pra não haver qualquer suspeita sobre o abuso
490 e dessa forma esconder a relação secreta.
Contudo, como há pouco eu disse, Anfitrião de tudo
será informado. E depois? Ninguém imputará
a ela essa falta – porque não parece justo
que um deus permita que qualquer delito seu
495 ou sua culpa possam recair em um mortal.
A porta range! Vou conter a minha fala,
porque o suposto Anfitrião dali está saindo
e vem com Alcmena – a esposa em usura.
{Júp} Fique bem, Alcmena, e cuide bem dos bens, conforme vem fazendo.
500 Tente se poupar: veja que os meses já passaram pra você.
É preciso que eu vá. Você levanta aquele que irá nascer.
{Alc} Meu marido, que negócios há por lá pra que assim depressa
parta já de casa? **{Júp}** Pólux, não é que você ou o lar me cansem;
é que quando o general supremo não está com suas tropas,
505 fazem tudo o que não devem antes de fazer o necessário.
{Merc} Como é ligeiro esse impostor! Só pode mesmo é ser meu pai!
Vejam como ele vai ganhá-la tão galante assim.
{Alc} Cástor! Posso ver o quanto considera a sua esposa!
{Júp} Não te basta não haver mulher que eu ame tanto assim?
510 **{Merc}** Pólux! Se a outra descobrisse que assim você se importa,
acho que você preferiria ser Anfitrião a Jove.
{Alc} Eu preferiria experimentar a ter que ser lembrada.

R tr⁷

Parte antes que o lugar do leito onde se deitou es quente.

Veio ontem já correndo a noite e volta agora. Isso é bom?

515 **{Merc}** Vou me aproximar, falar com ela e me tornar um parasita.

Nunca vai haver, por Pólux, um mortal que ame ardentemente sua esposa como ele morre ardentemente por você.

{Júp} Monstro! Então não te conheço? Vá pra longe da minha vista!

‘Tá falando o que, canalha? Perdeu alguma coisa aqui?

520 Pego esse pau aqui e... **{Alc}** Ah, não... **{Júp}** Vai, resmunga só pra ver.

{Merc} Me saí bem mal já na primeira vez que eu parasitei...

{Júp} Pelo que me diz, meu bem, não pode se zangar comigo.

Vim escondidinho, abandonando as tropas por você,

pra saber por mim primeiro as novidades sobre a guerra.

525 Tudo eu detalhei. Se eu não te amasse muito, não faria isso.

{Merc} Viu? Fazendo como eu disse: leva a pobre com meiguices.

{Júp} Pra que as legiões não vejam, devo retornar secretamente, pra que não reclamem que eu pus a minha esposa à frente da república.

{Alc} Deixa a sua esposa em lágrimas partindo assim. **{Júp}** Pois fique calma,

530 não estrague os olhos, logo eu volto. **{Alc}** Esse logo é muito tempo.

{Júp} Não me alegro por partir deixando aqui você. **{Alc}** ‘Tô vendo:

vai na mesma noite em que chegou. **{Júp}** Por que ficar aqui?

deu a hora: quero ir embora antes de amanhecer.

Essa taça, que por meu valor me deram e que era usada

535 pelo rei teléboa, que eu matei com minhas próprias mãos,

vou te dar, Alcmena. **{Alc}** Faz isso como algo costumeiro.

Esse é, por Cástor, um mimo apropriado a quem o dá.

{Merc} Na verdade, acho que é um mimo apropriado a quem recebe.

{Júp} ‘Tá falando ainda? Pensa que não posso te deitar, malandro?

540 **{Alc}** Por favor, Anfitrião, não brigue assim com Sósia só por mim.

{Júp} Faço como pede. **{Merc}** Como ele é mais selvagem quando ama.

{Júp} Algo mais? **{Alc}** Que não me esqueça, pois sou sua até na sua ausência.

{Merc} Vamos lá, Anfitrião, o sol vem vindo. **{Júp}** Vá primeiro, Sósia,

já te sigo. Algo mais? **{Alc}** Sim, que volte logo. **{Júp}** Sem problemas,

545 vou estar aqui bem antes que imagina. Fique bem.
Noite, você que me esperou: vá agora e deixe vir o dia,
para iluminar os homens com a sua luz brilhante e clara.
Bem, o mesmo tanto que você ficou mais longa agora, noite,
vou fazer mais curto o dia, pra que fique tudo igual.

550 Pois então, que venha o dia sobre a noite. Vou seguir Mercúrio.

{Anf} Pois me siga! **{Sós}** Eu sigo seguindo de perto.

{Anf} Você é um larápio! **{Sós}** Agora essa! Por que?

{Anf} Bom, porque o que 'tá me contando não é,
nunca foi, nem será. **{Sós}** Mas de novo fazendo

555 o de sempre: você não confia nos seus.

{Anf} O que foi? Como assim? Pois agora, por Hércules,
essa língua malandra eu te arranco, malandro!

{Sós} Eu sou seu; vai fazer o que quiser.

Mas por certo nunca vai poder me impedir

560 de contar como tudo se deu por aqui.

{Anf} Quer dizer que você, esse aqui, do meu lado,
'tá na frente de casa? **{Sós}** Pois digo a verdade.

{Anf} O castigo que os deuses darão a você,
eu também te darei. **{Sós}** Como queira, eu sou seu.

565 **{Anf}** Vai fazer chacotinha de mim, açoitável?

Vai dizer o que nunca ninguém pode ver

ou fazer? Que uma mesma pessoa está

em lugares distintos no mesmo momento?

{Sós} É bem isso que eu vinha falando. **{Anf}** Que Júpiter

570 te destrua! **{Sós}** O que eu fiz pra você, meu senhor?

{Anf} Mas ainda pergunta, maldito? Não Sabe?

{Sós} Se não foi tudo assim, vai poder me malhar
com razão. É verdade, não minto: foi mesmo!

{Anf} Esse aí só pode estar bebum.

575 **{Sós}** Antes fosse. **{Anf}** Quer o que já é.

{Sós} Eu? **{Anf}** Você. Onde foi beber?

C III

{Sós} Não bebi, verdade. **{Anf}** Esse homem, como ele é? **{Sós}** Já disse, pombas: eu! Sou eu que 'tô em casa, ouviu? 'Tô aqui também, o mesmo Sósia. Diga agora: fui bastante claro? Deu pra entender – me diga, amo – tudo aquilo que eu disse? **{Anf}** Passa, 580 sai de perto! **{Sós}** Que negócio é esse? **{Anf}** Deve estar pesteadado! **{Sós}** Como assim? Veja: 'tô fortinho, 'tô sãozinho, tudo certo, Anfitrião. **{Anf}** Eu hoje vou te dar o que você merece, vai ficar fraquinho e bem mirrado... deixa só chegarmos bem em casa. 585 Vamos, segue o seu senhor, de quem caçoa com os seus delírios. Nem deu bola pro que o seu senhor mandou você fazer. Como não bastasse, agora fica rindo. Isso nunca vai poder acontecer, safado, nem ninguém ouviu falar. Hoje eu vou fazer a mentira arder nas suas costas. 590 **{Sós}** Das misérias, a que é mais miserável para o bom escravo que só diz verdades é a violência superar o verdadeiro. **{Anf}** Como, seu pilantra, como pode isso? Pensa aqui comigo: como pode estar em casa e aqui ao mesmo tempo? Diga, vamos! **{Sós}** Eu, de fato, estou aqui e lá, e isso é mesmo assustador. 595 Não parece mais estranho pra você do que pra mim. **{Anf}** Como? **{Sós}** Eu disse: em nada é mais estranho pra você do que pra mim. Pelos deuses! Eu também não 'tava acreditando em mim, em Sósia; só que aquele Sósia lá, eu mesmo, fez que eu acreditasse nele. Tudo o que ocorreu durante a guerra, em todos os detalhes, 600 ele me contou. Só pode ter tomado a forma e o nome juntos! Nem o leite é tão igual ao leite como ele é igual a mim.

R tr ⁷

Quando me mandou pra casa antes do nascer do sol...

{Anf} Diga, vai... **{Sós}** Eu 'tava em casa muito antes de ir pra lá.

{Anf} Quanta merda, desgraçado! Você 'tá são? **{Sós}** Você não vê que sim?

605 **{Anf}** Uma mão do mal lançou não sei que tipo de feitiço contra esse aí. **{Sós}** Pois eu confesso: uma mão do mal caiu em mim.

{Anf} Quem surrou você? **{Sós}** Eu mesmo, que 'tô lá em casa agora.

{Anf} Ouça bem e me responda exatamente o que eu te perguntar: pode começar me respondendo quem é esse Sósia.

610 **{Sós}** Seu escravo. **{Anf}** Mas você é mais do que eu preciso sendo um só. Nunca tive outro escravo Sósia a não ser você.

{Sós} Pois eu digo, Anfitrião: chegando em casa, vou fazer que encontre seu escravo Sósia, um outro além de mim, e ainda digo mais:

filho de Davo como eu sou, de aparência e idade iguais às minhas.

615 Quer saber? Fizem pra você um duplo desse Sósia aqui.

{Anf} Muito impressionante... mas você chegou a ver a minha esposa?

{Sós} Quando eu fui entrar em casa, não deixaram. **{Anf}** Quem te proibiu?

{Sós} Sósia, aquele sobre quem eu 'tô falando, que bateu em mim...

{Anf} Quem é esse Sósia? **{Sós}** Eu! Mas quantas vezes tenho que dizer?!

620 **{Anf}** Mas o que 'cê 'tá falando? Andou dormindo? **{Sós}** Nesse mundo não.

{Anf} Vai que assim, por um acaso, deu com esse Sósia aí num sonho...

{Sós} Não costumo executar dormindo as ordens do meu amo!

Bem desperto eu vi e eu vejo e falo agora com você;

'tava bem desperto quando ele veio e me sovou as ventas.

625 **{Anf}** Quem? **{Sós}** O Sósia, eu disse, aquele eu. Não dá pra entender?

{Anf} Como alguém, maldito, pode te entender? Você só diz asneiras!

{Sós} Logo vai saber, assim que vir aquele escravo Sósia.

{Anf} Vamos, venha junto então, agora eu quero ver de perto.

Cuide pra que tragam do navio aquilo que eu mandei trazer.

630 **{Sós}** Eu me lembro e 'tô atento: será de acordo com o que mandou.

Não bebi a sua ordem junto com aquele vinho todo.

{Anf} Torço pra que os deuses façam ficção com isso que contou.

{Alc} O prazer não é algo pequeno na vida e nos dias vividos
 comparado aos pesares? Assim prepararam os dias dos homens,
 635 decidiram os deuses assim, que a tristeza acompanhe o prazer:
 acontece algo bom e depois aparecem tristezas e dor.
 Pois agora que eu passo por isso em casa, eu sei por mim mesma.
 o prazer foi pequeno pra mim, pois durante somente uma noite
 recebi meu marido, que parte daqui com o dia surgindo.

640 E eu pareço ficar tão sozinha na ausência do homem que eu amo.
 A tristeza ao sair foi maior que o prazer ao chegar.

Mas eu fico feliz
 porque ele venceu e voltou para casa coberto de glórias.
 Eis aí um consolo:
 que se ausente, mas volte com glórias
 645 e que as traga pra casa. Eu supero e tolero
 com coragem e espírito firme que ele se ausente se isso
 me for dado: meu homem voltar vencedor da batalha –
 já será o bastante.
 A virtude é o melhor dos presentes.
 A virtude vem antes de todas as coisas:
 650 liberdade, país, segurança, riquezas e vida, os filhos e os pais,
 protegidos, guardados por ela.
 A virtude tem tudo, e quem tem a virtude
 só vai ter o que é bom.

{Anf} Acho que, por Pólux, minha esposa, que me ama e a quem eu amo,
 655 'tá impaciente à minha espera, ainda mais com esses feitos,
 tendo derrotado os inimigos para todos invencíveis;
 sob o meu comando e auspícios, nós vencemos no primeiro embate.
 Sei que isso é certo, que deseja impaciente o meu regresso.

{Sós} Acha que também a minha amiga não me espera impaciente?
 660 **{Alc}** Vem aí o meu marido. **{Anf}** Venha junto. **{Alc}** Mas por que retorna
 se daqui saiu correndo agora há pouco? Deve ser um plano,
 ele quer testar-me pra saber se sinto pela sua ausência.

Cástor! Não me oponho nem um pouco a recebê-lo em casa.
{Sós} É melhor que nós voltemos pro navio, Anfitrião. **{Anf}** Por que?
665 **{Sós}** Nessa casa não vai ter ninguém pra nos servir comida.
{Anf} Mas por que você diz isso agora? **{Sós}** É porque chegamos tarde.
{Anf} Como assim? **{Sós}** Alcmena 'tá empanturrada ali na frente...
{Anf} Quando nós partimos, deixei ela grávida. **{Sós}** Aí lascou!
{Anf} 'Tá sentindo algo? **{Sós}** Vi que vou ficar buscando água,
670 já que chego em casa, sei por suas contas, no final dos dias.
{Anf} Não, tranquilo. **{Sós}** Sabe o quão vai ser tranquilo? Se eu pegar um balde,
nunca mais, por Pólux, vai me confiar qualquer tarefa assim divina
se, depois que começar, eu não tirar do poço até a alma.
{Anf} Venha, não se preocupe, vou mandar que outro faça isso.
675 **{Alc}** É melhor que agora eu cumpra o meu dever e vá ao seu encontro.
{Anf} É feliz que Anfitrião saúda a sua impaciente esposa,
que pro seu marido é de todas as tebanas a melhor –
tanto é que toda Tebas, com razão, rumora a sua honra.
Como tem passado? Estava me esperando? **{Sós}** Mais eu nunca vi:
680 esperando, não saúda o seu marido mais que a um cachorro.
{Anf} Fico alegre por te ver assim tão belamente grande e grávida.
{Alc} Cástor! Diga como pode me chamar e me saudar assim,
só por brincadeira, como se não me tivesse visto há pouco,
como a alguém que só agora te recebe em casa após a guerra?
685 [e me chama agora como se há muito me tivesse visto?]
{Anf} Na verdade, com certeza eu não te vi senão aqui e agora.
{Alc} Vai negar? **{Anf}** Eu aprendi a só dizer verdades. **{Alc}** Age mal
quem desaprendeu o que aprendeu. Vocês estão testando
os meus sentimentos? Mas por que voltaram tão depressa?
690 Foi algum auspício que te seguiu ou uma tempestade
fez com que não fosse até as tropas, como disse há pouco?
{Anf} Como há pouco? Quanto há pouco? **{Al}** É um teste! Há pouco, agora mesmo.
{Anf} Quando aconteceu o que você me disse: há pouco, agora mesmo?
{Alc} Mas o que você está pensando? Que eu te engano, meu fingido

695 que saiu daqui há pouco mas que afirma que só veio agora?
{Anf} Essa aí está falando absurdos. **{Sós}** Não, espere um pouco,
pode ser que esteja bêbada... de sono. **{Anf}** 'Tá dormindo em pé?
{Alc} Não! Estou desperta como quando tudo aconteceu, por Cástor!
Realmente eu vi você e esse aí ainda há pouco. **{Anf}** Onde?
700 **{Alc}** Bem aqui, na sua casa. **{Anf}** Isso não aconteceu. **{Sós}** Se acalme!
Vai que a nau nos trouxe lá do porto até aqui adormecidos!?
{Anf} Mas você também vai começar com isso? **{Sós}** Quer que eu faça o quê?
Não sabia? Se contrariar bacantes em um bacanal
e deixar mais louca a louca, ele bate muito mais;
705 se você ceder, resolve logo a briga. **{Anf}** Pólux! Mas o certo
é puni-la, já que justo agora que eu 'tô chegando em casa,
não me quer cumprimentar. **{Sós}** Assim atíça a vespa. **{Anf}** Cala a boca.
Quero te pedir só uma coisa, Alcmena. **{Alc}** Peça o que quiser.
{Anf} Diga se te assalta a insanidade ou se a soberba te assoberba.
710 **{Alc}** Mas que coisas tem pensado sobre mim pra perguntar-me isso?
{Anf} Antes era seu costume, quando eu chegava, vir saudar-me,
exaltar-me como uma boa esposa faz com seu marido.
Mas chegando agora em casa, vejo que você parou com isso.
{Alc} Ontem, logo que você chegou, por Cástor, imediatamente
715 recebi você e ao mesmo tempo quis saber se estava bem,
meu marido; segurei a sua mão e ofereci meus lábios.
{Sós} Ontem o saudou, então. **{Alc}** Você estava junto, Sósia.
{Sós} Eu cuidei que ela te daria um filho, Anfitrião;
mas não é criança não. **{Anf}** E o que seria? **{Sós}** Insanidade.
720 **{Alc}** Pois estou bem sã e peço aos deuses pra que bem eu dê à luz.
É você que vai sofrer, se esse aí cumprir o seu dever:
vai ganhar o que merece pela profecia, profetinha.
{Sós} Acho que, se está falando coisas tão estranhas como essas,
é você que vai sofrer e vai ganhar o que merece: um filho.
725 **{Anf}** Ontem viu-me aqui, então. **{Alc}** Já disse e digo outras vezes mais.
{Anf} Pode ter sonhado. **{Alc}** Não, os dois despertos. **{Anf}** Sou um desgraçado!

{Sós} Mas o que aconteceu? **{Anf}** Minha esposa enlouqueceu. **{Sós}** Deve ser bília negra, nada deixa um homem louco assim tão rápido.

{Anf} Diga quando foi, mulher, que começou a se sentir confusa?

730 **{Alc}** Mas, por Cástor, eu 'tô sã e bem. **{Anf}** Então por que falou que ontem viu-me aqui, se nós chegamos só agora à noite ao porto?
Eu jantei lá mesmo no navio e lá dormi a noite inteira, não pisei meu pé aqui em casa desde que daqui parti com as nossas tropas para derrotarmos os hostis teléboas.

735 **{Alc}** Na verdade, nós jantamos juntos e dormimos juntos. **{Anf}** Hein!?

{Alc} É verdade. **{Anf}** Sobre o resto eu não sei, mas isso não, por Hércules!

{Alc} Mal nasceu o dia e você voltou pra guerra. **{Anf}** Como assim?

{Sós} Ela conta bem do jeito que se lembra: 'tá narrando um sonho. Mas após se levantar, mulher, você devia ter rogado

740 ao prodigioso Júpiter ou com incenso ou com farinha.

{Alc} Veja só! **{Sós}** Veja só você – caso queira ver, é claro.

{Alc} Outra vez me trata com empáfia sem que sofra mal nenhum.

{Anf} Cala a boca. Diga: fui eu mesmo que saí daqui cedinho?

{Alc} Quem me contaria sobre a guerra salvo os dois aí?

745 **{Anf}** Sobre o quê, exatamente? **{Alc}** De você ouvi que a grande urbe conquistou e que com suas próprias mãos matou o rei Ptérelas.

{Anf} Eu te disse isso? **{Alc}** Sim, você. E o Sósia estava junto.

{Anf} Me ouviu contando essas coisas hoje? **{Sós}** Quando eu ouviria?

{Anf} Tem que perguntar pra ela. **{Sós}** Pois, que eu saiba, certamente não.

