



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

BEETHOVEN BARRETO ALVAREZ

**SENÁRIO IÂMBICO EM PLAUTO: EFEITOS EM *PERSA*
E *ESTICO***

**CAMPINAS,
2016**

BEETHOVEN BARRETO ALVAREZ

**SENÁRIO IÂMBICO EM PLAUTO: EFEITOS EM *PERSA E
ESTICO***

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da
Linguagem da Universidade Estadual de
Campinas para obtenção do Título de Doutor em
Linguística.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Isabella Tardin Cardoso

Este exemplar corresponde à versão
final da tese defendida por Beethoven Barreto Alvareaz
e orientada pela Prof.^a Dr.^a Isabella Tardin Cardoso.

**CAMPINAS,
2016**

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

AL86s Alvarez, Beethoven Barreto, 1982-
Senário iâmbico em Plauto : efeitos em *Persa e Estico* / Beethoven Barreto Alvarez. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Isabella Tardin Cardoso.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Plauto, 254a.C.-184a.C. *Persa* - Versificação. 2. Plauto, 254a.C.-184a.C. *Estico* - Versificação. 3. Teatro latino (Comédia). 4. Língua latina - Métrica e ritmo. I. Cardoso, Isabella Tardin, 1971-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Senarius iambicus in Plautus : effects in *Persa* and *Stichus*

Palavras-chave em inglês:

Plautus, 254a.C.-184a.C. *Persa* - Versification

Plautus, 254a.C.-184a.C. *Stichus* - Versification

Latin drama (Comedy)

Latin language - Metrics and rhythmic

Área de concentração: Linguística

Titulação: Doutor em Linguística

Banca examinadora:

Isabella Tardin Cardoso [Orientador]

Wolfgang de Melo

Alexandre Hasegawa

José Eduardo Lohner

Data de defesa: 27-06-2016

Programa de Pós-Graduação: Linguística

BANCA EXAMINADORA:

Isabella Tardin Cardoso

Alexandre Pinheiro Hasegawa

José Eduardo dos Santos Lohner

Rodrigo Tadeu Gonçalves

Wolfgang David Cirilo de Melo

Adriane da Silva Duarte

Carol Martins da Rocha

João Batista Toledo Prado

IEL/UNICAMP
2016

Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

AGRADECIMENTOS

Depois de vencidos os inimigos, a salvo agora os amigos, tranquilizada a situação, concluída a tese, extinta a guerra, renovado o ânimo e as esperanças, ó Júpiter e todos os outros deuses poderosos do céu, faço e endereço a vós este agradecimento. *Et ut “improbus est homo qui beneficium scit accipere et reddere nescit”, gratias omnibus dabo, “quorum opera mihi facilia factu facta haec sunt, quae uolui effieri.”*

Aproveitei-me de algumas falas do escravo de *Persa*, para iniciar estes meus agradecimentos àqueles que contribuíram com este trabalho de alguma forma. Se aprendi algo no curso desses anos, não foi métrica plautina ou filologia clássica, foi antes o valor da ajuda daqueles nos rodeiam. Esta tese nunca seria completa sem o máximo reconhecimento da importância de todas as outras pessoas além de mim que possuem alguma ligação com ela, mesmo sem sabê-lo muitas vezes. Assim, sem nenhuma ordem de maior ou menor importância, gostaria de elencar alguns agradecimentos.

Aos professores de Estudos Clássicos da Unicamp, Isabella Tardin Cardoso, Marcos Aurélio Pereira, Patrícia Prata e Paulo Sérgio Vasconcellos, Flávio Ribeiro de Oliveira e Trajano Vieira pelas sempre tão inspiradas discussões durante aulas, comunicações ou simples conversas.

À professora Isabella, minha orientadora, um agradecimento como o que posso fazer aqui é apenas um breve aceno pálido do meu verdadeiro sentimento de gratidão. As horas dedicadas de orientação e a preocupação constante, as conversas, as dicas, as cobranças, tudo contribuiu absolutamente com o desenvolvimento deste trabalho, cujas falhas, obviamente, são de responsabilidade tão-somente minha.

À Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação do IEL/Unicamp, em especial, a Cláudio, Miguel e Rose. Imagino que todos os mestrandos e doutorandos devam lhes incluir entre os agradecimentos, porque nunca encontrei equipe técnica mais a postos e solidária.

A todos da Biblioteca da Unicamp, dos quais por falta minha não vou lembrar os nomes: pelas belas e ágeis aquisições de material bibliográfico, pelo cuidado com a manutenção e ordem do acervo, e, em especial, pela anistia em alguns dos meus atrasos na devolução dos livros.

Não poderia deixar de agradecer aos meus colegas de Clássicas da UFF: do latim, Eduardo Tuffani, Leonardo Kaltner, Livia Lindoia, Thaíse Pereira, Edna Paiva e, mais recentemente, Fábio Cairolli, e, do grego, André Alonso, Bruno Gripp, Glória Onelley e Greice Drumond, grande amiga.

Aos demais colegas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, que sempre incentivaram a realização deste Doutorado. A alguns colegas também do Departamento de Ciências da Linguagem. E ainda às professoras Jussara Abraçado e Ida Alves, por me ensinarem o que significa a união de competência administrativa e capacidade acadêmica. À minha eterna coordenadora, *dux mea*, professora Renata Mancini, sinônimo de comprometimento, seriedade e elegância, sem cuja ajuda nos momentos decisivos a conclusão desse trabalho não seria possível.

Aos professores Stephen Harrison e Wolfgang de Melo da Universidade de Oxford por me receberem tão bem nas terras da Rainha. Ao professor Wolfgang agradeço em especial por me mostrar como dificuldades técnicas podem ser tratadas com simplicidade e pelos almoços estimulantes. Aos professores Timothy Moore e Adrien Gratwick, que mesmo sem me conhecerem pessoalmente, aceitaram discutir por *email* algumas ideias e gentilmente me enviaram material bibliográfico. É estranho, mas preciso agradecer ao professor Wallace M. Lindsay, que infelizmente faleceu em 1927 e quem nunca tive a oportunidade de conhecer, mas sem sua inspiração este trabalho não existiria.

Institucionalmente, devo agradecer à Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) pelo auxílio estrutural e financeiro oferecido. À Universidade Federal Fluminense (UFF), pelo afastamento do País com ônus; à Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-graduação e Inovação (Proppi-UFF), pela bolsa de qualificação oferecida no ano de 2013. À Capes pela bolsa de Doutorado Sanduíche no Exterior, no período de abril a novembro de 2014, período este que foi de fundamental importância para a execução dessa pesquisa.

Devo agradecer ainda à Naíla Rosa, que me guiou no caminho do bem, tentando me ensinar o papel do amor e da família, ela que muitas vezes acreditou mais neste trabalho do que eu.

Naturalmente à minha família, e a minha mãe e meu pai, Néa e Roberto, sem os quais não há sentido; e a meus irmãos Bernardo e Robertinho, por serem meus irmãos.

Aos meus amigos: Alan, por sempre desacreditar em mim; Fidel e Baiano, por terem sido estímulos; Marcos Paulo, pela amizade desde muito; Vini e Jarbas pelas últimas cervejas; e tantos outros sem conta.

Aos professores de outras épocas. À Mary Murashima, *altera mater mea*.

Aos amigos do Doutorado: à Lilian Costa e Carol Rocha, plautiníssimas!; ao Alexandre, o Piccolo; ao Luciano Pinto, *für*; e ao Carlos Renato e à Anni Marcelli, que, além de me apresentarem o tacacá paraense, gentilmente me hospedaram em sua casa nos primeiros anos de curso, sem palavras; à Marina e Gabriela, pela acolhida também generosa; ao Guilherme Duque (como escrevi nas suas tabuinhas), *non sunt mihi verba ad gratias agendas hospitio meo*.

Aos amigos, Ona Mircea, Madalina-Bianca, Nicolae Daniel e Sanziana Tanasa, pelas “aulas” de romeno e taças de vinho, pela animação e confiança, no período em Oxford, *mulțumesc frați*.

Gostaria de deixar registrado ainda outros agradecimentos inusitados: gostaria de agradecer à internet e ao milhões de usuários anônimos ou não, pessoas ou instituições, que fazem o conhecimento (e livros) circularem gratuitamente pela rede (muitas vezes de forma legal, inclusive); e ainda ao Preto e Café, e à Chá e Kitty, os gatinhos que me ensinam tanto! À Gato (*in memoriam*).

“Non, Monsieur: tout ce qui n’est point prose est vers; et tout ce qui n’est point vers est prose.”
(Molière, *Le Bourgeois Gentilhomme*)

*Syllaba longa breui subiecta uocatur iambus,
pes citus; unde etiam trimetris adcrecere iussit
nomen iambeis, cum senos redderet ictus*
(Horácio, *Arte Poética*, 251-253)

sed quia per senarium numerum est operum significata perfectio.
(Santo Agostinho, *A Cidade de Deus*, 11.30)

“It’s about syllables, Mick. It’s about how many beats there are.”
(Paul Simon, explicando para Mickey Mantle porque usou o nome de Joe DiMaggio na
letra da música *Mrs. Robinson*)

RESUMO

SENÁRIO IÂMBICO EM PLAUTO: EFEITOS EM *PERSA* E *ESTICO*

O interesse principal deste trabalho é, em um sentido lato, a relação entre o metro apreensível no texto do comediógrafo romano Plauto (c. 255-184 a.C.) e seus efeitos expressivos. Em sentido mais estrito, o objeto de estudo de nossa investigação são os versos em senários iâmbicos das peças *Persa* (*Persa*) e *Estico* (*Stichus*) deste autor, no que tange à variedade métrica encontrada dentro dos próprios senários iâmbicos, ou seja, a variável distribuição de sílabas longas e breves como meio de expressão (dentro de um verso individual ou de uma sequência de versos). Recentes propostas de interpretação dos metros iambo-trocaicos, que surgem a partir de Gratwick e Lightley (1982), e ainda das ideias de Petersmann (2000) e Morgan (2010), colaboram na fundamentação da apreciação de passagens das comédias *Persa* e *Estico* aqui proposta. Após tratar brevemente de aspectos da questão da transmissão e do estabelecimento desse texto relevantes para essa apreciação, analisarei passagens selecionadas em que ocorrem senários iâmbicos nas peças *Persa* e *Estico* de Plauto. A análise tem como objetivo demonstrar que a variedade na organização métrica desse verso pode trazer efeitos expressivos que se relacionam com o contexto dramático.

Palavras-chave: comédia romana, Plauto, *Persa*, *Estico*, métrica latina, senários iâmbicos

ABSTRACT

IAMBIC SENARIUS IN PLAUTUS: EFFECTS IN PERSA AND STICHUS

The main interest of this study is, in a broad sense, the relationship between the meter in Plautus' texts (c. 255-184 BC) and its expressive effects. In the strictest sense, the object of study of our research are the lines in iambic senarii of the Plautus' plays *Persa* (*The Persian*) and *Stichus*. My interest is to appreciate in this plays the metric variety found within the iambic senarii lines, that is, the variable distribution of heavy and light syllables (within a single line or a sequence of senarii iambic lines). Recent approaches to iambic-trochaic meters (Gratwick and Lightley, 1982), and even Petersmann's ideas (2000) and Morgan's (2010), support my appreciation of passages of *Persa* and *Stichus* here purposed. After addressing relevant issues on the transmission and establishment of Plautine texts, I analyze selected passages in which iambic senarii occur in *Persa* and *Stichus*, aiming to demonstrate that the metric organization of the senarii may have brought expressive effects that relate to dramatic context.

Keywords: Roman comedy, Plautus, *Persa*, *Stichus*, Latin meter, iambic senarii

LISTAS DE ABREVIATURAS

Autores e obras antigas

<i>Pl.</i>	Plauto	
<i>Am.</i>	<i>Amphitruo</i>	<i>Anfitrião</i>
<i>As.</i>	<i>Asinaria</i>	<i>Asinária (A comédia dos asnos)</i>
<i>Aul.</i>	<i>Aulularia</i>	<i>Aululária (A comédia da panelinha)</i>
<i>Bac.</i>	<i>Bacchides</i>	<i>Báquides</i>
<i>Capt.</i>	<i>Captiui</i>	<i>Os cativos (Os prisioneiros)</i>
<i>Cas.</i>	<i>Casina</i>	<i>Cásina</i>
<i>Cist.</i>	<i>Cistellaria</i>	<i>Cistelária (A comédia da cestinha)</i>
<i>Cur.</i>	<i>Curculio</i>	<i>Curcúlio (Caruncho)</i>
<i>Epid.</i>	<i>Epidicus</i>	<i>Epídico</i>
<i>Men.</i>	<i>Menaechmi</i>	<i>Menecmos</i>
<i>Mil.</i>	<i>Miles Gloriosus</i>	<i>O soldado fanfarrão</i>
<i>Mos.</i>	<i>Mostellaria</i>	<i>Mostelária (A comédia do fantasma)</i>
<i>Per.</i>	<i>Persa</i>	<i>Persa</i>
<i>Poen.</i>	<i>Poenulus</i>	<i>Poênulo (O pequeno cartaginês)</i>
<i>Ps.</i>	<i>Pseudolus</i>	<i>Psêdolo</i>
<i>Rud.</i>	<i>Rudens</i>	<i>O cabo</i>
<i>Sti.</i>	<i>Stichus</i>	<i>Estico</i>
<i>Trin.</i>	<i>Trinummus</i>	<i>Trinumo</i>
<i>Truc.</i>	<i>Truculentus</i>	<i>Truculento</i>
<i>Vid.</i>	<i>Vidularia</i>	<i>Vidulária</i>
<i>Ter.</i>	Terêncio	
<i>Ad.</i>	<i>Adelphi</i>	<i>Os irmãos</i>
<i>An.</i>	<i>Andria</i>	<i>Ândria</i>
<i>Eu.</i>	<i>Eunuchus</i>	<i>Eunuco</i>
<i>Hau.</i>	<i>Heauton Timorumenos</i>	<i>O homem que se puniu a si mesmo</i>
<i>Hec.</i>	<i>Hecyra</i>	<i>A sogra</i>

<i>Ph.</i>	<i>Phormio</i>	<i>Formião</i>
<i>Cic.</i>	Cícero	
<i>Brut.</i>	<i>Brutus</i>	<i>Bruto</i>
<i>de Orat.</i>	<i>de Oratore</i>	<i>Do Orador</i>
<i>Leg.</i>	<i>de Legibus</i>	<i>Sobre as Leis</i>
<i>Orat.</i>	<i>Orator</i>	<i>O Orador</i>
<i>Arist.</i>	Aristóteles	
<i>Poet.</i>	<i>Περὶ ποιητικῆς</i>	<i>Poética</i>
<i>Rhet.</i>	<i>Ῥητορικὴ</i>	<i>Retórica</i>

Demais autores e obras antigas são abreviados de acordo com o *Oxford Latin Dictionary* e, para outros autores gregos, de acordo com o *Greek-English Lexicon*, de Lidell & Scott.

Obras de referência

<i>Brill</i>	CANCIK, H. & SCHNEIDER, H. (eds.). <i>Brill's New Pauly</i> . Brill Online, 2015.
<i>OLD</i>	GLARE, P. G. W. (ed.). <i>Oxford Latin Dictionary</i> . Oxford: Clarendon Press, 1982.
<i>OCD</i>	HORNBLOWER, S. & SPAWFORTH, A. (eds.). <i>Oxford Classical Dictionary</i> . New York: Oxford University Press, 2003
<i>L-S</i>	LEWIS, C.T. & SHORT, C. <i>A Latin Dictionary</i> . Oxford: Clarendon Press, 1879.
<i>LSJ</i>	LIDELL, H. G. & SCOTT, R (eds.). <i>Greek-English Lexicon</i> , rev. by H. S. Jones. Oxford: Clarendon Press, 1996.
<i>CIL</i>	<i>Corpus Inscriptionum Latinarum</i>
<i>TLL</i>	<i>Thesaurus Linguae Latinae</i>
<i>GLK</i>	KEIL, H. (ed.). <i>Grammatici Latini</i> . 8 v. Leipzig: Teubner, 1855-80.

Periódicos, quando abreviados, seguem as indicações de *L'Année Philologique*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	16
1.1 EXÓRDIO	16
1.2 TEMA E JUSTIFICATIVA	20
1.2.1 Tema.....	20
1.2.2 Justificativa.....	23
1.3 PLAUTO EM ROMA: COMÉDIA MUSICAL E MÉTRICA	25
1.3.1 Música no palco	25
1.3.2 Versos cantados, recitativos e falados.....	29
1.3.3 O texto e o metro plautino.....	32
1.4 O CENÁRIO E O SENÁRIO DE <i>PERSA</i> E <i>ESTICO</i>	33
1.5 OBJETIVOS ESPECÍFICOS E ESTRUTURA	36
2 VERSO PLAUTINO: PRINCÍPIOS, PROSÓDIA E MÉTRICA.....	39
2.1 PANORAMA TEÓRICO	39
2.2 PRINCÍPIOS BÁSICOS (MÉTRICA E PROSÓDIA)	43
2.2.1 Métrica quantitativa.....	43
2.2.2 Acentuação lexical e versificação	46
2.2.3 Brevíssimo excuro sobre o chamado <i>ictus</i> métrico	47
2.2.4 Sílabas longas e breves.....	50
2.2.5 Divisão silábica	51
2.2.6 Elisão.....	52
2.2.7 Pés, resolução, <i>ancipitia</i> e <i>indifferentia</i>	53
2.2.8 Cesura e diérese.....	54
2.2.9 Exemplos de escansão dos versos iambo-trocaicos em <i>Persa</i>	55
2.3 PROSÓDIA PLAUTINA	59
2.3.1 Conservação da quantidade longa em sílabas finais	60
2.3.2 Apócope: queda de fonemas finais.....	61
2.3.3 Prodelisão (ou aférese).....	61
2.3.4 Fonemas internos: síncope	62
2.3.5 Sinérese (<i>synizesis</i>).....	62
2.3.6 Hiato	63
2.3.7 Abreviamento por ênclise.....	63
2.3.8 Abreviamento iâmbico	64
2.4 MÉTRICA PLAUTINA: “LEIS” MÉTRICAS	65
2.4.1 Lei de Ritschl	65
2.4.2 Lei de Hermann-Lachmann.....	66
2.4.3 Lei dos locais com licença	66
2.4.4 Lei de Bentley-Luchs	67
2.4.5 Lei de Meyer	67
2.4.6 <i>Loci Jacobsohniani</i> (loais jacobsohniãos).....	68

3	<i>SENARII PEDESTRES?</i>	70
3.1	VERSIFICAÇÃO IAMBO-TROCAICA	70
3.2	SENÁRIOS NA CRÍTICA MODERNA.....	73
3.3	SENÁRIOS NA ANTIGUIDADE	76
3.4	VARIEDADE MÉTRICA	89
3.4.1	A “variação rítmica” de Petersmann	89
3.4.2	O valor dos <i>iambi</i> para Morgan.....	93
3.4.3	Gratwick e Lightley.....	95
4	MANUSCRITOS, TRANSMISSÃO E TEXTO.....	97
4.1	PLAUTO E TEXTO	97
4.2	TRANSMISSÃO DOS TEXTOS.....	97
4.3	EMENDAS AO TEXTO DE PLAUTO	103
4.4	QUESTÕES TEXTUAIS	107
4.4.1	Interpolação	107
4.4.2	Emendas e corrupções	108
4.4.3	Ortografia	110
4.4.4	Edição e divergências.....	112
4.5	NOTAÇÃO E PARÂMETROS DA ESCANSÃO	113
4.5.1	Notação alfabética	114
5	ANÁLISE DE <i>PERSA</i> E <i>ESTICO</i>	116
5.1	VARIEDADE RÍTMICA COMO MEIO DE EXPRESSÃO.....	116
5.2	EM <i>PERSA</i>	116
5.2.1	A “breve” enumeração das gerações (<i>Per.</i> 53-59)	117
5.2.2	Tons de ameaça e alívio (<i>Per.</i> 144-147 e 397-398)	120
5.2.3	Senários, cidadãos e xingamentos perfeitos (<i>Per.</i> 65-67, 405-411 e 421) ...	122
5.2.4	A breve avareza (<i>Per.</i> 683-687)	125
5.2.5	A “longa” fala (<i>Per.</i> 165-167).....	127
5.2.7	Pai e filha (<i>Per.</i> 345-354).....	129
5.2.8	Chega de sílaba breve (<i>Per.</i> 718-723).....	131
5.2.9	Que nome complicado! (<i>Per.</i> 702-705).....	132
5.3	EM <i>ESTICO</i>	133
5.3.1	Quiasmo métrico (<i>Sti.</i> 209-211)	134
5.3.2	Liberdade rápida (<i>Sti.</i> 419-422)	136
5.3.3	Quantas risadas (<i>Sti.</i> 655-660)	137
5.4	COMPOSIÇÃO DOS VERSOS.....	138
5.5	<i>INNUMERI SENARII</i>	141
6	CONCLUSÃO.....	142
7	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	146
7.1	OBRAS DE REFERÊNCIA.....	146
7.2	EDIÇÕES E TRADUÇÕES DE AUTORES ANTIGOS	146

7.2.1 De Plauto e Terêncio	146
7.2.2 De outros autores.....	149
7.3 ESTUDOS GERAIS	150
APÊNDICE 1: TEXTO ESCANDIDO	171
PERSA.....	171
ESTICO	184
APÊNDICE 2: TRADUÇÃO DAS PASSAGENS DE <i>PERSA</i>	194
APÊNDICE 3: ESTATÍSTICAS E PADRÕES DOS SENÁRIOS IÂMBICOS	210

1 INTRODUÇÃO

1.1 EXÓRDIO

Antes de passar ao assunto propriamente do presente trabalho, a saber, a métrica da comédia de Tito Mácio Plauto (255–184 a.C), julguei que considerar o fenômeno métrico de modo mais amplo e em contexto mais próximo possa ajudar a expor algumas questões que orientarão a abordagem do texto plautino aqui pretendida.

Por volta de 1530, em Portugal, a poesia lusitana se renova (ou mesmo se recria) no momento em que busca reproduzir na sua prosódia o eco do *endecasillabo* italiano, “à maneira toscana”, como empreendeu Francisco Sá de Miranda.¹ Camões fará este eco ser ouvido até hoje.² Bilac dará a forma “definitiva” do verso heroico em língua portuguesa, que depois nunca soará tão polido.³ Contudo, como se sabe, a poesia portuguesa incorporou um verso estrangeiro – o decassílabo, como o chamamos normalmente –,⁴ a tal ponto que hoje é difícil encontrar um estudante que desconheça alguns versos nesse metro (nem que seja apenas o “Ouviram do Ipiranga às margens plácidas”).⁵

Entretanto, se agora quisermos ler ou ouvir cuidadosamente alguns decassílabos de Sá de Miranda, considerado o introdutor dessa “medida nova” na poesia

¹ Franco (2010, p. 117-125) revê a questão da centralidade de Sá de Miranda na introdução da “medida nova” em Portugal. Embora não se possa tratar de uma “projeto pessoal” de Sá de Miranda, parece sem dúvida que o poeta mirandino operou no centro de um processo mais lato, como bem salienta Franco: “Do nosso ponto de vista, uma vez que concordamos com o fato de a reforma poética ter sido uma empresa coletiva de Sá de Miranda e seus contemporâneos, importa explicitar qual a centralidade de fato gozada por Sá de Miranda no panorama poético do século XVI, quando está em processo a renovação da tradição trovadoresca pela nova poesia, e ainda mostrar em que medida Dom Manuel de Portugal permanece um discípulo mirandino” (2010, p. 120). Em especial, sobre a responsabilidade de Miranda na introdução da comédia clássica, aos moldes de Plauto, Terêncio e Ariosto, ver Silva (2006, p. 14-27).

² Sobre Camões e a evolução do soneto quinhentista, ver Sena (1981).

³ Embora Bilac seja cultivado, na literatura brasileira, como o “príncipe dos poetas”, faltam trabalhos sobre a elaboração métrica do verso de Bilac. Contudo, podemos de certa forma justificar tal carência, vista a regularidade formal, mas não banal (nas palavras de Bosi, 1994, p. 228), da sua poesia. Uma ideia de sua concepção poética, em especial do decassílabo, pode ser compreendida em seu “Tratado de Versificação Portuguesa”, quando elenca apenas cinco acentuações possíveis (quatro heroicas e uma sáfica) e sentença: “São suficientes estes exemplos” (1905, p. 63). Sobre aspectos mais gerais da poética de Bilac, ver Carvalho (1934); sobre sua vida e contexto cultural, Jorge (2007).

⁴ Sobre a questão da nomenclatura do “decassílabo”, ver Said Ali (1999, p. 19-20) e Alvarez (2014, p. 154-155). Glauco Mattoso (2010) o chama carinhosamente de “deca”.

⁵ Em Alvarez (2014), discuto as possibilidades métricas do decassílabo português a partir de uma teoria do metro poético, elaborada por Fabb & Halle (2008) baseada na métrica gerativa.

A princípio, podem-se elencar três como os maiores problemas (mutuamente interligados) que nos impõem essa dificuldade: (1) o primeiro diz respeito à sorte que o texto encontrou no seu caminho até nós. Muitas vezes, temos pouca confiança na redação que recebemos de um texto tão afastado no tempo. No caso de Sá de Miranda, o problema é gravíssimo, visto que o autor não teve nenhuma obra publicada em vida, exceto alguns poemas entregues ao príncipe D. João, e sequer guardava um rascunho mais ou menos organizado para uma futura publicação.⁸ Mesmo poemas que vieram à luz antes da morte do autor aparecem em autógrafos posteriores diversas vezes corrigidos e alterados. Além disso, o nível de conhecimento e de escrúpulo de copistas e editores influenciaram definitivamente o texto que conhecemos hoje;⁹ (2) o segundo diz respeito à prosódia da língua daquele tempo, o que guarda ligação estreita com a ortografia empregada nas cópias. A ortografia do séc. XVI nunca foi conhecida por ser a mais coerente e confiável, muito menos algumas opções de dicção do passado nos são claras e definitivas;¹⁰ e (3) o terceiro e não menos importante problema diz respeito à organização métrica da poesia, o que naturalmente encontra associação direta com os outros problemas. A questão da métrica de Miranda se torna tão maior quando lembramos que o decassílabo era uma inovação na medida portuguesa da época. Vejamos na prática alguns exemplos de como tais problemas afetam a leitura posterior do texto de Miranda.

Por exemplo, em relação ao texto que chegou até nós do soneto “O sol é grande...” de Sá de Miranda há sensíveis diferenças no primeiro terceto. A edição impressa de 1614 traz a seguinte redação, diferente da apresentada no texto da edição de 1595 citada anteriormente:¹¹

Eu vi ja por aqui sombras e flores,
Vi aguas, e vi fontes, vi verdura,
As aves vi cantar todas d'amores. (v. 9-11)

Já a edição de Carolina Michaëlis de Vasconcellos, datada de 1885 e a primeira fundamentada na leitura de um manuscrito inédito à época (intitulado ms. D) apresenta o mesmo trecho com outra redação:

⁸ Cf. Vasconcellos (1885, p. c).

⁹ *Id. Ibidem*, p. ci.

¹⁰ *Id. Ibidem*, p. lx.

¹¹ Ver aparato crítico de Vasconcellos (1885, p. 81).

Eu vira já aqui sombras, vira flores,
 eu vira fruta já, verde e madura;
 ensordecia o cantar dos ruiseñores! (v. 9-11)

Sem entrar no mérito da propriedade das leituras, fica patente que uma ou outra escolha significa aceitar um texto muito diferente do outro.

Além do texto, para que possamos “escutar” o poema como um poema de sua época, é preciso ter em mente (ou no ouvido) uma ideia da prosódia daquele tempo. Alguns arcaísmos prosódicos são facilmente reconhecíveis por um leitor familiarizado com a poesia portuguesa, como a prosódia antiga de “cousa” (v. 5), em vez do moderno “coisa”. Contudo, outras escolhas são mais difíceis de serem lidas: mesmo que a ortografia da edição que apresentei traga a palavra “mestura” (v. 12), isso não significa que a palavra não pudesse ser lida “mistura” (como hoje, analogamente, em alguns registros lê-se “minino”, em vez de “menino”), porém nada indica que não se lia propriamente “mestura”.¹²

E, quando variação de texto e prosódia afetam questões métricas, os problemas se avolumam: caso, no verso 1, ocorra a “modernização” ortográfica em “com a calma” (como ocorre em algumas edições),¹³ um leitor incauto pode simplesmente não perceber a desnasalização da vogal nasal final da poesia quinhentista (mais precisamente, uma eclipse), cuja leitura deveria ser “co’a calma”.¹⁴ Se esse leitor realiza a leitura plena de “com a calma” segundo a prosódia da poesia portuguesa moderna, o verso de Sá de Miranda se torna amétrico, uma vez que contará onze sílabas métricas, e não mais apenas dez. Em outro caso, algumas versões do poema apresentam, no verso 5, a forma “todas mudáveis”, modernizando “todas mudaves”.¹⁵ Se aceitamos a forma mais moderna (e, assim, tivermos um ditongo “-eis” no final), primeiro um “gosto” do arcaico se perderá e, ao mesmo tempo, a rima com “aves”, “graves” e “naves” não será total. Contudo, maior problema se assoma com a leitura de “cai do alto” (de acordo com Vasconcellos, 1885) no lugar de “d’alto cai” (das edições de 1595 e 1614), no verso 3. Nesse caso, a edição de 1885 transforma um decassílabo com

¹² Sobre a ortografia do séc. XVI, especialmente sobre a troca do “i” por “e”, ver Castilho (1860, p. 168).

¹³ Por exemplo, em Sá de Miranda (1976-1977).

¹⁴ Celso Cunha e Carolina Michaëlis concordam que a desnasalização de vogais nasais finais era um fenômeno atestável tanto poesia trovadoresca quanto na poesia de Sá de Miranda e D. Dinis. Cf. Cunha (1961, p. 86-92).

¹⁵ Como em Sá de Miranda (1976-1977).

acentuação 2-5-7-10, num “perfeito heroico” em 2-6-10. O primeiro pode ser considerado muito interessante por demonstrar uma fase “intermediária” da adaptação do metro em língua portuguesa, quando esta acentuação, por influência da lírica trovadoresca, ainda era comum; já o segundo será a norma para os parnasianos mais tarde.¹⁶

Se nos deparamos com essas dificuldades na leitura do verso português do séc. XVI e na reconstituição do seu texto, devemos imaginar o quão grandes sejam as dificuldades encontradas na leitura e na reconstituição de um texto poético escrito em latim arcaico, por volta do séc. II a.C.: dificuldades estas relativas à transmissão do texto, à percepção de sua prosódia e ainda à sua versificação. Contudo, embora devamos encarar a dura realidade de nossa incapacidade da perfeita interpretação dos versos latinos antigos, é nosso dever, na medida que o atual estado da questão permita, investigar sua natureza, bem como aspectos de sua constituição, de tal sorte que nos aproximemos, ainda que de modo hipotético, de uma certa compreensão de suas propriedades que potencialize nossa capacidade de apreciação dos textos transmitidos. Dessa forma, tais aspectos (transmissão, prosódia, versificação) da poesia dramática plautina serão apreciados ao longo deste estudo.

1.2 TEMA E JUSTIFICATIVA

1.2.1 Tema

Como acima apontamos, o assunto, em sentido lato, deste trabalho é o metro do verso da comédia romana dos séculos III-II a.C., conhecida hoje como “comédia paliata” (*fabula palliata*),¹⁷ em especial, o senário iâmbico.¹⁸ Particularmente meu interesse diz respeito à articulação do metro apreensível do texto de Tito Mácio Plauto (c. 255–184 a.C.) e seus efeitos expressivos na comédia em determinadas passagens.

¹⁶ Sobre as possibilidades de acentuação da poesia quinhentista, ver Azevedo Filho (1971, p. 57 *et seq.*).

¹⁷ Essa é uma “classificação moderna”, que “equivale à de Donato (*De Comediis*, VI, 1 e 6), para quem a *palliata* designaria apenas comédias” (CARDOSO, 2005, p. 280-1, baseada em BEARE, 1964, p. 184 *et seq.*).

¹⁸ Preferi traduzir o termo latino *iambicus* por “iâmbico” e não “jâmbico”. Embora ambas as formas sejam registradas em língua portuguesa (HOUAISS, 2009), o próprio dicionário abona “jâmbico” como variante de “iâmbico”. Além disso, “iâmbico”, e não “jâmbico”, parece-nos acertado, visto que, em latim, há hiato na palavra *ĩambus* [i.'am.bʊs] (do gr. ἰαμβος), segundo *OLD*, não ocorrendo a consoante aproximante [j], como na palavra *iam* ['jam], que origina “já”, em português.