750 **{Alc}** Que surpresa ele não te desmentir. **{Anf}** Ei, Sósia, olhe aqui.

{Sós} 'Tô olhando. **{Anf}** Seja franco, não precisa concordar comigo: me ouviu contando essas coisas hoje como ela afirma?

{Sós} Esse enlouqueceu também, por Pólux! Me pergunta isso? Eu, que, com certeza, só a vejo agora junto com você?

755 **{Anf}** Viu, mulher, e agora? 'Tá ouvindo? **{Alc}** Sim, mas ele diz mentiras.

{Anf} Não confia nele nem no seu marido? **{Alc}** É porque confio mais em mim, e sei que as coisas foram bem do jeito que eu falei.

{Anf} Vai dizer que ontem vim aqui? **{Alc}** Vai negar que hoje foi daqui?

{Anf} Nego sim, e afirmo que somente agora eu chego em casa.

760 **{Alc}** Já que vai negar, me explique como pode ter me dado hoje uma taça feita em ouro que você me disse que te deram?

{Anf} Não te dei nem disse nada, Pólux! Na verdade, eu tinha e ainda tenho a intenção de te entregar a taça. Mas quem te disse isso? **{Alc}** Foi você que disse e a taça eu peguei da sua própria

765 mão. **{Anf}** Calma, calma, por favor. Isso é muito estranho, Sósia, ela sabe que por lá me deram uma taça feita em ouro.

A não ser que ainda há pouco a tenha visto e dito tudo isso.

{Sós} Mas, por Pólux! Eu não disse nada nem a vi senão agora!

{Anf} Qual o seu problema? **{Alc}** Quer que traga a taça? **{Anf}** Quero que a traga.

770 **{Alc}** Tudo bem então. Tessala, entre e traga aqui pra fora a taça que me deu ainda hoje o meu marido. **{Anf}** Sósia, vem aqui, caso tenha aquela taça, com certeza vou me surpreender muito mais ainda. **{Sós}** Vai acreditar, se a taça 'tá lacrada com seu selo nesse cesto? **{Anf}** Ele 'tá intacto? **{Sós}** Pode olhar.

775 **{Anf}** Certo, como eu lacrei. **{Sós}** Por que não tira os encostos dessa área? **{Anf}** Mas, por Pólux! Isso mesmo! Ela está tomada por encostos! Pólux! **{Alc}** Mas por que continuar falando? Eis aí a taça. **{Anf}** Dê-me aqui. **{Alc}** Vá, olhe agora mesmo, se quiser, você que nega os fatos. Vou te convencer agora.

780 Essa é a taça que por lá te deram? **{Anf}** Grande Júpiter! Mas o que eu vejo?! É a taça! 'Tô perdido, Sósia.

{Sós} Ou, por Pólux, a mulher é uma maga muito boa mesmo, ou é bom que a taça esteja aqui. **{Anf}** Vai! Abre logo o cesto! E por que abrir? Você lacrou direito, tudo se resolve:

785 eu pari um outro Sósia, e você um outro Anfitrião; se a taça teve outra taça, pronto: todos duplicamos!

{Anf} Já mandei abrir e olhar lá dentro. **{Sós}** Veja, por favor, se o selo 'tá aqui, pra que depois não venha me culpar. **{Anf}** Vai, abre logo, pois seguramente quer nos pôr malucos com o seu discurso.

790 **{Alc}** Salvo de você, então, de onde veio a taça a mim entregue?

{Anf} Descobrir é meu dever! **{Sós}** Júpiter do céu! Pelo amor de Júpiter!
{Alc} Mas o que é que foi? **{Sós}** A taça não está no cesto! **{Anf}** Ouvi direito?
{Sós} Isso mesmo! **{Anf}** Vou te torturar se ela não aparecer!
{Alc} Essa certamente apareceu. **{Anf}** Quem te deu, então? **{Alc}** Quem perguntou.
795 **{Sós}** Me pegou! Você saiu correndo de fininho do navio,
pra chegar aqui primeiro, então tirou a taça da cestinha,
deu pra ela e, de fininho, com seu selo fez um novo lacre.
{Anf} Ai de mim! Até você ajuda a insanidade dela agora?
Diga: nós viemos ontem para cá? **{Alc}** Digo! Aqui chegando,
800 me cumprimentou e eu você, então te ofereci os lábios.
{Sós} Isso aí de começar com beijos não me agrada. **{Anf}** Vamos, siga.
{Al} Foi tomar um banho **{An}** E depois do banho? **{Al}** Foi pro quarto. **{S}** Ótimo!
Vai, pergunta agora! **{Anf}** Não interrompa! Vai, adiante, diga.
{Alc} Foi servida a janta. Eu fui pro quarto e nós jantamos juntos.
805 **{Anf}** Ai, o mesmo quarto? **{Alc}** Sim. **{Sós}** Não 'tô gostando do banquete.
{Anf} Mas assim não vai deixar que ela fale! E depois da janta?
{Alc} Disse que sentia sono; a mesa foi tirada e nós deitamos.
{Anf} Onde se deitou? **{Alc}** No quarto, com você, na mesma cama.
{Anf} É o fim! **{Sós}** Que foi? **{Anf}** Desse jeito ela me conduz à morte.
810 **{Al}** Mas por que, amor? **{An}** Não me chame. **{S}** O que te deu? **{An}** Eis a minha morte,
quando estava ausente, um crime se abateu por sobre a sua honra.
{Alc} Diga, meu marido, por favor, por que me acusa assim? Por Cástor!
{Anf} Sou o seu marido? Não me vá chamar por nomes falsos, falsa!
{Sós} Fica mesmo complicado se o marido agora for esposa.
815 **{Alc}** O que foi que eu fiz pra merecer que a mim profira tais palavras?
{Anf} Foi você que as disse com seus atos, mas pergunta onde errou.
{Alc} Mas que erro eu cometi se, sendo a sua esposa, fui contigo?
{Anf} Foi comigo, então? Que sem-vergonha é mais audaz que essa aí?
Se você não tem vergonha própria, então empreste alguma!
820 **{Alc}** Esse crime que você sugere não convém à nossa origem.
Não conseguirá se o que pretende é me pegar na impudícia.
{Anf} Pelos deuses imortais, ao menos Sósia me conhece, não?

{Sós} Mais ou menos... **{Anf}** Ontem não jantei em nossa nau, no porto Pérsico?
{Alc} Eu também possuo testemunhas que comprovam o que digo.

825 **{Sós}** Eu não sei o que dizer do assunto, mas talvez exista algum
outro Anfitrião que, sempre que você está ausente, cuida
dos negócios por aqui, e cumpre o seu papel na sua ausência.
Com certeza aquilo sobre o outro Sósia foi bastante estranho,
mas ainda mais estranho é isso desse outro Anfitrião.

830 **{Anf}** Essa aí foi encantada, mas não sei quem foi o feiticeiro.
{Alc} Pelo reino do supremo rei e pela matriarca Juno,
quem eu tenho mesmo que temer e respeitar, eu juro
que senão você, nenhum mortal colou seu corpo ao meu
de maneira a me tornar impura. **{Anf}** Antes fosse verdadeiro.

835 **{Alc}** É verdade, mas em vão, porque você não quer acreditar.
{Anf} Jura por audácia, já que é mulher. **{Alc}** Aquela que não erra,
deve ser audaz, falar com segurança e defender-se sempre.
{Anf} Muito audaz! **{Alc}** Como manda a honradez. **{Anf}** É pudica, em tese.
{Alc} Eu não considero dote aquilo que se diz ser dote,

840 mas a castidade e a honra, o controle dos desejos,
o temor aos deuses, o amor aos pais, a concórdia em casa;
te respeito, com os bons sou boa, com os probos, proba.
{Sós} Essa aí, por Pólux, se ‘tiver falando sério, é perfeita!
{Anf} Tanto me encantei com seu discurso que nem sei quem sou.

845 **{Sós}** É Anfitrião, mas cuide pra não se perder por uso,
tal a forma que as pessoas ‘tão mudando desde que voltamos.
{Anf} Já que o assunto está aí, mulher, não vou deixar pra lá.
{Alc} Pois com isso cumpre o meu desejo. **{Anf}** Como assim? Me diga:
se trazer pra cá da nau o Náucrates, o seu parente,

850 que comigo viajou na mesma nau, e ele então negar
isso que me diz, o que seria justo acontecer contigo?
Me daria algum motivo que mantenha o matrimônio?
{Alc} Se falhei, não vai haver nenhum motivo. **{Anf}** Certo. Sósia,
leve-os para dentro. Vou trazer comigo lá da nau o Náucrates.

855 **{Sós}** Já que agora só restamos nós, me fale com sinceridade:
por acaso está lá dentro um outro Sósia, igual a mim?

{Alc} Suma, servo digno do dono. **{Sós}** Mandando assim, eu sumo.

{Alc} Cástor! Esse crime é muito horrível pra que o meu marido
se deleite me acusando em falso de uma falta assim tão grave.

860 O que quer que seja, eu descubro direitinho pelo Náucrates.

{Júp} Eu sou aquele Anfitrião de quem o Sósia é servo –
o Sósia em que Mercúrio se transforma quando é útil;
eu moro bem ali no andar superior,
e às vezes, quando quero, me transformo em Júpiter.

865 Porém, tão logo eu tenho a minha entrada aqui,
eu viro Anfitrião e mudo o figurino.

Agora eu venho aqui em vossa honra e graça,
pra conduzir ao fim a tal comédia começada,
e dar à inocente Alcmena, que o marido

870 Anfitrião injustamente acusa, a minha ajuda –
seria minha culpa caso um erro todo meu,
somente meu, caísse sobre a inocente Alcmena.

Agora eu me disfarço, como eu vim primeiro,
de Anfitrião, e hoje na família dele,

875 vou dar início a uma confusão daquelas!

Depois, então, por fim, a todos conto tudo,
e em tempo vou levar o meu auxílio para Alcmena:
farei que tanto ao filho do marido como ao meu
em um só parto dê à luz sem dor alguma.

880 Mandei Mercúrio me seguir continuamente pra
poder dar ordens. Agora eu vou falar com ela.

{Alc} Não posso mais ficar em casa! De desonra,
fornicação e infâmia meu marido me acusa!

Está bradando que não foi o que de fato foi,

885 e diz que foi o que não foi e o que não fiz.

E pensa que eu não vou levar em conta nada disso!

Não vou agir assim, por Pólux, nem sofrer quieta
com essa falsa acusação: ou deixo dele, ou faço
que peça o meu perdão e que me jure que não quis
890 dizer aquilo, faço declarar-me inocente.
{Júp} Eu tenho que fazer acontecer o que ela diz
se anseio ser amante aceito em sua cama.
Bem como com meus feitos fiz Anfitrião sofrer,
e a ele, um inocente, o meu amor causou
895 problemas, sobre mim, também um inocente,
recaem agora as maldições e a ira dela.
{Alc} Não é que eu vejo aquele que me acusa de desonra
e de fornicação? **{Júp}** Preciso te falar, esposa.
Por que me deu as costas? **{Alc}** Esse é meu engenho:
900 eu sempre detestei olhar de frente um inimigo.
{Júp} Mas que inimigo? **{Alc}** Isso mesmo, falo sério –
exceto se você disser que eu minto outra vez.
{Júp} Você ‘tá muito brava. **{Alc}** Tire sua mão de mim.
Por certo, se você ‘tá são ou tem bom senso,
905 com quem você julgou e proclamou despudorada
você não deve ter assunto, seja brincadeira
ou sério – isso se você não for um grande estúpido.
{Júp} Se disse, não é mais, nem acho que ainda seja.
Por isso eu volto aqui pra desculpar-me com você,
910 pois nunca houve nada mais doído para mim
que ouvir você dizer que se irritou comigo.
“Por que falou?”, você pergunta. Vou esclarecer.
Por Pólux! Eu não acho que você é impudica!
Só quis testar seus sentimentos, na verdade,
915 o que você faria, como levaria tudo...
O que te disse há pouco foi por brincadeira,
pra rir. Pergunte ao Sósia, se você quiser.
{Alc} Então por que não traz pra cá o meu parente Náucrates?

Ainda há pouco disse ser a sua testemunha
920 de que não veio aqui. **{Júp}** Se algo é dito pra brincar,
não é correto que você o leve assim a sério.
{Alc} Eu sei o quanto isso machucou meu coração.
{Júp} Por sua destra, Alcmena, eu peço, imploro:
me dê o seu perdão, esqueça, não se impaciente.
925 **{Alc}** Invalidei o seu discurso com a honra.
Pois já que me afastei de atos impudicos,
também me distancio de discursos impudicos.
Adeus. Apanhe as suas coisas e devolva as minhas.
Alguém me acompanha? **{Júp}** Como assim? **{Alc}** Se não,
930 eu vou sozinha. A Castidade é minha companhia.
{Júp} Espere. Vou jurar, do jeito que você deseja,
que certamente eu julgo casta a minha esposa.
Se finjo isso, então eu peço ao grande Jove
que fique irado para sempre com Anfitrião.
935 **{Alc}** Que antes seja então propício! **{Júp}** Creio que será,
porque jurei aqui, de frente pra você.
E agora, ainda está irada? **{Alc}** Não. **{Júp}** Faz muito bem,
porque, na vida, isso sempre ocorre ao homens:
conseguem o prazer, depois conseguem o pesar;
940 irrompem furiosos, mas depois em paz retornam.
O certo é que, se acaso entre eles ocorrer
alguma briga e se voltarem a ficar em paz,
vão ser ainda mais amigos entre si que antes.
{Alc} Primeiramente, é bom cuidar pra não falar daquele jeito,
945 mas se pedir desculpas, elas devem ser aceitas.
{Júp} Ordene que preparem para mim os sacros vasos,
pois todas as promessas prometidas junto às tropas
pra nós voltarmos salvos, vou cumprir agora.
{Alc} Eu vou cuidar que seja feito. **{Júp}** Chame Sósia aqui.
950 Que mande vir o Blefarão, que foi o timoneiro

do meu navio, pra que jante junto com a gente.

Vou vê-lo * sem comer, será logrado quando eu

trouxer Anfitrião pra cá co'a corda no pescoço.

{Alc} Estranho que sozinho fale assim consigo mesmo...

955 A porta está abrindo. Vem saindo Sósia.

{Sós} 'Tô aqui, Anfitrião. Se há trabalho, ordene; eu cumpro a ordem.

R tr⁷

{Júp} Vem em boa hora, Sósia. **{Sós}** Já entraram em acordo?

Vejo que vocês 'tão calmos e me alegre. Isso é um prazer!

Pois parece ser assim que um bom escravo deve comportar-se:

960 deve estar conforme o seu senhor, seu rosto deve ser o dele;

fica triste, caso fique triste; sorridente se feliz.

Mas responda, vai: acaso já voltaram à concórdia?

{Júp} É piada? Sabe que falei aquilo só por brincadeira.

{Sós} Brincadeira? Eu pensei ser coisa séria, verdadeira.

965 **{Júp}** Eu me desculpei; a paz foi feita. **{Sós}** Isso é mesmo muito bom.

{Júp} Vou entrar e vou fazer os sacrifícios que jurei. **{Sós}** De acordo.

{Júp} Vá até a nau chamar o timoneiro Blefarão pra mim,

diga para ele vir comer comigo após o sacrifício.

{Sós} Quando achar que estou por lá, já vou estar aqui. **{Júp}** Pois volte logo.

970 **{Alc}** Quer que eu entre e deixe tudo aquilo que precisa preparado?

{Júp} Claro! Deixe preparado tudo quanto for possível.

{Alc} Venha quando achar melhor. Eu vou fazer que não demore muito.

{Júp} Fala bem e com cuidado, como uma esposa deve agir.

O escravo e ela foram ambos enganados;

975 estão errados: pensam que eu sou Anfitrião.

Divino Sósia, venha e se apresente agora mesmo!

Escute o que te digo, mesmo não estando aqui,

e faça Anfitrião, que vem pra cá, ficar bem longe

de casa. Faça o que você achar melhor pra isso.

980 Eu quero ele iludido enquanto eu me divirto

com minha esposa usurada. Por favor, apronte

as coisas, fique a par dos meus desejos e me sirva

Arco IV
Dia⁶

enquanto eu faço um sacrifício em minha própria honra.

{Merc} Desapareçam, fiquem todos longe, saiam do caminho!

R ia⁸

985 e que ninguém se ache no direito de me atrapalhar o passo.

Por que pra mim, um deus, seria menos permitido ameaçar –
se não saírem do caminho – que pra um escravo de comédia?

Enquanto esse avisa sobre algum navio ou sobre um velho irado,
eu sou obediente a Jove, e agora venho aqui por ordem dele.

990 Por isso é justo que desapareçam e liberem meu caminho.

Meu pai me chama, eu já respondo. Sou obediente às suas ordens;
convém que o filho trate bem seu pai, igual eu trato o meu.

Se ele ‘tá amando, eu sirvo, exorto, assisto, alegre e dou conselhos;
se algo apraz meu pai, pra mim vai dar ainda mais prazer.

995 E ama e sabe e age com razão de acordo com o seu espírito –
convém que todos façam desse jeito, desde que bem feito.

Meu pai agora quer que eu engane Anfitrião: pois vou fazer
que seja grande o seu engano; fiquem vendo, espectadores.

Coloco esse arquinho na cabeça e finjo estar bebaço;

1000 depois eu subo ali em cima, um bom lugar pra escorraçar o homem;
do alto, quando ele for chegando, vou deixar o sóbrio ébrio.

Então, de imediato, o seu escravo Sósia vai sofrer as penas:
vai ser culpado por ter feito o que eu fizer aqui. O que me importa?
É meu dever obedecer meu pai, servir aos seus impulsos.

1005 Mas eis que Anfitrião vem vindo: agora engano ele bem bonito –
se é que querem mesmo ouvir com atenção.

D ia⁶

Eu vou entrar e pôr o enfeite que convém;
depois eu subo no telhado e impeço a sua entrada.

{Anf} Náucrates, por quem eu procurava, não estava no navio

R tr⁷

1010 nem em casa, e não encontro na cidade quem o tenha visto.

Percorri as praças, os ginásios e perfumarias;
perto do mercado, do empório, da palestra e pelo fórum,
na farmácia, no barbeiro, em todos os sagrados templos.

Já cansei de procurar: em parte alguma encontro Náucrates.