Em sentido mais estrito, o objeto de estudo desta investigação são as cenas em senários iâmbicos das peças plautinas *Persa (Persa)* e *Estico (Stichus)*. Ao apreciá-las, nossa atenção se concentrará, sobretudo, no que tange à variedade métrica dentro das próprias cenas em senários iâmbicos, ou seja, à variável distribuição de sílabas longas e breves (dentro de um verso individual ou de uma sequência de versos) e ao efeito expressivo de tal variação.

Além de propor, primeiramente, rever questões teóricas acerca desse tipo de verso plautino, meu objetivo é (a partir de uma análise qualitativa) investigar possíveis efeitos dramáticos produzidos por senários iâmbicos. A hipótese adotada nesta tese é a de que efeitos derivados do emprego desse tipo de verso se dariam, sobretudo, pela relação de sua articulação métrica no nível poético com o conteúdo dramático (o que, por vezes, chamaremos, de modo mais geral, de “efeito expressivo” ou “valor expressivo”).^{19 20}

Contrariamente ao que pretendo demonstrar, muitas vezes esse tipo de verso tem tido seu valor diminuído por estudiosos. Não raro, evoca-se, para tanto, a conhecida passagem de Cícero (*Orat.* 183-4) que associa o senário a uma dicção prosaica:²¹

sed in versibus res est apertior, quanquam etiam a modis quibusdam cantu remoto soluta esse videatur oratio maxumeque id in optumo quoque eorum poetarum qui λυρικὸὶ a Graecis nominantur, quos cum cantu spoliaveris, nuda paene remanet oratio. quorum similia sunt quaedam etiam [184] apud nostros, velut illa in Thyeste: 'Quemnam te esse dicam? qui tarda in senectute' et quae secuntur; quae, nisi cum tibicen accessit, orationis sunt

¹⁹ Embora tratando de poesia medieval, Fuller (2010, p. 258) traz uma consideração esclarecedora acerca do termo “valor expressivo”: “Em um contexto de convenções de conteúdo, sentimento e expressão, a música verbal de um poema pode muitas vezes ser o aspecto da composição que deu ao poeta mais liberdade para a criatividade ou habilidade, e então uma fonte significativa de prazer para o leitor; e a associação com a dança – e através da música e de dança com uma das raízes da poesia: ritmo – muitas vezes significa que os padrões formais e métricos têm valor expressivo significativo” (“In a context of conventions of subject, feeling and expression, the verbal music of a poem may often be the aspect of composition that gave the poet most freedom for creativity or craft, and so a significant source of pleasure for the reader; and the association with dance – and through music and dance with one of the roots of poetry: rhythm – often means that formal and metrical patterns have significant expressive value”).

²⁰ Poderíamos ainda aproximar a ideia de “valor expressivo” ao conceito de “informação estética” (do filósofo e crítico Max Bense) trabalhado por Haroldo de Campos, em “Metalinguagem e outras metas” (2010).

²¹ Sobre uma relativização dessa ideia de Cícero, cf. Moore (2012, p. 154-5) e Soubiran (1988, p. 2). Maas (1962) já demonstrava seu duro ceticismo sobre a confiabilidade das asserções de Aristóteles (*Poet.* 1449a 24; *Rhet.* 1408b 33). Voltarei à passagem ciceroniana para uma discussão mais detida no Capítulo 3.

solutae simillima. at comicorum senarii propter similitudinem sermonis sic saepe sunt abiecti, ut nonnunquam vix in iis numerus et versus intellegi possit. (Cic., Orat. 183-4)

Mas, no caso dos versos, a questão está mais evidente, embora o canto sem determinados metros pareça ser prosa. E isso acontece também nos melhores poetas, que os gregos chamam de *λορικοί* [*lyrikoí*, poetas líricos], nos quais, quando se lhes tira a música, não fica nada além de pura prosa. 184 São semelhantes a tais coisas alguns versos dentre os nossos poetas, como em Tiestes: *Quemnam te esse dicam? qui tarda in senectute* [Quem direi que tu és, que na longínqua velhice...] e nos versos seguintes, os quais, a não ser quando o flautista sobrevinha, eram muito semelhantes à prosa livre. Mas os senários dos cômicos, por causa da semelhança com a fala, são frequentemente tão simples que, às vezes, dificilmente o ritmo e o verso podem ser notados. (Tradução de Jesus, 2008, p. 138-9).

Modernamente, tende-se a apontar que o senário iâmbico era, nas peças da comédia paliata, executado sem música.²² Minha intenção, contudo, é, mesmo aceitando que se trata de um verso sem acompanhamento musical, demonstrar o valor expressivo do senário iâmbico. Através de um estudo métrico específico, procurarei salientar que, por vezes, seu ritmo pode chamar a atenção do público de comédia, público esse que tem ouvido sensível ao ritmo do verso dramático. Em certo sentido, nossa argumentação vai na esteira do que empreenderam, de forma mais ampla (e salvas as diferenças metodológicas entre ambos), Gratwick e Lightley (1982) e Soubiran (1988, 1995) em relação aos versos iambo-trocaicos.²³ Nomeadamente: da mesma forma como argumentam Gratwick e Lightley (1982, p. 127) que um verso “breve” em meio a muitos versos “longos” desempenha um papel contrastivo especial, argumento em favor do papel especial que teriam cenas em senários iâmbicos dentro de peças muito musicais.

Esse aspecto acaba por sublinhar a escolha pelas peças *Persa* e *Estico* como objeto da análise a ser desenvolvida nesta investigação, uma vez que estas peças contêm mais partes musicais do que puramente faladas. Tanto *Persa* quanto *Estico*, sendo ambas comédias com muitas passagens musicais (mais de 60% dos versos dessas peças não são senários iâmbicos),²⁴ são ainda as únicas duas de todo o *corpus* plautino que não só começam, mas também terminam com outros metros que não o senário iâmbico,

²² Cf., por exemplo, Moore (1998, 2008) e nossa discussão no Capítulo 3.

²³ Mais detalhes sobre os resultados de Gratwick e Lightley (1982) e Soubiran (1988, 1995) serão apresentados ao longo deste estudo.

²⁴ Sobre estatísticas dos metros nas comédias de Plauto e Terêncio, cf. os apêndices de Moore (2012, p. 380-409).

ou seja, são peças em que a música tem papel notoriamente preponderante.²⁵ Assim, minha hipótese é de que as cenas em senários nestas peças podem conter importantes chaves de interpretação do papel desse metro nas comédias plautinas em apreço, se analisadas com ferramental adequado.

1.2.2 Justificativa

Durante muitos anos, especialmente durante a segunda metade do século XIX e o início do XX, a literatura especializada se voltou marcadamente para questões de crítica textual relacionada ao estudo dos *cantica* plautinos.²⁶ Apesar de ter recebido tal atenção dos pesquisadores, o tema dos *cantica* sempre se apresentou como difícil seara. Problemas de entendimento da prosódia arcaica se assomam a discordâncias entre os próprios estudiosos quanto ao estabelecimento dos textos e mesmo quanto ao modelo musical de encenação do metro plautino, como assinala Hanson em sua resenha bibliográfica sobre o tema:

Este é um assunto extremamente difícil, em parte por causa do estado dos nossos textos, em parte por causa da nossa ignorância quase total da prosódia latina arcaica, e em parte por causa do fundamental desacordo entre os estudiosos sobre a própria natureza dos metros plautinos, tanto os líricos quanto os do diálogo.²⁷ (HANSON, 1966, p. 146)

Beare (1964 [1950]) e Gratwick e Lightley (1982) apresentam argumentos céticos quanto à capacidade que um público moderno teria de interpretar propriamente os *cantica* plautinos, muito especialmente devido à sua estrutura não-estrófica, polimórfica e incerta, bem como à sua colometria, duvidosa muitas vezes. Além disso, apelando para nosso desconhecimento quase que completo dos efeitos da interação entre texto e canção no drama cômico romano, tais estudiosos indicam que não teríamos bases muito seguras para algumas interpretações. Gratwick e Lightley (1982), em

²⁵ Cf. Taladoire (1957, p. 130-4, 144-8, 231, 242).

²⁶ Numa espécie de linha do tempo até a primeira metade do século XX, só para citar alguns dos mais significativos, não se pode deixar de mencionar as investigações de Ritschl (1877), Skutsch (1892), Leo (1895), Fraenkel (2007 [1922]), Lindsay (1922) e Drexler (1932). Especialmente atentos às canções plautinas e o efeito da música, ver Law (1922) e Lejay (1925).

²⁷ “This is an extremely difficult subject, partly because of the state of our texts, partly because of our near total ignorance of early Latin prosody, and partly because of fundamental disagreement among scholars on the very nature of Plautine meters, both lyric and dialogue”.

relação a essa dificuldade, apontam uma lacuna nos estudos métricos até a década de 1980:

Examinando o trabalho que tem sido feito sobre a métrica plautina nos últimos 50 anos, impressiona a quantidade de esforço que tem sido direcionado para os *cantica*, em contraste com o pouco ganho objetivo e parece extraordinário como tem sido dada pouca atenção aos metros iambo-trocaicos, com sua imensa variedade como um meio de expressão.²⁸ (GRATWICK e LIGHTLEY, 1982, p. 133)

Nesse artigo intitulado “Light and Heavy Syllables as Dramatic Colouring in Plautus and Others”, Gratwick e Lightley (1982) analisam a relação entre ritmo (que entendem como resultante da distribuição de sílabas longas e breves em um verso) e significado dramático (“dramatic meaning”, p. 124) em metros iambo-trocaicos estíquicos (ou sequenciais).²⁹ Trata-se de um propósito que os autores assumem como tendo sido negligenciado por pesquisadores até então. Com isso concorda Soubiran (1988, *passim*), chamando atenção também para a importância desproporcional dada aos *cantica* em detrimento dos metros do diálogo. Soubiran analisa a prosódia e a métrica, com bastante aprofundamento e largo exemplário, dos senários iâmbicos e dos trocaicos septenários do verso grego, de Eurípedes a Menandro, e do verso latino, de Plauto a Sêneca. Em 1995, Soubiran empreende análise, verso a verso, de *Miles Gloriosus*, de Plauto, rediscutindo problemas de prosódia, metro e crítica textual, porém propondo apenas uma restrita análise de efeitos dramáticos.

Desse quadro emerge uma constatação: embora os metros iambo-trocaicos tenham sido profundamente analisados por Soubiran (1988 e 1995) e também tratados (em especial o septenário trocaico), com aporte metodológico próprio por Gratwick e Lightley (1982), o estudo dos efeitos da distribuição métrica de passagens em senários iâmbicos dentro uma peça individual carece ainda de uma análise detalhada. Desta forma, este trabalho pretende contribuir para preencher tal lacuna.

²⁸ “Surveying the work which has been done on Plautine metric in the last fifty years, one must be struck by the amount of effort which has gone into the *cantica*, with what little objective gain; and it seems extraordinary how little attention has been given to the iambo-trochaic metres with their myriad variety as an expressive medium.”

²⁹ Versos “estíquicos” é uma tradução que aqui se propõe para “stichic verses”, versos sequenciais que não se agrupam em estrofes. Embora nenhum dicionário em língua portuguesa, dentre os consultados, abone essa palavra, apoio-me em línguas neolatinas que aceitam *estiquico* (esp.), *stichique* (fr.) e *stichico* (it.).

1.3 PLAUTO EM ROMA: COMÉDIA MUSICAL E MÉTRICA

1.3.1 Música no palco

Embora o principal tema deste trabalho seja o verso “falado” das comédias de Plauto, i.e., o verso sem acompanhamento musical, é necessário anteriormente entender que cenas sem acompanhamento musical não eram a regra na *palliata*; disso vem a necessidade de apresentar primeiramente, ainda que de forma breve, o que seria o panorama musical em que estas cenas se inserem.

Um forte elemento musical sempre esteve associado ao teatro latino antigo, seja em Roma, seja na Etrúria ou nas cidades oscas e gregas do sul da península itálica.³⁰ Apesar das incertezas sobre a origem do teatro em Roma (e mesmo das lacunas de informações sobre seu desenvolvimento), a presença da música nos primórdios das artes cênicas está bem marcada nos relatos de autores e poetas antigos.³¹

Cerca de três séculos depois do surgimento da comédia paliata, Virgílio ao mesmo tempo que heleniza o passado de Roma (adicionando à história da origem do teatro romano elementos de caráter grego), descreve a natureza festiva, religiosa e musical dessas primeiras manifestações teatrais:³²

*non aliam ob culpam Baccho caper omnibus aris
caeditur et ueteres ineunt proscaenia ludi,
praemiaque ingeniis pagos et compita circum
Thesidae posuere, atque inter pocula laeti
mollibus in pratis unctos saluere per utres
nec non Ausonii, Troia gens missa, coloni
uersibus incomptis ludunt risuque soluto,
oraque corticibus sumunt horrenda cauatis,
et te, Bacche, uocant per carmina laeta, tibi que
oscilla ex alta suspendunt mollia pinu. (G. II, 380-89) [grifo nosso]*

Não por outra causa, a Baco em cada altar são imoladas
cabras, e os antigos iniciam os jogos teatrais,
e prêmio ao talento nas aldeias e encruzilhadas
pagaram os filhos de Teseu; entre copos, joviais,

³⁰ Isso afirmam diversos estudiosos, como Lejay (1925, p. 14-33), Dupont (1985, p. 267-286), Moore (2012, p. 26-104).

³¹ O teatro é muito importante em Roma, para tantos objetivos, que Ovídio, quando ensina que o teatro é muito fértil local para se “caçar” mulheres, “sed tu praecipue curvis venare theatris:/haec loca sunt voto fertiora tuo”, “mas deves caçar principalmente nos teatros recurvos:/esses locais são os mais proveitosos às tuas preces” (*ars* 89-90), chega a fazer uma associação dessa prática com o fundamental rapto das sabinas engendrado por Rômulo (*ars*, 101-134).

³² Procurei traduzir os hexâmetros latinos por versos de 15 sílabas, com rimas alternadas.

nos campos macios saudaram-no em peles oleadas –
 e assim colonos ausônios, vindos de troianas gentes,
 com versos descuidados e riso aberto se alegam,
 de cavadas cascas tomam p'ra si máscaras horrentes,
 e para ti, Baco, **em cantos alegres todos celebram**,
 suspendendo-lhe do alto pinheiro as oscilla moventes. [grifo nosso]

Assim como os colonos ausônios de Virgílio celebravam cantos alegres, os pastores de Tibulo cantavam e dançavam a Baco. Tibulo também rememora como a música frequentou as primeiras manifestações dramáticas nessa mesma Roma lírica.³³

*agricola adsiduo primum satiatus aratro
 cantauit certo rustica uerba pede
 et satur arenti primum est modulatus auena
 carmen, ut ornatos diceret ante deos,
 agricola et minio suffusus, Bacche, rubenti
 primus inexperta duxit ab arte choros.
 huic datus a pleno memorabile munus ouili
 dux pecoris curtas auxerat hircus opes. (2.1.51-8)*

O pastor saciado primeiro, co'o assíduo arado,
 rústicas palavras cantou num pé regulado,
 e satisfeito tocou primeiro, em ressequida avena,
 cantando aos deuses seus ornados, a cantilena,
 e o pastor primeiro, ó Baco, tingido em cor escarlate
 dançou os coros de uma então inexperiente arte.
 Foi-lhe dado um memorável mister: dum redil tamanho,
 líder, um bode alçou a curta força do rebanho.

E o controverso relato de Tito Lívio não deixa de admitir a clara presença, agora de natureza etrusca, da música e da dança, dos ritmos e dos versos, nas iniciais exibições romanas de um teatro incipiente:

*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. (7.2)*

E como nem os planos dos humanos nem a força dos deuses diminuía o poder da praga, diz-se que, vencidos os espíritos pela superstição, também os jogos teatrais, novidade a um povo belicoso — pois só havia o espetáculo do circo —, foram instituídos entre os outros para aplacar a ira celeste. Ainda assim também foi um evento pequeno, como quase tudo no início, e ele mesmo de natureza estrangeira. Sem nenhum canto, sem o ato de imitar nenhuma ação,

³³ Procurei traduzir o dístico elegíaco em versos de 15 e 13 sílabas, com rimas emparelhadas.

dançarinos invocados da Etrúria, dançando aos ritmos da tibia, moviam-se muito adornados ao modo etrusco.

Não se deve esquecer o viés moralizante³⁴ do relato histórico de Tito Lívio e mesmo o ponto de vista helenizante que autores como Virgílio e Tibulo, em sua poesia, podem introduzir em nossa tentativa de reconhecer a origem do teatro romano e sua natureza. Mesmo assim, é difícil negar que, segundo os referidos textos, a música sempre esteve presente no *proscenium* latino, sendo considerada pelos próprios romanos como base do desenvolvimento desse teatro.³⁵

Ao que tudo indica, essa conexão essencial entre música e teatro permitiu a Cícero, em meados do século I a.C., nos apresentar um teatro (*cauea*, literalmente a plateia de um teatro, a audiência) como local para se ouvir música:

Iam ludi publici quoniam sunt cauea circoque divisi, sint corporum certationes cursu et pugillatu et luctatione curriculisque equorum usque ad certam victoriam <in> circo constitutae, cauea cantui vacet ac fidibus et tibiis, dummodo ea moderata sint, ut lege praescribitur. (Leg. 15.38) [grifo nosso]

Já que os jogos públicos estão divididos em teatro e circo, deveriam ocorrer as disputas de corrida, o pugilato e a luta livre, e as corridas de cavalo, até a vitória de um deles, no circo; deve-se reservar o teatro para ao canto e à lira e às túbias, conquanto sejam controladas, como a lei prescreve.

Diversas outras referências nos escritos antigos poderiam ser indicadas, no mesmo sentido, para demonstrar como música e teatro eram lados de uma mesma moeda em Roma antiga.³⁶

Referências no próprio texto das peças, bem como didascálias remanescentes (a da comédia plautina *Estico* e a de peças Terêncio)³⁷ também atestam que a *fabula palliata* apresentava um forte aspecto musical. Quanto a *Estico*, temos:

< T. MACCI PLAVTI STICHUS >

³⁴ “Their theories are not reliable and were most likely formulated on the basis of the now lost treatise *De Scaenicis Originibus* of the polymath Varro (116–27 BC), which itself probably imported into Rome the views of Hellenistic scholars on the genesis of theatre in general.” (“Suas teorias não são confiáveis e foram muito provavelmente formuladas com base no agora perdido tratado *De Scaenicis Originibus*, do polígrafo Varrão (116–27 a.C.), o próprio que importou para Roma os pontos de vistas dos estudiosos helenísticos sobre a gênese do teatro em geral.”) (Panayotakis, 2005, p. 132).

³⁵ Ver ainda Goldberg (2005, p. 1-19).

³⁶ Por exemplo: Ov., *Fast.* 3.535; Fronto, *De Feriis Als.* 3.13; Censorinus, *De Die Natali* 12.1-2.

³⁷ Embora as didascálias sejam posteriores ao texto, elas são uma das fontes mais antigas. Cf. tabela de Moore 2012, p. 57.

GRAECA ADELPHOE MENANDRV
 ACTA LVDIS PLEBEIS
 CN · BAEBIO C · TERENTIO AED · PL ·
 <EGIT>
 T · PUBLILIUS PELLIO
 <MODOS FECIT>
 MARCIPOR OPPII
 TIBIIS SARRANIS TOTAM

 C · SVLPICIO C · AVRELIO COS ·

<De Tito Mácio Plauto — Estico>
 Da peça grega Os adelfos de Menandro
 Montada nos jogos plebeus pelos edis da plebe
 Gneu Bébio e Gaio Terêncio
 <Dirigiu>
 Tito Publílio Pelião
 <Compôs a melodia>
 Márcipor de Ópio
 Peça inteiramente acompanhada por flautas fenícias

 Durante o Consulado de Gaio Sulpício e Gaio Aurélio
 (CARDOSO, 2006, p. 86-87)

Nesta didascália, além das informações sobre o original da peça e sobre dados de sua produção, podemos ver que são apresentados ainda o nome do compositor da música destinada a acompanhar a encenação, bem como os instrumentos musicais empregados para esse fim. Isso significa que a encenação de comédias desse gênero era acompanhada, em vários momentos, por instrumentos musicais.

É consenso entre os estudiosos que essa musicalidade seria ainda um traço muito distintivo da comédia romana, em oposição a sua herança helênica.³⁸ Barsby, em sua edição de *Báquides* (*Bacchides*), afirma, por exemplo, que “uma das grandes inovações dos comediógrafos romanos foi transformar o drama predominantemente falado da Comédia Nova Grega em uma performance substancialmente musical [...]”³⁹ (1986, p. 13).

Taladoire, em *Essai sur Le Comique de Plaute*, também é taxativo em relação ao caráter inovador da presença música no drama romano, apontando ainda para

³⁸ Sobre música na comédia romana, além dos trabalhos citados de Moore, ver Fraenkel (2007 [1922/1960], p. 219-51, 381 n. 107), Law (1922, p. 7-12), Lejay (1925, p. 37), Beare (1964 [1950], p. 218-32), Duckworth (1952, p. 142, 176, 361-383), Taladoire (1957, p. 225-7, 267-9), Marshall (2006, p. 203-43) e Lowe (2007, p. 91-2). Ainda, com especial atenção a aspectos métricos, ver Lindsay (1922, p. 260-265), Questa (1967, p. 263-269) e Boldrini (1992, p. 89-91).

³⁹ “One of the great innovations of the Roman comic dramatists was to turn the predominantly spoken drama of Greek New Comedy into a substantially musical performance, [...]”

sua conexão com o texto: “Plauto, portanto, ainda inovou ao introduzir o canto na ação”⁴⁰ (1957, p. 267).

Contudo, embora haja certa concordância entre estudiosos do teatro cômico de Roma em relação ao papel importante que a música tenha desempenhado durante as encenações, um completo entendimento sobre como a música estava associada à *performance* parece, como já referimos, estar perdido irremediavelmente.

“Muitas questões básicas sobre o elemento musical da comédia romana permanecem sem solução, e, provavelmente, são insolúveis”⁴¹ (1999, p. 130). Assim, Timothy J. Moore – professor hoje da Universidade de Washington em St. Louis, que se dedica profundamente ao estudo da música na comédia romana – inicia o artigo “Facing the Music: Character and Musical Accompaniment in Roman Comedy”. E a questão que mais parece insolúvel para Moore diz respeito ao formato musical da encenação dessa comédia, sobre o que trato a seguir.

1.3.2 Versos cantados, recitativos e falados

Por um lado, alguns estudiosos julgaram que a comédia romana de Plauto e Terêncio se assemelharia ao que conhecemos hoje como uma “ópera”, em que trechos da obra seriam cantados pelos atores em cena.⁴² Assim, esses estudiosos assumem que, em especial, as passagens polimétricas (ou seja, que apresentam grande variação de metros) seriam efetivamente cantadas.⁴³

Por outro lado, há pontos de vista que descartam essa hipótese, apresentando o elemento musical como inapreensível para nós e propondo que, embora houvesse sim

⁴⁰ “Plaute a donc encore innové en introduisant le chant dans l’action [...]”

⁴¹ “Many basic questions about the musical element of Roman comedy remain unsolved, and, probably, unsoluble.”

⁴² Lindsay (1922, p. 263 e 1923, p. 67) e Taladoire (1957, p. 267). Beare recorda esse modelo de comparação: “As comédias de Plauto têm sido comparadas a obras como *The Beggar’s Opera* ou às operas simples de Gilbert e Sullivan” (“The comedies of Plautus have been compared to such works as *The Beggar’s Opera* or the light operas of Gilbert and Sullivan.”) (1964, p. 219). Paratore é claro na introdução da sua edição de *Persa*: “Ou seja, estamos diante do mais característico exemplo de ópera bufa ou comédia musical” (“Siamo cioè davanti al più caratteristico esempio di opera buffa o commedia musicale [...]”), 1992, p. 7).

⁴³ Entre os autores que assumem as passagens polimétricas serem cantadas, Moore elenca: Lejay, 1925, p. 11-28; Duckworth, 1952, p. 369-75; Nougaret, 1963, p. 62; Wille, 1967, p. 164. Pode-se adicionar a essa lista: Marshall (2006, p. 204) e Lowe (2007, p. 91-2).

acompanhamento musical, não haveria como supor que cenas fossem realmente cantadas.⁴⁴

Além de pressupor que houvesse trechos efetivamente cantados pelos atores em cena, alguns estudiosos ainda propõem dois outros tipos de apresentação. As passagens não cantadas da comédia romana poderiam, então, ser ou recitadas com algum acompanhamento musical, ou simplesmente faladas sem nenhum acompanhamento, criando uma divisão tripartida dos modos de execução da fala:⁴⁵

Certas cenas eram faladas, outras eram recitadas com acompanhamento da flauta, e outras ainda (em Plauto) eram cantadas, mas nós não temos o conhecimento das melodias que acompanhavam os textos dos atores. (DUCKWORTH, 1952, p. 362)⁴⁶

Duckworth aponta para a irreparável perda das melodias, mas, assim como outros estudiosos, distingue esses três modos de “delivery” (enunciação) feita pelos atores em cena.⁴⁷ Contudo em uma abordagem bastante rigorosa, Beare se opõe a essa distinção, assumindo que haveria com certeza apenas a divisão de partes acompanhadas por música ou não. Não saberíamos hoje qual teria sido a diferença entre um modelo de fala recitativo e cantado segundo os critérios dos romanos daquela época (1964, p. 220).

Marshall, em 2006, embora sem bases seguras para afirmar, apoiando-se no que chama de “costume” (“customary division”) nos estudos plautinos, mantém a ideia de que a enunciação das falas (“delivery of lines”) poderia ser dividida em três tipos: senários falados, recitativos nos metros longos (iâmbicos, trocaicos, anapésticos) e *cantica* em metros variados.⁴⁸

A questão, insolúvel ou não, é verdadeiramente complexa. De todo modo, para este estudo, adoto a ideia mais consensualmente aceita em relação à presença da

⁴⁴ Moore anota que compartilham dessa visão: Ritschl, 1877, p. 22-33; Christ, 1879, p. 679; Beare, 1964, p. 221-30. Sobre a analogia com óperas, Beare lembra ainda que: “Tais comparações, embora estimulantes, tendem ao erro”.

⁴⁵ O conceito de passagens “recitadas” também diverge entre alguns autores. Em Moore (1998, p. 245-247) há uma ampla revisão das opiniões de autores sobre o formato musical da comédia romana. Ritschl aponta para uma forma “melodramática” de realização de algumas falas.

⁴⁶ “Certain scenes were spoken, others were recited to the accompaniment of the flute, and still others (in Plautus) were sung but we have no knowledge of the melodies which accompanied the words of the actors.”

⁴⁷ Hall (2002) e Gratwick (1993), bem como Lejay (1925), Law (1922), Marshall (2006) e outros.

⁴⁸ “Spoken senarii (S), ‘recitative’ in the longer iambic and trochaic metres or in anapaests, (R), and *cantica mixtis modis* (C), ‘songs in mixed metres’; R and C were both accompanied by the piper, on stage as an ‘invisible’ accompanist.” (MARSHALL, 2006, p. 204). Lowe (2007, p. 92) descreve da mesma maneira o fenômeno, de forma esquemática e didática.

música na comédia: a de que, independente do formato da fala dos personagens, haveria uma distinção básica entre passagens que seriam acompanhadas por música e passagens sem acompanhamento musical.

Assim é que Moore, em dois artigos, um de 1998 e outro de 2008, objetiva comprovar e aprofundar antigas conclusões de Friedrich W. Ritschl, editor de Plauto de meados do séc. XIX, que apontou fundamentalmente para essa distinção entre passagens com e sem acompanhamento musical.

Ritschl, em *Canticum und Diverbium bei Plautus* (1877, p. 1-54), explicara o que significavam as siglas *DV* (*diverbium* ou *deverbium*) e *C* (*canticum*) encontradas nas margens de alguns manuscritos da chamada família P.⁴⁹ Essas marcas diriam respeito à métrica dos versos latinos e, além disso, estariam ligadas a questões musicais.

Nas palavras de Moore:⁵⁰

As iniciais se escrevem para *diverbium* e *canticum*; e sua associação, respectivamente, com cenas em senários iâmbicos e cenas em outros metros implica que, na comédia romana, passagens em senários iâmbicos não eram acompanhadas, ao passo que passagens em todos os outros metros eram *cantica*, acompanhadas pelas *tibiae*. (1998, p. 245)⁵¹

Em 2012, Moore, no mais abrangente estudo empreendido até hoje sobre a música na comédia romana, afirma em sua introdução: “O entendimento dessa música completamente importante não é tarefa fácil. [...] a natureza e os efeitos dessa música permanecem em grande parte um mistério” (p. 3).⁵²

Apesar disso, Moore (2012) alcançou um detalhado e revelador nível de descrição de como teria sido essa música na comédia romana. Para nossa investigação, importante é destacar que, mesmo a reconstrução teórica empreendida pelo estudioso não pôde deixar de partir do elemento mais material que sobreviveu da comédia romana: o próprio texto.

⁴⁹ Sobre a tradição manuscrita plautina, cf. Capítulo 3.

⁵⁰ Fraenkel (2007 [1922/1960]), Taladoire (1957) e outros assumem também essa dicotomia como correta.

⁵¹ “The initials stand for *diverbium* and *canticum*; and their association, respectively, with scenes in iambic senarii and scenes in other meters implies that in Roman comedy passages in iambic senarii were unaccompanied, whereas passages in all other meters were *cantica*, accompanied by the *tibiae*”

⁵² “Understanding this all-important music is no easy task. [...] the nature and effect of that music remains largely a mystery.”

1.3.3 O texto e o metro plautino

Quando chegamos ao texto dessa comédia, é impressionante que, dentre a vasta produção havida em Roma nos sécs. III e II a.C., apenas dois nomes hoje se destaquem, Plauto e Terêncio. Isso porque, como se sabe, apenas desses dois autores resistiram textos completos (alguns quase completos) do *corpus* da comédia romana: vinte peças de Plauto⁵³ e seis de Terêncio, integrando algo próximo de 27.000 versos. Por outro lado, pouco restou dos seus antecessores, Lívio Andronico e Névio, bem como quase nada sobrou de outros autores de comédia, como Cecílio Estácio, contemporâneo de Terêncio, também de sucesso na época.⁵⁴

Sobre o autor objeto de nosso estudo, dentre os aspectos estilísticos elogiados na Antiguidade, está o *numerus*, o ritmo, mencionado no famoso epitáfio atribuído a Plauto, como relembra Aulo Gélío, em suas *Noites Áticas (Noctes Atticae)*:⁵⁵

*Epigramma Plauti, quod dubitasset, an Plauti foret, nisi a M. Varrone positum esset in libro de poetis primo:
postquam est mortem aptus Plautus, Comoedia luget,
scaena est deserta, dein Risus, Ludus Iocusque
et Numeri innumeri simul omnes conlacrimarunt (NA 1.24.3)*

O epitáfio de Plauto, o qual poríamos em dúvida que fosse mesmo de Plauto, se não tivesse sido citado por Varrão no primeiro livro do seu *De poetis*: Depois que Plauto conheceu a morte, a Comédia chora, o palco está deserto, então o Riso, o Divertimento e a Piada e os inúmeros ritmos, todos juntos, lamentaram-se.

Contudo, embora ainda em diversas outras passagens (NA I.7, III.3, VI.17, XV.24, XIX.8) elogie a língua de Plauto, ou seja, seu latim,⁵⁶ o autor das *Noites Áticas*

⁵³ Ainda a peça *Vidularia*, que integraria o *corpus* de vinte e uma peças de Plauto, mas que se encontra em estado bastante fragmentário.

⁵⁴ Sobre musicalidade e metro na *fabula togata* (uma versão romana da comédia à grega) e na *fabula Atellana* (gênero oral até o início do primeiro século), ver Moore (2012, p. 72-3, 184). Já sobre a musicalidade no desenvolvimento do mimo, ver a introdução de Panayotakis (2010, p. 7-57).

⁵⁵ Otto Skutsch (1972) discute com detalhes o epitáfio de Plauto.

⁵⁶ Cf. Quint. Inst. or. X.I.99: *In comoedia maxime claudicamus. Licet Varro Musas, Aeli Stilonis sententia, Plautino dicat sermone locuturas fuisse si Latine loqui vellent, licet Caecilium veteres laudibus ferant, licet Terenti scripta ad Scipionem Africanum referantur (quae tamen sunt in hoc genere elegantissima, et plus adhuc habitura gratiae si intra versus trimetros stetissent)* (“Na comédia somos muito deficientes. Varrão pode dizer que as Musas, nas palavras de Élio Estilão, se quisessem falar em latim, teriam falado com a linguagem de Plauto. Podem os antigos trazerem Cecílio em elogios, lembrarem os escritos de Terêncio a Cipião Africano (que certamente, neste gênero, são os mais elegantes, e mais ainda teriam graça se estivessem em trimetros)”). Cícero e César preferiam Terêncio, cf. Duckworth, 1952, p. 359, 68n. E ainda ver Plínio, *Epist.* 1.16.6.

não nos dá a entender que a maestria de Plauto a que se refere diga respeito à sua qualidade métrica. Tende-se a pensar que, no tempo de Gélío, encenações completas de peças de Plauto não ocorriam mais, sendo antes a leitura acadêmica ou a declamação dos textos (mesmo em teatros) o meio de acesso mais natural do público do período antonino.⁵⁷ Isso, de certa forma, justificaria a falta de outras referências à qualidade rítmica (além do epitáfio lembrado por Gélío) na obra do erudito.⁵⁸

De certa maneira, assim como Gélío, hoje, nós, muito mais afastados no tempo e pelas diferenças linguísticas e culturais, não temos mais acesso às encenações originais. Dessa forma, os inúmeros *numeri* de Plauto poderiam estar perdidos para nós de uma vez por todas se não fosse o esforço de estudiosos. A filologia clássica, especialmente a partir do séc. XVIII, votou um enorme esforço para revelar, em nível textual, um retrato mais ou menos fiel dos metros plautinos. Certamente, hoje temos alguma segurança maior do que há três séculos no tratamento de boa parte do texto de Plauto que nos chegou, e nosso conhecimento da estruturação métrica dos versos dramáticos aumentou sobremaneira nos últimos cinquenta anos. Esses dois fatores contribuem para darmos mais um passo na direção de uma compreensão mais ampla agora dos possíveis efeitos que a variação métrica do texto dramático poderia ter causado.

1.4 O CENÁRIO E O SENÁRIO DE *PERSA* E *ESTICO*

O enredo de *Persa*, que apresentaremos de forma resumida no início do Capítulo 5, não guarda muitas similaridades com o da peça *Estico*, acima apresentado. No entanto, seus aspectos estruturais deram ensejo a comparações. “Não poderíamos ver em *Persa* uma verdadeira reprise, ampliada e enriquecida, do brilhante ‘esquete’ que fecha a farsa de *Estico*?”⁶³ (TALADOIRE, 1957, p. 155). Quem propõe a questão é o

⁵⁷ Cf. Questa, 1985, p. 64, 67; Questa e Raffaelli, 1990, p. 139-215; Manuwald, 2011, p. 124.

⁵⁸ No XIX Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicas, em 2013, tive a oportunidade de apresentar a comunicação intitulada “Aulo Gélío e a inculcação de elementos mímicos na comédia romana”, em que discuti a crítica de Gélío acerca do teatro de Plauto, com vistas a demonstrar que a análise de Gélío se baseava numa perspectiva teórica que, de certa forma, ignorava os elementos cênicos e, portanto, os efeitos da qualidade métrica do texto plautino.

⁶³ “Ne pourrait-on pas voir dans le *Persa*, une véritable reprise, amplifiée et enrichée, du “sketch” étincelant qui clôt la farce du *Stichus*?”

estudioso francês Barthélémy-Antonin Taladoire, que analisa a estrutura musical das peças plautinas e, partindo da estrutura métrico-musical, designa “movimentos” musicais nos textos.⁶⁴ Já quanto à comparação entre as duas referidas comédias Taladoire, embora não vá muito além de uma aproximação em termos de analogia de intrigas, chama-nos a atenção para alguma semelhança entre *Persa* e *Estico*.⁶⁵

Lejay (1925, p. 32), ao sugerir um critério de classificação das comédias de Plauto (que o próprio estudioso declara arbitrário), categoriza *Persa* e *Estico* no mesmo grupo, o de comédias líricas.

De fato, *Persa* e *Estico* apresentam certas características formais que as aproximam: *Persa* começa com acompanhamento musical, o que é algo pouco comum na comédia romana, uma vez que só ocorre em outras três peças plautinas que nos restaram: *Cistelária* (*Cistellaria*), *Epídico* (*Epidicus*) e *Estico*.⁶⁶ *Persa* também termina com música, o que é comum na comédia romana remanescente, contudo, junto apenas com *Psêdolo* (*Pseudolus*) e, mais uma vez, *Estico*, seus metros finais não são trocaicos longos (septenários e octonários), o que sugeriria uma musicalidade ainda maior.⁶⁷ Além disso, junto com *Poenulus*, *Persa* e *Estico* são as peças cujos textos foram os mais bem conservados.⁶⁸

Contudo, sobre *Persa*, esse alto “lirismo” em especial tem levado, a meu ver, a crítica a desvalorizar as passagens em senários iâmbicos da peça. Por exemplo, Moore (2001) faz, até certo ponto, uma detalhada análise de *Persa*, aplicando seus conceitos de enquadramento e paralelismo⁶⁹ e destacando a função das alternâncias entre metros acompanhados e não acompanhados na caracterização de personagens e destaque de tons emocionais, porém confere às cenas não acompanhadas uma tímida caracterização de “mais sobriedade e menos emoção” (“greater sobriety and less emotion”, p. 256).

⁶⁴ Taladoire (1957) apresenta um esquema da estrutura métrica de *Persa* à p. 231 e de *Estico* à p. 242. Quanto à última peça, cf. Petersmann (1973); Cardoso, 2006.

⁶⁵ A associação entre os enredos é apontada também por Moore 1998, p. 65. Duckworth (1952, p. 162) indica que *Persa* é um exemplo “more suggestive of comic opera or burlesque than of straight farce” (“mais sugestivo de ópera cômica ou burlesca do que farsa pura”) e que possui “much in common with the *Stichus*” (“muito em comum com *Stichus*”).

⁶⁶ Anotam essa característica Moore (1998) e Lowe (2007, p. 92).

⁶⁷ Diversos autores chamam tais versos de “líricos” e associam maior “movimento” musical à sua execução. Cf. Moore, 1998, p. 248 n. 19.

⁶⁸ Sobre problemas quanto a unidade, coesão e coerência em *Estico*, ver Cardoso, 2006.

⁶⁹ Cf. Moore (1998).

Em maior ou menor grau de comprometimento, diversos outros estudiosos dão mais importância, em termos estruturais e valorativos, às cenas musicais ou líricas, como, por exemplo, Taladoire (1957, p. 231-2) ao tratar de *Persa*, Moore (2012, p. 175) ao descrever o ritmo dos senários, Lejay (1925, p. 23) ao discutir a maestria do poeta em subordinar o ritmo ao conteúdo da cena, e Melo (2011, p. 448) ao destacar características de composição da peça em sua edição.

Em um dos trabalhos mais recentes dedicados à comédia em questão,⁷⁰ Lefèvre (2001, p. 14-16) apresenta um levantamento da crítica até então sobre *Persa*, em que relembra que a peça não gozava da mesma estima que a maioria das comédias de Plauto entre os estudiosos do passado. O estudioso afirma que uma nova abordagem surge apenas a partir de obras italianas, como as de Paratore (1992 [1976]), Chiarini (1979) e Bettini (1991), que interpretam a peça a partir das raízes da farsa italiana.

Mesmo esta característica frequentemente destacada de *Persa* e, em certa medida, de *Estico*, sua vocação para a farsa,⁷¹ colateralmente aponta para uma menor valorização de elementos literários e poéticos.⁷² Segundo Chiarini (1979, p. 17), *Persa* teria chamado menos a atenção de estudiosos do que outras peças por apresentar mais características farsescas do que as demais obras de Plauto. Ernout categoricamente aproxima *Persa* do mimo e da *fabula Atellana*, por ele como sub-gêneros menores (2003 [1938], p. 96). Assim, Paratore (1992, p. 7-8) destaca a influência da farsa itálica em *Persa*:

“Independentemente de qual seja o enredo do original, Plauto aproveitou a oportunidade que lhe apareceu para potencializar o tom de comédia com a ajuda do tom de bufonaria da farsa popular itálica, que, de acordo com a tese que seguimos, era o principal repositório das estruturas rítmico-musicais pelo que o teatro de Plauto se distingue da métrica dramática grega. Consequentemente, dado o ambiente em que a comédia ocorre, a tendência plautina do discurso picante, dinâmico, aberto, celebrou em *Persa* um de seus festivais mais vistosos”.⁷³

⁷⁰ *Studien zu Plautus' Persa* (FALLER, 2001). Outra obra recente dedicada ao *Persa* é o volume XIV da coleção das *Lecturae Plautinae Sarsinates*, editado por Questa e Raffaelli (2011).

⁷¹ Cf. n. 61.

⁷² Sobre farsa em *Estico*, ver Cardoso (2006, p. 44-48).

⁷³ “Independentemente cioè dalla trama del modello, Plauto ha colto l'occasione da essa offertagli per potenziarne gli spunti comici con l'apporto dei toni buffoneschi della farsa popolare italiana che, secondo la tesi da noi seguita, era la principale depositaria anche delle strutture ritmico-musicali per cui il teatro plautino si distingue dalla metrica drammatica greca. Per conseguenza, dato l'ambiente in cui la commedia si svolge, la tendenza plautina dall'eloquio sapido, scoppiettante, scollacciato ha celebrato nel *Persa* una delle sue sagre più vistose.”

A hipótese a que Ernout e Paratore fazem menção – i.e., da herança itálica nas peças plautinas e sua relação com a métrica típica de nosso autor, é compartilhada por diversos estudiosos posteriores. Mais recentemente, diversos deles, como lembra Cardoso (2005, p. 17) passam a ver de modo positivo tal influência da farsa oral.⁷⁴ Mas, para nós é relevante notar que, não fica claro na obra de Paratore se os momentos puramente falados das peças também seriam ou não caracterizados por essas estruturas rítmico-musicais do teatro itálico. Contudo, nenhum outro indício há tampouco de que os senários iâmbicos não teriam sido também retrabalhados e potencializados nesse sentido.

1.5 OBJETIVOS ESPECÍFICOS E ESTRUTURA

Neste cenário introdutório, defini o tema deste trabalho, ou seja, o estudo de cenas em senários iâmbicos com vistas à observação de sua expressividade métrica. Tendo apontado brevemente para o caráter musical da comédia antiga, pude ressaltar que hoje um estudo focado em investigar o metro apreensível do texto pode possibilitar a revisão de algumas ideias, entre elas, a de que senários iâmbicos sejam menos poéticos, ou menos expressivos do que outros tipos de verso.

Duas peças de Plauto foram escolhidas para uma análise mais objetiva, *Persa e Estico*. Isso porque, com a escolha, uma reavaliação da expressividade dos senários iâmbicos pode contribuir para uma revisão da crítica em relação a estas peças, em particular, no diz respeito à desvalorização das passagens puramente faladas (em contraste com uma supervalorização de suas passagens chamadas líricas) e também no que tange à sua classificação como uma obra “bufa” ou devotada à farsa, como argumentam Paratore (1992 [1976]), Chiarini (1979) e Bettini (1981).

Para tanto, no próximo capítulo, discutirei alguns princípios de constituição e análise do verso plautino, fundamentalmente em relação à prosódia e à métrica. Com um certo nível de detalhamento, apresentarei o estado da arte da questão e discutirei desde os princípios básicos, como a métrica quantitativa, passando pela prosódia própria da poética da comédia romana, até as chamadas leis métricas e suas consequências na organização e na interpretação dos versos.

⁷⁴ Cf. ainda G. Vogt-Spira, “Plauto fra teatro grego e superamento della farsa italiana – proposta di un modello triadico”, *Quaderni Urbinati de Cultura Classica*, n. 58, v. 1, 1998, pp. 111-35.

No Capítulo 3, pretendo demonstrar como a crítica moderna intentou distinguir o senário iâmbico dos demais versos da comédia, conferindo-lhe uma caracterização muitas vezes redutora. Discutirei ainda aspectos do tratamento que os senários receberam ainda durante a Antiguidade, em particular, com atenção a passagens de Aristóteles, Cícero, Horácio e Quintiliano que tratam do verso iâmbico, para, a partir de uma atenta leitura, reavaliar nossa interpretação da crítica antiga. Por fim, tratarei de argumentações que enxergam na variedade métrica uma fundamental chave de interpretação do verso antigo..

Como não poderia deixar de ser em um trabalho dessa natureza, no Capítulo 4, questões textuais precisarão ser debatidas, antes de passar às análises, uma vez que texto e metro são, para nós, no caso dos textos antigos, interdependentes. Assim, refletirei sobre a transmissão do texto de Plauto e sobre questões relativas à ortografia e a emendas e corrupções.

Conforme explico mais detalhadamente na seção 4.4, para o texto latino de ambas as peças eu sigo de perto a edição mais recente da *Loeb Classical Library* (MELO, 2011). No entanto, para efeitos de clarificação, em nível textual, de certas propriedades métricas, bem como para facilitar a leitura métrica dos versos, algumas convenções ortográficas (bem como as poucas escolhas textuais divergentes) serão apresentadas. Neste momento ainda, pretendo sedimentar os procedimentos e as perspectivas de análise adotados neste trabalho quanto às passagens em senários iâmbicos das peças destacadas.

Por fim, no Capítulo 5, baseado na análise e na interpretação das passagens em senários iâmbicos de *Persa* e *Estico*, proporei que a variedade métrica desses senários iâmbicos não é arbitrária ou absolutamente “solta”, e que, mesmo ecoando uma prosódia do tempo de Plauto, esses versos podem funcionar como meio de expressão. Muitas vezes a variação métrica interna de passagens em senários iâmbicos, em especial, pelo contraste de sequências maiores de sílabas breves e sílabas longas, pode ajudar a reforçar o conteúdo dramático.

Na forma de apêndice, apresenta-se o texto latino das passagens em senários iâmbicos em *Persa*, detalhadamente escandido. A escansão será explicitada de duas formas: por meio da notação tradicional, que emprega os símbolos de breve (˘) e longo (–) sobre as sílabas; e também por meio da notação alfabética (ABCD), tal como

apresentada por Gratwick em suas edições de *Menaechmi* (1993) e *Eunuchus* (1999 [1987]). Como apêndice final, apresento ainda minha tradução, com algumas notas, das respectivas passagens em senários iâmbicos de *Persa*.

2 VERSO PLAUTINO: PRINCÍPIOS, PROSÓDIA E MÉTRICA

Neste capítulo, discutirei os princípios mais importantes da prosódia e da métrica do verso cômico republicano para poder estabelecer as bases interpretativas que serão empregadas na análise do *corpus* mais à frente, no Capítulo 5. Sem pretender apresentar exaustivamente o panorama teórico, este capítulo objetiva delimitar os pressupostos teóricos das abordagens empregadas.

2.1 PANORAMA TEÓRICO

Longe de pretender caracterizar-se como um manual sobre métrica plautina, o presente capítulo visa apontar, dentre as principais discussões envolvidas no estudo desta complexa matéria, os pressupostos que adoto como ponto de partida para a apreciação do cenário iâmbico em nosso autor. Antes disso, apresento um panorama do estado da questão concernente à métrica da comédia latina arcaica.⁷⁵

Hoje os mais importantes tratamentos dados à prosódia e à métrica de Plauto e Terêncio são definitivamente *La Metrica di Plauto e di Terenzio* (2007),⁷⁶ de Cesare Questa, e *Essai sur la Versification Dramatique des Romains* (1988),⁷⁷ de Jean Soubiran.⁷⁸ Questa descreve minuciosamente as variadas possibilidades de escansão de

⁷⁵ Para um detalhamento consistente da bibliografia sobre o tema, consultei Ceccarelli (1991, p. 227-400), com bibliografia específica sobre prosódia e métrica arcaica; Cupaiuolo (1995), muito completo guia sobre a bibliografia de toda métrica latina (arcaica e clássica) e de questões prosódicas específicas; Fogazza (1976, p. 198-202), primeira *rassegna* geral sobre Plauto da nova série do *Lustrum*; Segal (1981, p. 414-22), apanhado da produção sobre Plauto em geral, com seção dedicada ao metro plautino; e, por fim, Harsh (1958, p. 215-50), primeira bibliografia específica sobre métrica e prosódia do latim arcaico do *Lustrum*.

⁷⁶ Cf. Brown, P.G. McC. Plautine and Terentian Metrics. *The Classical Review*, Vol. 59, No. 2 (October 2009), pp. 448-450: “Q[uesta] now writes with unsurpassed authority, and this will be the standard account of the subject for the foreseeable future.”

⁷⁷ Cf. Willcock, M. M. Essai... *The Journal of Roman Studies*, Vol. 81 (1991), pp. 187-189; Jocelyn, H. D. Essai... *Gnomon*, 62, Bd. H. 3 (1990), pp. 212-218; e Gratwick, A. S. Latin Iambo-Trochaic Verse. *The Classical Review*, Vol. 40, No. 2 (1990), pp. 337-340: “This is a work of great distinction and originality; the most important contribution to the subject in more than a hundred years.”

⁷⁸ Questa (2007) é uma espécie de reedição ampliada e atualizada de sua *Introduzione alla metrica di Plauto* (1967) e que incorpora agora a métrica de Terêncio. Soubiran (1988) apresenta um formidável ensaio sobre os cenários iâmbicos e os septenários trocaicos da tradição dramática romana, tipos de verso que, juntos, correspondem a quase 80% de todos os versos de Plauto e Terêncio. Para estudar a versificação iambo-trocaica dramática dos romanos, Soubiran, em quase 500 páginas, trata dos versos gregos, de Eurípedes a Menandro, e, na poesia latina, avança até Sêneca, passando ainda pelos iampos de Horácio e Fedro. É importante notar que, apesar de os estudos métricos do verso cômico terem sido, de certa forma, iniciados e desenvolvidos na escola germânica a partir de Hermann (1816) e depois com Ristchl (1849) no séc. XIX, até o momento não me deparei com nenhum estudo teórico de maior monta

um enorme número de versos e argumenta, invariavelmente, a favor de medidas atestáveis tanto do ponto de vista métrico quanto textual. Sua categorização dos fenômenos prosódicos e métricos, por exemplo, é adotada nas seções posteriores deste trabalho. Por sua vez, Soubiran adiciona ao tema um detalhado estudo sobre a metrificação iambo-trocaico dramática, elucidando diversas questões. Dentre elas, aqui, as mais relevantes são as seguintes: a) perceber que o cenário iâmbico do teatro romano se organiza efetivamente em dipodias; b) que elisões e sinalefas forçam a pronúncia de duas ou mais palavras como se fossem uma só e, c) que finais de palavras coincidentes com intervalos de pés ou no meio dos pés têm papel importante na criação do ritmo do verso (em qualquer posição, mesmo fora da cesura ou diérese), bem como esclarecem a possibilidade de hiato diante de cesura.

Um guia decisivo para a escansão dos versos diferentes dos cenários iâmbicos de Plauto continua a ser *Titi M. Plauti Cantica* (1995), também de Cesare Questa, que, antes de apresentar discussões mais especialmente, propõe-se a expor a escansão de todos os versos longos e polimétricos de Plauto.⁷⁹ Ainda especificamente sobre a prosódia e a métrica plautina, as seções II (*Prosódia*, p. 12-55) e III (*Metro*, p. 56-102) da “Introdução” de W. M. Lindsay, em *Captiui* (1900), continuam sendo um valioso e indispensável instrumento de aprendizado. Acerca da prosódia e métrica terenciana, *The Prosody of Terence* (1938), de W. A. Laidlaw,⁸⁰ mantém-se como leitura obrigatória.⁸¹

Mais recentemente, introduções atualizadas quanto à métrica do drama de Plauto e Terêncio, especialmente a partir do desenvolvimento da pesquisa anglo-saxã, podem ser encontradas em edições individuais de algumas obras, como: Gratwick, *Menaechmi* (1993) e *The Brothers* (1999 [1987]); Barsby, *Eunuchus* (1999); e Christenson, *Amphitruo* (2000), que possuem o mérito de lidarem com o estado da arte

específico sobre os metros dramáticos romanos desenvolvido por estudiosos germânicos nas últimas décadas, após Drexler (1967).

⁷⁹ Também de Questa, o capítulo *Metrica Latina Arcaica*, no segundo volume de *Introduzione allo studio della cultura classica* (1973, p. 477-562), apresenta breve e esclarecedora introdução ao tema.

⁸⁰ Entre estudos recentes sobre a língua de Terêncio, destaca-se Karakasis (2005); sobre metro e música em Terêncio, ver Moore (2007 e 2013).

⁸¹ Outro tratado, em breve, deve se adicionar à pilha: Gratwick hoje se dedica a escrever um livro sobre prosódia, ritmo e linguagem da versificação iambo-trocaica do drama cômico republicano, empregando a notação alfabética ABCD e uma abordagem fundamentalmente estatística.

da questão.⁸² Nesta tese, os pressupostos de que partem Gratwick, Barsby e Christenson serão fundamentais.

Para o estudo da métrica arcaica como um todo, *Early Latin Verse* (1922), de W. M. Lindsay, mesmo superado em alguns pontos,⁸³ ainda é considerada uma referência inestimável e imprescindível, cujo maior ganho é argumentar que o uso de espondeus (e anapestos) nas posições pares dos senários latinos não quebra a chamada “lei das dipodias” do trímetro grego.

Algumas introduções à métrica latina em geral na forma de manuais e tratados foram também muito úteis para o presente estudo da versificação dramática romana, embora invariavelmente devam atenção demais para distinções criadas a partir de uma suposta diferença acentual entre arse e tese. Em língua inglesa especialmente, elencam-se *Latin Metre*, de D. S. Raven (1965), que apresenta a versificação iambo-trocaica do drama cômico em seção destacada (p. 41-89); e *The Meters of Greek and Latin Poetry*, de Halporn, Ostwald & Rosenmeyer (1994), embora breve quanto aos metros do teatro (p. 72-78, 106-113).

Em alemão, valemo-nos da importante e muito completa introdução a métrica latina encontrada em *Einführung in die römische Metrik*, de H. Drexler (1967), com expressivo espaço para a métrica arcaica (p. 28-78). Vale mencionar ainda *Römische Metrik*, de F. Crusius (1929), com tradução para o espanhol de Ángeles Roda, *Iniciación en la Métrica Latina* (Barcelona, 1951), e o capítulo *Römische Metrik* de F. Vollmer (1923) em *Einleitung in die Altertumswissenschaft*.⁸⁴ Mais recente é a tradução alemã do estudo de Boldrini (1992), *Prosodie und Metrik der Römer* (1999), que abaixo referimos.

⁸² Um pouco mais resumidas, as introduções de Barsby, *Bacchides* (1986), e Goldberg, *Hecyra* (2013), também apresentam os conceitos mais básicos e considerações atualizadas. Úteis, porém ainda presas a um entendimento valorizador da importância do *ictus* métrico e sua coincidência com o acento lexical (ver nossa discussão no item 2.2.3), podem ser citados MacCary & Willcock, *Casina* (1976), e Willcock, *Pseudolus* (1987). Adiciono ainda: Fortson (2008), que trata de aspectos muito pontuais da prosódia e da métrica plautina a partir de princípios da fonologia gerativa.

⁸³ Por exemplo, como discutirei adiante (item 2.2.3) a valorização do icto métrico, tão caro a Lindsay, perdeu consideravelmente importância a partir de meados do séc. XX, e o mesmo ocorreu com a consideração do chamado “*ethos* métrico”. Lindsay (1922) trata detidamente da prosódia e da organização métrica do verso plautino, mas, para quem está interessado na obra do comediógrafo, o estudioso gasta tinta demais demonstrando suas características não-menandrianas e não-virgilianas, além de insistir num hoje questionado “eco da pronúncia do dia a dia” e num *ictus* métrico (ver item 2.2.3).

⁸⁴ Especialmente, na bibliografia germânica, precursora nos estudos métricos de Plauto e Terêncio, os trabalhos que se arrolam durante o século XX são especialmente técnicos e específicos. Por exemplo, Fraenkel (1928) e Drexler (1932) sobre o sistema de acentuação métrica, Crusius (1929) sobre os *cantica*, Maurach (1971) sobre o hiato, entre outros.

Destacam-se, em francês, ainda hoje o grande trabalho de Louis Havet, *Cours élémentaire de métrique grecque et latine* (1896, p. 132-164), e também os tratados de métrica grega e latina de Koster (1936) e Nougaret (1963), embora pouco dedicados à métrica arcaica. Os curtos capítulos de Laurand (1963, p. 743-794) encerrados na seção *Métrique*, em *Manuel des études grecques et latines*, têm sido de grande ajuda também.

Em italiano, podem ser encontrados diversos tratados, como Camilli (1949), *Trattato di prosodia e metrica latina*; Salvatore (1983), *Prosodia e metrica latina*; e, mais recentemente, Boldrini (2004), *Fondamenti di prosodia e metrica latina*. Abordagens mais resumidas, mas muito seguras, são apresentadas em Cupaiuolo (1973) e também Boldrini (1992), com sensível introdução aos fenômenos métricos à luz da fonologia moderna.

Da bibliografia italiana e francesa, um pressuposto crucial se releva: o de que a métrica dramática é puramente quantitativa, sem a interferência de um suposto icto métrico (tema que será explorado mais à frente, ver item 2.2.3).

Dentre a bibliografia em língua estrangeira, vale, por fim, elencar o volume espanhol, *Estudios de métrica latina* (1999), de Luque Moreno e Díaz y Díaz, um compilado de diversos artigos sobre métrica latina, muitos sobre a métrica plautina e do teatro romano.

No Brasil, o tratado mais recente que encontrei sobre versificação latina,⁸⁵ de Said Ali (*Acentuação e Versificação Latinas*, 1956), é por demais breve e programaticamente sentencioso. Além disso, o estudo se ocupa apenas de certos aspectos da métrica da literatura latina clássica, muito pouco contribuindo para o estudo da métrica dramática republicana.⁸⁶

Conforme apontei no início deste capítulo, de nenhuma forma, planejei apresentar uma exaustiva lista da bibliografia concernente, mas antes delimitar obras principais de referência que, num primeiro momento, serviram-me de base para o estudo

⁸⁵ Cf. Tuffani (2006, p. 62-66).

⁸⁶ Os demais tratados publicados no Brasil datam de 1869 a 1940 e, de acordo com seus títulos, se pretendem a serem breves introduções ou simplesmente ensaios (cf. Tuffani, *op. cit.*). Não pesquisei exaustivamente sobre estudos acerca da métrica latina publicados em língua portuguesa fora de nosso país. Porém, numa primeira busca ao *L'Année Philologique* e outras fontes bibliográficas digitais, não consegui identificar nenhum estudo em língua portuguesa específico sobre métrica arcaica ou dramática; embora trate da métrica terenciana, o artigo de Ramalho (1955/1956) pressupõe conhecimento do leitor e cita sobre o tema apenas bibliografia estrangeira e um outro artigo seu sobre trímetros em Aristófanes.

da métrica plautina em geral, e, em seguida, para o aprofundamento quanto ao metro que interessa a esta investigação.

Contudo, há um problema significativo já no agrupamento dos manuais e introduções elencados acima: a falta de unidade teórico-metodológica entre eles. No cotejo entre os estudos visando a estabelecer o estado da questão, as variadas perspectivas metodológicas e, muitas vezes, a adoção de termos diferentes para os mesmos fenômenos, cria, à primeira vista, alguma dificuldade.

Por esse motivo, a seguir, procuro apontar, da forma o mais uniforme possível, características fundamentais e possibilidades de estruturação do verso plautino, bem como as questões prosódicas e propriamente métricas deste verso, e a posição por mim adotada. Ao estabelecer, de certa forma, uma unidade teórico-metodológica que nos servirá de base, tais características e questões serão, posteriormente, levadas em conta na exposição de estatísticas e de algumas interpretações que proporei para o cenário iâmbico nas peças em apreço.⁸⁷

2.2 PRINCÍPIOS BÁSICOS (MÉTRICA E PROSÓDIA)

2.2.1 Métrica quantitativa⁸⁸

Para tratar desse ponto, pareceu-nos útil, mais uma vez, partir de um contraste evidente entre a poesia dramática latina e a poesia composta em língua portuguesa. Como é notório, todo o drama cômico literário romano foi escrito em versos, porém, como também é sabido, o verso latino é bastante diferente do verso métrico da poesia portuguesa e brasileira.⁸⁹ Nosso verso métrico, assim como o de

⁸⁷ Uma esperança é a de que este esforço possa ser futuramente proveitoso para estudos vindouros, enquanto sistematização do estado da arte da versificação iambo-trocaica do latim republicano, (abandonando controvérsias pouco frutíferas e adotando notações e proposições mais recentes), o que, até onde fui capaz de investigar, não se encontra atualmente em língua portuguesa.

⁸⁸ Para este subitem, baseamo-nos em Raven (1965, p. 22-25); Gratwick (1982, p. 86); Boldrini (1992, p. 29-33); Barsby (1999, p. 290); Christenson (2000, p. 57).

⁸⁹ Evidentemente, toda vez que trato nesse trabalho sobre o “verso” antigo, estamos lidando com o verso métrico. Ao lado do verso métrico, a poesia moderna emprega o verso livre, que, por sua vez, “não se baseia em um consensual conjunto de princípios e unidades, mas sim cada poema – e muitas vezes também cada verso do poema – é baseado em princípios e unidades próprios, e o poema atinge o seu impacto estético pedindo ao leitor ou ouvinte para descobrir as unidades e os princípios que dão forma ao verso” (FABB & HALE, 2008, p. 3). Ao que se saiba, a poesia antiga desconhecia tal modalidade de versificação. Para mais detalhada consideração sobre o verso livre, ver Steele (1990).

outras línguas neolatinas, fundamenta-se na sucessão de sílabas proeminentes e não-proeminentes (i. e., acentuadas e não-acentuadas), em que o posicionamento de certas sílabas proeminentes em certas posições esperadas (criando certas “pausas” esperadas), de forma regular, identifica seus ritmos.⁹⁰

Já o verso latino, assim como o grego, constituía-se da sucessão e alternância de sílabas longas e breves (ou, alternativamente, chamadas de “pesadas” e “leves”), organizadas em certos esquemas rítmicos esperados.⁹¹ Neste sistema quantitativo, a versificação considera a quantidade das sílabas (ou seja, a percepção do tempo de duração da pronúncia da sílaba), e não a intensidade de algumas delas, e valoriza fundamentalmente, ainda que o posicionamento de pausas seja importante, uma esperada sucessão de sílabas consideradas longas e breves no final do verso.

Convencionalmente, tende-se a adotar uma “tabela” de equivalência da proporção da duração das sílabas, em que uma sílaba breve dura uma unidade de tempo e uma sílaba longa dura o dobro do tempo de uma sílaba breve; assim, num exemplo simples, uma sucessão de uma sílaba breve e uma longa corresponderia a três unidades de tempo.⁹² Essa proporção não é arbitrária, mas, como já se apontou, está longe de refletir a prosódia da língua falada, uma vez que essa “medida” de tempos se fundamenta muito mais numa percepção contrastiva e variável, e não na medida de um concreto metrônomo, como pode parecer muitas vezes. Contudo, para um estudo dos fenômenos linguísticos relacionados ao metro latino, assumir essa proporção se mostra suficiente.⁹³

⁹⁰ Sobre a versificação portuguesa, ver, em especial, Castilho (1851), Bilac e Passos (1905), Proença (1955), Carvalho (1965) e Said Ali (1999).

⁹¹ Alguns estudiosos modernos (especialmente, dentre os pesquisadores de Plauto, Gratwick) têm adotado a nomenclatura de sílabas “leves” (“light syllables”) e “pesadas” (“heavy syllables”), a partir de Allen (1973, p. 53-55), para se referir à quantidade das sílabas. Allen argumenta que, desde muitos séculos antes de Cristo, gramáticos indianos já haviam notado uma diferença conceitual entre duração e quantidade. Assim, as vogais seriam caracterizadas por sua duração, e seriam chamadas “longas” e “breves”; mas as sílabas, caracterizadas por sua quantidade, seriam “leves” e “pesadas”. Para Allen, os gramáticos gregos não observaram esta distinção entre vogais longas e sílabas pesadas, empregavam indistintamente o termo μακρός, e, para vogais breves e sílabas leves empregavam o termo βραχύς. Porém, o estudioso lembra que os gregos indicavam que apenas sílabas contendo vogais longas seriam longas naturalmente (φύσει) e que mesmo sílabas compostas de vogal breve poderiam ser longas de acordo com a posição (θέσει), o que o latim traduziu por *naturā* e *positu/positione*. E daí, passando pela Renascença, chegam até meados do século XX os conceitos de sílaba longa “por natureza” e “por posição”. Tratarei deste assunto no item 2.2.4, ainda neste capítulo.