- 1015 Vou pra casa interrogar a minha esposa sobre isso tudo;
que me diga quem a fez cobrir seu corpo com desonras.
É melhor morrer agora mesmo que ficar sem ter resposta
disso. Mas alguém fechou a casa! Que beleza! Maravilha!
Fazem isso como fazem outras coisas. Vou bater na porta.
- 1020 Abram! Tem alguém aí? Alguém que possa abrir a porta?
{M} Quem está batendo? **{An}** Eu. **{M}** Eu quem? **{An}** Quem fala! **{M}** Jove e os outros
deuses devem mesmo estar irados pra que bata assim na porta.
{Anf} Como!? **{Merc}** De maneira que tornassem sua vida miserável.
{Anf} Sósia! **{Merc}** Sim, eu sou o Sósia, acaso acha que eu não lembro disso?
- 1025 'Tá querendo o que? **{Anf}** Maldito! E ainda me pergunta o quê eu quero?!
{Merc} Sim, pergunto, pois por pouco não partiu a porta, sua besta!
Pensa que nos deram essa porta com dinheiro dos impostos?
'Tá olhando o que, babaca? O que procura aqui? Quem é você?
{Anf} Verme escroto! Quer saber quem sou, seu Aqueronte de varinhas?
- 1030 Pólux! Hoje eu vou fazer soar o açoite pelo que falou!
{Merc} No passado, quando jovem, deve ter gastado muito...
{Anf} E por que? **{Merc}** Por que agora, velho, fica aí pedindo pau.
{Anf} Hoje, pelo seu discurso, vai assegurar o seu martírio.
{Merc} Vou livrar você do mal. **{Anf}** Que? **{Merc}** Vou te consagrar num sacrifício.
- I **{Anf}** Te consagro num suplício, seu tratante, numa cruz!
- II **{{(Merc)}}** Meu senhor Anfitrião 'tá ocupado.
- III **{{(Merc)}}** Parta agora que você tem chance ainda.
- IV **{{(Merc)}}** Boa ideia arrebentar um pote de borralhos na cabeça.
- V **{{(Merc)}}** 'Tá pedindo que derrame um balde d'água na cabeça?
- VI **{{(Merc)}}** Ele 'tá possesso! Pólux! Pobre homem. Chame um médico!
- VII **{{(Alc)}}** Jurou que só falou por brincadeira.
- VIII **{{(Alc)}}** Pois mande quem vem vindo te curar do mal que tem,
só pode estar possesso ou foi tomado por fantasmas.
- IX **{{(Alc)}}** E se não foi do mesmo jeito que eu 'tô dizendo
eu não declaro a causa verdadeira pela qual me acusa de desonra.
- X **{{(Anf)}}** ... de quem prostituiu seu corpo enquanto estive ausente

Arco V
Dia⁶

- XI **{{(Anf)}}** Mas o que ameaçou fazer se eu batesse nessa porta?
- XII **{{(Anf)}}** Vai cavar buracos todo dia – de sessenta para mais – ali.
- XIII **{{(Anf)}}** Não assista alguém tão mal.
- XIV **{{(Blef)}}** Guarde o fôlego.
- XV **{{(Júp)}}** Trago aqui, pelo pescoço, o ladrão confesso, pego em flagrante.
- XVI **{{(Anf)}}** Na verdade, cidadão tebanos, eu que o pego, esse que na minha casa rodeou a minha esposa de imoralidades. Poço de desonras!
- XVII **{{(Anf)}}** Não te dá vergonha, seu safado, andar em meio ao povo?
- XVIII **{{(Anf)}}** Clandestinamente.
- XIX **{{(Anf ou Júp)}}** Não consegue divisar em nós quem é Anfitrião.
- 1035 **{{(Blef)}}** Pois vocês que se entendam. Vou embora. Tenho os meus assuntos. Nunca vi em parte alguma tanta coisa estranha assim.
- {{(Anf)}}** Blefarão, eu peço, permaneça aqui e me defenda. **{{(Blef)}}** Certo. Mas o que vou defender, se eu nem sei a quem defendo?
- {{(Júp)}}** Vou pra dentro, Alcmena vai parir. **{{(Anf)}}** Estou perdido na desgraça!
- 1040 Como agir se meus amigos e meus defensores me deixaram? Nunca vai, por Pólux, me enganar impune, seja lá quem for! Vou agora mesmo relatar ao rei aquilo que fizeram. Hoje mesmo – Pólux! – eu me vingo desse bruxo da Tessália, que perversamente perturbou meu pensamento e minha casa.
- 1045 Onde foi? Por Pólux, foi pra dentro atrás da minha esposa! Há em Tebas outro desgraçado como eu? O que farei, eu, que todos menosprezam me enganando como querem? Isso! Vou entrar à força em casa, e quando vir alguém, seja escrava, seja escravo, seja esposa, seja o traidor,
- 1050 seja o pai ou seja o vô, degolo ali, na hora, em casa mesmo. Nem que Jove e os outros deuses todos queiram, podem me deter: vai acontecer exatamente como eu disse. Vou entrar.
- {{(Bro)}}** As esperanças e abastanças jazem no meu peito sepultadas, não há no coração qualquer certeza que não tenha se acabado.
- 1055 Assim as coisas me parecem: terra e mar e céu me seguem, sufocam, matam. Como eu sou desventurada! Mas o que farei?

R tr⁷

R ia⁸

- São muitas coisas tão surpreendentes! Eu sou mesmo miserável!
 A minha alma sofre, eu tenho sede. Estou passada, destruída!
 Eu sinto dores na cabeça, não escuto nem enxergo bem.
- 1060 E não parece ser possível existir alguém mais desgraçado.
 Pois foi assim com minha ama: ao invocar os deuses para o parto,
 retumbo, estouro, estalo, estrondo: de repente um trovejão,
 e todos caem onde estavam; nisso alguém com poderosa
 voz bradou: “Não tema, Alcmena, estou aqui em seu auxílio!” R tr⁷
- 1065 Eis aqui um seu adorador celeste ao seus propício.
 Levantem todos que caíram aterrorizados pelo medo.” R ia⁸
 Me levantei; achei que a casa ardia em chamas tanto que brilhava.
 Alcmena então começa a me chamar – o que já me causou horror;
 contudo, o medo dela vem primeiro. Corro ver o que queria,
- 1070 então enxergo dois meninos gêmeos que ela deu à luz.
 Nenhum de nós notou ao vê-la dando a luz e nem previa isso.
 Mas o que é isso? Tem um velho desmaiado aqui na frente. R tr⁷
 Parece que apanhou de Júpiter.
 Por Pólux, deve ser. Por Jove, está deitado como um morto. R ia⁸
- 1075 Vou ver se eu sei quem é. Mas é Anfitrião, o meu senhor!
 Anfitrião! **{An}** ‘Tô morto? **{B}** Em pé! **{An}** Morri? **{B}** Me dá a mão. **{An}** Quem puxa?
{Bro} A sua escrava Brômnia. **{Anf}** ‘Tô tremendo, Jove me deixou assim,
 igual tivesse vindo do Aqueronte. Mas por que você está
 pra fora? **{Bro}** O mesmo medo nos guiou tomadas de pavor na casa
- 1080 em que você habita. Vi fenômenos incríveis! Ai da mim,
 Anfitrião, a minha alma ainda não voltou. **{Anf}** Então me diga:
 acaso reconhece Anfitrião, seu amo? **{Bro}** Sim. **{Anf}** De novo. **{Bro}** Sim.
{Anf} Em toda a minha casa essa é a única de mente sã.
{Bro} Estamos todos sãos, certeza. **{Anf}** Minha esposa me deixou biruta
- 1085 com tanta estupidez. **{Bro}** Anfitrião, eu vou fazer você falar,
 como sabe bem, que sua esposa é pura e piedosa. R tr⁷
 Vou expor a prova e os argumentos muito brevemente.
 Antes, por primeiro: Alcmena deu à luz dois filhos gêmeos.

{Anf} Disse “gêmeos”? **{Bro}** Gêmeos. **{Anf}** Graças, deuses! **{Bro}** Deixe-me falar
1090 pra você saber que os deuses são propícios a você e a ela.
{Anf} Fale. **{Bro}** Hoje, logo após a sua esposa começar o parto,
quando começou a dor no ventre, como fazem as parteiras,
ela invocou os deuses imortais rogando o seu auxílio,
a cabeça bem coberta, as mãos bem limpas. Um trovão retumba
1095 nesse instante. Nós achamos que a sua casa vinha abaixo;
toda ela estava cintilando como fosse feita em ouro.
{Anf} Peço que me deixe livre disso assim que se satisfizer.
E depois? **{Bro}** Enquanto isso se passava, nesse instante,
não ouvimos sua esposa nem gemer e nem chorar;
1100 como foi, o parto foi sem dor. **{Anf}** Eu fico alegre assim,
apesar de tudo, ela mereceu. **{Bro}** Mas deixa disso, escute.
Terminado o parto, nos mandou lavar os filhos. Fomos.
Mas aquele que lavei, é muito grande e muito forte!
Não havia quem pudesse atar os panos no menino.
1105 **{Anf}** Isso é mesmo muito impressionante. Caso seja verdadeiro,
não duvido que o auxílio à minha esposa seja ação divina.
{Bro} Deixo ainda mais impressionante. Logo após levá-lo ao berço,
dois enormes basiliscos vêm voando implúvio abaixo;
sem demora ambos erguem a cabeça. **{Anf}** Ai de mim!
1110 **{Bro}** Não se assuste, mas a todos eles olham com seus olhos.
Quando enxergam o menino, sem demora avançam sobre o berço.
Recuada, para frente e para trás empurro e puxo o berço
muito amedrontada, tanto mais os monstros nos perseguem
com furor. Depois que o tal menino vê os basiliscos,
1115 sai do berço com um pulo e vai direto contra os monstros:
com bastante agilidade prende os dois em suas mãos.
{Anf} Muito impressionante! Mesmo! São formidolosos esses feitos!
Um horror me toma inteiramente os membros com a sua história.
E depois? Me conte! Continue! **{Bro}** Ele mata os monstros.
1120 Nisso, alguém de voz bem clara clama pela sua esposa.

{Anf} Que pessoa a chamaria? **{Bro}** O grande Júpiter, senhor supremo.
Disse que deitou com sua esposa sem que ela percebesse
e que aquele que venceu os basiliscos era filho dele;
disse que é seu o outro filho. **{Anf}** Pólux! Não me desagrada
1125 ter que dividir metade do que é meu com Júpiter supremo.
Vá pra casa, ordene que preparem logo os sacros vasos
pra que eu chegue à paz com Jove com um grande sacrifício.
Vou eu mesmo convocar Tirésias para consultá-lo sobre
como devo agir. Ao mesmo tempo conto o que passou aqui.
1130 Mas o que é isso? Que trovão mais forte! Piedade, deuses!
{Júp} Coragem, caro Anfitrião. Eu venho em seu auxílio.
Não tem o que temer. Haríolos e harúspices
dispense. Vou falar o que será e o que já foi
melhor que eles, uma vez que sou o grande Jove.
1135 Primeiro eu me servi da sua esposa Alcmena
deixando ela grávida depois que nos deitamos.
Você já tinha engravidado ela quando foi
pra guerra. Ela deu à luz dois filhos num só parto.
Dos nossos, um dos dois, aquele vindo do meu sêmen,
1140 com seus trabalhos vai te dar a glória imortal.
Retorne à boa relação de antes com Alcmena,
que não merece ser culpada disso por você
pois atuou conforme eu quis. Eu vou voltar pro céu.
{Anf} Vou agir assim, e peço que mantenha o que promete.
1145 Entro e vou atrás da minha esposa, deixo para lá Tirésias.
Vamos, batam palmas calorosas para Jove, espectadores.

Arco VI
Dia⁶

R tr⁷

Referências

Obras consultadas

AGUIAR, M. V. M. de. *Traduzir é Muito Perigoso. As duas Versões Francesas de Grande Sertão: veredas – historicidade e ritmo*. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH, USP, 2010.

BENVENISTE, E. “A Noção de ‘Ritmo’ na sua Expressão Linguística”. In: _____. *Problemas de Linguística Geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Ed. Nacional, 1976. p. 361 - 370.

BERMAN, A. *Pour une Critique des Traductions: John Donne*. Paris: Gallimard (Bibliothèque des Idées), 1995.

_____. *A Prova do Estrangeiro*. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

BOSI, A. *O Ser e o Tempo da Poesia*. Companhia da Letras: São Paulo, 2000.

CAMPOS, H. “Da Tradução como Criação e como Crítica”. In: _____. *Da Transcrição Poética e Semiótica da Operação Tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011a. p. 31 – 46.

_____. “Tradução e Reconfiguração do Imaginário: o Tradutor como Transfigurador”. In: _____. *Da Transcrição Poética e Semiótica da Operação Tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011b. p. 47 – 62.

CARDOSO, Z. de A. “O Anfítrion, de Plauto: uma tragicomédia?”. In: *Itinerários*. Araquara: UNESP, nº 26, 2008. p. 15-34.

CARDOZO, M. M.. *Solidão e Encontro: prática e espaço da crítica de tradução literária*. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH, USP, 2004.

_____. “O Significado da Diferença: a dimensão crítica da noção de projeto de tradução literária”. In: *Tradução e Comunicação – Revista Brasileira de Tradutores*. São Paulo: UNIBERO, nº 18, 2009, p. 101-117.

COSTA, L. N. da. *Mesclas Genéricas na “Tragicomédia” Anfítrion, de Plauto*. Dissertação de Mestrado. Campinas: IEL, UNICAMP, 2010.

DUCKWORTH, G. E. *The Nature of Roman Comedy: a study in popular entertainment*. New Jersey: Princeton University Press, 1994.

DUPONT, F. “The Theatrical Significance of Duplication in Plautus’ *Amphitruo*”. In: SEGAL, E. (org). *Oxford Readings in Menander, Plautus and Terence*. Oxford: Oxford university Press, 2001.

_____; LETESSIER, P. *Le Théâtre Romain*. Paris: Armand Colin, 2012.

FRAENKEL, E. *Plautine Elements in Plautus*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2007.

FUJIHARA, A. K. *Aspectos Tradutórios em Terêncio*. Monografia de Conclusão de Curso. UFPR, 2006, inédita.

GÉLIO, A. *Noites Áticas*. Introdução de Bruno Fregni Basseto e Tradução de José R. Seabra F. Londrina: Eduel, 2010.

GONÇALVES, R. T. “Comédia Latina: A Tradução como Reescrita do Gênero”. In: *Phaos – Revista de Estudos Clássicos*. Campinas: UNICAMP/IEL, nº9, 2009, p. 117-142.

HUNTER, R. L. *A Comédia Nova da Grécia e de Roma*. Trad: Rodrigo Tadeu Gonçalves et alii. Curitiba: Editora UFPR, 2010.

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*. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

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

MENANDRO. *Obra Completa*. Introdução, tradução do Grego e notas de Maria de Fátima Souza e Silva. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 2007.

MESCHONNIC, H. *Linguagem, Ritmo e Vida*. Extratos traduzidos por Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2006.

MESCHONNIC, H. *Poética do Traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

MOORE, T. J. “Music and Structure in Roman Comedy”. In: *The American Journal of Philology*. Baltimore: The John Hopkins University Press, Vol. 119, nº 2, 1998a, p. 245-273.

_____. *The Theater of Plautus. Playing to the Audience*. Austin: University of Texas Press, 1998b.

PALMER, A. “Introduction”. In: PLAUTUS. *The Amphitruo of Plautus*. Edição, Introdução e Notas de Arthur Palmer. Nova Iorque: Macmillan and Co., 1890. p. xi-liv.

PAZ, O. *El Arco y La Lira*. Fondo de Cultura Económica: México, 1967.

_____. “El Language”. In: _____. *El Arco y La Lira*. Fondo de Cultura Económica: México, 1967a. p. 29-48.

_____. “Poesia y Poema”. In: _____. *El Arco y La Lira*. Fondo de Cultura Económica: México, 1967b. p. 13-26.

_____. *O Arco e a Lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. “A Consagração do Instante”. In: _____. *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. Editora Perspectiva: São Paulo, 1996a. p. 51-62.

_____. “A Imagem”. In: _____. *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. Editora Perspectiva: São Paulo, 1996b. p. 37-50.

PIETRULONGO, Márcia. “Signo, Sujeito e Tradução”. In: *Tradução em Revista: Tradução, Ética e Psicanálise*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2009, nº7, p. 01 – 08.

POSSANZA, M. *Translating the Heavens: Aratus, Germanicus, and the Poetics of Latin Translation. Long Classical Studies, Vol. XIV*. Nova Iorque e Washington: Peter Lang, 2004.

RIBBECK, O. *Scaenicae Romanorum Poiesis Fragmenta – Tragicorum Romanorum Fragmenta*. Leipzig: B. G. Teubneri, 1871 – 1873². Vol. I, 2^a Ed.

RIBBECK, O. *Scaenicae Romanorum Poiesis Fragmenta – Comicoorum Romanorum Fragmenta*. Leipzig: B. G. Teubneri, 1871 – 1873². Vol. II, 2^a Ed.

SLATER, Niall W. *Plautus in Performance: The Theatre of the Mind*. Amsterdã: Harwood, 2000.

TRAINA, A. *Vortit Barbare. Le traduzioni poethiche da Livio Andronico a Ciceroni*. Seconda edizione riveduta e aggiornata. Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1974.

TUFFANI, E. *Repertório Brasileiro de Língua e Literatura Latina, 183-1996*. Cotia: Íbis, 2006.

VENUTI, L. *The Scandals of Translation: Towards and Ethics of Difference*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1998.

WARMINGTON, E. H. *Remains of Old Latin II: Livius Andronicus, Naevius, Pacuvius and Accius*. The LOEB Classical Library. Londres e Cambridge: Willian Heinemann Ltda. e Harvard Univerity Press, 1936.

WRIGHT, J. *Dancing in Chains: The Stilistic Unity of the Comoedia Palliata. Papers and Monographs of the American School at Rome, Vol. XXV*. Roma: American Academy of Rome, 1974.

Edições e traduções do *Anfitrião*

PLAUTE. *Comédies*. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Tome I. Paris: Les Belles Lettres, 2001.

PLAUTO. *Anfitrião*. Introdução, tradução do latim e notas de C. A. L. Fonseca. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____.; TERÊNCIO. *A comédia latina – Anfitrião, Aululária, Os cativos, O gorgulho, Os Adelfos, O Eunuco*. Prefácio, seleção, tradução e notas de Agostinho da Silva. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

PLAUTUS. *Amphitruo: Anfitrião*. Tradução de Otávio T. de Brito. Estudo introdutório de Gilda S. de Brito. Rio de Janeiro, 1981.

_____. *The Amphitruo of Plautus*. Edição, Introdução e Notas de Arthur Palmer. Nova Iorque: Macmillan and Co., 1890. p. xi-liv.

_____. *Amphitruo. Plauti Comoediae*. Vol. 1, Ed. F. Leo, 1895. *Packard Humanities Institute*.

_____. *Comoediae. Tomus I: Amphitruo, Asinaria, Aulularia, Bacchides, Captivi, Casina, Cistellaria, Curculio, Epidicus, Menaechmi, Mercator*. Edição, introdução e texto crítico de W. M. Lindsay. Oxford: Oxford university Press, 1904.

_____. *Amphitruo*. Edição, introdução e notas de W. B. Sedgwick. Manchester: Manchester University Press, 1960.

_____. *Amphitruo*. Edição de D. M. Christenson. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

_____. *Amphitruo*. Edição de Ludovico Havet. Paris: Livraria Émile Bouillon, 1895.

PLAUTUS. *Amphitryon, The Comedy of Asses, The Pot of Gold, The Two Bacchises, The Captives*. Volume I. Editado e Traduzdo por Wolfgang de Melo. Cambridge, MA: Harvard, Loeb Classical Library, 2011.

Bibliografia

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.