⁹² Ver West (1982, p. 20), (1992, p. 130-1), que supõe uma proporção longa/breve de aproximadamente 5/3, na leitura do hexâmetro, mas assume uma proporção mais fixa de 2/1 em versos seguidos de acompanhamento musical.

⁹³ Ver Boldrini (1992, p. 18).

Alguns estudiosos tendem a sugerir que o princípio quantitativo de distinção métrica acima referido regeria o verso latino desde as primeiras imitações métricas da poesia grega de meados do séc. III a.C. (ou mesmo desde os primórdios de metro italiota, à exceção do chamado metro satúrnio),⁹⁴ até os versos de Sêneca, pelo menos.⁹⁵

Sem entrar no mérito da validade da hipótese de que esta tenha sido uma constante histórica mesmo durante as épocas de que não se tem um registro mais seguro, assumir que o sistema de versificação nos textos de Plauto é quantitativo nesses termos, e apenas quantitativo, é um efetivo ganho da crítica moderna. Para a maioria da bibliografia italiana e francesa, o metro latino é puramente quantitativo, e discutir isto está fora de questão. Porém, a partir de uma matriz germânica e anglo-saxã que remonta ao séc. XVIII, há muitos trabalhos que durante o séc. XX valorizaram uma acentuação intensiva sobreposta ao modelo quantitativo. Contudo, como será discutido nas próximas páginas, pelo menos desde a década de 1960 os estudos mais seguros sobre o tema cada vez mais consolidam a ideia de um sistema puramente quantitativo de versificação.

Mais uma vez valendo-me da analogia com nossa língua, vale lembrar que assim como há profundas diferenças entre a poesia portuguesa quinhentista e mais tarde a poesia luso-brasileira arcadista, há também semelhanças marcantes e fundamentais entre elas.⁹⁶ Do mesmo modo, também é sabido que há diferenças e semelhanças entre a poesia latina do período arcaico e da época clássica. Entre elas, apontarei as que parecem mais relevantes à consideração do cenário iâmbico aqui proposta.

As diferenças entre o uso clássico e arcaico do cenário iâmbico podem ser vistas na preferência de pés puros nas posições II e IV na época clássica e adiante, já a semelhança recairia sobre a natureza quantitativa do metro. Na esteira de estudiosos como William Beare (1964, p. 220 *et seq.*) e, mesmo mais recentemente, Sandro Boldrini (1992, p. 37), adoto a posição de que a poesia latina, ao menos desde meados do séc. III

⁹⁴ Mesmo sobre o metro satúrnio há uma grande discussão em relação a seu sistema versificatório: Lindsay (1893) e, posteriormente, Halporn, Ostwald e Rosenmeyer (1994) e Raven (1965) sustentam uma teoria de acentuação intensiva. Por outro lado, Leo (1905) e, mais recentemente, Luiselli (1967) e Cole (1969) defendem que mesmo o satúrnio teria sido um metro quantitativo. Parsons (1999) tenta apresentar uma nova perspectiva para a discussão.

⁹⁵ Para discussão sobre o tema, ver Norberg (2004), Beare (1957), Pulgram (1975).

⁹⁶ Ainda que em fase muito especulativa, minha impressão é de que a evolução da poesia clássica luso-brasileira guarda semelhanças com o desenvolvimento da poesia latina entre os períodos arcaico e clássico. Em estudo posterior, pretendo desenvolver de modo aprofundado e sistemático a ideia de que a adoção e adaptação de metros italianos em solo lusitano guardam aspectos similares a de metros gregos em terras romanas.

a.C. até encontrar seus estertores no séc. II-IV d.C., baseou-se na sucessão de sílabas consideradas longas ou breves dentro de um esquema esperado, cuja repetição regular do final desse esquema era decisiva.⁹⁷ Nessa sucessão, a intensidade do acento vocálico teria muito pouco ou nenhum valor formal significativo, o que, por isso mesmo, implicava que a pronúncia das palavras pudesse respeitar sua acentuação própria: evitava-se, dessa forma, uma leitura poética conflitante com a prosódia padrão e, ainda assim, ritmicamente regular e reconhecível.⁹⁸

2.2.2 Acentuação lexical e versificação⁹⁹

Dentro de um sistema de versificação puramente ou fundamentalmente quantitativo, qual seria a relação entre o metro e a acentuação da língua em si? Esta questão é, de longe, o tema mais problemático para os estudos da prosódia e da métrica latina. Apontarei alguns dos principais posicionamentos sobre o tema, já, porém, adiantando que a profunda discussão do problema está fora do escopo deste trabalho.

Do ponto de vista estritamente linguístico, sabe-se que a própria natureza da acentuação latina já é muito debatida. De um lado, existem os apoiadores da acentuação de intensidade da língua,¹⁰⁰ cujo principal argumento seria a existência de um acento inicial de intensidade num período muito arcaico do latim que teria deixado marcas na língua, como, por exemplo, a apofonia das sílabas breves mediais nos compostos como *confectus* (< *cúm.fāct-*). De outro lado, existem os defensores do acento puramente melódico do latim,¹⁰¹ que desconsideram completamente o valor de qualquer esquema de acentuação tônica.¹⁰²

Quando, então, o acento da língua interage com seu sistema de versificação, as discussões aumentam. Entre os que defendem o acento intensivo da língua, dividem-se aqueles que conferem valor estruturante a tal acento no sistema de versificação e outros que propugnam que, embora houvesse acento intensivo na língua, o verso latino

⁹⁷ Quanto à versificação iambo-trocaica em especial, embora a importância rítmica dos últimos pés seja destacada já por Lindsay (1922, p. 14 *et seq.*), os argumentos de Gratwick (1987, p. 282; 1993, p. 41-48) esclarecem que a sequência crética (– ∼ –) do final estabelece a cadência dos versos.

⁹⁸ Sobre a posterior passagem da poesia quantitativa em direção ao verso acentual, em algum momento após o séc. V d.C., ver Beare (1957, p. 206-219) e Norberg (2004, p. 81-129).

⁹⁹ Sobre o tema deste subitem, ver Barsby, 1999, p. 291; Christenson, 2000, p. 58.

¹⁰⁰ Cf. Lepscky (1962), Barchiesi (1962), Perini (1965) e Leumann (1977).

¹⁰¹ Em especial, Perini (1965, p. 13).

¹⁰² A respeito de um panorama mais completo sobre a discussão, ver Oniga (1990, p. 195-208).

sempre havia sido quantitativo.¹⁰³ Já, entre os que sustentam o acento melódico, há um certo consenso de que o verso também seguiria princípios puramente quantitativos.¹⁰⁴

Ao que pude constatar quanto a esse ponto, a discussão ao longo do último século tem sido marcada por poucos avanços significativos em qualquer direção.

Quanto à natureza puramente linguística do acento da língua, por não ser objeto central deste trabalho, vou apenas assumir uma posição intermediária cautelosa, o que faço seguindo especialmente Soubiran (1988, p. 309), para quem, o bom senso levaria a assumir que o acento latino combinava tanto componentes de altura quanto de intensidade.¹⁰⁵ Já em relação à interação entre a acentuação lexical e uma acentuação métrica, assumo que os resultados dessa interação influenciariam muito pouco ou nada na composição do verso.¹⁰⁶ O ordenamento e a alternância de sílabas longas e breves já seria capaz de despertar no ouvinte a sensação rítmica esperada.

Essa posição não se afasta muito do entendimento também de Ernesto Faria, que foi, em nosso país, um dos grandes defensores do acento intensivo da língua latina. O estudioso brasileiro argumenta em prol da existência e predominância do acento intensivo do latim de modo geral, mas não descarta seu aspecto quantitativo, e, quando trata da métrica latina, assume de forma clara: “Evidentemente a métrica latina, importada da Grécia e criada na imitação consciente dos poetas gregos, é constituída essencialmente pela reunião de sílabas longas e breves, por outras palavras, é de ritmo essencialmente quantitativo”¹⁰⁷ (1970, p. 157).

2.2.3 Brevíssimo excuro sobre o chamado *ictus* métrico¹⁰⁸

Arelada à discussão da interação do acento lexical ao padrão rítmico do verso, emerge um problema ainda mais polêmico: o do chamado *ictus* ou “icto métrico”. Trata-se, mais uma vez, de uma questão importante para a reconstrução

¹⁰³ Cf. Beare (1957, p. 169).

¹⁰⁴ Como, por exemplo, Boldrini (1992, p. 38).

¹⁰⁵ “Et je serais assez enclin, comme du reste on le fait de plus en plus, à supposer – compromis de bon sens – que l’accent latin a combiné des composantes de hauteur et d’intensité, dont le dosage a pu varier au cours des siècles” (“e eu estaria muito inclinado, como de resto é feito de mais a mais, assumindo - compromisso de bom senso - que o acento latino combinou os componentes de altura e de intensidade, cuja dosagem variou ao longo dos séculos”).

¹⁰⁶ Nesse ponto, cito Gratwick (1987, p. 278): “Word-accent is a merely secondary factor” (“O acento lexical é meramente um fator secundário”). Cf. ainda sua discussão nas páginas 281-283.

¹⁰⁷ Cf. também Maurer Jr. (1959, p. 68-69) e Ilari (1992, p. 74-75).

¹⁰⁸ Gratwick (1993, p. 40-41); Christenson (2000, p. 69).

moderna do modo como o verso latino (entre eles o senário iâmbico de Plauto) teria sido percebido, mas para a qual resta ao pesquisador, diante da falta de evidências conclusivas, adotar a posição que pareça mais plausível.

Em versos iambo-trocaicos (e também nos hexâmetros datílicos), a posição no verso onde recai o acento lexical das palavras coincide na grande maioria das vezes com a posição do elemento longo (ou, em outra nomenclatura, com o tempo forte), especialmente no final do verso. Diversos estudiosos argumentam que essa coincidência ressaltaria uma necessidade estrutural e compositiva do verso, a saber, a necessidade de coincidência entre acento lexical e o que seria o “acento métrico”, chamado de “icto métrico”, ou seja, entre o acento das palavras isoladamente e uma acentuação do verso como um todo.

A questão é problemática porque não há registro dessa necessidade de coincidência em nenhum gramático antigo; muito menos há nos textos remanescentes da Antiguidade uma descrição consistente do que seria esse *ictus* métrico. Como nos indica o *ThLL*,¹⁰⁹ o termo *ictus*, realmente, foi utilizado pelos antigos: uma dessas passagens é de Horácio (*Ars* 251-253), que pode ter sido a causadora de uma certa confusão.¹¹⁰

Depois de explicar a formação do pé iâmbico, Horácio justifica o nome do trímetro iâmbico (*Ars* 253): *cum senos redderet ictus* (“como produzia seis batidas”). O termo ainda é usado por gramáticos antigos para tratar das “batidas” dos pés ou metros.¹¹¹ Porém, não há testemunho antigo de que houvesse um “acento” coincidente com essas “batidas” (*ictus* ou *percussiones*).

Richard Bentley (1662-1742) foi quem, modernamente, criou o entendimento de que o *ictus* seria marcado fundamentalmente por um “acento”. Entre suas importantes publicações, está uma edição de textos latinos (1726) que inclui anotações das peças de Terêncio (além de fábulas de Fedro e das *sententiae* de Públio

¹⁰⁹ O verbete *ictus* do *ThLL* nos indica, em seu sentido 2, passagens de textos antigos em que o termo *ictus* é relacionado à métrica, mas sobretudo a uma certa batida (*percussio*), e assim o dicionário o define: *speciatim in re metrica de feriendis metris i. q. percussio* (“especialmente na métrica, acerca da marcação dos metros, m.q. batida”). Citam-se ali excertos de Plínio, o Velho (*Nat.* 2, 209); Quintiliano (*Inst.* 9, 4, 51); Prisciano (*Gramm.* III 420, 20); Horácio (*Ars* 253) (e do escoliasta de Viena: *Hor. Vind. ars. ad l.* 253), bem como Terenciano Mauro (1342)).

¹¹⁰ Cf. Gratwick (1993, p. 40 *et seq.*) que trata da ideia de que, a partir de Horácio, a crítica inglesa e germânica em geral interpretou de modo equivocado o conceito de *ictus*.

¹¹¹ Como na citada passagem do escoliasta horaciano de Viena, *Hor. Vind. ars. ad l.* 253 *ictum dicit ... pedem* e por Terenciano Mauro (1342 *ictibus qui fit duobus, non gemello tempore pes*).

Siro). Nesta obra, Bentley apresenta, no início, um breve ensaio sobre os metros de Terêncio (*De Metris Terentianis Σχεδίασμα*), em que, de certa forma, institui um paradigma para leitura e interpretação dos metros iambo-trocaicos cômicos. Segundo Gratwick (1987, p. 278-280; 1999, p. 40-41), que aponta os problemas da solução de Bentley, foi à semelhança do padrão acentual da poesia inglesa que Bentley interpretou o termo *ictus*, a partir de Horácio (*Ars* 251-53), como sendo um “acento métrico”, como uma “batida” repetitiva que ditava o ritmo e que determinava a composição dos versos e, por consequência, sua leitura, e, por isso, propôs marcar os *ictus* de cada verso com um sinal de acento agudo.¹¹²

Fortson (2008, p. 31) lembra que grandes estudiosos, posteriormente, desenvolveram as proposições de Bentley. Especialmente na tradição germânica, ele cita Johann Gottfried Hermann, com *Handbuch der Metrik* (1798) e *Elementa doctrinae metricae* (1816), e, na escola anglo-saxã, W. M. Lindsay (1900 e 1922). Contudo, ainda em 1855, Henri Weil e Louis Benloew, em *Théorie Générale de L'Accentuation Latine*, criticam duramente a doutrina bentleyiana do icto métrico. Embora outros críticos, como Corssen (1858) e Müller (1869), refutassem seriamente a ideia, a doutrina do *ictus* métrico foi predominante durante boa parte do séc. XX. A discussão permaneceu acalorada, seguiu assim até a conhecida disputa de Setti (1962 e 1965) e Rossi (1964), e se mantém até hoje sem uma definição.¹¹³

Modernamente, Cesare Questa (1967, p. ix-xii; 2007, p. 276-278) e Sandro Boldrini (1992, p. 37), de um lado, excluem completamente a existência de um icto, seja qual for; por outro lado, seguidores de Fraenkel (1928) e Drexler (1932), sustentam a forte natureza intensiva do verso latino, por meio da valorizada importância dada à coincidência entre *ictus* e acento lexical.

Buscando um *modus in rebus*, Gratwick revisa o que chama de um erro de interpretação de quase 300 anos na doutrina métrica anglo-germânica e sustenta, contra a postura vigente na bibliografia inglesa e americana, a desconsideração, para efeitos de composição e interpretação, do chamado *ictus* métrico. Com isso, o estudioso

¹¹² Sobre uma revisão das ideias de Bentley, ver Kapp (1941, p. 187-194), que discute ainda a prática de editores posteriores a Bentley de marcarem graficamente o *ictus* com um acento agudo: “the assumption that Greek and Latin poets composed their lines for singing or reading with a stressed accent at definite points of each metrical line, and that we are correct in marking with Ictus-signs any set of long and short syllables that was an ancient verse.” (p. 188)

¹¹³ Sobre um panorama da discussão, cf. Beare (1953, p. 29-40) e Oniga (1990, p. 195-237).

argumenta em prol de um sistema puramente quantitativo da versificação latina. Nesta pesquisa, sigo de perto os argumentos de Gratwick (1993, p. 40-48, 59-62), assim como fizeram Barsby (1999) e Christenson (2000).

Vale salientar que reconhecer que não ocorre um icto métrico não significa pressupor uma indistinção entre os ritmos trocaicos e iâmbicos. Visto que o acento lexical das palavras em latim por natureza coincide com as sílabas longas na penúltima posição, a distinção rítmica entre esses eles (mesmo num sistema puramente quantitativo) seria criada pelo posicionamento natural das sílabas acentuadas em posições longas, ora nas posições ímpares do verso trocaico, ora nas posições pares dos iâmbicos.¹¹⁴

2.2.4 Sílabas longas e breves¹¹⁵

Diversos manuais de métrica latina indicam que o sistema de “contagem” das sílabas no metro quantitativo do latim respeita certos princípios básicos e simples: se uma sílaba termina em vogal breve, esta sílaba é breve; se uma sílaba termina em vogal longa ou ditongo, esta sílaba é longa; e se uma sílaba termina em consoante, seja qual for a quantidade da vogal, esta sílaba “conta” como longa. Em outras palavras, uma sílaba aberta¹¹⁶ é breve se for constituída de vogal breve, ou longa se for constituída de vogal longa ou ditongo; e uma sílaba fechada será considerada como longa. A princípio, estes pressupostos valem, de modo geral, para a consideração dos metros em textos da comédia latina, a menos quando ocorrem outros fenômenos prosódicos, como abreviamento iâmbico, ou métricos, como a licença de Jacobsohn, o que será discutido mais adiante.

Como já dito anteriormente, alguns autores utilizam-se de uma nomenclatura alternativa para descrever a qualidade durativa das sílabas, chamando-as

¹¹⁴ Cf. Gratwick (1993, p. 46, 254-255). Soubiran (1988, p. 319-336) quantifica uma série de coincidências ou não coincidências entre acento lexical e posições do suposto icto, destacando, ao final, que o ritmo muitas vezes emerge muitas vezes do posicionamento das palavras de variados tamanhos (e, portanto, do posicionamento também dos fins de palavras), o que chama de “métrica verbal”. Em termos de performance, podemos pensar que o ritmo pode ter sido marcado de diversas formas, mas sem que isso significasse um icto métrico próprio da versificação latina.

¹¹⁵ Para este subitem, baseio-me sobretudo em Barsby (1999, p. 290); Christenson (2000, p. 57) e Boldrini (1992, p. 21-28).

¹¹⁶ Sílaba aberta, ou seja, que não termina em consoante, cf. Traina e Perini (2012); o mesmo que “sílabas destravadas” em outras nomenclaturas.

sílabas “leves” e “pesadas”. Nos estudos sobre métrica latina datados de meados do século passado (num espécie de herança da Renascença ainda), notabilizou-se uma classificação em que as sílabas formadas por vogais breves eram chamadas de “breves por natureza”, assim como sílabas longas formadas por vogais longas ou ditongos eram chamadas “longas por natureza”, ao passo que uma sílaba, mesmo formada por vogal breve, se fosse travada por consoante, era chamada de “longa por posição”. Essa forma de classificar tem perdido prestígio em função da possibilidade de indução ao erro do entendimento do fenômeno. Isso porque, costuma-se advertir (por exemplo, Allen (1973, p. 54), a sílaba não “se alonga” verdadeiramente em determinada posição, mas antes, apenas para efeitos métricos, esta sílaba assume valor de uma sílaba longa em determinada sucessão rítmica.

Embora chamar as sílabas (para efeitos de metrificação) apenas de longas e breves possa também causar alguma confusão com a natureza puramente fonológica da sílaba, creio que - feito o devido alerta que aqui, na maioria das vezes, os termos “longa” e “breve” são aplicados para se referir ao valor da sílaba numa sequência métrica - não há perdas em se utilizar essa nomenclatura tradicional. Para a finalidade do presente estudo, i.e. de estudar o cenário iâmbico em Plauto e seus efeitos em peças específicas, tratar as sílabas como “pesadas” e “leves” seria, ao meu ver, apenas incluir mais um nível de dificuldade a um tema já cheio de complicações.

2.2.5 Divisão silábica¹¹⁷

Aqui também sigo o que os manuais normalmente apresentam sobre divisão silábica da língua latina em geral e seus efeitos na métrica do verso latino. A organização das sílabas do latim se assemelha em alguma medida com a da língua portuguesa: uma sílaba pode ser composta por apenas uma vogal ou ditongo, que podem ser acompanhados também por uma ou mais consoantes em posições finais ou iniciais.¹¹⁸

As regras de divisão silábica no que diz respeito ao verso latino de um modo geral podem ser elencadas assim: (a) uma consoante simples entre duas vogais pertence à sílaba posterior (*a-mo-ris*, *sa-tis*); (b) quando duas consoantes ocorrem seguidamente,

¹¹⁷ Sobre o tópico discutido neste subitem, ver Barsby (1999, p. 290); Christenson (2000, p. 57).

¹¹⁸ Cf. Faria (1959, p. 27-28).

elas tendem a se separar entre duas sílabas (*dig-nus, ar-tem, ter-ra*); (c) encontros consonantais formados por *muta + liquida* (ou seja: b, d, g, p, t, c + l, r) são inseparáveis e pertencem à sílaba seguinte (*pa-trem, sa-crum, a-grum, pu-bli-cus*, o que é diferente do que se verifica na prosódia clássica latina, em que são aceitáveis separações como *pat-rem, sac-rum, ag-rum, pub-li-cus*); no caso de compostos, como *ab-ripio*, comumente se separam as consoantes.¹¹⁹

Como se trata da organização do verso, os mesmos princípios de divisão silábica se aplicam a grupos de palavras dentro do verso. Assim *quid igitur faciam* apresenta a seguinte divisão de sílabas para efeitos métricos, *qui-di-gi-tur-fa-ci-am*.¹²⁰ No caso de *muta + liquida* em grupos de palavras que funcionam com uma única palavra prosódica como *et res*, verifica-se a divisão *et-res* (nunca *e-tres*), dessa forma, por exemplo, *quaere taurum* (*quae-re-tau-rum*) e *quaerit aurum* (*quae-ri-tau-rum*) se pronunciam quase do mesmo modo.¹²¹

2.2.6 Elisão¹²²

Sabe-se que verso latino também elide vogais e ditongos finais diante de vogais iniciais em fronteiras de palavras (como o verso em português), bem como não costuma considerar como consoante o h inicial. Contudo, adicionalmente, também elide sílabas finais terminadas em -m, que não tinha valor de consoante, sendo antes uma marca de nasalização, diante de vogais.¹²³ O verso plautino mantém, em linhas gerais, tais características. Desta forma, *unde ego hunc quaestum optineo* (*Per. 53*) se escande assim: *un-d(e)e-g(o)hunc-quaes-t(um)op-ti-ne-o*.¹²⁴

Entretanto, como seria a pronúncia das sílabas elididas, ou seja, se elas seriam perdidas completamente na leitura ou se apenas perderiam força na enunciação, permanece tema de dúvidas até hoje. No meu entender, a proposta mais clara e segura é de Gratwick (1993, p. 251-3), que, dentre os estudiosos da métrica da comédia romana

¹¹⁹ Cf. Gratwick (1993, p. 49, n. 64).

¹²⁰ Essa esquematização da divisão silábica é adotada entre as edições recentes de Barsby (1999, p. 290) e Christenson (2000, p. 57-8).

¹²¹ Cf. Soubiran (1966, p. 373-380),

¹²² Baseado em Barsby (1999, p. 290) e Christenson (2000, p. 58).

¹²³ Cf., entre outros, Faria (1970, p. 51).

¹²⁴ Barsby (1999, p. 291) parece adotar a leitura com a vogal completamente perdida, mas adverte que a matéria é controversa, em especial, no caso nos monossílabos. O tema é profundamente analisado em Soubiran (1966).

arcaica atuais, é um grande defensor da leitura sem a perda completa da pronúncia da vogal em posição de elisão. Segundo o estudioso, deve-se pronunciar a vogal elidida como um semivogal combinada numa única sílaba com a vogal inicial seguinte, de modo que *unde ego hunc quaestum optineo* seria lido como *un-ḍẹ-g̣unc-quaes-ṭịop-ti-ne-o*, e não *un-de-gunc-quaes-top-ti-ne-o*.¹²⁵

2.2.7 Pés, resolução, *ancipitia* e *indifferentia*

Além da divisão em sílabas, desde os antigos tratados sobre métrica latina,¹²⁶ os versos são divididos em pés, como se pode ver nesta passagem de Mário Vitorino: “Versus est, ut Varroni placet, verborum iunctura, quae per articulos et commata ac rhythmos modulatur in pedes” (“O verso é, como Varrão gostava de dizer, a ligação de palavras, que é modulada em pés, através de partes, membros e ritmos”) (GLK, p. 55). Desde os antigos também se costuma definir que um pé seria uma sucessão determinada de sílabas longas e/ou breves: “Pes est certus modus syllabarum” (“O pé é uma certa medida de sílabas”). Os tipos de pés mais comuns na versificação iambo-trocaica, por exemplo, são: **iambo** (˘ –), **troqueu** (– ˘), **espondeu** (– –), **tríbraco** (˘ ˘ ˘), **anapesto** (˘ ˘ –), **dátilo** (– ˘ ˘) e, não tão comuns, **proceleusmático** (˘ ˘ ˘ ˘) e **pirríquio** (˘ ˘).¹²⁷

Sendo os pés elementos rítmicos baseados na sucessão de sílabas que se alternam quantitativamente, em muitas posições do verso, eles aceitam certas substituições em termos de equivalência. Dessa forma, o que vale para os textos de Plauto e de modo geral para toda métrica latina, determinadas posições que devem ser longas (–) podem ser substituídas por duas sílabas breves (˘ ˘), ao que se chama “resolução”. Ainda, vale também o princípio de que certas posições podem ser ocupadas

¹²⁵ Usei os diacríticos (̣) para marcar a redução vocálica e o (̣) para indicar a nasalização das vogais seguidas de -m final elidido, numa adaptação da proposta de Gratwick, que sugere a leitura -a^w, -e^w, -u^w etc. É certo que a proposta de leitura de Gratwick é especulativa e baseada um tanto na leitura do inglês, assim, poderíamos supor que houvesse maior liberdade entre elisões e sinalefas nos encontros vocabulares. Como bem advertiu o Prof. Lohner durante a Qualificação, nada impediria que se tivesse lido *un-de-g̣unc-quaes-ṭịop-ti-ne-o*. De outro lado ainda, não há nenhuma evidência concreta para se propor a total elisão de todos os encontros vocálicos.

¹²⁶ Cf. Mário Vitorino (GLK, VI, p. 43); Atílio Fortunaciano (GLK VI, p. 280); Césio Basso (GLK VI, p. 307); Terenciano Mauro (GLK VI, p. 364); Mauro Plócio Sacerdote (GLK VI, p. 497); Rufino (GLK VI, p. 565), e Malo Teodoro (GLK VI, p. 588).

¹²⁷ Para um quadro mais amplo dos tipos de pés e metros latinos, cf. Raven (1965, p. 22-30).

por um elemento *anceps* (ancípite ou duplo), que pode ser uma única sílaba breve (∪) ou uma única longa (–), mas que também aceita resolução, realizando-se em duas sílabas breves (∪∪): essas posições costumam ser modernamente notadas como (×) e assim notarei nos esquemas deste trabalho.¹²⁸

Também no quadro da comédia arcaica romana, em fim de versos, a última posição do verso é *indifferens* (“indiferente”), o que significa que pode ser longa (–) ou breve (∪), mas nunca sofrer resolução, ou seja, obrigatoriamente deve se realizar em uma única sílaba, seja longa, seja breve: elementos indiferentes são notados de forma muito variável entre os metricistas; aqui notarei, em termos esquemáticos, como (∧); quanto à notação que adoto a seguir para as sílabas indiferentes na escansão propriamente, como a indiferença do elemento torna-se índice de pouco valor rítmico, sendo considerado este último elemento para efeitos de versificação sempre longo, as sílabas finais de verso serão indicadas como longas (– ou D), indiferentemente de suas quantidades naturais, no que sigo Christenson (2000, p. 66). Fora da posição final, no caso de uma posição longa se realizar breve, esse elemento indiferente tradicionalmente se chama *brevis in longo* (*brevis [syllaba] in [elemento] longo*), o que será notado como (∪ ou d+).¹²⁹

2.2.8 Cesura e diérese

A sucessão regular de pés ou dipodias métricas forma um verso; contudo, regularmente os versos podem antes ser divididos em duas partes, a que uns chamam *cola* (lit. “partes”, “membros” do verso); outros, “hemistíquios”. Ao “corte” que identifica a divisão rítmica do verso, chama-se tradicionalmente *cesura*, quando ocorre no meio de um pé métrico, ou *diérese*, quando coincide com o final de um determinado pé. Segundo a postura que adoto para tratar do verso plautino,¹³⁰ essa “quebra” no verso não implica necessariamente uma pausa marcada na leitura ou uma forte quebra na

¹²⁸ Ver, por exemplo, Boldrini (1984) e Questa (1967, 2007).

¹²⁹ Questa (2007, p. 200, n. 2) argumenta que certas posições assumem a posição de um elemento indiferente, como se estivessem em final de verso.

¹³⁰ Soubiran (1998, p. 159-174) conclui que nos versos iambo-trocaicos a cesura é antes um recurso métrico do que sintático ou retórico, embora numerosas vezes recaia no local da cesura uma forte pausa no sentido do enunciado. Para uma visão diferente, cf. Drexler (1967, p. 117-134).

estruturação sintática; trata-se antes de um recurso métrico de organização dos fins de palavras.

Em função da posição das “quebras”, as cesuras são chamadas de pentemímeras ou semiquinárias, quando o corte ocorre depois da quinta posição, e de heptemímeras ou semiseptnárias, depois da sétima posição.¹³¹ Menos comum em geral (e nos versos em que analisarei) é a cesura mediana, que divide o verso exatamente em duas metades.

Seguindo Gratwick (1993) e Questa (2007) quanto à comédia romana em geral, será desconsiderada aqui qualquer tentativa de classificar cesuras e diéreses como categorias diferentes. Como pude evidenciar na escansão apresentada no Apêndice 1, especialmente, e na análise, na versificação iambo-trocaica, não é possível notar qualquer diferença de natureza entre essas pausas, muito pelo contrário.

2.2.9 Exemplos de escansão dos versos iambo-trocaicos em *Persa*

Na comédia romana, os dois tipos de versos mais importantes, dada a proporção de ocorrência, são os septenários trocaicos e os senários iâmbicos. Em *Persa*, por exemplo, os dois juntos perfazem quase 70% da peça;¹³² em Plauto como um todo, esse número chega a quase 80%.¹³³

Além deles, outros versos trocaicos e iâmbicos são muitos comuns e, juntos, formam um “sistema” de versificação chamado muitas vezes de “iambo-trocaico”, graças à semelhança estrutural e rítmica observada entre estes tipos de versos.¹³⁴ Versos iambo-trocaicos em Plauto compõem aproximadamente 92% de toda sua obra.¹³⁵ Estes versos, de acordo com sua estruturação pódica ou alfabética,¹³⁶ são classificados como a seguir:

¹³¹ A quinta e a sétima posição demarcam a metade, respectivamente, do terceiro e do quarto pé, daí os radicais *emi-/semi-* (meio, metade) de pentemímera/semiquinária.

¹³² Utilizo as estatísticas de Moore (2012, p. 380-384).

¹³³ Sobre esta estatística e outros números quanto à obra de Plauto como um todo, ver Moore (2012, p. 380-384).

¹³⁴ Além dos versos iambo-trocaicos, ocorrem em *Persa* ainda: septenários e octonários anapésticos (an⁷ e an⁸) (15 versos = 2% e 35 versos = 4%) e outros versos “líricos” menores (119 versos = 14%). Novamente, valho-me dos números do Anexo 1 de Moore (2012, p. 380-384).

¹³⁵ Cf. Moore (2012, p. 380-384).

¹³⁶ Uma discussão sobre notação alfabética será encontrada no fim do Capítulo 4 desta tese. Cf. ainda Gratwick (1987, 1993 e 1999).

(a) cenário iâmbico (ia⁶) (356 versos em *Persa* = 40%)

× – | × – | × || – | × – | × – | ∨ ∘

ABCDABCD

Uma sucessão, em termos pódicos, de seis pés iâmbicos (∨ –), compostos cada um, à exceção do sexto pé, por um elemento *anceps* e outro *longum* (× –), que apresenta cesura regular depois do 5º elemento. O sexto pé sempre é um iambo, cujo último elemento é indiferente (marcado aqui como ∘)¹³⁷. Verso que, notado alfabeticamente, pode ser descrito ainda como a sucessão de três dipodias ABCD, em que BcD/ é a sequência rítmica fundamental esperada em fim de verso e em outras posições similares:

Per. 55 nām nūm|quām quīs|quām|| mēō|rūm mā|iōrūm| fūīt

ABCDABCD

Per. 67 ě(um) ěs|sĕ cī|uĕm:| ēt| fīdē|lĕm: ēt| bōnūm.

aBcDa/BcDaBcD

Per. 81 Ōmnēm| r(em) īnuē|n(i), ūt| suā| sībī| pĕcū|nīā

ABCDABcDaBcD

(b) septenário trocaico (tr⁷) (255 versos em *Persa* = 29%)

– × | – × | – × | – × || – × | – × | – ∨ | ∘

BCDABCDABCD

O verso mais comum em Plauto é formado por sete pés trocaicos (– ∨) mais “meio” pé; por isso, muitas vezes é descrito como um octonário trocaico catalético.¹³⁸ Outra possibilidade de esquematização é considerá-lo como um cenário iâmbico com adição de uma unidade crética (– × –) no início, o que é enfatizado, em especial, pela posição da diérese regular depois do 8º elemento (coincidente com a cesura

¹³⁷ Ao longo deste texto, o símbolo ∘ será utilizado apenas nas esquematizações, como dito anteriormente; já nas ilustrações de escansões efetivas dos versos, sílabas breves em posições longas finais (indiferentes) serão marcadas simplesmente como longas.