BOND, R. P. “Plautus’ *Amphitryo* as a Tragi-Comedy”. In: *Greece & Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, Vol. 46, Nº 2, 1999, p. 203-220.

CARDOSO, I. T. *Estico de Plauto*. Edição Bilingue. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CARDOSO, L. D. “A Dialogização do Trágico e do Cômico no *Anfitrião*, de Plauto”. In: *Revista Eletrônica Antiguidade Clássica* 6, nº 2, 2010, p. 54-69. Disponível em <http://www.antiguidadeclassica.com/website/edicoes/sexta_edicao/>

CARRATELLO, U. *Livio Andronico*. Roma: Cadmo, 1979.

CARVALHO SILVA, N. S. *Eunuchus de Terêncio: Estudo e Tradução*. Dissertação de Mestrado. DLCV, USP, 2009.

CORREIA, D. B. *O Mercador de Plauto: Estudo e Tradução*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: DLCV, USP, 2007.

FIGUEIREDO, G. *Tartufo 81*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

GOLDBERG, S. M. *Epic in Republican Rome*. Nova Iorque e Oxford: Oxford University Press, 1995.

JAKOBSON, R. "Aspectos Linguísticos da Tradução". In: _____. *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 63 – 72.

MESCHONNIC, H. *Les cinq rouleaux: le chant des charts, comme ou les lamentations, paroles du Sage, Esther*. Tradução do Hebraico. Paris: Gallimard, 1970.

_____. *Jona et le significant errant*. Paris: Gallimard, 1981.

_____. *Pour la poétique II*. Paris: Gallimard, 1973.

_____. *Pour la poétique V*. Paris: Gallimard, 1978.

_____. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier, 1982.

_____. *Politique du Rythme, politique du sujet*. Lagrasse: Verdier, 1995.

_____. *De la langue française*. Paris: Hachette, 1997.

ONIGA, R. "Il canticum di Sosia: forme stilistiche e modelli culturali", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, vol. 14, 1985, p. 113-208.

PERNA, R. *Livio Andronico: Poeta di Puglia*. Bari: Bigiemme, 1978.

PLAUTO. *A Marmita: Aulularia*. Traduzida em versos portugueses: Barão de Paranaipiacaba. Rio de Janeiro: Chrysalida, 1888.

ROCHA, C. M. da. *Perfume de Mulher: riso feminino e poesia em Cásina*. Dissertação de Mestrado. Campinas: IEL, UNICAMP, 2010.

TERÊNCIO. *Comédias: Andria, Eunuco, Heautontimorumenon, Adelfos*. Tradução clássica portuguesa de Leonel da Costa Lusitano. São Paulo: Edições Cultura, 1945.

TOBIAS, A. J. "Bacchiac Women and Iambic Slaves in Plautus". In: *Classical Word*, nº 73, 1922, p. 9-18.

Apêndices

Apêndice A – Tabela dos metros no *Amphitruo: conspectus metrorum*³¹¹

Versos	Estrutura	Metro	
01 – 152	<i>Diuerbia</i>	Senários Jâmbicos;	
153 – 462	<i>Cantica</i>	Reciativo	153 – 158: Octonários Jâmbicos;
		Canção	159 + 160: Octonário Trocaico; 161 – 162: Pentâmetros Anapésticos; 163: Dímetro Trocaico Catalético; 164: Três Báquicos; 165: Dois <i>cola</i> reiziana; 166 – 167: Dímetros Anapésticos; 168 – 172: Soteadans; 173 – 176: Tetrâmetros Báquicos; 177: Três Báquicos; 178: Três Báquicos; 179: Três Báquicos;
		Recitativo	180 – 218: Oconários Jâmbicos;
		Canção	219 – 221: Tetrâmetros Créticos; 222: Octonário Trocaico Catalético; 223: Dois Créticos + Dímetro Trocaico Catalético; 224 – 232: Tetrâmetros Créticos; 233: Dois Créticos + Dímetro Trocaico Catalético; 234 – 236: Tetrâmetros Créticos; 237: Crético + Monômetro Trocaico;

³¹¹ Elaborado a partir das edições de Palmer (PLAUTUS, 1890) e Christenson (*id.*, 2000).

			238 – 244: Tetrâmetros Créticos; 245: Dois Créticos + Monômetro Trocaico; 246: Tetrâmetro Crético; 247: Monômetro Trocaico;
		Recitativo	248 – 262: Octonários Jâmbicos; 263 – 462: Septenários Trocaicos;
463 – 498	<i>Diuerbia</i>		Senários Jâmbicos;
499 – 860	<i>Cantica</i>	Recitativo	499 – 550: Septenários Trocaicos;
		Canção	551 – 573: Tetrâmetros Báquicos; 574: Dímetro Anapéstico Catalético; 575 – 578: Dímetros Trocaicos; 578a: Monômetro Trocaico; 579: Dímetro Trocaico Catalético; 580 – 583: Dímetros Trocaicos; 584: Dímetro Trocaico Catalético; 584a – 585a: Dímetros Trocaicos; 585b: Dímetro Trocaico Catalético;
		Recitativo	586 – 632: Septenários Trocaicos;
		Canção	633: Hexâmetro Báquico; 634: Tetrâmetro Báquico + <i>colon</i> reizianum; 635 – 637: Hexâmetros Báquicos; 638: Hexâmetro Báquico Catalético; 639: Tetrâmetro Báquico + <i>colon</i> reizianum; 640: Hexâmetro Báquico; 641: <i>Colon</i> reizianum + Tetrâmetro Báquico; 641a: Dímetro Báquico Catalético; 642: Hexâmetro Báquico; 643: Dímetro Báquico Catalético; 644: Trímetro Báquico; 645: Tetrâmetro Báquico;

			646: <i>Colon</i> reizianum + Tetrâmetro Báquico; 647: Tetrâmetro Báquico; 647a: <i>Colon</i> reizianum; 648: Trímetro Báquico Catalético; 649: Tetrâmetro Báquico; 650: Tetrâmetro Báquico + <i>colon</i> reizianum; 651: Dímetro Báquico; 652: Tetrâmetro Báquico; 653: <i>Colon</i> reizianum;
		Recitativo	654 – 860: Septenários Trocaicos;
861 – 955	<i>Diuerbia</i>		Senários Jâmbicos;
956 – 973	<i>Cantica</i>	Recitativo	Septenários Trocaicos;
974 – 983	<i>Diuerbia</i>		Senários Jâmbicos;
984 – 1005	<i>Cantica</i>	Recitativo	Octonários Jâmbicos;
1006 – 1008	<i>Diuerbia</i>		Senários Jâmbicos;
1009 – 1130	<i>Cantica</i>	Recitativo	1009 – 1052: Septenários Trocaicos; 1053 – 1063: Octonários Jâmbicos; 1064 – 1065: Septenários Trocaicos; 1066 – 1071: Octonários Jâmbicos; 1072: Septenários Trocaicos; 1073: Dímetro Jâmbico; 1074 – 1085: Octonários Jâmbicos; 1086 – 1130: Septenários Trocaicos;
1131 – 1143	<i>Diuerbia</i>		Senários Jâmbicos;
1144 – 1146	<i>Cantica</i>	Recitativo	Septenários Trocaicos;

Apêndice B – Tabela comparativa entre os arcos e os atos do *Amphitruo*

ARCO	AÇÃO	ATO
I	Preparação para a situação-problema; resolução do problema de Júpiter	1
II	Desencadeamento da situação - problema	
III	Falsa resolução	3
IV	Exploração cômica	
V	Exploração cômica; restabelecimento do <i>status quo</i>	4
VI	Reafirmação da resolução	5

Apêndice C – Tabela comparativa das principais edições do *Amphitruo*

*Differences in the text*²²¹

<i>locus</i>	<i>Christenson</i>	<i>Leo</i>	<i>Lindsay</i>
Arg. II.9	†Alcumena†	(<i>corrupt</i>)	illa
5	bene expedire	bene <me> expedire	bene expedire
14	(<i>accepted</i>)	(<i>bracketed</i>)	(<i>accepted</i>)
32	fero	(<i>corrupt</i>)	fero
34	iustae	iusta	iustae
38	(<i>new section</i>)		
45	(<i>sound</i>)	regnator * architectus	(<i>sound</i>)
46	<ille> illi	(<i>corrupt</i>)	<ille> illi
54	faciam ex	faciam ex	faciam <iam> ex
56	fit an non? uoltis?	sit an non uoltis?	sit an non uoltis?
64	(<i>new section</i>)		
69	ambissent palmam his.	ambissint palmam his.	ambissent palmam <his> his.
71	ambisset	ambissit	ambisset
81	mandatis <is>	mihi <pater>	mandatis <is>
93	(<i>bracketed</i>)	(<i>bracketed</i>)	(<i>accepted</i>)
125	abiuit	abiit	abiuit
143	usque in	usque in	usque <hic> in
146	nemo horum	nemo horum	nemo <homo> h.

²²⁰ Sensible account of orthography in Ramsey's (1869) Intro. to *Mos.* pp. xvi–xlix.

²²¹ An asterisk marks a lacuna; an obelus is used to distinguish localized corruptions; entire verses suspected of being corrupt are so noted in parentheses.

<i>locus</i>	<i>Christenson</i>	<i>Leo</i>	<i>Lindsay</i>
149	nunc cum	nunc cum	nunc <huc> cum
152	facere histrioniam	facere histrioniam	facere hic hist.
158	nec ... me <malo>	nec ... me <malo>	siet, nec ... me om.
169	adest	adeost	adest
170	diues,	diues,	diues
173	(accepted)	(bracketed)	(accepted)
180	numero mihi	num numero mi	numero mihi
192	eri mei	eri mei	mei eri
193	praeda atque agro	praeda atque agro	praedaque agroque
198	mendacium –	mendacium,	mendacium,
207	reddere	redderent	reddere
217	contra Teloboae	Teloboae contra	contra Teloboae
234	uolnerum ui uiri	uolnerum ui uiri	uolneris ui et uirium
236	cadunt, ... ingruont,	cadunt, ... ingruont	cadunt, ... ingruont.
237	ui<n>cius	[uicimus]	uicimus
238	fugam in	†fugam in	fugam in
240	amittunt	omittunt	amittunt
261	rex est solitus	solitus est rex	rex est solitus
264	hunc hominem hodie	huc hominem hodie	hunc hom. <huc> hod.
294	homo <hodie> h.	homo hoc	homo <hodie> h.
300	fab., <ut> h. aus.	fab., <ut> h. aus.	fab., aus. h.
301	modum <in> mai.	demum maiorem	modum maiorem
302	quod	quom	quod
329	hercle, naui	hercle, naui	hercle e naui
347	eri sum	eri <iussu, eius> sum	eri sum
355	familiaris,	familiaris	familiaris,
384	socium	†socium	socium
400	nobis praeter med	nobis praeter med	praesente nobis

<i>locus</i>	<i>Christenson</i>	<i>Leo</i>	<i>Lindsay</i>
401	<i>post</i> 403	(<i>bracketed</i>)	<i>post</i> 400
405	nonne me	nonne me	non me
408	nunc <mihi>	nunc <mihi>	<mi> misero
418	Amphitruoni a	Amphitruoni a <doni>	Amphitruoni a
423	quid? me	quid me	quid me
471	om. Amph. fam.	om. Amph. fam.	Amph. om. fam.
439	nolim Sosia	Sosia nolim	Sosia nolim
479	quod	quod	quo
481-2	(<i>bracketed</i>)	(<i>accepted</i>)	(<i>accepted</i>)
489-90	(<i>bracketed</i>)	(<i>bracketed</i>)	(<i>accepted</i>)
507	obseruatote <eum>	obseruatote <eum>	obseruatote, <ut>
524	primo prima <ut>	primo <ut> prima	primo <ut> prima
546, 548	Nox	nox	nox
549	disparet	disparet.	disparet
550	et dies	sed dies	et dies
555	facis	facis <tu>	facis
572	si non id	(<i>corrupt</i>)	si id
595	mirum <mirum>	mirum * magis	mirum <mirum>
623	nunc <te>	nunc <te>	nunc <ut>
629-31	(<i>bracketed</i>)	(<i>bracketed</i>)	(<i>accepted</i>)
632	(<i>accepted</i>)	(<i>bracketed</i>)	(<i>accepted</i>)
635	di<ui>s	diuis	dis
638	[mei] mihi	mei mihi	[mei] mi
670	d<u>ctare	putare	dictare
681	quom [te] grau.	†grauidam	quom [te] grau.
685	(<i>accepted</i>)	(<i>bracketed</i>)	(<i>accepted</i>)
726	uae [misero] mihi	ei misero mihi	uae [misero] mihi
770	fiat. <i>	fiat. <heus>	fiat <i>
777	plenast. quid	plenast AL. quid	plenast AL. quid
785	<alium>, al. ego	ego alium	<alium>, ego. al.
838	<en>im u. proba's	†in u. probas	†in† uerbis probas

<i>locus</i>	<i>Christenson</i>	<i>Leo</i>	<i>Lindsay</i>
872	innocenti	innocenti	†innocenti†
875	frustrationem hodie	frustrationem hodie	hodie frus- trationem
884	infecta re esse	infecta ut reddat	†infectare est at†
897	qui me	qui me	qui <modo> me
899	<ingeni> ing.	auortisti? * AL. ita	<ingeni> ing.
952	<laute> lud.	adeo * inpransus	(<i>corrupt</i>)
968	ut re	qui re	uti re
976	h. fac. ad. S.	h. fac. ad. S.	S., h. fac. ad.
978	fac Amph.	fac Amph.	face iam Amph.
985	quis. <iam> tam	quisquam tam	quis. tam au<i>dax
fr. 5	post., matula[m], u<r>nam ... aquai	post. matulam unam ... aquae	post. matulam unam ... aquai
fr. 12	eff. <tu> ... in dies	ecf. <tu> ... in die	ecf. ... in dies
fr. 13	pessumo	pessimo	pessumae
fr. 17	(IV.)	(AM.)	(AM.)
1038	opust med ad.	opust med ad.	med ad. opust
1040	ego <faciam>, [nam]	ego <faciam>, (<i>corrupt</i>)	ego * quem [nam]
1042	[sibi]	sibi	[sibi]
1061	prope	propere	prope
1062	iubatae	iubati	iubatae
1108	maxumae	maximi	maxumae
1109	conspicatae ... citae	conspicati ... citi	conspicatae ... citae
1116	alteram ... eas	alterum ... eos	alteram ... eas
1123	illas	illos	illas

Anexo A – T. MACCI PLAUTI AMPHITRUO

Dramatis personae

Mercurius	deus
Sosia	seruus
Juppiter	deus
Alcumena	matrona
Amphitruo	dux
Bleparo	gubernator
Bromia Ancilla	

Argumentum I

In faciem uersus Amphitruonis Iuppiter,
Dum bellum gereret cum Telobois hostibus,
Alcmenam uxorem cepit usurariam.
Mercurius formam Sosiae serui gerit
Absentis: his Alcmena decipitur dolis.
Postquam rediere ueri Amphitruo et Sosia,
Vterque deluduntur [dolis] in mirum modum.
Hinc iurgium, tumultus uxori et uiro,
Donec cum tonitru uoce missa ex aethere
Adulterum se Iuppiter confessus est.

Argumentum II

Amore captus Alcmenas Iuppiter
Mutauit sese in formam eius coniugis,
Pro patria Amphitruo dum decernit cum hostibus.
Habitum Mercurius ei subseruit Sosiae:
Is aduenientis seruum ac dominum frustra habet.
Turbas uxori ciet Amphitruo: atque inuicem
Raptant pro moechis. Blepharo captus arbiter
Uter sit non quit Amphitruo decernere.
Omnem rem noscunt; geminos †Alcumena enititur.

{Merc} Ut uos in uostris uoltis mercimoniis
emundis uendundisque me laetum lucris
adficere atque adiuuare in rebus omnibus
et ut res rationesque uostrorum omnium
5 bene <me> expedire uoltis peregrique et domi
bonoque atque amplo auctare perpetuo lucro
quasque incepistis res quasque inceptabitis,
et uti bonis uos uostrosque omnis nuntiis
me adficere uoltis, ea adferam, ea uti nuntiem
10 quae maxime in rem uostram communem sient
(nam uos quidem id iam scitis concessum et datum
mi esse ab dis aliis, nuntiis praesim et lucro):
haec ut me uoltis adprobare adnitier,
[lucrum ut perenne uobis semper suppetat]
15 ita huic facietis fabulae silentium
itaque aequi et iusti hic eritis omnes arbitri.
Nunc cuius iussu uenio et quam ob rem uenerim
dicam simulque ipse eloquar nomen meum.
Iouis iussu uenio, nomen Mercurio est mihi.
20 pater huc me misit ad uos oratum meus,
tam etsi, pro imperio uobis quod dictum foret,
scibat facturos, quippe qui intellexerat
uereri uos se et metuere, ita ut aequom est louem;
uerum profecto hoc petere me precario
25 a uobis iussit, leniter, dictis bonis.
etenim ille, cuius huc iussu uenio, Iuppiter
non minus quam uostrum quiuis formidat malum:
humana matre natus, humano patre,
mirari non est aequom, sibi si praetimet;
30 atque ego quoque etiam, qui Iouis sum filius,
contagione mei patris metuo malum.
propterea pace aduenio et pacem ad uos affero: †
iustam rem et facilem esse oratam a uobis uolo,

nam iusta ab iustis iustus sum orator datus.
35 nam iniusta ab iustis impetrari non decet,
iusta autem ab iniustis petere insipientia est;
quippe illi iniqui ius ignorant neque tenent.
nunc iam huc animum omnes quae loquar aduertite.
debetis uelle quae uelimus: meruimus
40 et ego et pater de uobis et re publica;
nam quid ego memorem, (ut alios in tragoediis
uidi, Neptunum Uirtutem Uictoriam
Martem Bellonam, commemorare quae bona
uobis fecissent,) quis bene factis meus pater,
45 deorum regnator * architectus omnibus?
sed mos numquam illi fuit patri meo, †
ut exprobraret quod bonis faceret boni;
gratum arbitratur esse id a uobis sibi
meritoque uobis bona se facere quae facit.
50 Nunc quam rem oratum huc ueni primum proloquar,
post argumentum huius eloquar tragoediae.
quid? contraxistis frontem, quia tragoediam
dixi futuram hanc? deus sum, commutauero.
eandem hanc, si uoltis, faciam ex tragoedia
55 comoedia ut sit omnibus isdem uorsibus.
utrum sit an non uoltis? sed ego stultior,
quasi nesciam uos uelle, qui diuos siem.
teneo quid animi uostri super hac re siet:
faciam ut commixta sit: <sit> tragicomoedia.
60 nam me perpetuo facere ut sit comoedia,
reges quo ueniant et di, non par arbitror.
quid igitur? quoniam hic seruos quoque partes habet,
faciam sit, proinde ut dixi, tragicomoedia.
nunc hoc me orare a uobis iussit Iuppiter,
65 ut conuastores singula in subsellia
eant per totam caueam spectatoribus,

si cui fautores delegatos uiderint,
 ut is in cauea pignus capiantur togae;
 siue qui ambissint palmam histrionibus
 70 siue cuiquam artifici, si per scriptas litteras
 siue qui ipse ambissit seu per internuntium,
 siue adeo aediles perfidiose cui duint,
 sirempse legem iussit esse Iuppiter,
 quasi magistratum sibi alteriue ambiuerit.
 75 uirtute dixit uos uictores uiuere,
 non ambitione neque perfidia: qui minus
 eadem histrioni sit lex quae summo uiro?
 uirtute ambire oportet, non fautoribus.
 sat habet fautorum semper qui recte facit,
 80 si illis fides est quibus est ea res in manu.
 hoc quoque etiam mihi <pater> in mandatis dedit,
 ut conuastores fierent histrionibus:
 qui sibi mandasset delegati ut plauderent
 quique quo placeret alter fecisset minus,
 85 eius ornamenta et corium uti conciderent.
 mirari nolim uos, quapropter Iuppiter
 nunc histriones curet; ne miremini:
 ipse hanc acturust Iuppiter comoediam.
 quid? admirati estis? quasi uero nouom
 90 nunc proferatur, louem facere histrioniam;
 etiam, histriones anno cum in proscaenio hic
 louem inuocarunt, uenit, auxilio is fuit.
 [praeterea certo prodit in tragoedia.]
 hanc fabulam, inquam, hic Iuppiter hodie ipse aget,
 95 et ego una cum illo. nunc <uos> animum aduertite,
 dum huius argumentum eloquar comoediae.
 Haec urbs est Thebae. in illisce habitat aedibus
 Amphitruo, natus Argis ex Argo patre,
 quicum Alcumena est nupta, Electri filia.