¹³⁸ Exemplos dessa descrição vemos, por exemplo, em *Questa* (2007, p. 327 *et seq.*).

semiquinária do ia⁶). Alfabeticamente, pode ser notado como um cenário iâmbico com mais uma sequência BcD inicial:

- Per. 209* cērt(e) ěquĩ|dēm pŭĕ|rŭm pē|iōrēm|l quām tē| nōuĩ| nēmĩ|nēm.
BccDaaBCDA/BCDABcD
- Per. 222* ōffīr|māstīn| ōccŭl|tārĕll quō t(e) ĩm|mīttās,| pēssŭ|mĕ
BCDABCDa/BCDABcD
- Per. 229* tēmpĕ|r(i) hānc uĩgĩ|lār(e) ō|pōrtēt|l fōrmŭ|l(am) ātqu(e) aē|tātŭ|lām
BcDaaBcDA/BcDABcD

(c) septenário iâmbico (ia⁷) (63 versos em *Persa* = 7%)

× - | × - | × - | ∨ ∘ || × - | × - | × - | ∘
× - | × - | × - | × - | × || - | × - | × - | ∘
ABCDABCD/ABCDAB^D
ABCDABCDA/BCDAB^D

Composto por sete iampos mais meio pé poderia ser descrito como um octonário iâmbico catalético. Geralmente, apresenta dois modelos de acordo com a cesura: com cesura mediana (ou diérese, nesse caso), quando força a cadência crética (– ∨ ≈) no fim do primeiro hemistíquio; e com cesura depois do 9º elemento, mantendo o *anceps* e o *longum* no quarto pé:¹³⁹

- Per. 52* ūsqu(e) ěrō| dōmĩ| d(um) ěxcōxĕrō|| lēnō|nĩ mālām| rēm: ālĩ|quām.
AbbcDABcD/ABCddabb^D
- Per. 320* ěgō rē|ĩcĩ(am). hā|b(e) ānīmŭm| bōnŭm.|| :: crēdē|tūr, cōm|mōdā|bō.
aaBcddaaBcD/ABCDaB^D
- Per. 321* sĕquĕr(e) hāc| sīs. ār|gēnt(um) hīc| ĩnĕst| quōd|l mē|cŭm dŭ|d(um) ōrās|tĩ.
aaBCDABCD/ABCDaB^D
- Per. 295* tŭn mē| dĕfĩ|gās? tē| crŭc(i) ĩp|s(um) ādfĩ|gēnt prōpĕ|dĩ(em) ālĩ|ĩ.
ABCDABcD/ABCddabb^D

(d) octonário iâmbico (ia⁸) (19 versos em *Persa* = 2%)

¹³⁹ Há, no entanto, outros modelos anômalos de ia⁷ com ou sem cesura, cf. sobre isso Questa (2007, p. 341).

× – | × – | × – | ∨ ≡ || – × | – × | – × | ∨ ∘

× – | × – | × – | × – | × || – | × – | × – | ∨ ∘

ABCDABCD/ABCDABcD

ABCDABCDA/BCDABcD

O octonário iâmbico, a exemplo do septenário, apresenta dois modelos: um com cesura mediana (ou diérese), produzindo um chamado “fim crético” no primeiro hemistíquio;¹⁴⁰ outro com cesura após o 9º elemento, com a sequência × – no quarto pé, quando, nesse caso, se assemelha a um senário com dois pés iâmbicos adicionados no início (ou a um septenário trocaico com mais um elemento *anceps* no começo):

Per. 255 quĩã| mě(o) ãmĩ|c(o) ãmĩ|cītērl hãnc cōm|mōdītã|tĩs cō|pĩãm
aBccDaBcD/ABccDABcD

Per. 256 dãnũnt,| ãrgēn|tĩ mũ|tũĩ:| ùt eĩ:| ēgēn|t(i) ōp(em) ãf|fērãm
aBCDABcD/aBCDABcD

Per. 4 c(um) ãuĩbũs| Stȳmphã|lĩcĩs,| c(um) Āntaē|ōl dē|lũctã|rĩ mã|uēlĩm
aaBCDaBCDA/BCDABcD

(e) octonário trocaico (tr⁸) (19 versos em *Persa* = 2%)

– × – × – × – × || – × – × – × – ∘

BCDABCDA/BCDABcDA

Dois hemistíquios praticamente iguais formam o octonário trocaico, que pode ser entendido como um septenário com mais “meio” pé no final:

Per. 201 :: Paēgnĩ|(um) hĩc quĩd(em) ěst. | :: Sōphōclĩ|dĩscã:| haēc pē|cũlĩ|ãrēst| ēĩũs
BcDaabbcDa/BcDaBCDA

Per. 202 qu(o) ěgō sũm| mĩssũs. | :: nũllũs| ěss(e) hōdĩl(e) hōc pũē|rō pē|ĩōr pērhĩ|bētũr.
bbCDABcDaa/BccDABccDA

¹⁴⁰ Sobre o octonário iâmbico, ver Questa (2007, p. 348).

(f) outras medidas menores

Ainda compõem o grupo de versos iambo-trocaicos outros versos menores, dentre os quais os mais comuns são o dímetro iâmbico ($\times - \times - \times - \cup \cap$) e o dímetro trocaico catalético ($- \times - \times - \times - \cap$), porém todos juntos são pouco mais de 1% dos versos de Plauto. Além disso, normalmente ocorrem em passagens em que se encontram mesclados a outros metros menores não iâmbicos.

(g) esquema¹⁴¹

Retomando os metros acima descritos, uma esquematização que possibilita observar com mais clareza a familiaridade dos metros iambo-trocaicos seria a seguinte:

ia^6	$\times - \times - \times \parallel - \times - \times - \cup \cap$	<i>sem acomp. musical</i>
ia^8	$\times - \times - \times - \times - \times \parallel - \times - \times - \cup \cap$	
ia^7	$\times - \times - \times - \times - \times \parallel - \times - \times - \cap$	
tr^7	$- \times - \times - \times - \times \parallel - \times - \times - \cup \cap$	
tr^8	$- \times - \times - \times - \times \parallel - \times - \times - \times - \cap$	<i>com acomp. musical</i>
ia^6	ABCD A/BCDABcD	
ia^8	ABCD ABCDA/BCDABcD	
ia^7	ABCD ABCDA/BCDAB^D	
tr^7	BCD ABCDA/BCDABcD	
tr^8	BCD ABCDA/BCDABcDA	

2.3 PROSÓDIA PLAUTINA

Antes de ir adiante, é importante a apresentação, ainda que sumária, de aspectos da prosódia plautina, especialmente porque as observações apresentadas no Capítulo 5 se baseiam consistentemente na consideração de alguns fenômenos a seguir

¹⁴¹ Cf. esquema mais detalhado em Questa (2007, p. 384).

elencados. Discussões mais profundas sobre os temas específicos serão remetidas à bibliografia secundária especializada e, para fundamentar os posteriores comentários, serão listadas as palavras que ocorrem em *Persa* e *Estico* que apresentam as características prosódicas abaixo referidas.¹⁴²

2.3.1 Conservação da quantidade longa em sílabas finais¹⁴³

Uma característica marcante da prosódia do verso cômico é a conservação da quantidade longa de algumas sílabas finais que se abreviaram na prosódia do latim clássico.¹⁴⁴ As sílabas finais fechadas normalmente conservam em Plauto sua quantidade originária longa (a menos que sejam abreviadas por algum outro fenômeno métrico), como: *-āt, -ēt, -īt, -ār, -ēr, -ōr, -āl*.¹⁴⁵ Além disso, grupos consonantais em fim de palavra mais de uma vez derivados por assimilação da consoante final do tema com a desinência ou a partícula dêitica *-ce* tendem a ser conservados na pronúncia, como em: *hōc(c), istūc(c) e illūc(c)*; ainda em *cōr(r), tēr(r), milēs(s), diuēs(s), hospēs(s)* etc.

Em *Persa*, chama a atenção o caso de *pātēr* (*pătēr*, lat. cláss.). Sem ser considerado quando aparece na última posição, em que sua última sílaba é indiferente, *pater* é medido como longo nos versos 57 e 355 mesmo diante de vogal ou h inicial, atestando a prosódia arcaica (longo ainda em 724 e 741 diante de consoante), mas como breve em outra ocorrência também no verso 741, em que ocorre abreviamento iâmbico. Isso ajuda a salientar que, para Plauto, isso não se tratava de uma escolha e, portanto, não significa que seja uma questão de estilo, como pode ser em autores posteriores, como Ênio ou Terêncio.

Para Questa (2007, p. 18, n. 2), o *-it* de 3ª pessoa do singular do pretérito perfeito pode oferecer ainda escansão duvidosa muitas vezes. Em *Estico*, no v. 462 (*repperit hodie sibi, /BcDaaBcD*), é necessariamente longo (de acordo com a prosódia arcaica), porém poderia ser breve ou longo em 236, dada a posição *anceps*, aqui, neste trabalho, escandido como longo (*adhaesit homin(i) ad, aBCdda/*).

¹⁴² Para um maior detalhamento a respeito do conteúdo desta seção como um todo, ver Questa (2007, p. 17-196).

¹⁴³ Cf. Questa (2007, p. 17-21); Christenson (2000, p. 57-58); Barsby (1999, p. 298).

¹⁴⁴ Ver ainda Boldrini (1992, p. 51).

¹⁴⁵ Ver ainda Niedermann (1997 [1931], p. 51).

2.3.2 Apócope: queda de fonemas finais¹⁴⁶

Alguns fonemas finais, vocálicos ou consonantais, são particularmente fracos no latim de Plauto e podem eventualmente “cair” (ou seja, sofrer apócope), como: o *-d* final; o *-ě*, em *quipp(e)*, *proind(e)*, *und(e)*, *ind(e)*, *exind(e)* e na enclíticas *-n(e)*, *-qu(e)*, *-u(e)*, *atqu(e)*; entre outras.

Em especial, o *-s* final pode cair nos polissílabos de Plauto (nunca nos monossílabos) diante de uma consoante e depois de uma vogal breve, como em: *bonŭ(s)*, *facilŭ(s)*, *lupŭ(s)*, *seruŭ(s)*, *omnibŭ(s)*, *ducŭ(s)*, *senatŭ(s)*.

Alguns bissílabos em *-s* que deveriam *per se* assumir quantidade iâmbica (˘–) são, ao contrário, medidos como pirríquios (˘˘) por Plauto: *măgŭs*, *mŭnŭs*, *pŏtŭs*, *prŭs*, *sătŭs* (há poucas exceções em Plauto, em locais jacobsohnianos e em versos líricos).¹⁴⁷

Em *Persa* e *Estico*, apócopes ocorrem em vários versos e são marcadas no texto deste estudo com apóstrofo.

2.3.3 Prodelisão (ou aférese)¹⁴⁸

As formas verbais *es* e *est* normalmente sofrem aférese e se reduzem a *'s* (= *'ss*) e *'st* depois de final vocálico de palavra e depois das desinências *-ŭs*, *-ŭm* (raramente *-ăm* e *-ĕm*), às vezes *-ŭs* (raramente *-ĕs*): *bonost*, *amicast*, *amatust*, *amatus* (= *amatus es*: *amatu's*), *numquamst*, *capiundumst*, e ainda *similest*. Em muitos casos, a forma plena e a forma aferética são indistintas, porém em certos casos o metro exige uma no lugar da outra.¹⁴⁹

No texto de *Persa*, por exemplo, identifica-se prodelisão em: *remorandust* (80), *auxiliost* (83), *crassost* (95), *nihilist* (96), *manest* (114), *domist* (120, 122), *coeperest* (121), *itast* (130, 133), *imperiumst* (343), *meliust* (347, 369), *natast* (351), *captumst* (362), *futurumst* (364, 379), *dignumst* (371, 381), *iuratust* (401), *emissust* (436), *nequamst* (453), *frugist* (454), *lenost* (488), *paruist* (690), *negotiumst* (693),

¹⁴⁶ Cf. Questa (2007, p. 23-38); Christenson (2000, p. 62); Barsby (1999, p. 297).

¹⁴⁷ Ainda: a pronúncia anteconsonantal de *magis*, *potis*, *satis* passaria a *magě*, *potě*, *satě*, o que é registrado em alguns manuscritos (cf. Lindsay, 1922, p. 126-128).

¹⁴⁸ Cf. Questa (2007, p. 39-49); Christenson (2000, p. 62); Barsby (1999, p. 298).

¹⁴⁹ Para uma discussão mais ampla sobre a ocorrência ou não de aférese, ver Pezzini (2011).

scriptumst (706), *nauist* (709), *saluast* (723). Observe-se, no entanto, que a prodelisão não se verifica em *tempus est* (724) e *minus est* (684).

2.3.4 Fonemas internos: síncope¹⁵⁰

Com implicações métricas, no verso de Plauto, o *-h-* intervocálico (assim como o inicial), não tem valor fonético, ou seja, não previne sinalefa ou abreviamento por hiato prosódico: *ant(e)hac*, bissílabo. Também *d(e)hinc*, sempre monossilábico, assim como *n(i)hil* (pouco segura leitura *nĩhĩl*). *Cohibeo*, *prohibeo*, *repreendo* e *compreendo* são encontrados quadrissilábicos, mas podem ocorrer trissílabos (embora muitas vezes sem necessidade do metro). *Prehendo* e *prendo* se alternam, com prevalência do primeiro.

Já *-u-* intervocálico normalmente cai, especialmente entre duas vogais de mesmo timbre: *si (u)is = sis*, e coexistem *diuitis* e *ditis*, *diuitiae* e *ditiae*. Mas também pode cair entre vogais de timbre diferentes: casos de síncope das formas do mais-que-perfeito do indicativo e do subjuntivo. Temos um caso complexo desse tipo de fenômeno em *disturbāt* (< *disturbauit*). Note-se, ainda *a(u)unculus*. Chama atenção ainda que a síncope de *aud̄erit* (< *audiuerit*) e *aud̄eras* (< *audiueras*) não abrevia a vogal antes de vogal.

Em Plauto, coexistem formas sincopadas ou plenas de palavras como: *dextera* e *dextra*, *sinisteram* e *sinistram*. Ainda formas simples e com anaptixe, como *saeculum* e *saeclum*, *periculo* e *periclo*, *extemplo* e *extempulo*, e outras palavras com o sufixo *-culum* (< *-clum* < **-tlom*), mas diferentemente as palavras com o sufixo *-culum* do diminutivo, *passerculus*, *melculum*, *uxorcula*, ocorrem sem uso seguro de síncope.

Sensível a nossa análise são os casos como de *nihil*, uma vez a síncope possibilita a leitura de um elemento bissilábico, seja em posição *anceps* ou longa, simplesmente como um elemento longo, *ni(h)il* > *nĩl*. Toda vez que houver essa duplicidade *nil* será medido longo com síncope.

2.3.5 Sinérese (*synizesis*)¹⁵¹

¹⁵⁰ Cf. Questa (2007, p. 49-56).

¹⁵¹ Cf. Questa (2007, p. 173); Christenson (2000, p. 61); Barsby (1999, p. 296).

Sinérese é, como se sabe, o fenômeno que permite que duas vogais seguidas, que normalmente pertencem cada uma a uma sílaba diferente, possam ser lidas numa única sílaba. Em outras palavras, é a passagem de um hiato, no interior da palavra ou entre palavras, a um ditongo. Em Plauto, ocorre com frequência em versos iambo-trocaicos, em especial em palavras como: *sūorum, sūarum, tuorum, tuarum, duorum, duarum*, ainda *sūadeo, sūauis; meorum, mearum, deorum, dearum, eorum, earum; eodem, eadem, eorundem, earundem, eosdem, easdem, eundem*, entre outras.

Muitas vezes pode ocorrer a escansão bissilábica em fim de verso ou de *colon*. É possível ainda junto com a sinérese, por motivos prosódicos, ocorrer sinalefa total, ou seja, as duas vogais que se fundiram num única sílaba sofrem elisão: *m(eum) hospitem, t(uam) alterum*.¹⁵²

2.3.6 Hiato¹⁵³

O encontro de duas vogais entre palavras sem produzir sinalefa, o hiato, é, muitas vezes, evitado em Plauto, assim como em toda poesia latina. Porém, isso ocorre com maior frequência na comédia do que na poesia clássica.

Questa (2007, p. 185) distingue três tipos de hiato em Plauto:

- a. hiato simples ou métrico, em locais determinados do verso;
- b. hiato lógico ou estilístico, depois de interjeições, vocativos ou pausas sintáticas, ou por efeitos estilísticos particulares;
- c. hiato prosódico, quando a sílaba terminada em *-m* diante de vogal não perde o *-m*, ou quando uma sílaba terminada em vogal longa ou ditongo diante de vogal não se elide, mas se abrevia.

Em 610 senários iâmbicos de *Persa* e *Estico*, ocorrem 50 hiatos (segundo minha escansão), sendo a maioria diante de cesura ou em fins de palavra próximos à cesura. Destaca-se o hiato prosódico de *Sti. 422, uōlō mē| ēleutheria*, que cria um proceleusmático no primeiro pé.

2.3.7 Abreviamento por ênclise¹⁵⁴

¹⁵² Em Plauto e Terêncio, também é possível que a sinalefa ocorra em troca de interlocutor. Cf. Questa (2007, p. 180-183). Isso ocorre diversas vezes nos senários iâmbicos analisados em *Persa* e *Estico*.

¹⁵³ Cf. Questa (2007, p. 185-196); Christenson (2000, p. 63); Barsby (1999, p. 298-299).

O abreviamento por ênclise ocorre quando uma sílaba longa pode se tornar breve se receber o acento de ênclise da palavra sucessiva. Questa assinala que, em textos de Plauto e Terêncio, normalmente, ocorre com *quidem*, em *quandōquidem*, *siquidem*, *quīquidem*; e *quis/quid*, em *siquid*, *ēcquis* e *ēcquid* (*ēcquod*).

Não ocorre abreviamento por ênclise nos senários iâmbicos de *Persa*; em *Estico*, nos senários, ocorre apenas nos seguintes versos: *illaquidem* (252), *hicquidem* (458, 464 e 655).

2.3.8 Abreviamento iâmbico¹⁵⁵

O abreviamento iâmbico, ou *correptio iambica* (CI), é o fenômeno por meio do qual duas sílabas de quantidade iâmbica (–) passam a assumir, no verso, valor de duas breves (˘˘). De longe, é um dos fenômenos prosódicos do verso plautino mais estudados e muito tem chamado atenção.¹⁵⁶

Segundo Questa (2007, p. 85-90), há certas condições para ocorrer o abreviamento iâmbico:

1. a sequência iâmbica abreviada deve formar um único elemento;
2. na sílaba abreviada, não deve recair acento lexical;
3. entre a breve e a *brevianda* (sílabas que deve ser abreviada) não deve ocorrer fim de palavra (salvo no caso de a breve ser um monossílabo).¹⁵⁷

Assim, o estudioso italiano delimita que:

- a. a sequência iâmbica abreviada pode se realizar em qualquer elemento (*longum*, *anceps* ou *biceps*) e em qualquer posição do verso;
- b. a sílaba abreviada por CI não pode ser a *brevis brevians* (a breve que abrevia na sequência em que ocorre CI) de uma longa imediatamente sucessiva;
- c. os bissílabos “quase pirríquios” como *bene*, *male*, *mihi*, *tibi*, *sibi*, *ubi*, *ibi*, *nisi*, *quasi* e outros fogem à regra 1) e podem ocorrer entre dois elementos;

¹⁵⁴ Cf. Questa (2007, p. 154-171); Christenson (2000, p. 64); Barsby (1999, p. 297).

¹⁵⁵ Cf. Questa (2007, p. 85-151); Christenson (2000, p. 63); Barsby (1999, p. 295).

¹⁵⁶ Além da extensa seção de Questa (2007, p. 85-151) dedicada ao tema, um tratamento bastante profundo e detalhado pode ser encontrado em Boldrini (1990, p. 237-262) e Bettini (1990, p. 263-410).

¹⁵⁷ De fato, esta terceira condição é consequência da norma de Ritschl, cf. item 2.4.1 adiante.

d. a sílaba abreviada é de preferência longa por posição, isto é, fechada, especialmente nas palavras de duas sílabas ou mais; as sílabas longas por natureza sofrem menos CI.

Em *Persa* e *Estico*, ocorre em diversas situações abreviamento iâmbico, e o resultado disso é o aumento de sílabas breves numa determinada sequência. Nos versos analisados neste estudo, não foi possível distinguir por ora nenhum efeito expressivo próprio do abreviamento iâmbico.¹⁵⁸

2.4 MÉTRICA PLAUTINA: “LEIS” MÉTRICAS

O estudo da métrica dramática ao longo do tempo, em especial dos últimos duzentos anos, foi capaz de descrever, com certa segurança, diversas “tendências” de organização métrica. Muitas dessas tendências são verdadeiramente recorrentes e conhecidas como “leis” métricas.

Descrevo a seguir, sumariamente, algumas dessas normas, em especial, com o objetivo de pavimentar minhas observações posteriores dos efeitos expressivos da organização métrica dos senários iâmbicos. Contudo, o efeito mais imediato do reconhecimento e do entendimento dessas chamadas “leis” é perceber que a versificação iambo-trocaica dramática respeitava princípios prosódicos e métricos que, embora tenham parecido, à época clássica (para um Cícero e Horácio, por exemplo), “soltos” demais, eram, muito provavelmente, parte de bem estabelecidos padrões reconhecidos pelos dramaturgos latinos e seu público.

2.4.1 Lei de Ritschl¹⁵⁹

Também conhecida como “lei da resolução dividida” (*split resolution*) ou “proibição do elemento dividido” (ou “cindido”, *strappato*), a lei de Ritschl estabelece que a primeira sílaba breve de um elemento bissilábico não pode ser realizada na sílaba final de uma palavra de duas ou mais sílabas, evitando-se assim que um elemento

¹⁵⁸ Fortson (2008, p. 176-258) trata o abreviamento iâmbico como um fenômeno prosódico próprio da língua latina.

¹⁵⁹ Questa (2007, p. 207-213, 271-278).

vinculam às normas de Ritschl ou Hermann-Lachmann. Ou seja, nessas posições, pode haver elemento bissilábico tanto entre duas palavras quanto em final de palavra de três ou mais sílabas.

<i>Per. 545</i>	<i>hāecīn(e) illāst fūrīuā uīrgō? ...</i>	<i>tr⁷ (cc entre duas palavras)</i>
	<i>BccDABcDa/...</i>	
<i>Sti. 223</i>	<i>Hērcūlēs t(e) āmābītī —prāndīō, cēnā tībī.</i>	<i>ia⁶ (bb em final de trissílabo)</i>
	<i>AbbcDA/...</i>	

2.4.4 Lei de Bentley-Luchs¹⁶³

Nos versos iâmbicos e trocaicos com cláusula iâmbica, se houver coincidência de fim de palavra de três ou mais sílabas com o último elemento longo (o décimo no senário iâmbico ou o décimo terceiro no septenário trocaico), o elemento *anceps* anterior é realizado preferencialmente longo (ou resolvido), mas não breve.

Em termos da notação alfabética, pode-se descrever tal tendência como a preferência por *...AB/cD* em final de verso (em que / indica fim de palavra) no lugar de *...aB/cD*.

<i>Per. 82</i>	<i>hōdī(e) illām fācīātī lēnō lī bērtām sūām.</i>	<i>ia⁶</i>	
	<i>.../BCDABcD</i>		
<i>Per. 163</i>	<i>cōntīnūō t(u) ill(am) āl lēnōn(e) ās sērītō mǎnū</i>	<i>ia⁶</i>	<i>(com resolução)</i>
	<i>.../BCDaaBcD</i>		
<i>Per. 119</i>	<i>ēt tē m(e) ōrār(e) ētī mī nōn ēs sē quōd dārēm.</i>	<i>ia⁶</i>	<i>(exceção com monossílabo)</i>
	<i>.../BCDaBcD</i>		

2.4.5 Lei de Meyer¹⁶⁴

Se houver fim de palavra trissílaba ou polissílaba não acentuado nas seguintes posições: (a) no quarto e oitavo elemento do senário iâmbico, (b) no quarto e décimo segundo do septenário e octonário¹⁶⁵ iâmbico, e (c) no sétimo e décimo primeiro

¹⁶³ Questa (2007, p. 371-378).

¹⁶⁴ Questa (2007, p. 283-413).

¹⁶⁵ E no oitavo elemento se a cesura for depois do nono.

do septenário e octonário trocaico, o elemento *anceps* anterior a esta posição é realizado preferencialmente breve, e não longo (ou resolvido).

<i>Per. 65</i>	nām pū blicae rēīl caūsā quīquōmq(u) īd fācīt	<i>ia</i> ⁶ (4 ^a posição)
	<i>ABcDA/BCDABcD</i>	
<i>Per. 56</i>	quīn pārāsītāndōl pā uērīnt uēntrīs sūōs:	<i>ia</i> ⁶ (8 ^a posição)
	<i>AbbCDA/BcDABcD</i>	

Usando da convenção alfabética, a lei de Meyer pode ser entendida como a preferência por ...*ABcD*/ fora de final de verso (em que / indica fim de palavra) no lugar de ...*ABCD*/.

Juntas, as leis de Luchs e de Meyer, afinal, demonstram a preocupação formal com as posições A e C quando há fim de palavra em B e D, nas três dipodias ABCD.

Exceções à lei de Meyer também se verificam. São os casos em que, após o fim de palavra, ocorre monossílabo (*Per. 68, legerupam qui*) ou em que a posição D é ocupada por um monossílabo (*Per. 68, damnet det*), ou ainda quando a palavra que segue tem as quatro sílabas preenchendo a dipodia ABCD (*Per. 408, labes popli*, que para Questa, 2007, p. 387) é considerado adjetivo composto quadrissilábico):

<i>Per. 68</i>	sī lēgērūpām quīl dām nēt, dēt īn pū blicūm	<i>ia</i> ⁶
	<i>AbccDA/BCDABcD</i>	
<i>Per. 408</i>	īmpūr(e), īnhōnēst(e), īniūr(e), illēx , lābēs pōplī,	<i>ia</i> ⁶
	<i>ABccDABCDABcD</i>	

2.4.6 *Loci Jacobsohniani* (locais jacobsohnianos)

A também conhecida como “licença de Jacobsohn”, na verdade, permite que, se houver fim de palavra no oitavo elemento de um senário iâmbico (ou no terceiro e décimo primeiro de um septenário trocaico), o elemento possa ser realizado como uma sílaba breve, ou em sílaba longa em hiato; tal elemento é conhecido como *brevis in longo*. Em *Estico*, o fenômeno não se verifica nos senários; e em *Persa*, apenas no seguinte verso:

Per. 398 uēl tū mē uēndēl uēl |fǎcē| quīd tībī lūbēt. ia⁶ (vogal breve)
 ABCDa/Bcd+AbbcD

Acrescento um exemplo de *O pequeno cartaginês (Poenulus)*:

Poe. 497 cērtūm :: tūm t(u) ĩgītūr| dīē bōnō| Āphrōdīsīs ia⁶ (vogal longa em hiato)
 ABCddA/bbcDAbbcD

Ao fim deste capítulo, espero ter traçado de modo claro contornos teóricos (e também metodológicos) que servem de pano de fundo e fronteiras para minhas considerações acerca da expressividade métrica do cenário iâmbico em *Persa* e *Estico*. Mesmo que nem todas esses temas retornem como discussões mais à frente, a escansão dos versos que compõem o *corpus* deste trabalho (apresentada, como referido, no Apêndice 1) só pôde ser realizada após o estabelecimento desses limites teóricos e das ponderações daí provenientes.

3 SENARII PEDESTRES?

Neste capítulo, pretendo apontar como a crítica moderna pode ter ajudado a propor uma interpretação restritiva e simplificada do senário iâmbico. Tal interpretação deriva, segundo entendo, da tentativa de demonstrar as supostas diferenças desse tipo de verso em relação ao metros que na comédia eram acompanhados por música. Paralelamente, revisatarei passagens selecionadas de Aristóteles, Cícero, Horácio e Quintiliano para chegar ao entendimento de que a crítica antiga, embora tenha sido posteriormente evocada para solidificar modernamente a ideia de que o senário iâmbico teria uma dicção prosaica e, embora por vezes assinalasse a proximidade do senário à fala cotidiana, essa crítica antiga não associava tal semelhança à nenhuma distinção propriamente formal em termos de técnica versificatória.

3.1 VERSIFICAÇÃO IAMBO-TROCAICA

Muitos aspectos da métrica dos versos iambo-trocaicos¹⁶⁶ encontrados no drama cômico foram elucidadas ao longo do tempo, e, com certeza, os últimos cinquenta anos registraram avanços significativos.¹⁶⁷ Como o capítulo anterior pôde ilustrar, hoje conhecemos com maior segurança certas “leis” ou tendências rítmicas desses versos que há um século ainda não tinham sido satisfatoriamente descritas.¹⁶⁸ Contudo, seguramente, ainda há muito o que ser investigado e revisto.¹⁶⁹ Muito se investiu na tentativa de interpretação dos *cantica* plautinos, embora, como já nos referimos, a forma como interagiu a variação métrica dos versos empregados em passagens supostamente cantadas e a natureza do próprio acompanhamento musical

¹⁶⁶ Embora neste capítulo e neste estudo em geral eu trate mais especificamente do senário iâmbico, muitas vezes me refiro a um sistema de versificação iambo-trocaico, visto que recente bibliografia vem demonstrando a proximidade sistemática de versos iâmbicos e trocaicos. Cf., por exemplo, o esquema da p. 56.

¹⁶⁷ Segal (1981, p. 414) já apontava para a recente (em 1980) renovação na bibliografia plautina sobre métrica e prosódia, lembrando a crítica de Harsh (1966, p. 148): “precisamos de muito mais trabalhos sobre os *numeri...* [de Plauto]”. Ceccarelli (1991) apresenta uma ampla bibliografia própria sobre a métrica arcaica.

¹⁶⁸ A chamada “lei” de Meyer, embora faça referência a observações feitas pelo próprio Meyer (1884, p. 44 *et seq.*) sobre leis que regeriam dipodias iambo-trocaicas, não tinha sido descrita com tanto detalhamento até Questa (1967, p. 194; 2007, p. 383-413). Cf. Boldrini (1971 = 1984, p. 17-30) e Ceccarelli (1988).

¹⁶⁹ Em especial, no que diz respeito à “métrica verbal”, cf. Deufert (2014, p. 479).

permaneça na obscuridade.¹⁷⁰ Não temos completa certeza nem mesmo de como os versos longos (ainda que com acompanhamento musical, porém não necessariamente destinados ao canto), seriam enunciados, ou declamados, ou recitados.

Contudo, na outra ponta, podemos partir de um pressuposto de que a natureza rítmica dos versos próprios da fala, sem acompanhamento musical, fosse menos afetada pela superveniência da música.¹⁷¹ Significativamente, 40% dos versos da comédia romana foram compostos em senários iâmbicos para serem enunciados sem acompanhamento musical. No entanto, mesmo a partir da segunda metade do séc. XIX, quando se intensificam os estudos filológicos com vistas ao estabelecimento do texto e à exegese do verso plautino, a interpretação métrica dos versos iâmbicos foi seriamente negligenciada.