100 is nunc Amphitruo praefectus legionibus,
 nam cum Telobois bellum est Thebano populo.
 is prius quam hinc abiit ipsemet in exercitum,
 grauidam Alcumenam uxorem fecit suam.
 nam ego uos nouisse credo iam ut sit pater meus,
 105 quam liber harum rerum multarum siet
 quantusque amator sit quod complacitum est semel.
 is amare coepit Alcumenam clam uirum
 usuramque eius corporis cepit sibi,
 et grauidam fecit is eam compressu suo.
 110 nunc de Alcumena ut rem teneatis rectius,
 utrimque est grauida, et ex uiro et ex summo loue.
 et meus pater nunc intus hic cum illa cubat,
 et haec ob eam rem nox est facta longior,
 dum <cum> illa quacum uolt uoluptatem capit;
 115 sed ita adsimulauit se, quasi Amphitruo siet.
 nunc ne hunc ornatum uos meum admiremini,
 quod ego huc processi sic cum seruili schema:
 ueterem atque antiquam rem nouam ad uos proferam,
 propterea ornatus in nouo inaccessi modum.
 120 nam meus pater intus nunc est eccum Iuppiter;
 in Amphitruonis uertit sese imaginem
 omnesque eum esse censent serui qui uident:
 ita uersipellem se facit quando lubet.
 ego serui sumpsit Sosiae mi imaginem,
 125 qui cum Amphitruone abiit hinc in exercitum,
 ut praeseruire amanti meo possem patri
 atque ut ne, qui essem, familiares quaerent,
 uersari crebro hic cum uiderent me domi;
 nunc, cum esse credent seruom et conseruom suom,
 130 haud quisquam quaeret qui siem aut quid uenerim.
 Pater nunc intus suo animo morem gerit:
 cubat complexus cuius cupiens maxime est;

quae illi ad legionem facta sunt memorat pater
 meus Alcumena: illa illum censet uirum
 135 suom esse, quae cum moechno est. ibi nunc meus pater
 memorat, legiones hostium ut fugauerit,
 quo pacto sit donis donatus plurimis.
 ea dona, quae illic Amphitruoni sunt data,
 abstulimus: facile meus pater quod uult facit.
 140 nunc hodie Amphitruo ueniet huc ab exercitu
 et seruos, cuius ego hanc fero imaginem.
 nunc internosse ut nos possitis facilius,
 ego has habebō usque in petaso pinnulas;
 tum meo patri autem torulus inerat aureus
 145 sub petaso: id signum Amphitruoni non erit.
 ea signa nemo horum familiarium
 uidere poterit: uerum uos uidebitis.
 sed Amphitruonis illic est seruos Sosia:
 a portu illic nunc cum lanterna aduenit.
 150 abigam iam ego illum aduenientem ab aedibus.
 adeste: erit operae pretium hic spectantibus
 louem et Mercurium facere histrioniam.
{Sos} Qui me alter est audacior homo aut qui confidentior,
 iuuentutis mores qui sciam, qui hoc noctis solus ambulem?
 155 quid faciam nunc, si tres uiri me in carcerem compegerint?
 inde cras quasi e promptaria cella depromar ad flagrum,
 nec causam liceat dicere mihi, neque in ero quicquam auxili
 nec quisquam sit quin me <malo> omnes esse dignum deputent.
 ita quasi incudem
 160 homines octo ualidi caedant:
 ita peregre adueniens
 hospitio publicitus accipiar.
 haec eri immodestia
 coegit, me qui hoc noctis a portu ingratiis excitauit.
 165 nonne idem hoc luci me mittere potuit?

R ia ⁸

opulento homini hoc seruitus dura est,
 hoc magis miser est diuitis seruos:
 noctesque diesque assiduo satis superque est
 quod facto aut dicto adeost opus, quietus ne sis.
 170 ipse dominus diues, operis et laboris expers,
 quodcumque homini accidit libere, posse retur:
 aequom esse putat, non reputat laboris quid sit.
 [nec aequom anne iniquom imperet cogitabit.]
 ergo in seruitute expetunt multa iniqua:
 175 habendum et ferendum hoc onust cum labore.
{Merc} Satius me queri illo modo seruitutem:
 hodie qui fuerim liber,
 eum nunc potiuit pater seruitutis,
 hic qui uerna natus est queritur.
 180 **{Sos}** Sum uero uerna uerbero: num numero mi in mentem fuit,
 dis aduenientem gratias pro meritis agere atque alloqui?
 ne illi edepol si merito meo referre studeant gratiam,
 aliquem hominem allegent qui mihi aduenienti os occillet probe,
 quoniam bene quae in me fecerunt ingrata ea habui atque inrita.
 185 **{Merc}** Facit ille quod uolgo haud solent, ut quid se sit dignum sciat.
{Sos} Quod numquam opinatus fui neque alius quisquam ciuium
 sibi euenturum, id contigit, ut salui poteremur domi.
 uictores uictis hostibus legiones reueniunt domum,
 duello extincto maximo atque internecatis hostibus.
 190 quod multa Thebano poplo acerba obiecit funera,
 id ui et uirtute militum uictum atque expugnatum oppidum est
 imperio atque auspicio eri mei Amphitruonis maxime.
 praeda atque agro adoriaque adfecit populares suos
 regique Thebano Creoni regnum stabiliuit suom.
 195 me a portu praemisit domum, ut haec nuntiem uxori suae,
 ut gesserit rem publicam ductu imperio auspicio suo.
 ea nunc meditabor quo modo illi dicam, cum illo aduenero.
 si dixero mendacium, solens meo more fecero.

R ia⁸

nam cum pugnabant maxume, ego tum fugiebam maxume;
200 uerum quasi adfuerim tamen simulabo atque audita eloquar.
sed quo modo et uerbis quibus me deceat fabularier,
prius ipse mecum etiam uolo hic meditari. sic hoc proloquar.
Principio ut illo aduenimus, ubi primum terram tetigimus,
continuo Amphitruo delegit uiros primorum principes;
205 eos legat, Telobois iubet sententiam ut dicant suam:
si sine ui et sine bello uelint rapta et raptores tradere,
si quae asportassent redderent, se exercitum extemplo domum
reducturum, abituros agro Argiuos, pacem atque otium
dare illis; sin aliter sient animati neque dent quae petat,
210 sese igitur summa ui uirisque eorum oppidum oppugnassere.
haec ubi Telobois ordine iterarunt quos praefecerat
Amphitruo, magnanimi uiri freti uirtute et uiribus
superbe nimis ferociter legatos nostros increpant,
respondent bello se et suos tutari posse, proinde uti
215 propere <irent>, de suis finibus exercitus deducerent.
haec ubi legati pertulere, Amphitruo castris ilico
producit omnem exercitum. Teloboae contra ex oppido
legiones educunt suas nimis pulcris armis praeditas.
postquam utrimque exitum est maxima copia,
220 dispertiti uiri, dispertiti ordines,
nos nostras more nostro et modo instruximus
legiones, item hostes contra legiones suas instruont.
deinde utrique imperatores in medium exeunt,
extra turbam ordinum colloquuntur simul.
225 conuenit, uicti utri sint eo proelio,
urbem agrum aras focos seque uti dederent.
postquam id actum est, tubae contra utrimque occanunt,
consonat terra, clamorem utrimque efferunt.
imperator utrimque, hinc et illinc, loui
230 uota suscipere, <utrimque> hortari exercitum.
<tum> pro se quisque id quod quisque potest et ualet

C II

edit, ferro ferit, tela frangunt, boat
caelum fremitu uirum, ex spiritu atque anhelitu
nebula constat, cadunt uolnerum ui uiri.

235 denique, ut uoluimus, nostra superat manus:
hostes crebri cadunt, nostri contra ingruunt
[uicimus] ui feroces.

sed †fugam in se tamen nemo conuertitur
nec recedit loco quin statim rem gerat;

240 animam omittunt prius quam loco demigrent:
quisque ut steterat iacet optinetque ordinem.

hoc ubi Amphitruo erus conspicatust,
ilico equites iubet dextera inducere.
equites parent citi: ab dextera maximo

245 cum clamore inuolant impetu alacri,
foedant et proterunt hostium copias
iure iniustas.

{Merc} Numquam etiam quicquam adhuc uerborum est prolocutus perperam:
namque ego fui illi in re praesenti et meus, cum pugnatum est, pater.

R ia⁸

250 **{Sos}** Perduelles penetrant se in fugam; ibi nostris animus additust:

uortentibus Telobois telis complebantur corpora,
ipsusque Amphitruo regem Pterelam sua obruncauit manu.
haec illic est pugnata pugna usque a mani ad uesperum
(hoc adeo hoc commemini magis, quia illo die inpransus fui)

255 sed proelium id tandem diremit nox interuentu suo.
postridie in castra ex urbe ad nos ueniunt flentes principes:
uelatis manibus orant ignoscamus peccatum suom,
deduntque se, diuina humanaque omnia, urbem et liberos
in dicionem atque in arbitratum cuncti Thebano populo.

260 post ob uirtutem ero Amphitruoni patera donata aurea est,
qui Pterela potitare solitus est rex. haec sic dicam erae.
nunc pergam eri imperium exequi et me domum capessere.

{Merc} Attat, illic huc iturust. ibo ego illi obuiam,
neque ego huc hominem hodie ad aedis has sinam umquam accedere;

R tr⁷

265 quando imago est huius in me, certum est hominem eludere.
et enim uero quoniam formam cepi huius in med et statum,
debet et facta moresque huius habere me similes item.
itaque me malum esse oportet, callidum, astutum admodum
atque hunc, telo suo sibi, malitia a foribus pellere.

270 sed quid illuc est? caelum aspectat. obseruabo quam rem agat.
{Sos} Certe edepol, si quicquamst aliud quod credam aut certo sciam,
credo ego hac noctu Nocturnum obdormiuisse ebrium.
nam neque se Septentriones quoquam in caelo commouent,
neque se Luna quoquam mutat atque uti exorta est semel,
275 nec Iugulae neque Uesperugo neque Uergiliae occidunt.
ita statim stant signa, neque nox quoquam concedit die.
{Merc} Perge, Nox, ut accepisti, gere patri morem meo:
optumo optume optumam operam das, datam pulchre locas.
{Sos} Neque ego hac nocte longiorem me uidisse censeo,
280 nisi item unam, uerberatus quam pependi perpetem;
eam quoque edepol etiam multo haec uicit longitudine.
credo edepol equidem dormire Solem, atque adpotum probe;
mira sunt nisi inuitauit sese in cena plusculum.
{Merc} Ain uero, uerbero? deos esse tui similis putas?
285 ego pol te istis tuis pro dictis et male factis, furcifer,
accipiam; modo sis ueni huc: inuenies infortunium.
{Sos} Ubi sunt isti scortatores, qui soli inuiti cubant?
haec nox scita est exercendo scorto conducto male.
{Merc} Meus pater nunc pro huius uerbis recte et sapienter facit,
290 qui complexus cum Alcumena cubat amans animo obsequens.
{Sos} Ibo ut erus quod imperauit Alcumena nuntiem.
sed quis hic est homo, quem ante aedis uideo hoc noctis? non placet.
{Merc} Nullus hoc metuculosus aequa. **{Sos}** Mi in mentem uenit,
illic homo hoc de umero uolt pallium detexere.

295 **{Merc}** Timet homo: deludam ego illum. **{Sos}** Perii, dentes pruriunt;
certe aduenientem hic me hospitio pugneo accepturus est.
credo misericors est: nunc propterea quod me meus erus

fecit ut uigilarem, hic pugnis faciet hodie ut dormiam.
oppido interii. obsecro hercle, quantus et quam ualidus est.

300 **{Merc}** Clare aduersum fabulabor, <ut> hic auscultet quae loquar;
igitur magis demum maiorem in sese concipiet metum.
agite, pugni, iam diu est quom uentri uictum non datis:
iam pridem uidetur factum, heri quod homines quattuor
in soporem collocastis nudos. **{Sos}** Formido male,

305 ne ego hic nomen meum commutem et Quintus fiam e Sosia;
quattuor nudos sopori se dedisse hic autumat:
metuo ne numerum augeam illum. **{Merc}** em, nunciam ergo: sic uolo.
{Sos} Cingitur: certe expedit se. **{Merc}** Non feret quin uapulet.
{Sos} Quis homo? **{Merc}** Quisquis homo huc profecto uenerit, pugnos edet.

310 **{Sos}** Apage, non placet me hoc noctis esse: cenauit modo;
proin tu istam cenam largire, si sapis, esurientibus.
{Merc} Haud malum huic est pondus pugno. **{Sos}** Perii, pugnos ponderat.
{Merc} Quid si ego illum tractim tangam, ut dormiat? **{Sos}** Seruaueris,
nam continuas has tris noctes peruigilauit. **{Merc}** Pessimest,

315 facimus nequiter, ferire malam male discit manus;
alia forma esse oportet quem tu pugno legeris.
{Sos} Illic homo me interpolabit meumque os finget denuo.
{Merc} Exossatum os esse oportet quem probe percusseris.
{Sos} Mirum ni hic me quasi murenam exossare cogitat.

320 ultro istunc qui exossat homines. perii, si me aspexerit.
{Merc} Olet homo quidam malo suo. **{Sos}** ei, numnam ego obolui?
{Merc} Atque haud longe abesse oportet, uerum longe hinc afuit.
{Sos} Illic homo superstitiosus. **{Merc}** Gestiant pugni mihi.
{Sos} Si in me exercituru's, quaeso in parietem ut primum domes.

325 **{Merc}** Uox mi ad aures aduolauit. **{Sos}** Ne ego homo infelix fui,
qui non alas interuelli: uolucrum uocem gestito.
{Merc} Illic homo a me sibi malam rem arcessit iumento suo.
{Sos} Non equidem ullum habeo iumentum. **{Merc}** Onerandus est pugnis probe.
{Sos} Lassus sum hercle, nauis ut uectus huc sum: etiam nunc nauseo;

330 uix incedo inanis, ne ire posse cum onere existimes.

- {Merc}** Certe enim hic nescio quis loquitur. **{Sos}** Saluos sum, non me uidet: nescioquem loqui autumat; mihi certo nomen Sosiaest.
- {Merc}** Hinc enim mihi dextra uox auris, ut uidetur, uerberat.
- {Sos}** Metuo, uocis ne uicem hodie hic uapulem, quae hunc uerberat.
- 335 **{Merc}** Optume eccum incedit ad me. **{Sos}** Timeo, totus torpeo. non edepol nunc ubi terrarum sim scio, si quis roget, neque miser me commouere possum prae formidine. ilicet, mandata eri perierunt una et Sosia. uerum certum est confidenter hominem contra conloqui,
- 340 qui possim uideri huic fortis, a me ut abstineat manum.
- {Merc}** Quo ambulas tu, qui Uolcanum in cornu conclusum geris?
- {Sos}** Quid id exquiris tu, qui pugnis os exossas hominibus?
- {Merc}** Seruosne <es> an liber? **{Sos}** Utcumque animo conlibitum est meo.
- {Merc}** Ain uero? **{Sos}** Aio enim uero. **{Merc}** Uerbero. **{Sos}** Mentiris nunc.
- 345 **{Merc}** At iam faciam ut uerum dicas dicere. **{Sos}** Quid eo est opus?
- {Merc}** Possum scire, quo profectus, cuius sis aut quid ueneris?
- {Sos}** Huc eo, eri <iussu, eius> sum seruos. numquid nunc es certior?
- {Merc}** Ego tibi istam hodie, sceleste, comprimam linguam. **{Sos}** Haud potes: bene pudiceque adseruatur. **{Merc}** Pergin argutarier?
- 350 quid apud hasce aedis negoti est tibi? **{Sos}** Immo quid tibi est?
- {Merc}** Rex Creo uigiles nocturnos singulos semper locat.
- {Sos}** Bene facit: quia nos eramus peregre, tutatust domi; at nunc abi sane, aduenisse familiares dicit.
- {Merc}** Nescio quam tu familiaris sis: nisi actutum hinc abis,
- 355 familiaris accipiere faxo haud familiariter.
- {Sos}** Hic inquam habito ego atque horunc seruos sum. **{Merc}** At scin quo modo? faciam ego hodie te superbum, nisi hinc abis. **{Sos}** Quonam modo?
- {Merc}** Auferere, non abibis, si ego fustem sumpsero.
- {Sos}** Quin me esse huius familiai familiarem praedico.
- 360 **{Merc}** Uide sis quam mox uapulare uis, nisi actutum hinc abis.
- {Sos}** Tun domo prohibere peregre me aduenientem postulas?
- {Merc}** Haecine tua domust? **{Sos}** Ita inquam. **{Merc}** Quis erus est igitur tibi?
- {Sos}** Amphitruo, qui nunc praefectust Thebanis legionibus,

quicum nupta est Alcumena. **{Merc}** Quid ais? quid nomen tibi est?

365 **{Sos}** Sosiam uocant Thebani, Dauo prognatum patre.
{Merc} Ne tu istic hodie malo tuo compositis mendaciis
aduenisti, audaciai columen, consutis dolis.
{Sos} Immo equidem tunicis consutis huc aduenio, non dolis.
{Merc} At mentiris etiam: certo pedibus, non tunicis uenis.

370 **{Sos}** Ita profecto. **{Merc}** Nunc profecto uapula ob mendacium.
{Sos} Non edepol uolo profecto. **{Merc}** At pol profecto ingratiis.
hoc quidem profecto certum est, non est arbitrarium.
{Sos} Tuam fidem obsecro. **{Merc}** Tun te audes Sosiam esse dicere,
qui ego sum? **{Sos}** Perii. **{Merc}** Parum etiam, praeut futurum est, praedicas.