Deparamo-nos, por exemplo, com a ideia – defendida por estudiosos na linha de Haffter (1934) e Happ (1967) – de que a linguagem empregada nos senários é estilisticamente “menor”, ou, mais recentemente com uma assunção de que senários são utilizados em momentos de baixo tom emocional e em passagens simples e calmas (MOORE, 2012, p. 175). Tais pontos de vista contribuem, sobremaneira, para uma desvalorização dos efeitos expressivos desse verso.¹⁷²

Tratarei oportunamente das abordagens a que acabo de me referir. Mas já cabe indagar: se Plauto foi capaz de transformar um texto predominantemente iâmbico e desprovido de acompanhamento musical como ocorria na Comédia Nova grega em uma miríade de versos e ritmos,¹⁷³ por que deveríamos assumir que apenas o trímetro grego, então, fora transformado num senário regular e médio? Gostaria de defender que, ao contrário, a interpretação dos senários iâmbicos pode ser ampliada se nos desfizemos de certos preconceitos históricos e simplificações e, partindo de uma observação métrica, investigarmos o próprio texto para novas observações, indo além da consideração apenas do chamado “estilo”, termo vago e de difícil categorização, e além

¹⁷⁰ Cf. Beare (1964, p.220) e Gratwick e Lightley (1982, p. 133).

¹⁷¹ Soubiran (1988, p. 169) argumenta que houvera alguma influência da música na enunciação dos versos destinados a receber acompanhamento musical. Moore (2012, p. 175), por sua vez, acredita que essa influência musical não perturbaria tanto a enunciação dos versos, uma vez que a música que acompanhava o teatro romana era de natureza aditiva, não divisiva. A meu ver (baseadamente ainda em testemunhos antigos), a música contribuiria sim no sentido de alterar a percepção rítmica dos versos.

¹⁷² Sobre a discussão acerca das observações de Haffter (1934) e Happ (1967), cf. Melo (2010) e Harsh (1939).

¹⁷³ Cf. Hunter (2010, p. 50).

de uma cristalização do conhecimento teórico que se consolida ainda na crítica antiga.¹⁷⁴

Como aventei na Introdução, exemplos de perspectivas inovadoras nas últimas décadas nos acenam com essa possibilidade de revisão da consideração do cenário iâmbico em Plauto. A partir da incomparável contribuição de Jean Soubiran (1988), tanto os cenários iâmbicos quanto os septenários trocaicos puderam ser compreendidos de um forma como nunca antes.¹⁷⁵ A descrição minuciosa que Cesare Questa (2007) faz dos mais variados versos da comédia arcaica é hoje (e segundo Melo (2011) ainda permanecerá por muito tempo) como ponto de partida dos estudos métricos de Plauto e Terêncio. Andrien Gratwick (1987, 1993, 1999) utilizou um novo método de interpretação dos fenômenos métricos dos versos iambo-trocaicos que pôs fim a uma série de incertezas e elucidou dramaticamente a percepção rítmica desses versos. Assim, dentro do possível no âmbito do experimento científico que é a investigação desse sutil fenômeno do mundo antigo, podemos hoje nos valer de bases mais seguras para novas observações.¹⁷⁶

Porém, uma ideia que se repete desde a Antiguidade confere ao cenário romano uma dicção prosaica, próxima da fala cotidiana. Aristóteles e Cícero e, posteriormente, os gramáticos latinos propagaram essa ideia, como discutirei mais à frente. Contudo, a crítica moderna vem contribuindo para uma interpretação às vezes restrita da conceituação antiga, devotando pouca atenção aos mecanismos de produção de sentido que poderiam provir da articulação métrica do cenário iâmbico.

Dessa forma, pretendo, neste capítulo, refletir sobre como a crítica moderna, a partir do séc. XIX, na tentativa de distinguir o cenário iâmbico dos demais metros, dá pouco destaque para a variação métrica no interior desses versos. Discutirei ainda passagens de Aristóteles, Cícero, Horácio e Quintiliano que trataram do verso iâmbico. A discussão que apresentarei visa, a partir de uma leitura atenta, reforçar a interpretação de que, entre os antigos, a ideia de aproximação à fala cotidiana não implicava que a distinção formal (métrica ou prosódica) dizia respeito à capacidade expressiva de um determinado ritmo. Além disso, procurarei deixar claro que alguma crítica que pudesse

¹⁷⁴ Cf. Morgan (2010, p. 133).

¹⁷⁵ Cf., no entanto, Jocelyn (1990), que critica a obra de Soubiran, apontando o que supõe serem falhas importantes.

¹⁷⁶ Cf. Fortson (2009, p. 7-8).

haver aos *comitorum senarii* antes se baseava em teorias vinculadas a uma conceituação mais restrita de um senário iâmbico ideal e helenizado, ou que, precisamente, buscavam tratar da sua integração à prosa rítmica.

Por fim, ainda neste capítulo, observarei com mais detalhe proposições de interpretação dos metros iambo-trocaicos a partir de Gratwick e Lightley (1982); e em seguida apresentarei as ideias de Petersmann (2000) e Morgan (2010) que colaborarão na fundamentação de minhas posteriores análises de passagens das comédias *Persa* e *Estico* (no Capítulo 5).

3.2 SENÁRIOS NA CRÍTICA MODERNA

No capítulo sobre a comédia romana do *Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, Miola (2001) apresenta a tripartida divisão dos tipos de versos e seus modos de elocução da comédia romana. Ali cabe esta descrição aos senários iâmbicos: “o tipo verso que sobra consiste no senário iâmbico (um verso de seis pés iâmbicos) para representar a fala cotidiana” (2001, p. 14)¹⁷⁷. Essa afirmação acaba por levar o leitor a supor então que os outros tipos de versos (os versos longos recitativos e os versos cantados, que aparecem descritos na passagem também) não representam a fala cotidiana ou, no mínimo, representam de uma forma menos direta.

A discussão que será apresentada sobre os *senarii iambici* e sua relação com a fala cotidiana da época arcaica tem como pano de fundo o pressuposto de que, diferentemente de Terêncio (em que a fala cotidiana seria estilizada), as peças de Plauto reproduziriam de fato a *Umgangssprache* de Roma na passagem entre os séculos III e II a.C. – expressão aplicada a textos plautinos inicialmente por Hoffmann (1922). Apesar de hoje em dia contestada (cf. discussão em Cardoso 2006, pp. 62-65, que, contra essa posição, ressalta precisamente a grande elaboração poética dos versos plautinos), a ideia de que em Plauto teríamos um eco do latim falado nas ruas de Roma arcaica sobrevive, ao que parece, nas considerações sobre os versos senários.

Mesmo para Duckworth, autor do influente *The Nature of Roman Comedy*, o senário iâmbico era o verso do “ordinary speech” (1952, p. 361). Ele chega a indicar

¹⁷⁷ “The remaining verse consists of the iambic senarius (a line of six iambic feet) to represent ordinary speech”.

(sem se referir a um ou outro tipo de verso): “acima de tudo, que as escansões tanto de Plauto quanto de Terêncio ecoam a pronúncia do latim do dia a dia”¹⁷⁸ (p. 365).

No seminal *Early Latin Verse*, de Lindsay (1922), ainda hoje uma grande referência para os estudos do verso plautino, sem dúvida, encontram-se várias passagens que promulgam as mesmas ideias, por exemplo: “o verso dramático era mais capaz de ecoar a conversação cotidiana” (p. 14) e “na leitura dos diálogos de Plauto (...) parece que ouvimos a fala daquela época, em Roma, dois mil anos atrás”.

Tanto Duckworth quanto Lindsay reforçam a natureza prosaica dos versos plautinos. Mas a ideia de que os senários expressam mais que os outros metros a fala cotidiana circula também em alguns estudos, conforme aponto a seguir.

Outro estudioso importante do drama cômico romano, Philip Harsh sintetiza bem uma ideia que era mais ou menos consensual em 1939: “Normalmente se assume que a linguagem dos senários iâmbicos é mais semelhante à fala coloquial do que a linguagem dos outros versos”¹⁷⁹ (1939, p. 84). Fica clara a distinção que a crítica fazia da natureza e da “linguagem” do senário em relação a dos outros versos. Nesse caso, um grande problema por trás da reprodução desse entendimento é a interpretação de que essa assemelhação conduz a outra ideia: a de que, por isso, os senários expressam uma menor elaboração poética, uma vez que a fala coloquial não pressupõe alguma preocupação estética mais formal.

Na tentativa de demonstrar uma certa hierarquia entre os demais versos e o senário iâmbico, Heinz Haffter, em “Untersuchungen zur altlateinischen Dichtersprache” (1934), tentou demonstrar então que a linguagem dos senários iâmbicos realmente se diferenciava daquela encontrada nos versos longos, em especial. O motivo seria que o primeiro tipo de verso faria um uso menor e restrito de figuras etimológicas, perífrases, pleonasmos e substantivos abstratos como sujeitos de verbos transitivos. Com isso, Haffter situa os senários em um patamar estilisticamente menos elaborado.

Haffter é seguido de perto por Happ, que escreve, em 1967, “Die lateinische Umgangssprache und die Kunstsprache des Plautus”. Nesse texto, Happ tenta mostrar como o uso de formas como *faxo/faxim* e construções com o verbo *habere* nos senários

¹⁷⁸ “Above all, that the scansions of both Pl. and Ter. echo the everyday pronunciation of Latin”.

¹⁷⁹ “One naturally assumes that the language of the iambic senarii in Roman comedy is more similar to colloquial speech than the language of the other meters.”

iâmbicos emulavam a linguagem do tempo de Plauto: “O motivo pelo qual Plauto – que foi provavelmente o primeiro a fazê-lo – se afasta, com a linguagem do seu senário, da convenção da linguagem dramática de então, isso podemos apenas imaginar: talvez ele realmente tenha querido, numa parte do seu discurso, ‘refletir’ a linguagem do seu tempo”¹⁸⁰.

Resumidamente, sem desejar contradizer de todo a crítica moderna e propor que senários iâmbicos não refletissem, em certa medida, uma prosódia e uma linguagem mais ou menos cotidiana, penso que não se deva supor que necessariamente qualquer eco desse falar do tempo de Plauto significasse menor nível de elaboração poética e creio que investigar a articulação métrica dos senários iâmbicos seja proveitoso nesse sentido.

Não pretendo dizer que a associação dos *senarii* com a fala esteja necessariamente incorreta, como comentei anteriormente; contudo, é preciso ressaltar que ela pode levar a uma interpretação redutora e simplista, uma vez que essa visão não atenta para questões de composição dos senários iâmbicos que envolvem elementos geradores de efeitos no que diz respeito à correlação entre sua organização métrica e variações de ritmo e tom depreensíveis a partir do conteúdo dramático

E de fato, assim como alguns pressupostos filológicos dessa associação entre Plauto e a fala cotidiana foram revistos, também o foram os das associações modernas entre senário e prosa. Os trabalhos de Haffter e Happ, por exemplo, embora tenham recebido críticas positivas, invariavelmente são citados por causa de suas inerentes falhas metodológicas.¹⁸¹ Um exemplo é a revisão de Melo (2010, p. 99), que demonstra que o uso de *suus* no lugar de *eius*, considerado anteriormente um coloquialismo atinente à linguagem dos senários, não pode ser, de fato, descrito como tal. Outro aspecto não observado por Haffter e também por Happ diz respeito à consideração das características métricas. Harsh (1939, p. 85) adverte que o trabalho de Haffter se apoiaria em bases mais sólidas se “tivesse sido precedido por um completo estudo das mudanças de metros, um estudo do tipo de conteúdo característico dos vários

¹⁸⁰ “Warum Plautus – wohl als erster – mit seiner Senar-Sprache aus jener Konvention der Dramensprache heraustritt, können wir nur vermuten: Vielleicht wollte er in einem Teil seiner Sprechverse tatsächlich die Umgangssprache seiner Zeit ‘abspiegeln’”.

¹⁸¹ Cf. as resenhas de Fordyce (1935) e Harsh (1939).

metros e uma consideração dos efeitos que as dificuldades métricas têm sobre o estilo”¹⁸².

Muito recentemente, Morgan (2010, p. 115) salientou de forma muito clara o pouco prestígio de que gozam os versos iâmbicos de Plauto, quando esclarece o contraste com os iambsos do séc. I a.C., lembrando que: “o bode expiatório é o drama republicano, cujo estilo métrico pode ser deplorado e rejeitado (muito injustamente, como acontece) como sendo tanto não refinado quanto provinciano.”¹⁸³

Assumindo que a tentativa da crítica moderna de demonstrar a diferença de estilo entre os senários e os demais versos advém de uma leitura muitas vezes estrita da conceituação antiga dos senários e demais versos, será importante analisar como os versos iâmbicos foram tratados por autores antigos.¹⁸⁴

3.3 SENÁRIOS NA ANTIGUIDADE

Uma das mais antigas (e talvez uma das mais representativas) referências ao senário iâmbico cômico dos romanos pode ser colhida em Cícero, no seu *Orator*. O arpinate (entre os parágrafos 140-236 deste breve tratado de retórica, composto possivelmente por volta de 46 a.C.) apresenta os fundamentos da prosa rítmica e, numa espécie de introdução (168-203), aborda a existência do ritmo na prosa (183-187) e a diferenciação rítmica que deve haver entre prosa e poesia:

Esse ergo in oratione numerum quendam non est difficile cognoscere. Iudicat enim sensus; in quo est iniquum quod accidit non agnoscere, si cur id accidat reperire nequeamus. Neque enim ipse uersus ratione est cognitus, sed natura atque sensu, quem dimensa ratio docuit quid accideret. Ita notatio naturae et animaduersio peperit artem. Sed in versibus res est apertior, quanquam etiam a modis quibusdam cantu remoto soluta esse videatur oratio maximeque id in optumo quoque eorum poetarum qui λυρικοὶ a Graecis nominantur, quos cum cantu spoliaveris, nuda paene remanet oratio. [184]

¹⁸² “If it had been preceded by a thorough study of the changes of meter (...), a study of the type of subject matter characteristic of the various meters, and a consideration of the effects of metrical difficulties upon style”.

¹⁸³ “The scapegoat is Republican drama, whose metrical style can be deplored and rejected (quite unfairly, as it happens) both as unrefined and as parochially Roman.”. Aqui relembro a já referida expressão de Horácio (*Ars*, 273-4) quanto à prosódia de Plauto: *inurbanum sonum*.

¹⁸⁴ Sobre o desenvolvimento da interpretação da crítica em relação aos *senarii* desde a Antiguidade em diante, cf. D’Angelo (1982, p. 9-52).

*Quorum similia sunt quaedam etiam apud nostros, velut illa in Thyeste: 'Quemnam te esse dicam? qui tarda in senectute' et quae secuntur; quae, nisi cum tibicen accessit, orationis sunt solutae simillima. at comicorum senarii propter similitudinem sermonis sic saepe sunt abiecti, ut nonnunquam vix in iis numerus et versus intellegi possit. Quo est ad inueniendum difficilior in oratione numerus quam in uersibus.*¹⁸⁵ (§183-184, grifo meu)

Logo, na prosa, não é difícil reconhecer um certo ritmo. De fato, a audição é o juiz; nesse caso, é injusto não admitir algo que acontece só porque não conseguimos descobrir por que acontece. Pois o próprio verso não se reconhece por uma ideia, mas por sua própria constituição e pela audição:¹⁸⁶ a teoria que mede o verso (apenas) mostra o que acontece. Assim, a observação e a investigação da constituição do verso fizeram surgir a arte poética. Mas, no caso dos versos, a questão do ritmo é mais evidente, embora, removido o acompanhamento musical de certos metros, as palavras pareçam estar soltas e isso especialmente também naqueles melhores poetas, que os gregos chamam de “líricos” (λυρικοί), os quais, quando se lhes retira o acompanhamento musical, as palavras ficam quase desprovidas de ornamentos. [184] São semelhantes a tais coisas alguns versos dentre os nossos poetas, com em Tiestes: Quemnam te esse dicam? qui tarda in senectute [Quem direi que tu és, que na longínqua velhice...] e nos versos seguintes, os quais, a não ser quando o flautista sobrevinha, eram muito semelhantes à prosa livre. **Mas os senários dos cômicos, por causa da semelhança com a fala, são frequentemente tão simples que, às vezes, dificilmente o ritmo e o verso podem ser notados.** Por isso, o ritmo é mais difícil de ser encontrado na prosa do que nos versos.” (Trad. JESUS, 2008, p. 139-140, grifo meu]

Propositalmente, citei a tradução mais recente para o português e destaquei em negrito o trecho: “Mas os senários dos cômicos, por causa da semelhança com a fala, são frequentemente tão simples que, às vezes, dificilmente o ritmo e o verso podem ser notados” (*at comicorum senarii propter similitudinem sermonis sic saepe sunt abiecti, ut nonnunquam vix in iis numerus et versus intellegi possit* §184). Longe de criticar a tradução, apenas aponto para uma ideia geral que perpassa pelo conceito do senário e que fica patente neste trecho: a da simplicidade do senário iâmbico.

Note-se que Jesus (*op. cit.*) procura explicar, em nota, que a opção por “simples” para *abiecti* foi para indicar uma “oposição ao tom solene das tragédias”. Outras vezes, imagens mais duras podem ser entrevistas nas traduções modernas: “Quanto poi ai senari giambici dei poeti comici, per la somiglianza che hanno col discorso in prosa, sono spesso **così pedestri** che talvolta fai fatica a scorgere in essi il

¹⁸⁵ Texto latino do *Orator* tomado da edição traduzida e comentada por A. Yon (1964), pela *Les Belles Lettres*.

¹⁸⁶ Para outras referências à audição em Cícero, cf. *Or.* 173 e 177.

ritmo e il verso” (“Depois quanto aos senários iâmbicos dos poetas cômicos, pela semelhança que têm com o discurso em prosa, são com frequência **tão ‘pedestres’**, que muitas vezes é difícil discernir neles o ritmo e o verso”) (NORCIO, 1970, p. 915, grifo meu).

Porém, podemos traduzir de outra forma o que Cícero estava afirmando, de forma a evitar o referido juízo de valor *a priori*: “Mas os senários dos cômicos, por causa de sua semelhança com a *fala* (*propter similitudinem sermonis*), são muitas vezes tão *indistintos*¹⁸⁷ (*abiecti*), que, às vezes, ritmo e verso mal podem ser reconhecidos¹⁸⁸”. Aqui, defendo, Cícero poderia estar apenas apontando para uma *indistinção* rítmica entre versos iâmbicos e a fala, e não necessariamente para uma “simplicidade rítmica”.

A indistinção rítmica não era ainda prerrogativa dos senários dos cômicos. No próprio texto citado, quanto aos versos com acompanhamento musical (também chamados “versos líricos”¹⁸⁹) lemos que: “[183] [...] Mas, no caso dos versos, a questão do ritmo é mais evidente, embora, removido o acompanhamento musical de certos metros, as palavras pareçam estar soltas (*nuda oratio*) [...]”. Nesta passagem em que Cícero cita um tetrâmetro báquico como exemplo, ele afirma que qualquer tipo de verso, sem o acompanhamento do flautista, soaria como *nuda oratio*.¹⁹⁰ Ou seja, de acordo com o próprio Cícero, sem o reforço musical, muitos versos soariam como prosa.¹⁹¹ A identificação dos senários com a fala (*sermo*) faz também sentido quando entendemos que estes versos (os senários iâmbicos dos cômicos) foram destinados a passagens sem acompanhamento musical e, no teatro, associados a partes puramente faladas sem o canto dos personagens, de onde sua natureza “conversacional” ficaria naturalmente mais acentuada. Porém, como disse, a indistinção rítmica de versos não acompanhados por música, segundo essa passagem de Cícero, não seria uma

¹⁸⁷ OLD, *abiectus*, 2a, “humble, indistinguished” (“humilde, indistinto”). Mesmo se nos valeremos da acepção 2c, “unelevated, commonplace, mean”, “não elevado, lugar-comum, médio”, a ideia de “commonplace” (“lugar-comum”) não implica necessariamente simplicidade rítmica.

¹⁸⁸ OLD, *intellego*, 3a, “to discern, recognize” (“discernir, reconhecer”).

¹⁸⁹ Para uma discussão, em Plauto, sobre a presença de referências a *topoi* líricos, em que se trata ainda da imprecisão da nomenclatura “versos líricos”, especialmente quando aplicada a comédia plautina, ver Costa (2014, *passim*).

¹⁹⁰ Cf. Moore (2012 p. 175).

¹⁹¹ Cf. *Orat.* 195: *Ego autem sentio omnis in oratione esse quasi permixtos et confusos pedes, nec enim effugere possemus animadversionem, si semper isdem uteremur, quia nec numerosa esse, ut poema, neque extra numerum, ut sermo vulgi, esse debet oratio* (Na tradução de Jesus, *op. cit.*, p. 147: “Eu, por minha vez, sou da opinião de que todos os pés na prosa estão como que confusos e embaralhados, e certamente não poderíamos evitar a censura se sempre usássemos os mesmos pés, porque a prosa não deve ser ritmada como o poema, nem desprovida de ritmo, como o falar habitual”).

exclusividade do senário iâmbico (pois que o arpinate também cita um verso trocaico) e nem em si seria necessariamente um defeito.

Além disso, outros dois aspectos ainda chamam atenção quanto a essa suposta *indistinção*. Em primeiro lugar, Cícero trata apenas de versos individuais, e não fica claro, em nenhuma outra passagem, se para ele uma sucessão de senários iâmbicos poderia ser indistinta da fala cotidiana. Ali, Cícero não trata da questão, porque o objetivo do excerto é definir regras de uso de pés métricos na prosa rítmica, em que apenas “partes” de versos são interessantes. Muito menos se subentende que, na referida passagem, Cícero esteja se referindo à enunciação de senários durante uma encenação teatral propriamente dita. Antes, parece se tratar de uma consideração feita a partir de uma leitura que é, por sua vez, direcionada à teoria retórica.

Em segundo lugar, é preciso lembrar que, se confrontadas as passagens (também em obras de retórica) em que se expressa acerca dos versos iâmbicos, Cícero expõe ideias no mínimo dissonantes. Nomeadamente, em outras passagens, Cícero preceitua que iampos e troqueus deveriam ser evitados no discurso do orador porque são marcadamente distintos e perceptíveis aos ouvidos da audiência (*De Or.* 182). Isso se dá no seu diálogo *De oratore* (escrito por volta de 56-55 a.C., muito antes do *Orator* então). No referido trecho, Cícero, ao tratar também da prosa rítmica, evoca Aristóteles para condenar o uso de certos metros:

Longissima est igitur complexio verborum, quae volvi uno spiritu potest; sed hic naturae modus est, artis alius. Nam cum sint numeri plures, **iambum et trochaeum frequentem segregat ab oratore Aristoteles, Catule, vester, qui natura tamen incurrunt ipsi in orationem sermonemque nostrum; sed sunt insignes percussiones eorum numerorum et minuti pedes.** Qua re primum ad heroum nos [dactylici et anapaesti spondi pedem] invitat: [...]. [183] Probatum autem ab eodem illo maxime paeon, qui est duplex: nam aut a longa oritur, quam tres breves consequuntur, [...] aut a brevibus deinceps tribus, extrema producta atque longa, [...]; atque illi philosopho ordiri placet a superiore paeane, posteriore finire; est autem paeon hic posterior non syllabarum numero, sed aurium mensura, quod est acrius iudicium et certius, par fere cretico, qui est ex longa et brevi et longa: [...]. Hunc ille clausulis aptiorem putat, quas vult longa plerumque syllaba terminari.¹⁹² (*De Orat.* 182-183, grifo meu)

É longuíssima, então, a série de palavras que pode ser pronunciada de um único fôlego. Aqui, porém, a medida da natureza é uma, a da arte, outra. De

¹⁹² Para o texto latino do *De Oratore*, cito o texto de K. F. Kumaniecki, publicado em 1969, pela Teubner.

fato, embora haja diversos pés, **vosso querido Aristóteles, Cátulo, dissocia o uso freqüente do jambo e do troqueu do orador, embora eles ocorram naturalmente em nosso discurso e nossa fala. Mas a cadência de tais ritmos é bem marcada e seus pés são bastante breves.** É por isso que, primeiramente, ele nos exorta a empregar o ritmo heróico. [...] 183. É aprovado pelo mesmo Aristóteles sobretudo o peônio, que é de dois tipos. De fato, ou começa por uma longa, que é seguida por três breves, [...] ou então por três breves, com uma quarta alongada ou longa, [...]. Esse segundo peã, não pelo número de sílabas, mas pela medida dos ouvidos, que é o julgamento mais aguçado e exato, é quase igual ao crético, que é composto de uma longa, uma breve e uma longa, [...]. Aristóteles considera que este é mais adequado para as cláusulas, que deseja que terminem, em sua maioria, por uma sílaba longa. (Trad. SCATOLIN, 2009, p. 298, grifo meu)

O que me chama a atenção na passagem é *sed sunt insignes percussiones eorum numerorum et minuti pedes* (“mas a cadência de tais ritmos é bem marcada e seus pés são bastante breves”). Se, em *Or.* 184, Cícero dissera que os senários tinham ritmo e verso muitas vezes não identificáveis, agora os iambos (o que a princípio inclui os senários iâmbicos) devem ser evitados por serem muito bem marcados. É certo que aqui Cícero faz ecoar as ideias de Aristóteles, porém seu silêncio (em qualquer outra parte da obra) sobre o tema não nos permite acreditar que sua opinião seja contrária à do peripatético.

A passagem de Aristóteles a que Cícero alude seguramente é *Rhet.* 1408b, 33 (3.8), em que o estagirita descreve os ritmos que deveriam ser utilizados na prosa métrica:¹⁹³

τὸ δὲ σχῆμα τῆς λέξεως δεῖ μῆτε ἔμμετρον εἶναι μῆτε ἄρρυθμον: τὸ μὲν γὰρ ἀπίθανον (πεπλάσθαι γὰρ δοκεῖ), καὶ ἅμα καὶ ἐξίστησι: προσέχειν γὰρ ποιεῖ τῷ ὁμοίῳ, πότε πάλιν ἤξει: ὥσπερ οὖν τῶν κηρύκων προλαμβάνουσι τὰ παιδία τὸ “τίνα αἰρεῖται ἐπίτροπον ὁ ἀπελευθερούμενος;” “Κλέωνα”: [2] τὸ δὲ ἄρρυθμον ἀπέραντον, δεῖ δὲ πεπεράνθαι μὲν, μὴ μέτρῳ δέ: ἀηδὲς γὰρ καὶ ἄγνωστον τὸ ἄπειρον. περαίνεται δὲ ἀριθμῷ πάντα: ὁ δὲ τοῦ σχήματος τῆς λέξεως ἀριθμὸς ῥυθμὸς ἐστίν, οὗ καὶ τὰ μέτρα τμήματα: [3] διὸ ῥυθμὸν δεῖ ἔχειν τὸν λόγον, μέτρον δὲ μὴ: ποίημα γὰρ ἔσται. ῥυθμὸν δὲ μὴ ἀκριβῶς: τοῦτο δὲ ἔσται ἐὰν μέχρι τοῦ ἦ. [4] τῶν δὲ ῥυθμῶν ὁ μὲν ἠρῶος σεμνῆς ἀλλ’ οὐ λεκτικῆς ἀρμονίας δεόμενος, ὁ δ’ ἴαμβος αὐτῇ ἐστίν ἢ λέξις ἢ τῶν

¹⁹³ A referência à presença de Aristóteles em *De Oratore* vista é reconhecida por Cícero, *Ad Fam.* I, 9, 23: *scripsi igitur Aristotelico more, quem ad modum quidem volui, tris libros in disputatione ac dialogo ‘de Oratore’, quos arbitror Lentulo tuo fore non inutilis. abhorrent enim a communibus praeceptis atque omnem antiquorum et Aristoteliam et Isocratiam rationem oratoriam complectuntur* (“Escrevi, então, à maneira aristotélica – pelo menos tal foi minha intenção – três livros do ‘Do orador’ em forma de discussão dialógica. Creio que eles não serão inúteis a [teu filho] Lêntulo, pois afastam-se dos preceitos comuns e contemplam toda a doutrina oratória dos antigos, tanto a de Aristóteles como a de Isócrates”, Trad. SCATOLIN, 2009, p. 6).

πολλῶν (διὸ μάλιστα πάντων τῶν μέτρων iambeia phéggontai léγοντες),
 δεῖ δὲ σεμνότητα γενέσθαι καὶ ἐκστῆσαι. ὁ δὲ τροχᾶος κορδακικώτερος:
 δηλοῖ δὲ τὰ τετράμετρα: ἔστι γὰρ τροχερός ρυθμὸς τὰ τετράμετρα.

A forma de expressão não deve ser nem métrica nem desprovida de ritmo. De facto, a primeira não é persuasiva, pois parece artificial, e, ao mesmo tempo, desvia a atenção do ouvinte, pois fá-lo prestar atenção a elemento idêntico, quando a este regressar. O mesmo sucede com as crianças, que, quando os arautos clamam "qual é o senhor que o liberto escolhe?", se antecipam dizendo "Cléon". Por seu lado, a forma de expressão desprovida de ritmo é ilimitada. É, porém, necessário que seja limitada (pois o ilimitado é desagradável e ininteligível), mas não pelo metro. E, de facto, todas as coisas são delimitadas pelo número. O número da forma da expressão é o ritmo, do qual os metros são divisões. Por isso, é necessário que o discurso seja rítmico, mas não métrico: neste caso, resultaria num poema. O ritmo, porém, não deve ser totalmente exacto, e isto resultará se o for apenas até certo ponto.

De entre os ritmos, o heróico é solene, embora desprovido da harmonia da linguagem coloquial. **O jambo, por seu turno, é a própria linguagem da maioria das pessoas (por isso, de entre todos os metros, é o jambo que, ao falarmos, mais utilizamos);** no entanto, o discurso deve ser solene e capaz de emocionar. O troqueu é o mais semelhante ao "córdax". Isto é evidente nos tetrâmetros, pois o tetrâmetro é um ritmo de corrida. (ALEXANDRE JR., 2005, p. 259-260, grifo meu)¹⁹⁴

Nesta passagem, Aristóteles explica que os iampos são comuns na linguagem cotidiana, contudo, não é apenas por essa semelhança que condena o uso do iambo no discurso.¹⁹⁵ Contudo, embora aproxime o iambo da fala cotidiana, Aristóteles não perde de vista de que se trata de um pé métrico. Logo, carrega em si um ritmo próprio, e, assim, junto com o próprio heroico (dátilo) e o troqueu, os iampos devem ser evitados precisamente para não configurarem partes do discurso como versos métricos. Isso porque o discurso deve ser rítmico, não métrico (e assim não se tornar um poema).

¹⁹⁴ Isso retoma a afirmação de Aristóteles em *Poet.* 1449a, 25 *et seq.*, passagem que será discutida mais à frente: "λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ iambeíon ἔστιν: σημεῖον δὲ τούτου, πλεῖστα γὰρ iambeia léγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, ἐξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἀρμονίας" ("Pois o iambo é o metro mais apropriado à fala; prova disso: a maioria das vezes dizemos iampos quando conversamos, e poucas vezes dizemos hexâmetros, saindo da cadência da conversa") (GAZONI, 2006, p. 44).

¹⁹⁵ Cf. o detalhado comentário de Cope (1877, p. 11 *et seq.*). Chama a atenção que a passagem não tenha sido grande objeto de estudo em relação à propriedade dos ritmos de interferirem no discurso, como bem saliente Rapp (2002, p. 25), em seu verbete sobre a *Retórica*: "O núcleo filosófico do tratado de Aristóteles sobre estilo na *Retórica* 3.1-2 parece ser incluído na discussão sobre o bom estilo do discurso, entretanto, é o tema da metáfora que atraiu a maior atenção na recepção antiga até os dias de hoje" ("The philosophical core of Aristotle's treatise on style in *Rhet.* III.1-12 seems to be included in the discussion of the good prose style, however it is the topic of metaphor that has attracted the most attention in the later reception up to the present day").

Podemos ainda lembrar da conhecida passagem da sátira 1.4 de Horácio (vv. 45-48), em que o satirista emite julgamento de valor duro em relação aos versos da comédia, mas não deixa de notar que havia uma “pé fixo/regular”:¹⁹⁶

*idcirco quidam comoedia necne poema
esset, quaesivere, quod acer spiritus ac vis
nec verbis nec rebus inest, nisi quod pede certo
differt sermoni, sermo merus.*

por isso alguns se indagaram se a comédia
era mesmo um poema, porque nem vigor nem força
possui nas palavras ou no assunto, e a não ser por um pé fixo,
não se difere da conversação, sendo mera fala.