375 quoniam nunc es? **{Sos}** Tuos, nam pugnis usu fecisti tuom.
pro fidem, Thebani ciues. **{Merc}** Etiam clamas, carnifex?
loquere, quid uenisti? **{Sos}** Ut esset quem tu pugnis caederes.
{Merc} Cuius es? **{Sos}** Amphitruonis, inquam, Sosia. **{Merc}** Ergo istoc magis,
quia uaniloquo's, uapulabis: ego sum, non tu, Sosia.

380 **{Sos}** Ita di faciant, ut tu potius sis atque ego te ut uerberem.
{Merc} Etiam muttis? **{Sos}** Iam tacebo. **{Merc}** Quis tibi erust **{Sos}** Quem tu uoles.
{Merc} Quid igitur? qui nunc uocare? **{Sos}** Nemo nisi quem iusseris.
{Merc} Amphitruonis te esse aiebas Sosiam. **{Sos}** Peccaueam,
nam Amphitruonis †socium ne me esse uolui dicere.

385 **{Merc}** Scibam equidem nullum esse nobis nisi me seruom Sosiam.
fugit te ratio. **{Sos}** Utinam istuc pugni fecissent tui.
{Merc} Ego sum Sosia ille quem tu dudum esse aiebas mihi.
{Sos} Obsecro ut per pacem liceat te alloqui, ut ne uapulem.
{Merc} Immo indutiae parumper fiant, si quid uis loqui.

390 **{Sos}** Non loquar nisi pace facta, quando pugnis plus uales.
{Merc} Dic si quid uis, non nocebo. **{Sos}** Tuae fide credo? **{Merc}** Meae.
{Sos} Quid si falles? **{Merc}** Tum Mercurius Sosiae iratus siet.
{Sos} Animum aduerte. nunc licet mihi libere quiduis loqui.
Amphitruonis ego sum seruos Sosia. **{Merc}** Etiam denuo?

395 **{Sos}** Pacem feci, foedus feci. uera dico. **{Merc}** Uapula.
{Sos} Ut libet quid tibi libet fac, quoniam pugnis plus uales;

uerum, utut es facturus, hoc quidem hercle haud reticebo tamen.

{Merc} Tu me uiuos hodie numquam facies quin sim Sosia.

{Sos} Certe edepol tu me alienabis numquam quin noster siem;

400 nec nobis praeter me alius quisquam est seruos Sosia.

[qui cum Amphitruone hinc una ieram in exercitum.]

{Merc} Hic homo sanus non est. **{Sos}** Quod mihi praedicas uitium, id tibi est.

quid, malum, non sum ego seruos Amphitruonis Sosia?

nonne hac noctu nostra nauis <huc> ex portu Persico

405 uenit, quae me aduexit? nonne me huc erus misit meus?

nonne ego nunc sto ante aedes nostras? non mi est lanterna in manu?

non loquor, non uigilo? nonne hic homo modo me pugnis contudit?

fecit hercle, nam etiam misero nunc <mihi> malae dolent.

quid igitur ego dubito, aut cur non intro eo in nostram domum?

410 **{M}** Quid, domum uostram? **{S}** Ita enim uero. **{M}** Quin quae dixisti modo

omnia ementitu's: equidem Sosia Amphitruonis sum.

nam noctu hac soluta est nauis nostra e portu Persico,

et ubi Pterela rex regnauit oppidum expugnauimus,

et legiones Teloboarum ui pugnando cepimus,

415 et ipse Amphitruo optruncauit regem Pterelam in proelio.

{Sos} Egomet mihi non credo, cum illaec autumare illum audio;

hic quidem certe quae illic sunt res gestae memorat memoriter.

sed quid ais? quid Amphitruoni <doni> a Telobois datum est?

{Merc} Pterela rex qui potitare solitus est patera aurea.

420 **{Sos}** Elocutus est. ubi patera nunc est? **{Merc}** <Est> in cistula;

Amphitruonis obsignata signo est. **{Sos}** Signi dic quid est?

{Merc} Cum quadrigis Sol exoriens. quid me captas, carnufex?

{Sos} Argumentis uicit, aliud nomen quaerendum est mihi.

nescio unde haec hic spectauit. iam ego hunc decipiam probe;

425 nam quod egomet solus feci, nec quisquam alius affuit,

in tabernaclo, id quidem hodie numquam poterit dicere.

si tu Sosia es, legiones cum pugnabant maxime,

quid in tabernaclo fecisti? uictus sum, si dixeris.

{Merc} Cadus erat uini, inde impleui hirneam. **{Sos}** Ingressust uiam.

- 430 **{Merc}** Eam ego, ut matre fuerat natum, uini eduxi meri.
{Sos} Factum est illud, ut ego illic uini hirneam ebiberim meri.
mira sunt nisi latuit intus illic in illac hirnea.
{Merc} Quid nunc? uincon argumentis, te non esse Sosiam?
{Sos} Tu negas med esse? **{Merc}** Quid ego ni negem, qui egomet siem?
- 435 **{Sos}** Per louem iuro med esse neque me falsum dicere.
{Merc} At ego per Mercurium iuro, tibi louem non credere;
nam iniurato scio plus credet mihi quam iurato tibi.
{Sos} Quis ego sum saltem, si non sum Sosia? te interrogo.
{Merc} Ubi ego Sosia nolim esse, tu esto sane Sosia;
- 440 nunc, quando ego sum, uapulabis, ni hinc abis, ignobilis.
{Sos} Certe edepol, quom illum contemplo et formam cognosco meam,
quem ad modum ego sum (saepe in speculum inspexi) nimis similest mei;
itidem habet petasum ac uestitum: tam consimilest atque ego;
sura, pes, statura, tonsus, oculi, nasum uel labra,
- 445 malae, mentum, barba, collus: totus. quid uerbis opust?
si tergum cicatricosum, nihil hoc similst similius.
sed quom cogito, equidem certo idem sum qui semper fui.
noui erum, noui aedis nostras; sane sapio et sentio.
non ego illi obtempero quod loquitur. pultabo foris.
- 450 **{Merc}** Quo agis te? **{Sos}** Domum. **{Merc}** Quadrigas si nunc inscendas louis
atque hinc fugias, ita uix poteris effugere infortunium.
{Sos} Nonne erae meae nuntiare quod erus meus iussit licet?
{Merc} Tuae si quid uis nuntiare: hanc nostram adire non sinam.
nam si me inritassis, hodie lumbifragium hinc auferes.
- 455 **{Sos}** Abeo potius. di immortales, obsecro uostram fidem,
ubi ego perii? ubi immutatus sum? ubi ego formam peridi?
an egomet me illic reliqui, si forte oblitus fui?
nam hic quidem omnem imaginem meam, quae antehac fuerat, possidet.
uiuo fit quod numquam quisquam mortuo faciet mihi.
- 460 ibo ad portum atque haec uti sunt facta ero dicam meo;
nisi etiam is quoque me ignorabit: quod ille faxit Iuppiter,
ut ego hodie raso capite caluos capiam pilleum. –

{Merc} Bene prospere hoc hodie operis processit mihi:
amoui a foribus maximam molestiam,
465 patri ut liceret tuto illam amplexarier.
iam ille illuc ad erum cum Amphitruonem aduenerit,
narrabit seruom hinc sese a foribus Sosiam
amouisse; ille adeo illum mentiri sibi
credet, neque credit huc profectum, ut iusserat.
470 erroris ambo ego illos et dementiae
complebo atque omnem Amphitruonis familiam,
adeo usque, satietatem dum capiet pater
illius quam amat. igitur demum omnes scient
quae facta. denique Alcumenam Iuppiter
475 rediget antiquam coniugi in concordiam.
nam Amphitruo actutum uxori turbas conciet
atque insimulabit eam probri; tum meus pater
eam seditionem illi in tranquillum conferet.
nunc de Alcumena dudum quod dixi minus,
480 hodie illa pariet filios geminos duos
alter decimo post mense nascetur puer
quam seminatust, alter mense septumo;
eorum Amphitruonis alter est, alter Iouis:
uerum minori puero maior est pater,
485 minor maiori. iamne hoc scitis quid siet?
sed Alcumena huius honoris gratia
pater curauit uno ut fetu fieret,
uno ut labore absoluat aerumnas duas.
[et ne in suspicione ponatur stupri
490 et clandestina ut celetur consuetio.]
quamquam, ut iam dudum dixi, resciscet tamen
Amphitruo rem omnem. quid igitur? nemo id probro
profecto ducet Alcumena; nam deum
non par uidetur facere, delictum suom
495 suamque ut culpam expetere in mortalem ut sinat.

orationem comprimam: crepuit foris.

Amphitruo subditiuos eccum exit foras

cum Alcumena uxore usuraria.

{Jup} Bene uale, Alcumena, cura rem communem, quod facis;

R tr⁷

500 atque inperce quaeso: menses iam tibi esse actos uides.

mihi necesse est ire hinc; uerum quod erit natum tollito.

{Alc} Quid istuc est, mi uir, negoti, quod tu tam subito domo

abeas? **{Jup}** Edepol haud quod tui me neque domi distaedeat;

sed ubi summus imperator non adest ad exercitum,

505 citius quod non facto est usus fit quam quod facto est opus.

{Merc} Nimis hic scitust sycophanta, qui quidem meus sit pater.

obseruatote <eum>, quam blande mulieri palpabitur.

{Alc} Ecastor te experior quanti facias uxorem tuam.

{Jup} Satin habes, si feminarum nulla est quam aequae diligam?

510 **{Merc}** Edepol ne illa si istis rebus te sciat operam dare,

ego faxim ted Amphitruonem esse malis, quam louem.

{Alc} Experiri istuc mauellem me quam mi memorarier.

prius abis quam lectus ubi cubuisti concaluit locus.

heri uenisti media nocte, nunc abis. hocin placet?

515 **{Merc}** Accedam atque hanc appellabo et subparasitabor patri.

numquam edepol quemquam mortalem credo ego uxorem suam

sic ecflictim amare, proinde ut hic te ecflictim deperit.

{Jup} Carnufex, non ego te noui? abin e conspectu meo?

quid tibi hanc curatio est rem, uerbero, aut muttitio?

520 quoui ego iam hoc scipione – **{Alc}** Ah noli. **{Jup}** Muttito modo.

{Merc} Nequiter paene expediuit prima parasitatio.

{Jup} Uerum quod tu dicis, mea uxor, non te mi irasci decet.

clanculum abii a legione: operam hanc subrupui tibi,

ex me primo <ut> prima scires, rem ut gessissem publicam.

525 ea tibi omnia enarraui. nisi te amarem plurimum,

non facerem. **{Merc}** Facitne ut dixi? timidam palpo percutit.

{Jup} Nunc, ne legio persentiscat, clam illuc redeundum est mihi,

ne me uxorem praeuertisse dicant prae re publica.

{Alc} Lacrimantem ex habitu concinnas tu tuam uxorem. **{Jup}** Tace,
 530 ne corrumpe oculos, redibo actutum. **{Alc}** Id actutum diu est.
{Jup} Non ego te hic lubens relinquo neque abeo abs te. **{Alc}** Sentio,
 nam qua nocte ad me uenisti, eadem abis. **{Jup}** Cur me tenes?
 tempus <est>: exire ex urbe prius quam lucescat uolo.
 nunc tibi hanc pateram, quae dono mi illi ob uirtutem data est,
 535 Pterela rex qui potitauit, quem ego mea occidi manu,
 Alcumena, tibi condono. **{Alc}** Facis ut alias res soles.
 ecastor condignum donum, qualest qui donum dedit.
{Merc} Immo sic: condignum donum, qualest cui dono datumst.
{Jup} Pergin autem? nonne ego possum, furcifer, te perdere?
 540 **{Alc}** Noli amabo, Amphitruo, irasci Sosiae causa mea.
{Jup} Faciam ita ut uis. **{Merc}** Ex amore hic admodum quam saeuos est.
{Jup} Numquid uis? **{Alc}** Ut quom absim me ames, me tuam te absente tamen.
{Merc} Eamus, Amphitruo. lucescit hoc iam. **{Jup}** Abi prae, Sosia,
 iam ego sequar. numquid uis? **{Alc}** Etiam: ut actutum aduenias. **{Jup}** Licet,
 545 prius tua opinione hic adero: bonum animum habe. –
 nunc te, nox, quae me mansisti, mitto uti cedas die,
 ut mortalis inlucescat luce clara et candida.
 atque quanto, nox, fuisti longior hac proxuma,
 tanto breuior dies ut fiat faciam, ut aequae disparet.
 550 sed dies e nocte accedat. ibo et Mercurium sequar. –
{Amph} Age i tu secundum. **{Sos}** Sequor, subsequor te.
{Amph} Scelestissimum te arbitror. **{Sos}** Nam quam ob rem?
{Amph} Quia id quod neque est neque fuit neque futurum est
 mihi praedicas. **{Sos}** Eccere, iam tuatim
 555 facis <tu>, ut tuis nulla apud te fides sit.
{Amph} Quid est? quo modo? iam quidem hercle ego tibi istam
 scelestam, scelus, linguam abscidam. **{Sos}** Tuos sum,
 proinde ut commodumst et lubet quidque facias;
 tamen quin loquar haec uti facta sunt hic,
 560 numquam ullo modo me potes deterrere.
{Amph} Scelestissime, audes mihi praedicare id,

C III

domi te esse nunc, qui hic ades? **{Sos}** Uera dico.
{Amph} Malum quod tibi di dabunt, atque ego hodie
dabo. **{Sos}** Istuc tibist in manu, nam tuos sum.

565 **{Amph}** Tun me, uerbero, audes erum ludificari?
tune id dicere audes, quod nemo umquam homo antehac
uidit nec potest fieri, tempore uno
homo idem duobus locis ut simul sit?
{Sos} Profecto ut loquor res ita est. **{Amph}** Iuppiter te
perdat. **{Sos}** Quid mali sum, ere, tua ex re promeritus?

570 **{Amph}** Rogasne, improbe, etiam, qui ludos facis me?
{Sos} Merito maledicas mihi, si id ita factum est. †
uerum haud mentior, resque uti facta dico.
{Amph} Homo hic ebrius est, ut opinor.

575 **{Sos}** Utinam ita essem. **{Amph}** Optas quae facta.
{Sos} Egone? **{Amph}** Tu istic. ubi bibisti?
{Sos} Nusquam equidem bibi. **{Amph}** Quid hoc sit
hominis? **{Sos}** equidem decies dixi:
domi ego sum, inquam, ecquid audis?
et apud te adsum Sosia idem.
satin hoc plane, satin diserte,
ere, nunc uideor
tibi locutus esse? **{Amph}** Uah,

580 apage te a me. **{Sos}** Quid est negoti?
{Amph} Pestis te tenet. **{Sos}** Nam quor istuc
dicis? equidem ualeo et saluos
sum recte, Amphitruo. **{Amph}** At te ego faciam
hodie proinde ac meritus es
ut minus ualeas et miser sis,
saluos domum si rediero: iam

585 sequere sis, erum qui ludificas
dictis delirantibus,
qui quoniam erus quod imperauit neglexisti persequi,
nunc uenis etiam ultro inrisum dominum: quae neque fieri

possunt neque fando umquam accepit quisquam profers, carnifex;
quoius ego hodie in tergum faxo ista expetant mendacia.

590 **{Sos}** Amphitruo, miserrima istaec miseria est seruo bono,
apud erum qui uera loquitur, si id ui uerum uincitur.
{Amph} Quo id, malum, pacto potest nam (mecum argumentis puta)
feri, nunc uti tu <et> hic sis et domi? id dici uolo.
{Sos} Sum profecto et hic et illic. hoc cuiuis mirari licet,
595 neque tibi istuc mirum * magis uidetur quam mihi.
{Amph} Quo modo? **{Sos}** Nihilo, inquam, mirum magis tibi istuc quam mihi;
neque, ita me di ament, credebam primo mihimet Sosiae,
donec Sosia illic egomet fecit sibi uti crederem.
ordine omne, uti quicque actum est, dum apud hostis sedimus,
600 edissertauit. tum formam una abstulit cum nomine.
neque lac lactis magis est simile quam ille ego similest mei.
nam ut dudum ante lucem a portu me praemisisti domum –
{Alc} Quid igitur? **{Sos}** Prius multo ante aedis stabam quam illo adueneram.
{Amph} Quas, malum, nugas? satin tu sanus es? **{Sos}** Sic sum ut uides.

605 **{Amph}** Huic homini nescio quid est mali mala obiectum manu,
postquam a me abiit. **{Sos}** Fateor, nam sum obtusus pugnis pessume.
{Amph} Quis te uerberauit? **{Sos}** Egomet memet, qui nunc sum domi.
{Amph} Caue quicquam, nisi quod rogabo te, mihi responderis.
omnium primum iste qui sit Sosia, hoc dici uolo.

610 **{Sos}** Tuos est seruos. **{Amph}** Mihi quidem uno te plus etiam est quam uolo,
neque postquam sum natus habui nisi te seruom Sosiam.
{Sos} At ego nunc, Amphitruo, dico: Sosiam seruom tuom
praeter me alterum, inquam, adueniens faciam ut offendas domi,
Daou prognatum patre eodem quo ego sum, forma, aetate item
615 qua ego sum. quid opust uerbis? geminus Sosia hic factust tibi.
{Amph} Nimia memoras mira. sed uidistin uxorem meam?
{Sos} Quin intro ire in aedis numquam licitum est. **{Alc}** Quis te prohibuit?
{Sos} Sosia ille, quem iam dudum dico, is qui me contudit.
{Amph} Quis istic Sosia est? **{Sos}** Ego, inquam. quotiens dicendum est tibi?

620 **{Amph}** Sed quid ais? num obdormiisti dudum? **{Sos}** Nusquam gentium.

{Amph} Ibi forte istum si uidisses quendam in somnis Sosiam –

{Sos} Non soleo ego somniculose eri imperia persequi.

uigilans uidi, uigilans nunc <te> uideo, uigilans fabulor,

uigilantem ille me iam dudum uigilans pugnīs contudit.

625 **{Amph}** Quis homo? **{Sos}** Sosia, inquam, ego ille. quaeso, nonne intellegis?

{Amph} Qui, malum, intellegere quisquam potis est? ita nugas blatis.

{Sos} Uerum actutum nosces, quom illum nosces seruom Sosiam.

{Amph} Sequere hac igitur me, nam mi istuc primum exquisito est opus.

[sed uide ex nauī efferantur quae imperaui iam omnia.

630 **{Sos}** Et memor sum et diligens, ut quae imperes compareant;

non ego cum uino simitu ebibi imperium tuom.

{Amph} Utinam di faxint, infecta dicta re eueniant tua.]

{Alc} Satin parua res est uoluptatum in uita atque in aetate agunda

praequam quod molestum est? ita cuique comparatum est in aetate hominum;

C III

635 ita diuis est placitum, uoluptatem ut maeror comes consequatur:

quin incommodi plus malique ilico adsit, boni si optigit quid.

nam ego id nunc exerior domo atque ipsa de me scio, cui uoluptas

parumper datast, dum uiri mei mihi potestas uidendi fuit

noctem unam modo; atque is repente abiit a me hinc ante lucem.

640 sola hic mihi nunc uideor, quia ille hinc abest quem ego amo praeter omnes.

plus aegri ex abitu uiri, quam ex aduentu uoluptatis cepi.

sed hoc me beat

saltem, quom perduellis uicit et domum laudis compos reuenit:

id solacio est.

absit, dum modo laude parta

645 domum recipiat se; feram et perferam usque

abitu eius animo forti atque offirmato, id modo si mercedis

datur mi, ut meus uictor uir belli clueat.

satis mi esse ducam.

uirtus praemium est optimum;

uirtus omnibus rebus anteit profecto:

650 libertas salus uita res et parentes, patria et prognati

tutantur, seruantur:

uirtus omnia in sese habet, omnia adsunt
bona quem penest uirtus.

655 **{Amph}** Edepol me uxori exoptatum credo aduenturum domum,
quae me amat, quam contra amo, praesertim re gesta bene,
uictis hostibus: quos nemo posse superari ratust,
eos auspicio meo atque ductu primo coetu uicimus.
certe enim med illi expectatum optato uenturum scio.

{Sos} Quid? me non rere expectatum amicae uenturum meae?

660 **{Al}** Meus uir hic quidem est. **{Am}** Sequere hac tu me **{Al}** Nam quid ille reuertitur
qui dudum properare se aibat? an ille me temptat sciens
atque id se uolt experiri, suom abitum ut desiderem?
ecastor med haud inuita se domum recipit suam.

{Sos} Amphitruo, redire ad nauem meliust nos. **{Amph}** Qua gratia?

665 **{Sos}** Quia domi daturus nemo est prandium aduenientibus.

{Amph} Qui tibi nunc istuc in mentemst? **{Sos}** Quia enim sero aduenimus.

{Amph} Qui? **{Sos}** Quia Alcumenam ante aedis stare saturam intellego.

{Amph} Grauidam ego illanc hic reliqui quom abeo. **{Sos}** Ei perii miser.

670 **{Amph}** Quid tibi est? **{Sos}** Ad aquam praebendam commodum adueni domum,
decumo post mense, ut rationem te putare intellego.

{Amph} Bono animo es. **{Sos}** Scin quam bono animo sim? si situlam cepero,
numquam edepol tu mihi diuini creduis post hunc diem,
ni ego illi puteo, si occepso, animam omnem intertraxero.

{Amph} Sequere hac me modo; alium ego isti rei allegabo, ne time.

675 **{Alc}** Magis nunc <me> meum officium facere, si huic eam aduersum, arbitror.

{Amph} Amphitruo uxorem salutat laetus speratam suam,
quam omnium Thebis uir unam esse optimam diiudicat,
quamque adeo ciues Thebani uero rumiferant probam.

ualuistin usque? exspectatum aduenio? **{Sos}** Haud uidi magis.

680 exspectatum eum salutat magis haud quicquam quam canem.

{Amph} Et quom te ~gravidam et quom te pulchre plenam aspicio, gaudeo.

{Alc} Obsecro ecastor, quid tu me deridiculi gratia
sic salutas atque appellas, quasi dudum non uideris
quasi nunc primum recipias te domum huc ex hostibus?

685 [atque me nunc proinde appellas quasi multo post uideris?]
{Amph} Immo equidem te nisi nunc hodie nusquam uidi gentium.
{Alc} Cur negas? **{Amph}** Quia uera didici dicere. **{Alc}** Haud aequom facit
qui quod didicit id dediscit. an periclitamini
quid animi habeam? sed quid huc uos reuertimini tam cito?

690 an te auspiciam commoratum est an tempestas continet
qui non abiisti ad legiones, ita uti dudum dixeras?
{Amph} Dudum? quam dudum istuc factum est? **{Alc}** Temptas. iam dudum, modo.
{Amph} Qui istuc potis est fieri, quaeso, ut dicis: iam dudum, modo?
{Alc} Quid enim censes? te ut deludam contra lusorem meum,
695 qui nunc primum te aduenisse dicas, modo qui hinc abieris.
{Amph} Haec quidem deliramenta loquitur. **{Sos}** Paulisper mane,
dum edormiscat unum somnum. **{Amph}** Quaene uigilans somniat?
{Alc} Equidem ecastor uigilo, et uigilans id quod factum est fabulor.
nam dudum ante lucem et istunc et te uidi. **{Amph}** Quo in loco?

700 **{Al}** Hic in aedibus ubi tu habitas. **{Am}** Numquam factum est. **{S}** Non taces?
quid si e portu nauis huc nos dormientis detulit?
{Amph} Etiam tu quoque adsentaris huic? **{Sos}** Quid uis fieri?
non tu scis? Bacchae bacchanti si uelis aduorsarier,
ex insana insaniorem facies, feriet saepius;

705 si obsequare, una resoluas plaga. **{Amph}** At pol qui certa res
hanc est obiurgare, quae me hodie aduenientem domum
noluerit salutare. **{Sos}** Inritabis crabrones. **{Amph}** Tace.
Alcumena, unum rogare te uolo. **{Alc}** Quid uis roga.
{Amph} Num tibi aut stultitia accessit aut superat superbia?

710 **{Alc}** Qui istuc in mentemst tibi ex me, mi uir, percontarier?
{Amph} Quia salutare aduenientem me solebas antidhac,
appellare, itidem ut pudicae suos uiros quae sunt solent.
eo more expertem te factam adueniens offendi domi.
{Alc} Ecastor equidem te certo heri aduenientem ilico,
715 et salutaui et ualuissesne usque exquisiui simul,
mi uir, et manum prehendi et osculum tetuli tibi.
{Sos} Tun heri hunc salutaui? **{Alc}** Et te quoque etiam, Sosia.

- {Sos}** Amphitruo, speravi ego istam tibi parituram filium;
uerum non est puero grauida. **{Amph}** Quid igitur? **{Sos}** Insania.
- 720 **{Alc}** Equidem sana sum et deos quaeso, ut salua pariam filium.
uerum tu malum magnum habebis, si hic suom officium facit:
ob istuc omen, ominator, capies quod te condecet.
{Sos} Enim uero praegnati oportet et malum et malum dari,
ut quod obrodat sit, animo si male esse occeperit.
- 725 **{Amph}** Tu me heri hic uidisti? **{Alc}** Ego, inquam, si uis decies dicere.
{Am} In somnis fortasse? **{Al}** Immo uigilans uigilantem. **{Am}** Ei misero mihi.
{Sos} Quid tibi est? **{Amph}** Delirat uxor. **{Sos}** Atra bili percita est.
nulla res tam delirantis homines concinnat cito.
{Amph} Ubi primum tibi sensisti, mulier, impliciscier?
- 730 **{Alc}** Equidem ecastor sana et salua sum. **{Amph}** Quor igitur praedicas,
te heri me uidisse, qui hac noctu in portum aduecti sumus?
ibi cenauit atque ibi quieui in nauis noctem perpetem,
neque meum pedem huc intuli etiam in aedis, ut cum exercitu
hinc profectus sum ad Teloboas hostis eosque ut uicimus.
- 735 **{Alc}** Immo mecum cenauisti et mecum cubuisti. **{Amph}** Quid est?
{Alc} Uera dico. **{Amph}** Non de hac quidem hercle re; de aliis nescio.
{Alc} Primulo diluculo abiisti ad legiones. **{Amph}** Quo modo?
{Sos} Recte dicit, ut commemorat: somnium narrat tibi.
sed, mulier, postquam experrecta es, te prodigiali loui
- 740 aut mola salsa hodie aut tute comprecaturam oportuit.
{Alc} Uae capiti tuo. **{Sos}** Tua istuc refert – si curaueris.
{Alc} Iterum iam hic in me inclementer dicit, atque id sine malo.
{Amph} Tace tu. tu dic: egone abs te abii hinc hodie cum diluculo?
{Alc} Quis igitur nisi uos narrat mi, illi ut fuerit proelium?
- 745 **{Amph}** An etiam id tu scis? **{Alc}** Quippe qui ex te audiui, ut urbem maximam
expugnauisses regemque Pterelam tute occideris.
{Amph} Egone istuc dixi? **{Alc}** Tute istic, etiam adstante hoc Sosia.
{Amph} Audiuisti tu me narrare haec hodie? **{Sos}** Ubi ego audiuerim?
{Amph} Hanc roga. **{Sos}** Me quidem praesente numquam factum est, quod sciam.
- 750 **{Alc}** Mirum quin te aduersus dicat. **{Amph}** Sosia, age me huc aspice.

{Sos} Specto. **{Amph}** Uera uolo loqui te, nolo adsentari mihi.
 audiustin tu hodie me illi dicere ea quae illa autumat?
{Sos} Quaeso edepol, num tu quoque etiam insanis, quom id me interrogas,
 qui ipsus equidem nunc primum istanc tecum conspicio simul?
 755 **{Amph}** Quid nunc, mulier? audin illum? **{Alc}** Ego uero, ac falsum dicere.
{Amph} Neque tu illi neque mihi uiro ipsi credis? **{Alc}** Eo fit quia mihi
 plurimum credo et scio istaec facta proinde ut proloquor.
{Amph} Tun me heri aduenisse dicis? **{Alc}** Tun te abiisse hodie hinc negas?
{Amph} Nego enim uero, et me aduenire nunc primum aio ad te domum.
 760 **{Alc}** Obsecro, etiamne hoc negabis, te auream pateram mihi
 dedisse dono hodie, qua te illi donatum esse dixeras?
{Amph} Neque edepol dedi neque dixi; uerum ita animatus fui
 itaque nunc sum, ut ea te patera donem. sed quis istuc tibi
 dixit? **{Alc}** Ego equidem ex te audiui et ex tua accepi manu
 765 pateram. **{Amph}** Mane, mane, obsecro te. nimis demiror, Sosia,
 qui illaec illic me donatum esse aurea patera sciat,
 nisi tu dudum hanc conuenisti et narrauisti haec omnia.
{Sos} Neque edepol ego dixi neque istam uidi nisi tecum simul.
{Amph} Quid hoc sit hominis? **{Alc}** Uin proferri pateram? **{Amph}** Proferri uolo.
 770 **{Alc}** Fiat. <heus> tu, Thessala, intus pateram proferto foras,
 qua hodie meus uir donauit me. **{Amph}** Secede huc tu, Sosia,
 enim uero illud praeter alia mira miror maxime,
 si haec habet pateram illam. **{Sos}** An etiam credis id, quae in hac cistellula
 tuo signo obsignata fertur? **{Amph}** Saluom signum est? **{Sos}** Inspice.
 775 **{Amph}** Recte, ita est ut obsignauit. **{Sos}** Quaeso, quin tu istanc iubes
 pro cerrita circumferri? **{Amph}** Edepol qui facto est opus;
 nam haec quidem edepol laruarum plenast. **{Alc}** Quid uerbis opust?
 em tibi pateram, eccam. **{Amph}** Cedo mi. **{Alc}** Age aspice huc sis nunciam
 tu qui quae facta infitiare; quem ego iam hic conuincam palam.
 780 estne haec patera, qua donatu's illi? **{Amph}** Summe Iuppiter,
 quid ego uideo? haec ea est profecto patera. perii, Sosia.
{Sos} Aut pol haec praestigiatrix multo mulier maxima est
 aut pateram hic inesse oportet. **{Amph}** Agedum, exsolue cistulam.

{Sos} Quid ego istam exsoluam? obsignatast recte, res gesta est bene:
 785 tu peperisti Amphitruonem, ego alium peperisti Sosiam;
 nunc si patera pateram peperit, omnes congeminauimus.
{Amph} Certum est aperire atque inspicere. **{Sos}** Uide sis signi quid siet,
 ne posterius in me culpam conferas. **{Amph}** Aperi modo;
 nam haec quidem nos delirantis facere dictis postulat.
 790 **{Alc}** Unde haec igitur est nisi abs te quae mihi dono data est?
{Amph} Opus mi est istuc exquisito. **{Sos}** Iuppiter, pro Iuppiter.
{Amph} Quid tibi est? **{Sos}** Hic patera nulla in cistulast. **{Amph}** Quid ego audio?
{Sos} Id quod uerumst. **{Amph}** At cum cruciatu iam, nisi apparet, tuo.
{Alc} Haec quidem apparet. **{Amph}** Quis igitur tibi dedit? **{Alc}** Qui me rogat.
 795 **{Sos}** Me captas, quia tute ab nauis clanculum huc alia uia
 praecucurristi, atque hinc pateram tute exemisti atque eam
 huic dedisti, post hanc rursus obsignasti clanculum.
{Amph} Ei mihi, iam tu quoque huius adiuuas insaniam?
 ain heri nos aduenisse huc? **{Alc}** Aio, adueniensque ilico
 800 me salutaui, et ego te, et osculum tetuli tibi.
{Sos} Iam illud non placet principium de osculo. **{Amph}** Perge exsequi.
{Alc} Lauisti. **{Amph}** Quid postquam laui? **{Alc}** Accubuisti. **{Sos}** Euge optime.
 nunc exquire. **{Amph}** Ne interpella. perge porro dicere.
{Alc} Cena adposita est; cenauisti mecum, ego accubui simul.
 805 **{Amph}** In eodem lecto? **{Alc}** In eodem. **{Sos}** Ei, non placet conuiuium.
{Amph} Sine modo argumenta dicat. quid postquam cenauimus?
{Alc} Te dormire aibas; mensa ablata est, cubitum hinc abiimus.
{Amph} Ubi tu cubuisti? **{Alc}** In eodem lecto tecum una in cubiculo.
{Amph} Perdidisti. **{Sos}** Quid tibi est? **{Amph}** Haec me modo ad mortem dedit.
 810 **{Alc}** Quid iam, amabo? **{Amph}** Ne me appella. **{Sos}** Quid tibi est? **{Alc}** Perii miser,
 quia pudicitiae huius uitium me hinc absente est additum.
{Alc} Obsecro ecastor, cur istuc, mi uir, ex te audio?
{Amph} Uir ego tuos sim? ne me appella, falsa, falso nomine.
{Sos} Haeret haec res, si quidem haec iam mulier facta est ex uiro.
 815 **{Alc}** Quid ego feci, qua istaec propter dicta dicantur mihi?

- {Amph}** Tute edictas facta tua, ex me quaeris quid deliqueris.
{Alc} Quid ego tibi deliqui, si, cui nupta sum, tecum fui?
{Amph} Tun mecum fueris? quid illac impudente audacius?
saltem, tute si pudoris egeas, sumas mutuom.
- 820 **{Alc}** Istuc facinus, quod tu insimulas, nostro generi non decet.
tu si me in pudicitiai captas, capere non potes.
{Amph} Pro di immortales, cognoscin tu me saltem, Sosia?
{Sos} Propemodum. **{Amph}** Cenauin ego heri in naui in portu Persico?
{Alc} Mihi quoque adsunt testes, qui illud quod ego dicam adsentiant.
- 825 **{Sos}** Nescio quid istuc negoti dicam, nisi si quispiam est
Amphitruo alius, qui forte ted hinc absenti tamen
tuam rem curet teque absente hic munus fungatur tuom.
nam quod de illo subditiuo Sosia mirum nimis,
certe de istoc Amphitruone iam alterum mirum est magis.
- 830 **{Amph}** Nescio quis praestigiator hanc frustratur mulierem.
{Alc} Per supremi regis regnum iuro et matrem familias
lunonem, quam me uereri et metuere est par maxume,
ut mi extra unum te mortalis nemo corpus corpore
contigit, quo me impudicam faceret. **{Amph}** Uera istaec uelim.
- 835 **{Alc}** Uera dico, sed nequiquam, quoniam non uis credere.
{Amph} Mulier es, audacter iuras. **{Alc}** Quae non deliquit, decet
audacem esse, confidenter pro se et proterue loqui.
{Amph} Satis audacter. **{Alc}** Ut pudicam decet. **{Amph}** †In uerbis probas.
{Alc} Non ego illam mihi dotem duco esse, quae dos dicitur,
- 840 sed pudicitiam et pudorem et sedatum cupidinem,
deum metum, parentum amorem et cognatum concordiam,
tibi morigera atque ut munifica sim bonis, prosim probis.
{Sos} Ne ista edepol, si haec uera loquitur, examussim est optima.
{Amph} Delenitus sum profecto ita, ut me qui sim nesciam.
- 845 **{Sos}** Amphitruo es profecto, caue sis ne tu te usu perdis:
ita nunc homines immutantur, postquam peregre aduenimus.
{Amph} Mulier, istam rem inquisitam certum est non amittere.
{Alc} Edepol me libente facies. **{Amph}** Quid ais? responde mihi,

quid si adduco tuom cognatum huc a nauī Naucratem,
 850 qui mecum una uectust una nauī, atque is si denegat
 facta quae tu facta dicis, quid tibi aequom est fieri?
 numquid causam dicis, quin te hoc multem matrimonio?
{Alc} Si deliqui, nulla causa est. **{Amph}** Conuenit. tu, Sosia,
 duc hos intro. ego huc ab nauī mecum adducam Naucratem. –
 855 **{Sos}** Nunc quidem praeter nos nemo est. dic mihi uerum serio:
 ecquis alius Sosia intust, qui mei similis siet?
{Alc} Abin hinc a me dignus domino seruos? **{Sos}** Abeo, si iubes. –
{Alc} Nimis ecastor facinus mirum est, qui illi conlibitum siet
 meo uiro sic me insimulare falso facinus tam malum.
 860 quidquid est, iam ex Naucrate cognato id cognoscam meo. –
{Jup} Ego sum ille Amphitruo, cui est seruos Sosia,
 idem Mercurius qui fit, quando commodumst,
 in superiore qui habito cenaculo,
 qui interdum fio Iuppiter, quando lubet;
 865 huc autem quom extemplo aduentum adporto, ilico
 Amphitruo fio et uestitum immuto meum.
 nunc huc honoris uostri uenio gratia,
 ne hanc incohatam transigam comoediam;
 simul Alcumenae, quam uir insontem probri
 870 Amphitruo accusat, ueni ut auxilium feram:
 nam mea sit culpa, quod egomet contraxerim,
 si id Alcumenae innocenti expetat.
 nunc Amphitruonem memet, ut occepi semel,
 esse adsimulabo, atque in horum familiam
 875 frustrationem hodie iniciam maxumam;
 post igitur demum faciam res fiat palam
 atque Alcumenae in tempore auxilium feram
 faciamque ut uno fetu et quod grauida est uiro
 et me quod grauidast pariat sine doloribus.
 880 Mercurium iussi me continuo consequi,
 si quid uellem imperare. nunc hanc adloquar.