Mais ou menos na mesma época em Roma, Cícero (*Orat.* 183-184) vai qualificar os iambos como indistintos (*abiecti*), ao passo que Aristóteles prescreve que sejam deixados de lado na prosa oratória por serem reconhecidamente metros poéticos. Na sequência da passagem do filósofo grego citada anteriormente, quando argumenta em favor do peã (*Rhet.* 1409a), ele explicita que tanto troqueus e iambos devem ser evitados precisamente por serem expressivamente métricos:

λείπεται δὲ παιάν, ᾧ ἐχρῶντο μὲν ἀπὸ Θρασυμάχου ἀρξάμενοι, οὐκ εἶχον δὲ λέγειν τίς ἦν. ἔστι δὲ τρίτος ὁ παιάν, καὶ ἐχόμενος τῶν εἰρημένων: τρία γὰρ πρὸς δύο ἔστιν, ἐκείνων δὲ ὁ μὲν ἔν πρὸς ἓν, ὁ δὲ δύο πρὸς ἓν, ἔχεται δὲ τῶν λόγων τούτων ὁ ἡμιόλιος: οὗτος δ' ἔστιν ὁ παιάν. [5] οἱ μὲν οὖν ἄλλοι διὰ τε τὰ εἰρημένα ἀφετέοι, καὶ διότι μετρικοί: ὁ δὲ παιάν ληπτέος: ἀπὸ μόνου γὰρ οὐκ ἔστι μέτρον τῶν ῥηθέντων ῥυθμῶν, ὥστε μάλιστα λανθάνειν. (*Rhet.* 1409a) [grifo meu]

Resta, ainda, o péan, que se usa a partir de Trasímaco, embora não fossem ainda capazes de definir o que era. O péan um terceiro tipo de ritmo, e está relacionado com os acima referidos. É um três por dois, enquanto dos precedentes um é um por um, o outro é dois por um. Semelhante é o um e meio por um, que é o péan. Os outros ritmos devem ser postos de lado pelos argumentos expressos, e **porque são métricos**. Porém, deve-se utilizar o péan, pois é o único dos ritmos referidos que não é métrico, de tal forma que passa perfeitamente despercebido. (ALEXANDRE JR., 2005, p. 260)

¹⁹⁶ Cf. ainda Hor., *Ep.* 1, 1, 10; 2, 1, 111. Agradeço aqui a sugestão dos professores Alexandre Hasegawa e José Eduardo Lohner de considerar esta passagem de Horácio, tão importante para aclarar nosso entendimento da recepção dos senários no tempo de Augusto.

Assim, nesta passagem, o problema que Aristóteles considera não é que o iambo fosse comum na fala cotidiana, o problema é que, se presente num enunciado em prosa, ele seria facilmente reconhecível como um metro. Vale notar ainda que, no passo que acabamos de ler, Aristóteles trata do pé iambo de forma genérica, e não de um verso iâmbico em específico.

Cícero, ao discutir quais ritmos caberiam à prosa rítmica, em *Or.* 191-192, relembra o entendimento de Aristóteles e nos ajuda a perceber que para este o discurso deveria ser “digno”, ou seja, nem “elevado” pelos dátilos, nem “vulgarizado” pelos iampos:

LVII. [191] Sequitur ergo ut qui maxime cadant in orationem aptam numerum uidendum sit. Sunt enim qui iambicum putent, quod sit orationis simillimus, qua de causa fieri ut is potissimum propter similitudinem ueritatis adhibeatur in fabulis, quod ille dactylicus numerus hexametrorum magniloquentiae sit accommodatior. [...] [192] [...] Quod longe Aristoteli uidetur secus, qui iudicat heroum numerum grandiosem quam desideret soluta oratio, iambum autem nimis e uulgari esse sermone. Ita neque humilem et abiectam orationem nec nimis altam et exaggeratam probat, plenam tamen eam uult esse grauitatis, ut eos qui audient ad maiorem admirationem possit traducere. (Cic. Or. 191-192)

LVII. [191] Segue-se, portanto, que é preciso verificar quais medidas se aplicam melhor ao discurso bem estruturado. Há aqueles que preferem o iambo, porque é mais parecido com a prosa, daí sucede que ele, por causa de sua verossimilhança com a realidade, aconteça principalmente no teatro. Já o ritmo dátilo dos hexâmetros se acomoda mais ao estilo grandioso. [...] [192] [...] E isso parece muito diferente de Aristóteles, que julga o ritmo heróico mais altivo do que necessita a prosa, e o iambo é excessivamente de âmbito vulgar. Assim, não aprova o discurso humilde e baixo nem o exageradamente alto e pomposo, mas o quer cheio de dignidade para que possa levar os ouvintes à mais alta admiração. (JESUS, 2008, p. 144)

De fato, a inadequação apontada por Aristóteles em relação aos iampos e troqueus está relacionada com o caráter marcado desses ritmos: metros que possuíssem já alguma associação devido a seu uso deveriam ser evitados, ou utilizados com cuidado pelo orador. Cícero irá dizer o mesmo, em *Or.* 189:

189 Sed quaeritur quo numero aut quibus potissimum sit utendum. Incidere uero omnis in orationem etiam ex hoc intellegi potest, quod uersus saepe in oratione per imprudentiam dicimus. Est id uehementer uitiosum, sed non attendimus neque exaudimus nosmet ipsos; senarios uero et Hipponacteos effugere uix possumus; magnam enim partem ex

iambis nostra constat oratio. Sed tamen eos uersus facile agnoscit auditor; sunt enim usitatissimi; (Or. 189)

[189] Mas, pergunta-se, qual ou quais ritmos devemos usar preferencialmente. Na verdade, pode-se depreender daí que todos incidem também no discurso e que muitas vezes dizemos versos na prosa por imprudência. Isso é um grande defeito, mas não percebemos nem nos ouvimos a nós mesmos. Os senários e os hiponateus mal podemos evitá-los, já que o nosso falar consiste, em grande parte, de iampos. Não obstante, o ouvinte percebe facilmente esses versos, pois são muito usados. (JESUS, 2008, p. 142)

Cícero, agora em *Orat.* 191, ainda irá dizer que outros pés, como até o peã e mesmo o dátilo, também ocorrem na prosa: “E o peã ou o verso heróico não vos devem perturbar: eles ocorrerão por si mesmos ao discurso; eles próprios, repito, se oferecerão e responderão mesmo que não sejam chamados, [...]”¹⁹⁷

Importante é destacar que o iambo de que trata Aristóteles nessas passagens (de que Cícero se vale) é aquele iambo do próprio gênero teatral, tanto cômico quanto trágico.¹⁹⁸ Nesse sentido, lembremos também que, nos excertos referidos, Aristóteles não explicita nenhuma diferença marcante entre iampos cômicos e trágicos, embora houvesse diferenças formais mais ou menos rígidas.¹⁹⁹ Ao contrário, Cícero (em *Orat.* 184) critica o senário dos cômicos, como vimos, e condena o uso dos iampos por sua associação à fala. Com isso, parece colocar de fora os metros trágicos, o que chama a atenção, porque em Roma não havia, em última análise, diferença formal entre os senários trágicos e cômicos.²⁰⁰ A mim parece que para Cícero a crítica ao uso dos senários advém mais em virtude do tom e conteúdo associáveis a estes versos (associados ao teatro cômico) do que a estrutura rítmica em si.

Para demonstrar que a crítica de Aristóteles e, de certa forma, posteriormente a de Cícero, em relação ao trimetro/senário iâmbico se apoia mais especialmente sobre outras questões que não as propriamente rítmicas, vejamos esse passo da *Poética* do filósofo grego, em que se trata de uso de vocabulário:

¹⁹⁷ *Neque vos paean aut herous ille conturbet: ipsi occurrent orationi; ipsi, inquam, se offerent et respondebunt non vocati.*

¹⁹⁸ Cf. *Poet.* II 5, VI 26, e Platão *Rep.* III 390 A. Ver ainda Cope (1877, p. 12).

¹⁹⁹ Sobre as diferenças formais do trimetro na tragédia e na comédia grega, ver Soubiran (1988, p. 27-31).

²⁰⁰ Cf. Jocelyn (1969, p. 36) e Soubiran (1988, p. 33-38).

ιαμβεῖον Αἰσχύλου καὶ Εὐριπίδου, ἐν δὲ μόνον ὄνομα μεταθέντος, ἀντὶ κυρίου εἰωθότος γλῶτταν, τὸ μὲν φαίνεται καλὸν τὸ δ' εὐτελέες. (*Ar., Poet.* 1458b, 20)

Ésquilo e Eurípides escreveram o mesmo verso iâmbico com a mudança de apenas uma palavra, uma palavra rara no lugar de uma tornada comum pelo costume, assim um verso parece bonito; e o outro, trivial.

Segundo o passo citado, um mesmo verso, ou seja, um mesmo ritmo iâmbico pode emular beleza ou trivialidade conforme o uso específico de uma palavra. O que torna, neste caso, o verso mais próximo da fala cotidiana é o emprego de uma palavra tornada cotidiana pelo costume. Outros exemplos nesse sentido voltam a ocorrer na obra de Aristóteles.²⁰¹

Junto com a passagem de Cícero (*Or.* 184), outra afirmação de Aristóteles na *Poética* se configura com uma das mais conhecidas e invocadas para associar o ritmo iâmbico à fala cotidiana:

λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν: σημεῖον δὲ τούτου, πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, ἐξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἁρμονίας (*Ar., Poet.* 1449a, 25-27)

pois o iambo é o metro mais apropriado à fala; prova disso: a maioria das vezes dizemos iambos quando conversamos, e poucas vezes dizemos hexâmetros, saindo da cadência da conversa. (GAZONI, 2006, p. 44)

Contudo, a associação que Aristóteles faz não parece atribuir juízo de valor negativo ou depreciativo em relação aos iambos por causa disso. Paul Maas (1962) se posiciona ceticamente em relação a uma interpretação que atribua um caráter intrínseco a um verso e acredita que tal associação se tratasse antes de uma convenção artística:

Novamente, quando se trata de escolher um metro para uma passagem específica faz pouca diferença se um determinado ritmo é ou não próximo ao ritmo da fala comum. Quando Aristóteles chama o metro iâmbico de *μάλιστα λεκτικόν* (*Poética* 1449A24; *Retórica* 1408B33), isso é porque ele é usado no diálogo da comédia. (MAAS, 1962, p. 54)²⁰²

²⁰¹ Isso tem suporte em algumas passagens de Aristóteles, por exemplo, que categoriza o tom do trímetro iâmbico quanto ao vocabulário empregado, e não quanto aos pés métricos (*Arist. Rhet.* 1404a 25, *Poet.* 1458b 20, *Poet.* 1459a 10-13).

²⁰² “Again, when it comes to choosing a metre for a particular passage it makes little difference whether a particular rhythm is or not close to rhythm of ordinary speech. When Aristotle calls the iambic metre

Gazoni (2006, p. 44), tradutor de Aristóteles, recorda que a passagem admite outras traduções, em que muitas vezes emerge uma interpretação equivocada de que o hexâmetro seria proferido em ocasiões solenes. Uma dessas versões seria, segundo Gazoni (*ibid.*) a de Eudoro de Souza (SOUZA, 1998, p. 108): “demonstra-o o fato de muitas vezes proferirmos jambos na conversação, e só raramente hexâmetros, quando nos elevamos acima do tom comum”. Contraste-se com a tradução de Gazoni: “E poucas vezes dizemos hexâmetros, saindo da cadência da conversa”.

De fato, sabemos que muitas vezes as traduções dos textos gregos e latinos para língua modernas contribuem para fixar ideias ou interpretações que podem ser revistas. Aqui a tradução de Gazoni evoca a ideia de que os hexâmetros na fala seriam apenas pouco comuns, mas não afirma que necessariamente tornariam o discurso elevado. Por conseguinte, a ideia contrária também pode valer, i.e. a de que os jambos não “diminuem” o tom da fala, mas sim que são apenas comuns e esperados.²⁰³ Halliwell (1995, p. 35-36), em seu comentário, reforça essa ideia, ao argumentar que para Aristóteles o estilo elevado do verso iâmbico da tragédia, por exemplo, seria criado com o ornado do discurso, e não por uma fundamental distinção rítmica de pés ou versos.²⁰⁴

Até aqui tentei demonstrar que, embora Aristóteles e Cícero sejam claros quanto à associação do verso iâmbico à fala (em grego ou latim), dificilmente a atribuição dessa relação poderia estar vinculada a alguma característica própria do ritmo. Antes disso, o emprego convencional desses versos no teatro e o trabalho dos poetas quanto às escolhas vocabulares é que determinavam essa associação. Acrescenta-se ainda o fato de que em seus relatos, especialmente os de cunho retórico, tanto Aristóteles quanto Cícero ainda afirmam o caráter fortemente marcado do ritmo poético do verso iâmbico.

Outro autor antigo que trata da retórica, Quintiliano (c.35-c.100 d.C.), expressará seu entendimento do que seria um trímetro/senário. No passo que veremos, percebo, na verdade, uma tentativa de associação do senário iâmbico ao modelo formal do trímetro iâmbico grego.

μάλιστα λεκτικόν (Poetics 1449A24; Rhetoric 1408B33), this is because it is used in the dialogue of comedy.”

²⁰³ Sobre a ideia de “história natural” da poética que Aristóteles persegue, cf. o comentário de Halliwell (1995, p. 78-84).

²⁰⁴ Cf. ainda a passagem da *Arte Poética* de Horácio (vv. 46-72).

Quintiliano (*Inst. or.* 9.4.76), após criticar uma cláusula iâmbica de Cícero, corrobora a ideia geral em relação à proximidade do senário à fala: *Illi [senarii] minus sunt notabiles, quia hoc genus sermoni proximum est* (“Aqueles [os senários] são menos perceptíveis, porque este tipo de verso é semelhante à fala”). Contudo, o próprio Quintiliano chama a atenção para a possibilidade de ocorrer qualquer tipo de pé na fala cotidiana:

*LXXXVII. Miror autem in hac opinione doctissimos homines fuisse, ut alios pedes ita eligerent aliosque damnarent quasi ullus esset quem non sit necesse in oratione deprendi. Licet igitur paeana sequatur Ephorus, inventum a Thrasymacho, probatum ab Aristotele, dactylumque ut temperatos brevibus ac longis, fugiat * trochaicum, alterius tarditate nimia, alterius celeritate damnata, heroicum, qui est idem dactylus, Aristoteli amplior, iambus humilior videatur, trochaicum ut nimis currentem damnet eique cordacis nomen imponat, eademque dicant Theodectes ac Theophrastus, similia post eos Halicarnasseus Dionysius: LXXXVIII. inrumpent etiam ad invitos, nec semper illis heroicum aut paeane suo, quem quia versum raro facit maxime laudant, uti licebit. LXXXIX. Vt sint tamen aliis alii crebriores non verba facient, quae neque augeri nec minui nec sicuti modulatione produci aut corripi possunt, sed transmutatio et conlocatio; (Inst. or. 9.4.76)²⁰⁵*

87. Admira-me, contudo, que doutíssimos homens tivessem esta opinião: eleger então alguns pés e condenar outros, como se houvesse algum pé que não fosse inevitavelmente encontrado na prosa. Assim, Éforo pode ter preferido o peã (criado por Trasímaco e aprovado por Aristóteles) e o dátilo, já que combinam bem breves e longas, e ter evitado o espondeu e o troqueu, um pela morosidade, o outro pela rapidez; Aristóteles considera o heroico (que é o mesmo que o dátilo) mais elevado, considera o iambo mais baixo, condena o troqueu porque seria muito rápido e lhe dá o nome de “córdax”; o mesmo dizem Teodetes e Teofrasto; e depois deles, Dionísio de Halicarnasso diz coisas semelhantes. 88. Mas estes pés se lançarão contra a vontade deles: e eles nem sempre poderão utilizar o heroico ou o seu peã, que tanto louvam, porque raramente este compõe um verso. 89. Certamente as palavras não fazem que uns pés sejam mais comuns que outros: as palavras não podem ser aumentadas nem diminuídas, nem, como na música, alongadas ou abreviadas, mas sim a transposição e a colocação das palavras.

Nessa passagem, a visão de Quintiliano vai contra a de Cícero e Aristóteles e afirma que todos os pés se encontram na prosa. A percepção não é nova: o próprio Cícero trata da questão quando assegura que todos os pés se encontram na prosa, que deve então ser moldada como se fosse uma cera mole (cf. *Cic., de Or.* 177).

²⁰⁵ Texto latino a partir da edição de Russel (2002).

Há que se lembrar que, em outro livro de sua obra, ao tratar de poetas que serviriam como modelo para o orador, Quintiliano reprime o comediógrafo Terêncio por não ter se mantido “entre trímetros” (*intra versus trimetros*, *Inst. or.* X, 1, 99-100). Poderíamos, neste passo, nos perguntar se Quintiliano se referia ao uso de outros versos cômicos (cantados ou “líricos” e recitativos) ou fazia uma distinção entre trímetros (gregos) e senários (romanos)?

O próprio autor esclarece que se pode dizer “senário” ou “trímetro” indistintamente: *trimetrum et <senarium> promiscuo dicere licet* (*Inst. Or.* 9, 4, 74). D’Angelo (1982, p. 17) argumenta, valendo-se de ampla análise, que Quintiliano (e outros autores como Cícero, e os propagadores de suas ideias posteriormente) realmente usavam os termos “senário” e “trímetro” de forma indistinta. Contudo, na passagem seguinte, Quintiliano deixa entrever qual seria o seu conceito de senário/trímetro:

CVIII. Sed hic est illud inane quod dixi: paulum enim morae damus inter ultimum atque proximum verbum, et "turpe" illud intervallo quodam producimus: alioqui sit exsultantissimum et trimetri finis: "quis non turpe duceret?" sicut illud "ore excipere liceret" si iungas lascivi carminis est, sed interpunctis quibusdam et tribus quasi initiis fit plenum auctoritatis. (Inst. or. 9.4.108)

[108] Porém aqui há aquele “vazio” de que falei: pois fazemos uma pequena pausa entre a última palavra e a penúltima, e falamos esse *turpe* com um certo alongamento; **de outra forma, o ritmo seria muito ressaltado e seria como o do trímetro**: assim *quis duceret non turpe?* seria como *ore excipere liceret*, se fosse colocado entre os poemas lascivos, mas, com alguns intervalos e como se tivesse três inícios, se torna cheio de dignidade.

Analisando então o problema exposto por Quintiliano, vejo que aquilo que caracterizaria o trímetro como “lascivo” para o retor seria a repetição do iambo na quinta posição: “quīs nōn tūrpē dūcērēt?” (já que o alongamento proposto cria um espondeu nessa posição). Assim, um trímetro iâmbico com um iambo na quinta posição, neste caso, deveria ser evitado na prosa de um orador, que deveria preferir um espondeu, em busca de tornar o ritmo da cláusula “digno”. A meu ver, isso demonstra que há certa distância entre a consideração do uso dos senários/trímetros em contexto oratório e a própria prática dramática, visto que entre tragediógrafos e comediógrafos, gregos e romanos, um iambo na quinta posição ocorre muitas vezes (em Eurípedes e

Menandro, entre 40% e 50%; no drama republicano romano como um todo, entre 10 e 15%).²⁰⁶

Argumentando que a crítica antiga pode ter sido injusta ou mal interpretada, finalizo esta seção com uma citação de Américo Ramalho (1955/1956), um dos poucos estudos em português sobre o metro da poesia dramática, com uma clareza de apresentação e fundamentação ímpar entre seus pares:

Mas a comédia é verso. E no caso da comédia grega, verso iâmbico correcto (1), segundo os cânones do trímetro grego — para só falar do λεκτικώτατον των μέτρων —, embora não tão rigoroso, nem tão limitado em matéria de resoluções, como o trímetro trágico (2).

Aplicadas ao verso do diálogo da comédia grega, como metro apenas, isto é, sem referência ao vocabulário e ao conteúdo, as censuras dos *nonnulli* (Cícero) e dos *quidam* (Horácio), bem como as destes dois críticos romanos que com eles concordam, são exageradas. Quanto ao cenário dramático latino, muito mais livre do que o grego, a censura que dele se fizer, como metro, a respeito da comédia, terá que fazer-se também a propósito da tragédia arcaica, pois, ao contrário do que sucede entre os gregos, em Roma, o trímetro dos dois gêneros dramáticos não apresenta (3) diferenças de ordem rítmica. O exagero das críticas à poesia dos cómicos gregos, aliado à ausência de críticas ao metro dos trágicos latinos, reforçam-me na opinião de que para Cícero e para Horácio está mais em causa o fundo do que a forma, isto é, mais o conteúdo poético do que o verso.

[...]

Mas Cícero nem à própria poesia lírica da Hélade, nem aos versos dos maiores dos líricos gregos (e o nome de Píndaro logo nos ocorre) parece reconhecer distinção da prosa, quando privados de acompanhamento musical. Como estranhar que trate com tanto desprezo os pobres cenários? (RAMALHO, 1955/1956, p. 14)

3.4 VARIEDADE MÉTRICA

3.4.1 A “variação rítmica” de Petersmann

Curioso é que um artigo como o de Petersmann, sobre a “Variação rítmica do latim – demonstrada em selecionadas comédias de Plauto”²⁰⁹, tão original e importante, não conste da bibliografia dos mais recentes estudos que lidam com a crítica

²⁰⁶ Segundo dados de Soubiran (1988, p. 30-33), também reproduzidos aqui no Apêndice 3.

²⁰⁹ PETERSMANN, H. Lateinische Varietätenrhythmik: aufgezeigt an ausgewählten Komodien des Plautus. Wien Studien, n. 113, p. 153-65, 2000. Aqui gostaria de registrar um agradecimento a Johannes Kretschmer pela inestimável ajuda na leitura do artigo do estudioso alemão.

da métrica plautina (nem mesmo dos trabalhos de Moore)²¹⁰ e não tenha recebido, até onde pude verificar, uma resenha em algum periódico de ampla circulação.²¹¹ Não é meu objetivo fazê-lo tampouco aqui, mas, uma vez que minha análise de versos plautinos em *Persa* e *Estico* vai tratar de variedade nos senários iâmbicos, será importante observar mais de perto o que ele entende por variedade métrica, e os efeitos que ele infere nos *cantica* em diversas passagens de *Estico*.

No caso dos senários iâmbicos, Petersmann associa seu uso a momentos de baixo teor emocional. De fato, o estudioso trata sempre de blocos de versos de mesmo tipo (septenários e octonários trocaicos e iâmbicos, e dócmios) para argumentar em favor da adequação ou variação do que ele chama de “registros métricos”. Porém, mesmo que a argumentação de Petersmann não trate diretamente do assunto desta tese, é fundamental para ela a ideia básica de que variedade métrica possuía sentido. Pretendo partir dessa ideia e, além de uma análise mais macro-estrutural como a proposta por Petersmann, analisar essa variação de registro e tom num nível micro-estrutural, ou seja, observando versos individuais e passagens menores. Mas observemos, brevemente, em que consiste a variedade defendida por Petersmann e alguns de seus pressupostos.

No referido artigo, Petersmann cunha o termo “variação rítmica” (“Varietätenrhythmik”), ou “variação métrica” (“Varietätenmetrik”), em referência ao conhecido conceito de “variação linguística” (“Varietätenlinguistik”).²¹² A explicação do conceito se dá por associação: assim, da mesma forma como um sistema linguístico (em termos de sons, formas, estrutura, léxico e estilo) apresenta-se como uma “langue” cuja realização como “parole” demonstra inúmeras possibilidades de variações (ou variedades), um dado sistema rítmico do discurso comportaria também um conjunto de variações significativas. Essas variações seriam, ainda, muito sensíveis em uma língua como o latim, que baseia seu sistema rítmico na alternância de sílabas breves e longas,

²¹⁰ Cf. Moore (2001a, 2001b, 2004a, 2004b, 2007, 2008, 2010, 2012).

²¹¹ O artigo é mencionado por Cardoso (2006, p. 67, n. 18), mas o trabalho não aparece listado em nenhuma bibliografia especializada, já que a última, de Cupaiuolo, data de 1995.

²¹² “Variação linguística” ou “variedade linguística” são termos, muitas vezes, usados indistintamente em vários campos da Linguística. Como “variação” é o termo mais usual nos estudos da Sociolinguística, cf. p. ex. Labov (2007) e Wardhaugh (2010), e também é utilizado em Fiorin (2002), optei por “variação”, embora a tradução mais direta do alemão apontaria para “variedade(s)”. Prefiro ainda “variação”, porque “variedade rítmica” no meu trabalho se refere mais diretamente à variedade métrica interna do verso, ou seja, às múltiplas possibilidades de arranjo métrico de um único tipo de verso. Alguns dicionários de linguística preferem “variedade”, evitando uma confusão com a especialização do termo “variação” na Linguística Gerativa, cf. Crystal (2008, p. 509).

ou seja, na noção de quantidade silábica, e em uma sociedade de caráter fundamentalmente oral, em que a escrita desempenha um papel secundário.

Após lembrar que é objetivo da Sociolinguística descrever e analisar as variações linguísticas, o estudioso elenca três tipos básicos de variação e cita Eugenio Coseriu²¹³ para lembrar que essas variações também podem ser observadas em línguas históricas: seriam a variação diatópica (baseada em fenômenos geográficos), diastrática (relacionada a diferenças socioculturais dentro de uma comunidade linguística) e diafásica (em função de variações situacionais). E adiciona mais uma: o aspecto “diaético” (termo também introduzido por ele, p. 154), que relacionaria a linguagem e o comportamento moral de uma pessoa.²¹⁴

Não entrarei no mérito dessa associação entre ética e personagem, ou mesmo, uma vez que o objeto de estudo desta tese se concentra no período arcaico, na premissa quanto a uma história das divisões entre linguagem culta (“Hochsprache”) e o contrário disso (“Substandard”).²¹⁵ Para mim, é importante o pressuposto de Petersmann de que existe, para o público da época de Plauto, uma “enunciação adequada” variável, e que isso não diz respeito apenas à correta aplicação das regras gramaticais; mas, numa cultura “auditiva”, como a da Antiguidade clássica, tal modo de enunciação também concerne a um uso correto dos ritmos, especialmente num sistema que era estritamente quantitativo²¹⁶: na poesia, no que diz respeito aos metros; na prosa, às cláusulas.

Petersmann não deixa claro qual seu entendimento sobre o sistema rítmico do latim da época republicana em cada um dos registros que sua dicotomia aponta: “Hochsprache” e “Substandard”. Esse problema se agrava um pouco quando Petersmann diz que Plauto foi um mestre da variação rítmica (no sentido do uso artístico dos metros na “correção” entre forma e conteúdo), tendo não apenas seguido seus modelos gregos,

²¹³ COSERIU, Eugenio. Teoria da linguagem e linguística geral: cinco estudos. Rio de Janeiro: Presença, São Paulo: EDUSP, 1979. [Tradução de *Einführung in die Allgemeine Sprachwissenschaft*, Tübingen, 1992, 280.]

²¹⁴ Para apoiar sua ideia, Petersmann cita Aristóteles *Rhet.* 1408 10 *et seq.*, Teofrasto *frag.* 64 (Wimmer) e Téon de Alexandria (l. 236). Em referência a uma época muito posterior, cita-se Theodoros Prodromos (c. 1100 – c. 1165/70), na sátira “Amigo de Platão”.

²¹⁵ Essa posição de Petersmann o aproxima muito de Pulgram (1975), embora a nota 6, em que trata disso, seja muito lacônica e não nos permita afirmar categoricamente sua filiação ao pensamento de Pulgram.

²¹⁶ Sobre isso, cf. seção 2.2.1 deste estudo.

mas também ampliado de forma original o uso das construções métricas quanto a seus efeitos cômicos (“komische Effekte”), de acordo com o gosto do público romano.²¹⁷

Se houvesse uma diferença rítmico-acental tão grande em natureza entre o discurso padrão e o “sub-padrão”, como o domínio de Plauto dos *numeri* quantitativos romanos poderia ser tão bem apreciado pelo ouvido do pouco acostumado com um acento intensivo ou menos sensível a variações de quantidade? Além disso, se Plauto fez tanto sucesso e tanto foi mestre, e se a variação rítmica, que ainda será explicada por Petersmann é tão importante, isso só pode ter acontecido para uma plateia apta a distinguir não só as piadas e os jogos de palavras, mas também a variação rítmica dos versos.

No entanto isso só faz sentido se, entre os vários “registros”, a quantidade silábica tenha mantido seu mesmo aspecto constitutivo e contrastivo. Penso que os usos podem variar num eixo, digamos, paradigmático nesse sistema, como seria o caso do abreviamento iâmbico em alguns casos ou a queda de alguns fonemas finais diante de consoante, mas não num eixo sintagmático.

Além disso, Petersmann assume que Plauto é capaz de dominar de forma tão original a dicção métrica da *palliata*, porque não só aprendeu os modelos gregos, mas também incorporou ritmos da *Atellana*, e da tragédia helênica, bem como das *hilarodia*. Ele ainda assume que os ritmos e metros, embora menos tradicionais em Plauto do que em seus antecessores e sucessores, contribuem fundamentalmente com a caracterização dos personagens (donde a referência ao registro “diaético”). E, divergindo de Wilamowitz (1958) e Pasquali (1951), Petersmann assume que a expressão linguística em Plauto reflete origem, idade, classe social e a situação de um ator no palco, utilizando a métrica em primeiro lugar para caracterizar a ação (p. 156). Para tanto, parece importante que se considere que, nas comédias, como ele ressalta, como as modernas operetas, língua e estilo, e música e ritmo são uma unidade.

De todo modo, mesmo que não concordemos com todos os detalhes das premissas de Petersmann acima referidas, é interessante observar como ele procura

²¹⁷ “Plautus hat sich jedoch nicht nur an seine griechischen Vorlagen angelehnt, sondern er hat den Gebrauch der einzelnen rhythmischen und metrischen Gebilde in Hinsicht auf komische Effekte sicherlich noch originell erweitert und auf den Geschmack des römischen Publikums hin ausgerichtet” (“Plauto, no entanto, não só se inspirou em seus modelos gregos, mas também ampliou o uso das construções rítmicas e métricas em termos de efeitos cômicos, orientado na direção do gosto do público romano”).

demonstrar que ritmos e metros, bem como a música que acompanhava o texto, serviam para acentuar a ação no palco e evocar atmosferas (“Stimmungen”), com efeitos de sentido e de humor (como no caso das árias das *matronae* de *Estico* e de *Anfitrião*)²¹⁸.

Pretendo partir da ideia de que o público perceberia as diferenças de ritmo associadas a um significado, e, além de uma análise mais macro-estrutural como a proposta por Petersmann, analisar essa variação de registro e tom num nível micro-estrutural, ou seja, observando versos individuais e passagens menores, agora direcionadas aos *senarii iambici*.

3.4.2 O valor dos *iambi* para Morgan

Morgan, em *Musa Pedestris* (2010), resgata o argumento de que muitos dos sistemas métricos usados pelos poetas romanos, de Lívio Andronico a Marcial, valiam-se de um grande poder expressivo (“expressive power”).²¹⁹ Como o próprio Morgan afirma, ele aspira empreender uma “abordagem de base métrica para elucidar a poesia romana” (2010, p. 34). Ainda com o objetivo de ser “uma tentativa de inflamar o interesse por um aspecto crucial negligenciado” (p. 23), lembra que muitas vezes dedica-se trivial atenção ao metro, ou não se considera crucial o “jogo métrico” na poesia romana (p. 345).

Em alguma medida, Morgan parte de Paul Fussell (*Poetic Meter and Poetic Form*, 1979), que, entre outros princípios, estuda a capacidade do metro de ter significado “por associação ou convenção”. Embora Morgan não confirme a ideia de *ethos* de Fussell, ainda assim sua abordagem está baseada num “significado” métrico que é, de alguma forma, fixado por alguma teorização métrica (de Aristóteles em diante) e explorado então pelos poetas. No trecho seguinte, ele comenta a ideia sobre *ethos*, adotada por Paul Mass (1962, p. 55):

Se o *ethos* métrico é, em sua grande maioria, um produto da tradição literária, eu acrescentaria a Maas que ele deve muito também aos comentários sobre essa tradição, a teorização (não importa o quão equivocada) da prática

²¹⁸ Cf. ainda Cardoso (2001).

²¹⁹ Cf. Thomas (2012).

literária como a realizada por Aristóteles em suas observações sobre a correta aplicação do hexâmetro ou do trímetro iâmbico. (MORGAN, 2010, p. 9)²²⁰

A teorização métrica de que se vale Morgan parte fundamentalmente de autores da Antiguidade, como Cécilio Basso (séc. I d.C.), Hefestião (séc. II d.C.), Terenciano Mauro (séc. III d.C.) e Mário Vitorino (séc. IV a.C.).

Destaca-se o fato de que Morgan não analisa os versos iambo-trocaicos da versificação dramática em seu livro, mas se detém sobre outros versos, a saber: o hendecassílabo, os versos iâmbicos de Catulo em diante, a estrofe sáfica e o hexâmetro. Uma de suas justificativas para tal escolha é a de que “a prática iâmbica do drama republicano fornece um contexto essencial diferente do qual os desenvolvimentos métricos a serem discutidos adiante podem ser entendidos”²²¹.