Arco III D ia⁶
--

{Alc} Durare nequeo in aedibus. ita me probri,
 stupri, dedecoris a uiro argutam meo!
 ea quae sunt facta infecta ut reddat clamitat,
 885 quae neque sunt facta neque ego in me admisi arguit;
 atque id me susque deque esse habituram putat.
 non edepol faciam, neque me perpetiar probri
 falso insimulatam, quin ego illum aut deseram
 aut satis faciat mi ille atque adiuret insuper,
 890 nolle esse dicta quae in me insontem protulit.
{Jup} Faciendum est mi illud, fieri quod illaec postulat,
 si me illam amantem ad sese studeam recipere,
 quando ego quod feci, id factum Amphitruoni offuit
 atque illi dudum meus amor negotium
 895 insonti exhibuit, nunc autem insonti mihi
 illius ira in hanc et male dicta expetent.
{Alc} Sed eccum uideo qui me miseram arguit
 stupri, dedecoris. **{Jup}** Te uolo, uxor, conloqui.
 quo te auortisti? * **{Alc}** Ita ingenium meumst:
 900 inimicos semper osa sum optuerier.
{Jup} Heia autem inimicos? **{Alc}** Sic est, uera praedico;
 nisi etiam hoc falso dici insimulaturus es.
{Jup} Nimis iracunda es. **{Alc}** Potin ut abstineas manum?
 nam certo, si sis sanus aut sapias satis,
 905 quam tu impudicam esse arbitrere et praedices,
 cum ea tu sermonem nec ioco nec serio
 tibi habeas, nisi sis stultior stultissimo.
{Jup} Si dixi, nihilo magis es, neque ego esse arbitror,
 et id huc reuorti uti me purgarem tibi.
 910 nam numquam quicquam meo animo fuit aegrius,
 quam postquam audiui ted esse iratam mihi.
 cur dixisti? inquires. ego expediam tibi.
 non edepol quo te esse impudicam crederem;
 uerum periclitatus sum animum tuom,

915 quid faceres et quo pacto id ferre induceres.
equidem ioco illa dixeram dudum tibi,
ridiculi causa. uel hunc rogato Sosiam.
{Alc} Quin huc adducis meum cognatum Naucratem,
testem quem dudum te adducturum dixeras,
920 te huc non uenisse? **{Jup}** Si quid dictum est per iocum,
non aequom est id te serio praeuertier.
{Alc} Ego illud scio quam doluerit cordi meo.
{Jup} Per dexteram tuam te, Alcumena, oro obsecro,
da mihi hanc ueniam, ignosce, irata ne sies.

925 **{Alc}** Ego istaec feci uerba uirtute irrita;
nunc, quando factis me impudicis abstini,
ab impudicis dictis auorti uolo.
ualeas, tibi habeas res tuas, reddas meas.
iuben mi ire comites? **{Jup}** Sanan es? **{Alc}** Si non iubes,
930 ibo egomet; comitem mihi Pudicitiam duxero. †
{Jup} Mane. arbitrato tuo ius iurandum dabo,
me meam pudicam esse uxorem arbitrarier.
id ego si fallo, tum te, summe Iuppiter,
quaeso, Amphitruoni ut semper iratus sies.

935 **{Alc}** A, propitius sit potius. **{Jup}** Confido fore;
nam ius iurandum uerum te aduersum dedi.
iam nunc irata non es? **{Alc}** Non sum. **{Jup}** Bene facis.
nam in hominum aetate multa eueniunt huius modi:
capiunt uoluptates, capiunt rursus miserias;
940 irae interueniunt, redeunt rursus in gratiam.
uerum irae si quae forte eueniunt huius modi
inter eos, rursus si reuentum in gratiam est,
bis tanto amici sunt inter se quam prius.
{Alc} Primum cauisse oportuit ne diceres,
945 uerum eadem si isdem purgas mi, patiunda sunt.
{Jup} lube uero uasa pura adornari mihi,
ut quae apud legionem uota uoui, si domum

rediissem saluos, ea ego exsoluam omnia.

{Alc} Ego istuc curabo. **{Jup}** Euocate huc Sosiam;

950 gubernatorem qui in mea naui fuit

Blepharonem arcessat, qui nobiscum prandeat.

is adeo * inpransus ludificabitur,

cum ego Amphitruonem collo hinc obstricto traham.

{Alc} Mirum quid solus secum secreto ille agat.

955 atque aperiuntur aedes. exit Sosia.

{Sos} Amphitruo, assum. si quid opus est, impera, imperium exequar.

R tr⁷

{Jup} <Sosia>, optume aduenis. **{Sos}** Iam pax est inter uos duos?

nam quia uos tranquillos uideo, gaudeo et uolup est mihi.

atque ita seruom par uidetur frugi sese instituere:

960 proinde eri ut sint, ipse item sit; uoltum e uoltu comparet:

tristis sit, si eri sint tristes; hilarus sit, si gaudeant.

sed age responde: iam uos rediistis in concordiam?

{Jup} Derides, qui scis haec dudum me dixisse per iocum.

{Sos} An id ioco dixisti? equidem serio ac uero ratus.

965 **{Jup}** Habui expurgationem; facta pax est. **{Sos}** Optume est.

{Jup} Ego rem diuinam intus faciam, uota quae sunt. **{Sos}** Censeo.

{Jup} Tu gubernatorem a naui huc euoca uerbis meis

Blepharonem, qui re diuina facta mecum prandeat.

{Sos} Iam hic ero, cum illic censebis esse me. – **{Jup}** Actutum huc redi.

970 **{Alc}** Numquid uis, quin abeam iam intro, ut apparentur quibus opust?

{Jup} I sane, et quantum potest parata fac sint omnia.

{Alc} Quin uenis quando uis intro? faxo haud quicquam sit morae. –

{Jup} Recte loquere et proinde diligentem ut uxorem decet.

iam hisce ambo, et seruos et era, frustra sunt duo,

975 qui me Amphitruonem rentur esse: errant probe.

nunc tu diuine huc fac adsis Sosia

(audis quae dico, tam etsi praesens non ades)

fac Amphitruonem aduenientem ab aedibus

ut abigas; quouis pacto fac commentus sis.

980 uolo deludi illunc, dum cum hac usuraria

Arco IV
D ia⁶

uxore nunc mihi morigero. haec curata sint
fac sis, proinde adeo ut uelle med intellegis,
atque ut ministres mihi, mihi cum sacrificem.

{Merc} Concedite atque abscedite omnes, de uia decedite,

R ia⁸

985 nec quisquam tam audax fuat homo, qui obuiam obsistat mihi.

nam mihi quidem hercle qui minus liceat deo minitarier
populo, ni decedat mihi, quam seruolo in comoediis?

ille nauem saluam nuntiat aut irati aduentum senis:

ego sum loui dicto audiens, eius iussu nunc huc me adfero.

990 quam ob rem mihi magis par est uia decedere et concedere.

pater uocat me, eum sequor, eius dicto imperio sum audiens;

ut filium bonum patri esse oportet, itidem ego sum patri.

amanti subparasitor, hortor, adsto, admoneo, gaudeo.

si quid patri uolup est, uoluptas ea mi multo maxumast.

995 amat: sapit; recte facit, animo quando obsequitur suo,

quod omnis homines facere oportet, dum id modo fiat bono.

nunc Amphitruonem uolt deludi meus pater: faxo probe

iam hic deludetur, spectatores, uobis inspectantibus.

capiam coronam mi in caput, adsimulabo me esse ebrium;

1000 atque illuc sursum escendero: inde optume aspellam uirum

de supero, cum huc accesserit; faciam ut sit madidus sobrius.

deinde illi actutum sufferet suos seruos poenas Sosia:

eum fecisse ille hodie arguet quae ego fecero hic. quid mea?

meo me aequomst morigerum patri, eius studio seruire addecet.

1005 sed eccum Amphitruonem, aduenit; iam ille hic deludetur probe,

siquidem uos uoltis auscultando operam dare.

ibo intro, ornatum capiam qui potis decet;

dein susum ascendam in tectum, ut illum hinc prohibeam.

D ia⁶

{Amph} Naucratem quem conuenire uolui, in naui non erat,

1010 neque domi neque in urbe inuenio quemquam qui illum uiderit.

nam omnis plateas perreptaui, gymnasia et myropolia;

apud emporium atque in macello, in palaestra atque in foro,

in medicinis, in tonstrinis, apud omnis aedis sacras

R tr⁷

- sum defessus quaeritando: nusquam inuenio Naucratem.
- 1015 nunc domum ibo atque ex uxore hanc rem pergam exquirere,
quis fuerit quem propter corpus suom stupri compleuerit.
nam me, quam illam quaestionem inquisitam hodie amittere,
mortuom satiust. sed aedis occluserunt. eugepae,
pariter hoc fit atque ut alia facta sunt. feriam foris.
- 1020 aperite hoc. heus, ecquis hic est? ecquis hoc aperit ostium?
{M} Quis ad fores est? **{Am}** Ego sum. **{M}** Quid ego sum. **{Am}** Ita loquor. **{M}** Tibi Iuppiter
dique omnes irati certo sunt, qui sic frangas fores.
{Amph} Quo modo? **{Merc}** Eo modo, ut profecto uiuas aetatem miser.
{Amph} Sosia. **{Merc}** Ita, sum Sosia, nisi me esse oblitum existimas.
- 1025 quid nunc uis? **{Amph}** Sceleste, at etiam quid uelim, id tu me rogas?
{Merc} Ita, rogo. paene effregisti, fatue, foribus cardines.
an foris censebas nobis publicitus praeberier?
quid me aspectas, stolide? quid nunc uis tibi? aut quis tu es homo?
{Amph} Uerbero, etiam quis ego sim me rogitas, ulmorum Acheruns?
- 1030 quem pol ego hodie ob istaec dicta faciam feruentem flagris.
{Merc} Prodigum te fuisse oportet olim in adulescentia.
{Amph} Quidum? **{Merc}** Quia senecta aetate a me mendicas malum.
{Amph} Cum cruciatu tuo istaec hodie, uerna, uerba funditas.
{Merc} Sacrufico ego tibi. **{Alc}** Qui? **{Merc}** Quia enim te macto infortunio.
- I **{Amph}** At ego te cruce et cruciatu mactabo, mastigia.
II **{Merc}** Erus Amphitruo<st> occupatus.
III **{Merc}** abiendi nunc tibi etiam occasiost.
IV **{Merc}** Optimo iure infringatur aula cineris in caput.
V **{Merc}** Ne tu postules matulam unam tibi aquae infundi in caput.
VI **{Merc}** Laruatu's. edepol hominem miserum. medicum quaerita.
VII **{Alc}** Exiurauisti te mihi dixisse per iocum.
VIII **{Alc}** Quaeso aduenienti morbo medicari iube:
tu certe aut laruatus aut cerritus es.
XIX **{Alc}** Nisi hoc ita factum est, proinde ut factum esse autumo,
non causam dico quin uero insimules probri
X **{Amph}** Cuius? quae me absente corpus uolgauit suom.

Arco V
D ia⁶

- XI **{Amph}** Quid minitabas te facturum, si istas pepulisses fores?
- XII **{Amph}** Ibi scrobes ecfodito <tu> plus sexagenos in die.
- XIII **{Amph}** Noli pessimo precari.
- XIV **{Bleph}** animam comprime
- XV **{Jup}** Manifestum hunc optorto collo teneo furem flagiti.
- XVI **{Amph}** Immo ego hunc, Thebani ciues, qui domi uxorem meam
impudicitia impediuit, teneo, thensaurum stupri.
- XVII **{Amph}** Nilne te pudet, sceleste, populi in conspectum ingredi?
- XVIII **{Amph}** clandestino
- XIX **{AMPH siue {Jup}}** Qui nequeas nostrorum uter sit Amphitruo decernere.
- 1035 **{Bleph}** Uos inter uos partite; ego abeo, mihi negotium est;
neque ego umquam usquam tanta mira me uidisse censeo.
{Amph} Blepharo, quaeso ut aduocatus mi adsis neue abeas. **{Bleph}** Uale.
quid opust me aduocato, qui utri sim aduocatus nescio? –
{Jup} Intro ego hinc eo. Alcumena parturit. – **{Amph}** Perii miser.
- 1040 quid ego <faciam>, quem aduocati iam atque amici deserunt?
numquam edepol me inultus istic ludificabit, quisquis est;
nam iam ad regem recta me ducam resque ut facta est eloquar. †
ego pol illum ulciscar hodie Thessalum ueneficum,
qui peruorse perturbauit familiae mentem meae.
- 1045 sed ubi illest? intro edepol abiit, credo ad uxorem meam.
qui me Thebis alter uiuit miserior? quid nunc agam,
quem omnes mortales ignorant et ludificant ut lubet.
certumst, intro rumpam in aedis: ubi quemque hominem aspexero,
si ancillam seu seruom siue uxorem siue adulterum
- 1050 seu patrem siue auom uidebo, obtruncabo in aedibus.
neque me Iuppiter neque di omnes id prohibebunt, si uolent,
quin sic faciam ut constitui. pergam in aedis nunciam.
- {Bromia}** Spes atque opes uitae meae iacent sepultae in pectore,
neque ullast confidentia iam in corde, quin amiserim;
- 1055 ita mihi uidentur omnia, mare terra caelum, consequi,
iam ut opprimar, ut enicer. me miseram, quid agam nescio.
ita tanta mira in aedibus sunt facta. uae miserae mihi,

R tr⁷

R ia⁸

animo malest, aquam uelim. corrupta sum atque absumpta sum.
 caput dolet, neque audio, nec oculis prospicio satis,
 1060 nec me miserior femina est neque ulla uideatur magis.
 ita erae meae hodie contigit. nam ubi parturit, deos sibi inuocat,
 strepitus, crepitus, sonitus, tonitrus: ut subito, ut propere, ut ualide tonuit!
 ubi quisque institerat, concidit crepitu. ibi nescio quis maxuma
 uoce exclamat: 'Alcumena, adest auxilium, ne time:
 1065 et tibi et tuis propitius caeli cultor aduenit.
 exsurgite' inquit 'qui terrore meo occidistis prae metu.
 ut iacui, exsurgo. ardere censui aedis, ita tum confulgebant.
 ibi me inclamat Alcumena; iam ea res me horrore adficit,
 erilis praeuertit metus: accurro, ut sciscam quid uelit.
 1070 atque illam geminos filios pueros peperisse conspicio;
 neque nostrum quisquam sensimus, quom peperit, neque prouidimus.
 sed quid hoc? quis hic est senex, qui ante aedis nostras sic iacet?
 numnam hunc percussit Iuppiter?
 credo edepol, nam, pro Iuppiter, sepultus quasi sit mortuos.
 1075 ibo et cognoscam, quisquis est. Amphitruo hic quidem <est> erus meus.
 Amphitruo. **{Al}** Perii. **{B}** Surge. **{Al}** Interii. **{B}** Cedo manum. **{Al}** Quis me tenet?
{Bromia} Tua Bromia ancilla. **{Amph}** Totus timeo, ita me increpuit Iuppiter.
 nec secus est, quasi si ab Acherunte ueniam. sed quid tu foras
 egressa es? **{Bromia}** Eadem nos formido timidas terrore impulit
 1080 in aedibus, tu ubi habitas. nimia mira uidi. uae mihi, _____
 Amphitruo, ita mihi animus etiam nunc abest. **{Amph}** Agedum expedi: R tr⁷
 scin me tuom esse erum Amphitruonem? **{B}** Scio. **{Alc}** Uide etiam nunc. **{B}** Scio.
{Amph} Haec sola sanam mentem gestat meorum familiarium.
{Bromia} Immo omnes sani sunt profecto. **{Alc}** At me uxor insanum facit
 1085 suis foedis factis. **{Bromia}** At ego faciam, tu idem ut aliter praedices,
 Amphitruo, piam et pudicam esse tuam uxorem ut scias.
 de ea re signa atque argumenta paucis uerbis eloquar.
 omnium primum: Alcumena geminos peperit filios.
{Alc} Ain tu, geminos? **{B}** Geminos. **{Alc}** Di me seruant. **{B}** Sine me dicere,
 1090 ut scias tibi tuaeque uxori deos esse omnis propitios.

{Amph} Loquere. **{Bromia}** Postquam parturire hodie uxor occepit tua,
 ubi utero exorti dolores, ut solent puerperae
 inuocat deos immortales, ut sibi auxilium ferant,
 manibus puris, capite operto. ibi continuo contonat
 1095 sonitu maxumo; aedes primo ruere rebamur tuas.
 aedes totae confulgebant tuae, quasi essent aureae.
{Amph} Quaeso absoluto hinc me extemplo, quando satis deluseris.
 quid fit deinde? **{Bromia}** Dum haec aguntur, interea uxorem tuam
 neque gementem neque plorantem nostrum quisquam audiuius;
 1100 ita profecto sine dolore peperit. **{Amph}** Iam istuc gaudeo,
 utut erga me merita est. **{Bromia}** Mitte ista atque haec quae dicam accipe.
 postquam peperit, pueros lauere iussit nos. occepimus.
 sed puer ille quem ego laui, ut magnus et multum ualet!
 neque eum quisquam colligare quiuit incunabulis.
 1105 **{Amph}** Nimia mira memoras; si istaec uera sunt, diuinitus
 non metuo quin meae uxori latae suppetiae sient.
{Bromia} Magis iam faxo mira dices. postquam in cunas conditust,
 deuolant angues iubati deorsum in impluuium duo
 maximi: continuo extollunt ambo capita. **{Amph}** Ei mihi.
 1110 **{Bromia}** Ne paue. sed angues oculis omnis circumuisere.
 postquam pueros conspicati, pergunt ad cunas citi.
 ego cunas recessim rursus uorsum trahere et ducere,
 metuens pueris, mihi formidans; tantoque angues acrius
 persequi. postquam conspexit angues ille alter puer,
 1115 citus e cunis exilit, facit recta in anguis impetum:
 alterum alteraprehendit eos manu perniciter.
{Amph} Mira memoras, nimis formidolosum facinus praedicas;
 nam mihi horror membra misero percipit dictis tuis.
 quid fit deinde? porro loquere. **{Bromia}** Puer ambo angues enicat.
 1120 dum haec aguntur, uoce clara exclamat uxorem tuam –
{Alc} Quis homo? **{Bromia}** Summus imperator diuom atque hominum Iuppiter.
 is se dixit cum Alcumena clam consuetum cubitibus,
 eumque filium suum esse qui illos angues uicerit;

alterum tuom esse dixit puerum. **{Amph}** Pol me haud paenitet,
1125 si licet boni dimidium mihi diuidere cum loue.
abi domum, iube uasa pura actutum adornari mihi,
ut louis supremi multis hostiis pacem expetam.
ego Teresiam coniectorem aduocabo et consulam
quid faciendum censeat; simul hanc rem ut facta est eloquar.
1130 sed quid hoc? quam ualide tonuit. di, obsecro uostram fidem.

{Jup} Bono animo es, adsum auxilio, Amphitruo, tibi et tuis:
nihil est quod timeas. hariolos, haruspices
mitte omnes; quae futura et quae facta eloquar,
multo adeo melius quam illi, quom sum Iuppiter.

Arco VI
D ia⁶

1135 primum omnium Alcumenaе usuram corporis
cepi, et concubitu grauidam feci filio.
tu grauidam item fecisti, cum in exercitum
profectu's: uno partu duos peperit simul.
eorum alter, nostro qui est susceptus semine,
1140 suis factis te immortalis adficiet gloria.
tu cum Alcumena uxore antiquam in gratiam
redi: haud promeruit quam ob rem uitio uorteres;
mea ui subactast facere. ego in caelum migro. –

{Amph} Faciam ita ut iubes et te oro, promissa ut serues tua.

1145 ibo ad uxorem intro, missum facio Teresiam senem.
Nunc, spectatores, louis summi causa clare plaudite.

R tr⁷