Agora contextualizada no âmbito de sua argumentação, cito novamente a advertência de Morgan (2010, p. 116), no sentido de que os versos iâmbicos de Catulo e Horácio, por exemplo, “aspiram ser ao mesmo tempo revolucionários e autênticos, [...] e o bode expiatório é drama republicano, cujo estilo métrico pode ser deplorado e rejeitado (muito injustamente, como acontece), ao mesmo tempo como não refinado e provinciano”²²².

De fato, o estudioso argumenta que qualquer *ethos* ou significado que algum metro traga consigo é antes fruto de uma associação de sentido do que propriamente uma característica intrínseca. O estudioso aplica esse conceito nas suas análises ao longo da obra, observando a associação de sentido entre metro e conteúdo nos textos respectivos. Apesar das diferenças nas premissas, de certa forma, assim como Petersmann (2000), Morgan (2010) trata de blocos de texto, analisando metro e conteúdo como um todo.

Neste trabalho, que se concentrará em senários iâmbicos de Plauto (e apenas em duas peças) também pretendo propor que significados métricos possam ser

²²⁰ “If metrical ethos is overwhelmingly a product of the literary tradition, I would add to Maas that it owes a lot also to commentary on that tradition, the theorization (no matter how misguided) of literary practice such as that undertaken by Aristotle in his remarks on the proper application of the hexameter or iambic trimeter”.

²²¹ “the iambic practice of Republican drama provides the essential background against which the metrical developments discussed in what follows can be understood”.

²²² “Roman iambs of the first century BC aspire to be both revolutionary and authentic, [...], and the scapegoat is Republican drama, whose metrical style can be deplored and rejected (quite unfairly, as it happens) both as unrefined and as parochially Roman.”

articulados em nível de conteúdo dentro um mesmo metro, tanto por associação quanto por contraste.

3.4.3 Gratwick e Lightley

Gratwick e Lightley (1982) analisaram a relação entre ritmo (que entendem como resultante da distribuição de sílabas longas e breves em um verso) e significado dramático em sequências de septenários trocaicos. O ponto principal da argumentação dos estudiosos é que versos (e conjunto de versos) com alto número de sílabas breves (em particular, sílabas breves “resolvidas”), podem gerar, por contraste, efeitos dramáticos. Tais efeitos podem interferir na interpretação dos versos, e no conteúdo da cena, sendo, poranto, meios de expressão significativos (“expressive medium”, p. 133).

Como ponto de partida, os estudiosos asseveram, fazendo crítica às edições de MacCarry e Willcock (*Casina*, 1976) e Martin (*Adelphoe*, 1976):

Os versos iambico-trocaicos não deveriam ser vistos meramente como um equivalente, por convenção, à prosa, como um aspecto secundário da técnica do dramaturgo que pode ser menosprezada quanto a suas nuances e tons. [...] Mas continua a ser uma característica um pouco decepcionante de ambas as edições o fato de que aderem à tradicional, mas bastante falsa, convenção adotada por comentadores de Plauto e Terêncio, ao assumir que a textura do verso iambo-trocaico pode não ter qualquer influência sobre o *significado dramático*, e não precisa ser discutida.²²³ (1982, p. 1254, grifos nossos)

Assim, analisando então um número selecionado de septenários trocaicos de Plauto (num total de aproximadamente 9% do total), basicamente Gratwick e Lightley arguem que uma grande variação entre o número de sílabas longas e breves nas cenas e entre elas está relacionada com ritmo e tom dramático das cenas.

Sem dúvida, a abordagem desses estudiosos é a que mais influenciou a o procedimento a ser adotado nesta pesquisa. Pretendi direcionar a metodologia de Gratwick e Lightley ao me concentrar especialmente nos senários iâmbicos de peças individuais. Com isso, no Capítulo 5 busco demonstrar que a variedade métrica interna de um verso, mesmo sem acompanhamento musical, pode conter chaves de

²²³ “The iambo-trochaic verse-forms should not be regarded merely as a conventional analogue for prose, a supervenient aspect of the dramatist’s technique which may be disregarded as far as nuance and tone are concerned. [...] But it remains a somewhat disappointing feature of both editions that they adhere to the quite false traditional convention of commentators on Plautus and Terence, that the texture of iambo-trochaic verse can have no bearing on dramatic meaning, and need not be discussed.”

interpretação de efeitos. Antes disso, no entanto, tratarei da história da transmissão do texto e dos versos plautinos, assunto do próximo capítulo.

4 MANUSCRITOS, TRANSMISSÃO E TEXTO

Dado que a interpretação da métrica plautina esbarra fundamentalmente nas escolhas textuais possíveis a partir da tradição manuscrita, discutir o estabelecimento de seu texto se torna necessário. Aqui apresentarei, em linhas gerais, aspectos relevantes do estado da arte da filologia plautina e, em seguida, exporei os critérios textuais que serão adotados neste estudo, tanto para a apresentação do texto quanto para a apreciação da articulação métrica dos versos.

4.1 PLAUTO E TEXTO

Se, por um lado, perdemos o acompanhamento musical das comédias Plauto, talvez de uma forma irreparável, por outro lado, ainda hoje, quase 2200 anos depois da morte do autor, temos acesso a grande parte do texto plautino (ou, pelo menos, do que acreditamos ser plautino).²²⁴ De toda forma, o número é impressionante: mais de 21.000 versos chegaram até nós de forma consistente.²²⁵

Assim, para que possam ser analisadas metricamente passagens do texto plautino, é preciso antes tratar da questão da transmissão e do estabelecimento desse texto, já que métrica é um assunto muito sensível neste contexto.²²⁶ Neste capítulo, apresento também as convenções textuais que serão empregadas, bem como as formas e parâmetros de análise do metro iâmbico a serem adotadas.

4.2 TRANSMISSÃO DOS TEXTOS

A compreensão dos estágios de elaboração, circulação e transmissão do texto de Plauto é importante, porém a falta de documentação própria sobre esses processos e o fato de o texto em questão ter sido destinado primeiramente a encenações

²²⁴ A discussão sobre o que é plautino ou interpolação nos textos de Plauto, à qual me referi brevemente na seguir (seção 4.4) ocupou centralmente os estudos dedicados ao autor nos sécs. XVIII e XIX, cf. por exemplo, Fortson (2008, p. 10-13).

²²⁵ Esse número variou durante a História. Conforme abaixo apontaremos, o mss. D (9-20) só foi descoberto em 1426, cf. Dunlop (1823, p. 540) e Melo (2011, p. civ).

²²⁶ Para uma ampla bibliografia sobre prosódia e métrica em Plauto, cf. Fogazza (1976, p. 88 *et seq.*).

teatrais dificultam traçar uma linha temporal clara e sem divergências. Vejamos alguns dos aspectos que interferem na transmissão do texto plautino.

Um primeiro aspecto a ser levantado são as próprias datas das encenações das comédias plautinas, dados que são muito difíceis de serem estabelecidos com correção.²²⁸ Contudo, sabemos com alguma certeza, de acordo com as únicas *didascaliae* de peças de Plauto restantes, que, em 200 a.C., *Estico* (*Stichus*) foi encenada pela primeira vez, e, mais tarde, em 191 a.C., *Psêudolo* (*Pseudolus*). A própria data de morte do autor é controversa, mas talvez, como dissemos, tenha ocorrido entre 184-183 a.C.²²⁹ Costuma-se pensar que, por essa época, durante o período de atuação de Plauto (estimado entre 210 e 184 a.C.) e mesmo um pouco depois de sua morte, o texto de suas peças seria mais próximo ao de um “script” de teatro como conhecemos hoje do que ao de um “livro”, ou seja seria um roteiro que circulava pelas mãos das companhias de teatro e dos edis organizadores dos jogos, e, de certa maneira, esteve sujeito a alterações.²³⁰ É fato que o reconhecimento de direitos autorais e de propriedade intelectual na Antiguidade não funcionava como hoje, contudo é muito possível que houvesse sim algum tipo de proteção autoral aos textos teatrais da época²³¹, e pode-se afirmar com algum nível de certeza que os textos das peças circulavam em versões mais ou menos finalizadas, mesmo antes das encenações. Não são muito convincentes e, portanto, são difíceis de serem aceitos com facilidade os argumentos de Marshall (2006, p. 261-279) em favor da ideia contrária de que apenas houvesse algo como um “sketch” simplificado escrito, a partir do qual atores improvisavam virtuosamente.²³²

Seguramente, o texto que passava a circular depois da encenação sofria alterações (cortes, interpolações etc.), como pode ser visto, por exemplo, a partir de evidências do próprio *corpus* legado, como é o caso do duplo final de *Poenulus* e do prólogo de *Casina* (5-20),²³³ porém não parece que seja o caso de descartar mais da metade dos versos transmitidos como não-plautinos assim como propôs Zwierlein

²²⁸ Sobre tentativas de datação, cf. por exemplo, Sedgwick (1930) e Buck (1940).

²²⁹ Sobre a vida de Plauto, cf. e.g. Questa (1988, p. 5-13), e também Paratore (1961, p. 11-15).

²³⁰ Cf. Christenson (2000, p. 75) e Gratwick (1999, p. 34).

²³¹ Cf. De La Durantaye (2007, p. 36 *et seq.*).

²³² Outra evidência de que havia um texto anterior à peça está no prólogo de *Eunuchus* de Terêncio. Sobre um tratamento amplo do tema, cf. Fedeli, Cavallo e Giardina (1990).

²³³ Ver ainda Duckworth (1952, p. 49-55) e, sobre *Cásina*, cf. Rocha (2010, p. 93).

(1990).²³⁴ Claro que hoje é muito difícil tentar estabelecer o que é ou não plautino no texto de Plauto, contudo Questa e Raffaelli (1990, p. 159) afirmam que existiria sim uma edição (não no sentido moderno, mas antes um exemplar único que pretendia conservar o texto, chamado pelos antigos gramáticos de *ékdosis*)²³⁵ das obras de Plauto anterior ainda a Varrão (116–27 a.C.), a qual inclusive teria sido usada pelo erudito no estabelecimento da autenticidade de algumas delas mais tarde.

Um outro aspecto importante para a transmissão dos textos é a questão da recepção que tiveram a sua época. Plauto teria feito tanto sucesso que diversos outros textos começaram a circular sob uma suposta autoria plautina. Gélio indica que havia mais de 130 peças atribuídas a Plauto no início do séc. I a.C. (NA 3.1). Plauto gozava de certo prestígio nessa época: podemos citar o cânone de Volcácio Sedígito (por volta de 100 a.C.), que elegera Plauto como o segundo maior comediógrafo de Roma (NA 15.24), ou Varrão, que elogiava Plauto, antes de tudo por sua linguagem (*apud* Nônio, p. 354) e que teria citado Élio Estilão para profetizar que, se as Musas falassem, com certeza, usariam a linguagem de Plauto (Quint. *Inst. or.* X.1.99). É exatamente Varrão (início do séc. I a.C.) que, depois analisar diversas peças atribuídas a Plauto por meio de um critério que levava em conta o estilo e a graça (*filum atque facetia*), estabelece vinte e uma peças como sendo genuinamente plautinas (segundo Gélio, NA 3.3), peças estas que ficaram conhecidas então como as *fabulae Varronianae*. Contudo, a correlação entre o cânone varroniano e uma possível edição do texto plautino a partir daí, naquele momento, permanece obscura.²³⁶

Em algum momento posterior, a crítica ficou desfavorável a Plauto. Horácio (65–8 a.C.), em várias passagens de sua obra, expressa seu pouco apreço pelo comediógrafo (*Ep.* 2.1, 175 *et seq.*; *Ars* 50 *et seq.* e 263 *et seq.*).²³⁷ E pouco sabemos sobre as condições de circulação do texto de Plauto durante essa época.

Então, apenas no II séc. d.C., houve um esforço na direção de coletar os textos plautinos, a partir de fontes que voltavam até o tempo de Varrão, numa espécie de “edição”, considerada hoje como o arquétipo (ω), a partir da qual o texto foi

²³⁴ Críticos às ideias de Zwierlein, cf. Gratwick (1993a) e Jocelyn (1996).

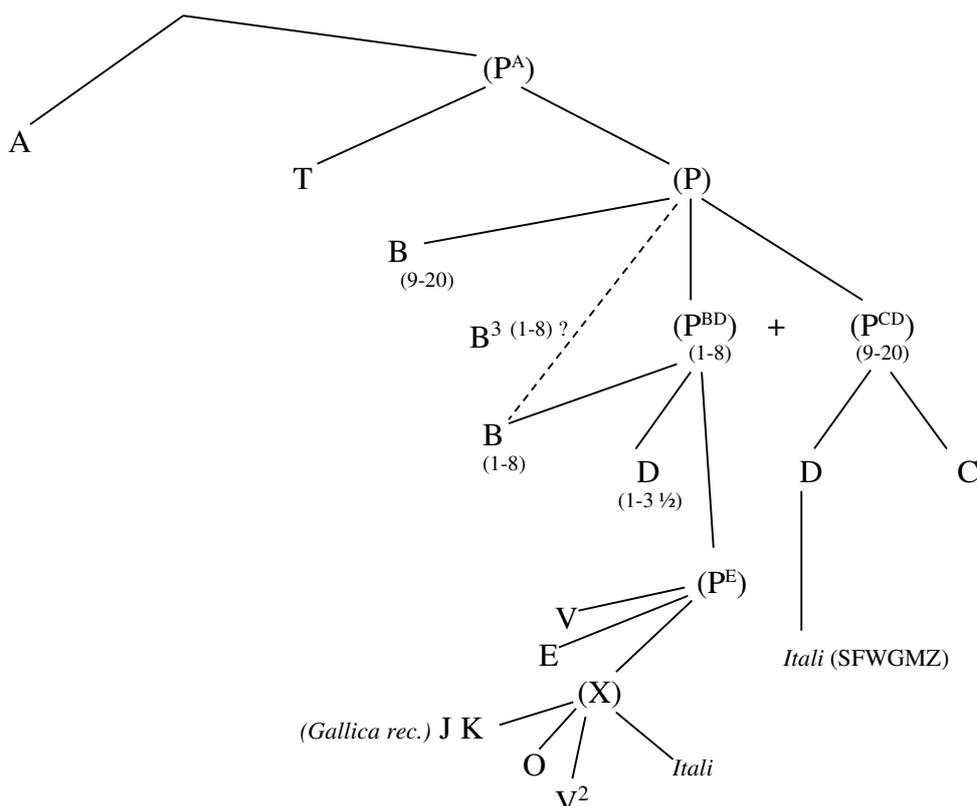
²³⁵ Cf. Questa e Raffaelli (1990, p. 159) e Pasquali (1952, p. 216).

²³⁶ Sabemos que sobraram vinte e uma peças mais ou menos completas nos manuscritos que chegaram até nós, mas nada garante que sejam as mesmas vinte e uma elencadas por Varrão. Muito embora também não haja argumentos em contrário.

²³⁷ Ver comentário de Cícero sobre crítica de poetas contemporâneos a Ênio (cf. *Tuscull.* 3.44 *et seq.* e FANTHAM, 1975, p.145).

transmitido, cópia a cópia, até os últimos manuscritos do séc. XV (embora alguns editores modernos acreditem que o arquétipo (ω ou Ω) seja datado apenas do séc. IV, cf. QUESTA e RAFFAELLI, 1990, p. 208-211).

A transmissão do texto plautino pode, a partir daí, ser representada da seguinte forma, tomando como base o *stemma codicum* de Tarrant (1983, p. 306).²³⁸



Os dois ramos considerados mais importantes na transmissão do texto plautino são o Ambrosiano, A, e o Palatino, (P).²³⁹

A: O palimpsesto Ambrosiano é um pergaminho, escrito em capitais do século IV ou V, composto de 251 folhas de 19 linhas cada. Trata-se, pois, do mais antigo testemunho que temos. No século VIII, muitos cadernos foram arrancadas, riscadas e recobertas com um fragmento do Antigo Testamento (*Reis* 1, 13 – 4, 28). Em 1815, o cardeal Angelo Mai os descobre. Paleógrafos tentam recuperar o texto, mas o uso indevido de agentes químicos na recuperação do texto encoberto acaba por

²³⁸ Forston (2008, p. 13) apresenta uma versão simplificada deste estema. A inclusão de (*Gallica res.*) K e (SFWGMZ) é minha, a partir de Melo (2011, p. civ-cxii). Melo ainda considera que J pode ser, na verdade, originado de O.

²³⁹ Sobre a transmissão dos textos de Plauto detalhadamente, além de Tarrant (1983, p. 306), cf. Lindsay (1904, p. iii-vii) e Ernout (1932, v *et seq.*). E ainda Lindsay (1898).

deteriorar o palimpsesto. Então, diversos estudiosos se dedicam a decifrar o palimpsesto avariado. Um dos mais conhecidos é Wilhelm Studemund, que, a custa da visão,²⁴⁰ prepara uma edição com sua leitura de A. Publicada em 1889, postumamente, por O. Seyffert, com o título [*Fabularum reliquiae Ambrosianae*] *Codicis rescripti Ambrosiani apographum*, apresenta o texto do palimpsesto muito incompleto e sem pretensões de se tornar definitiva.²⁴¹ No palimpsesto se perderam totalmente *Amphitruo*, *Asinaria*, *Aulularia*, *Curculio* e quase tudo de *Captiui* e *Vidularia*. As peças menos maltratadas são *Miles*, *Persa*, *Poenulus*, *Pseudolus*, *Stichus*, *Trinummus*; e depois *Casina*, *Mercator*, *Mostellaria*, *Truculentus*. Embora apresente erros e negligências (do copista), o manuscrito conserva a colometria antiga, dispondo versos longos em uma única linha (εν εκθέσει) e dois ou mais versos curtos preenchendo uma mesma linha (εν εισθέσει), seguindo o método alexandrino de disposição.

(P): A família Palatina é assim nomeada porque seus principais representantes se encontraram em algum momento na biblioteca do príncipe-eleitor do Palatinado em Heidelberg. Todos os manuscritos dessa família com importâncias variadas remontariam a um mesmo arquétipo do séc. VIII, em minúsculas carolíngias, de 33 linhas por página, como supõem diversos editores. Na verdade, (P) se refere ao ancestral comum dos manuscritos palatinos, reconstituído por hipótese: um descendente carolíngio de um antigo códice (P^A) em capitais provavelmente análogo ao Ambrosiano. A divisão em 1-8 (*Amph.-Epid.*) e 9-20 (*Bacch.-Truc.*) foi provavelmente criada com a divisão de P (para facilitar e agilizar as cópias). Uma cópia de P contendo 9-20 é a fonte comum de CD. Já B (1-8) e D (1-3½) derivam de uma cópia comum de P. Daí P^{BD} e P^{CD} como provavelmente os manuscritos que se dividiram de P. Contudo, B (9-20) deriva direto de (P). Além disso, (P) pode ser a fonte de B3, com importantes correções nas 7 primeiras peças.

De forma sinótica, os manuscritos mais importantes dessa tradição podem ser assim elencados (grifo aqueles em que as peças que compõe o corpus de nosso estudo se encontram):

²⁴⁰ Fortson (2008, p. 11 n. 27) se mostra cético em relação a esta ideia e alega que a perda da visão dessa forma não seria explicável fisiologicamente.

²⁴¹ Lindsay (1904-1905), além do Palimpsesto, se valeu também da leitura de Studemund. Goetz-Schoel propõem ainda outra leitura de A.

B	<i>codex vetus Camerarius</i>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ nomeado assim porque pertencia ao editor Joachim Kammermeister (Camerarius, em latim, 1500-1574) ▪ hoje no Vaticano, sob o n.º Pal. lat. 1615 ▪ composto por 213 folhas de 52 linhas por página ▪ escrito em minúsculas germânicas, possivelmente do séc. X ▪ contém as 20 peças mais o título de <i>Vidularia</i> e a peça Querolus, e também uma lista de conteúdos ▪ é o mais completo restante e muito confiável ▪ as 8 primeiras peças estão em muito boas condições; as 12 últimas, incluindo <i>Persa</i> e <i>Estico</i> são bastante irregulares
C	<i>codex decurtatus</i>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ nomeado assim porque foi dividido (encurtado) ▪ originalmente deveria conter todas as comédias, divididas em 10 tomos (supõe-se isso porque o 1º caderno traz o n.º XVII, o 2º n.º XVIII etc.) ▪ ainda na biblioteca palatina de Heidelberg, sob o n.º Pal. lat. 1613 ▪ escrito em minúsculas germânicas, possivelmente do séc. XI, com 26 linhas por página ▪ contém 12 peças (9-20), portanto <i>Persa</i> e <i>Estico</i> estão incluídas
D	<i>codex Ursinianus</i>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ nomeado assim por ter pertencido a Giordano Orsini ▪ hoje no Vaticano, sob o n.º Vat. lat. 3870 ▪ composto por 309 folhas de 26 linhas por página ▪ escrito em minúsculas germânicas, possivelmente do séc. X ▪ assim como C, traz as 12 últimas peças, incluindo <i>Persa</i> e <i>Estico</i>, e ainda com adição de <i>Amph.</i>, <i>Asin.</i>, <i>Aul.</i>, <i>Capt. 1-503</i> ▪ muito parecido com B nas primeiras 4 peças, mas as 12 últimas se aproximam mais de C ▪ junto com C, é muito importante, porque ambos se completam, se controlam e se corrigem, de maneira a permitir um reconstituição do arquétipo comum

Os códices E, V, J, O são descendentes de P^E e, portanto, são testemunhas, lacunares, apenas das 9 primeiras peças.

Os manuscritos denominados *Itali* (SFWGMZ) são normalmente menos importantes em valor testemunhal, porque derivam todos de D ou de uma espécie de edição de D que circulou desde a descoberta de D em 1429, designada (ç). Do manuscritos da *Itala recensio* se destacam o codex *Lipsiensis* (F).²⁴²

Além dos ramos Ambrosiano e Palatino, hoje se conhece a existência de um manuscrito a parte, o chamado *codex* (ou *schedae*) *Turnebi* ou *Fragmenta Senonensa* (T). Trata-se de um manuscrito fragmentário do séc. IX ou X, hoje perdido:

(T) Proveniente de um abade de *Sainte Colombe à Sens*, foi utilizado por Adrien Turnèbe no séc. XVI, que publicou algumas lições em *Adversaria critica*. Lambinus teria feito uma *collatio* desse manuscrito e outros eruditos o teriam usado. Perdido antes da morte de Turnèbe, sua importância só ressurge em 1897 quando Lindsay encontra nas margens de um exemplar de uma edição de Plauto de 1540 uma *collatio* desse manuscrito feita por François Duaren – **essa collatio inclui *Persa* e *Poenulus*, e *Rudens* (até 790), *Pseudolus* (depois de 730) e *Bacchides* (35-80, 57-650, 810-900)**. Esse manuscrito perdido estaria mais próximo do arquétipo dos manuscritos palatinos do BCD e pode ter sido copiado diretamente do manuscrito em capitais ao qual remontam, sem ter passado por intermediários carolíngios.²⁴³

Por fim, a publicação da *editio princeps* do texto de Plauto, de Giorgius Merula,²⁴⁴ se dá em 1472, em Veneza. Conhecida pela letra (Z), é baseada fundamentalmente no recém descoberto manuscrito *Ursinianus* (D) e seu testemunho hoje é de valor reduzido.²⁴⁵

4.3 EMENDAS AO TEXTO DE PLAUTO

A partir da publicação da *editio* de Merula, inicia-se uma nova fase, a das emendas ao texto de Plauto, na tentativa de editar *magna cum cura* o mais confiável

²⁴² Sobre um detalhamento dos manuscritos da tradição palatina existentes na Biblioteca Vaticana, cf. Tontini (1998).

²⁴³ Cf. Lindsay (1897). Hoje se revê a importância que Lindsay dispensou a T.

²⁴⁴ Refiro-me aos editores de Plauto até Bothe (1809-11) pelo seus nomes latinizados, especialmente para facilitar a consulta a bibliografia e obras de outros autores. As edições aqui citadas foram devidamente consultadas. Para uma completa lista das edições entre os sécs. XV e XVII no formato de referências bibliográficas, cf. Questa (1995, p. 13-49); neste trabalho, farei referência ao final apenas às edições do séc. XIX em diante.

²⁴⁵ Sobre a história da descoberta do manuscrito D, que possibilitou a publicação de uma primeira edição completa, cf. Dunlop, 1823, p. 540.

texto de Plauto, agora com o apoio da tecnologia de impressão e o acesso a novos manuscritos.²⁴⁶ Depois das edições de Merula (1472, Veneza e 1482, Treviso), Eusebius Scutarius, seu discípulo, apresenta sua correção ao texto de Merula, em uma edição publicada em Milão (1490), republicada em Veneza (1495) e posteriormente em Estrasburgo (1508). Porém, apenas em 1499 (Veneza), aparece a edição de Bernardus Saracenus, a primeira com anotações (*enarrationes*), feitas pelo próprio Saracenus e por Petrus Valla, cujas contribuições (algumas) são válidas até hoje. Um ano depois, em 1500 (Milão), vem à luz a edição, com amplos comentários, de Joannes Baptista Pius, a quem é tradicionalmente atribuída a divisão das peças em atos, prática que, até se saiba, era ignorada na comédia romana antiga e ausente nas edições anteriores.²⁴⁷ Ainda em 1500, Philipus Beroaldus, que havia prefaciado a edição de Pio, publica sua edição em Bolonha. E, em 1506, é publicada a edição de Pylades Buccardus, na Bréscia, a qual, para Ritschl (Op. 2, p. 62), inicia uma nova fase das *emendationes plautinas*.²⁴⁸ Novas edições então partem do texto de Pylades, como a de Uguletus e Grapaldus, em Parma (1510). Entretanto, as edições anteriores de Merula, Scutarius, Saracenus e Pius continuam ganhando reimpressões em cidades germânicas (Ulm, Leipzig, Estrasburgo), bem como em Deventer (Holanda) e Paris. Em 1508, Aldelphus Mulingus publica sua edição em Estrasburgo, porém Gruter (*apud* Taubmann, 1621) não a considera mais do que uma cópia da de Scutarius.²⁴⁹

Até meados dos séc. XVI, uma série de novas edições veio à luz: Angelius (edição conhecida como Iuntina, 1514), responsável pela adição de vários prólogos e pela retirada de diversas emendas realizadas apenas *ad implendos pedum numeros*; Olchiniensis (1518), que traz a colação das edições de Saracenus, Pylades e Pius; Aldus e Asulanus (1522), com a qual, conta-se, Erasmo teria contribuído;²⁵⁰ Cratander (1523), a primeira na Bélgica; Stephanus (1530), em Paris, considerada a *Galica editio*; Gibertus Longolius (1530/1538); Gryphius (1537/1538); Hervagius (1535/1550); entre

²⁴⁶ Sobre a circulação de manuscritos na Europa por esse tempo, ver introdução de Reynolds (1984, p. xv-xxxii).

²⁴⁷ Note-se que Pio não divide efetivamente o texto em atos, mas no início de cada peça, em notas, aponta quais seriam as divisões. Questa (1985, p. 243-270) apresenta provas em manuscritos anteriores (do séc. XV), no entanto, de que Pio não fora verdadeiramente o primeiro a propor uma divisão de atos.

²⁴⁸ Diversas soluções de Pylades são seguidas ainda hoje. Pylades pode ter sido um dos primeiros a se preocupar com a ortografia própria do latim: seu *Vocabularium* (1508, Veneza) inclui um pequeno tratado sobre o tema.

²⁴⁹ Uma lista completa das edições do período pode ser encontrada em Brunck (1786, p. v-xlvi).

²⁵⁰ Ver Philips (1964, p. 151).

outras reimpressões em França e Alemanha. Até que, em 1545 e 1549 (Leipzig), surgem as edições de onze peças realizada por Joachim Camerarius. Em 1552 (Basileia), uma nova edição com as vinte comédias de Plauto, “com mais emendas agora do que nunca antes feitas por alguém” e “com diligente cuidado e singular estudo”, é empreendida por Camerarius, que, realmente, abre novas perspectivas no estabelecimento do texto de Plauto, uma vez que utiliza, pela primeira vez, os manuscritos hoje conhecidos como B (*vetus Camerarius*, que leva inclusive seu nome) e C (*decurtatus*). Até então, as edições anteriores se baseavam fundamentalmente em D e em outros manuscritos derivados de tradição italiana, chamados *Itali* ou, genericamente, de *Itala recensio*.

Após Camerarius, naturalmente outras edições se seguiram: Fabricius (1558), Sambucus (1558), com adição de centenas de versos, e Curio (1568). Merece nota a edição de Lambinus (1576), cujas emendas e comentários continuam pertinentes até hoje. Dousa (1589), Taubmann (1605, 1612) e Pareus (1610, 1619 e 1641) avançam na crítica do texto de Plauto até surgir o texto de Gruterus e Taubmann (1621). Contudo, no período, talvez a contribuição mais significativa para o estabelecimento do texto plautino após Camerarius tenha sido a de Valens Acidalius, com seus comentários em *In Plautum divinationes et interpretationes* (1607, Veneza).²⁵¹ Vale a lembrança também o trabalho de Janus Gulielmus, em *Plautinarum quaestionum commentarius* (1583).

Por fim, podem-se citar Pontanus (1620, 1630), Buchner (1640), Boxhornius (1645) e Guietus (1658), todos antes de Gronovius (1664), cuja edição foi muito difundida no final do séc. XVII e reimpressa por quase todo XVIII (reedição de 1760, com prefácio de Ernesti). Tanta foi a importância de Gronovius, que Schmieder (1804), já no início do séc. XIX, ainda parte de sua edição e “não ousa tocar na ferida” dos metros de Plauto.

Apenas em 1809-11, aparece uma nova edição de grande valor filológico, a de Friedrich Bothe, que reavalia as leituras de B e C, e utiliza ainda outros dois manuscritos da *Itala recensio*. A crítica textual plautina se prepara para um novo avanço, agora com fortes raízes no mundo germânico e movido pelos trabalhos sobre a métrica plautina. A segunda edição de Bothe (1821) já leva em consideração o

²⁵¹ Ver Gratwick (1993, p. 247).

recentíssimo trabalho de Johann Gottfried Hermann (1772-1848), *Elementa doctrinae metricae* (1816).

Embora, no período, registrem-se as edições de Naudet (1831-38), em França, e de Weise (1837-8), este acompanhado de uma *Dissertatio de metris* ao fim do tomo II, é o nome de Friedrich W. Ritschl que se associa a um novo estudo científico do texto de Plauto. Seguidor das ideias de Hermann, Ritschl viaja pela Itália entre 1836-37 e acessa diversos manuscritos (entre os mais importante estão B e D), na Biblioteca Vaticana, e, pela primeira vez, A, o palimpsesto Ambrosiano, além de um manuscrito comprado pelo próprio Ritschl na Etrúria, daí denominado E. Uma grande qualidade no trabalho de Ritschl pode ser representada pelas palavras de Wagner (1865, p. LVIII): “ganhamos e aprendemos mais e chegamos a resultados mais sólidos por meio de uma observação crítica e cautelosa de fatos simples do que por emendas especiais porém não seguras de aparentes irregularidades”. Assim, Ritschl edita *Trinummus*, *Miles*, *Bacchides*, em 1848 (Bonn), com reedição em 1849 (Elberfeld), e ainda: *Stichus*, *Pseudolus*, *Menaechmi*, *Mostellaria*, em 1851 (Elberfeld); e, em 1853 (Elberfeld), *Persa*, *Mercator*, *Poenulus*, *Rudens*. Infelizmente, Ritschl não finaliza toda a edição de Plauto, e, mais tarde, seus discípulos Gustav Loewe, Georg Goetz e Friedrich Schoell assumem a empresa e apresentam a obra completa de Plauto pela Teubner (1871-94), na edição conhecida como *Teubner maior*, obra de máximo fôlego. Goetz e Schoell lançam ainda novas recensões entre 1893-96 em dois volumes (*Teubner minor*), com revisões de suas próprias emendas. Fleckeisen (1850-1) também começa uma edição de Plauto, mas não termina. Ussing (1886) é o último a comentar todo Plauto. Vindo a se estabelecer como referência, a edição de Leo (1895-6) é, de certa forma, ponto de partida até hoje.

No início ainda do séc. XX, surgem duas edições completas, que perduram até hoje, junto com a de Leo e a de Nixon (1916-38): Lindsay (1904-5), pela *Oxford Classical Texts*, e Ernout (1932-8), pelo editora *Les Belles Lettres*. A partir da segunda metade do séc. XX, novas edições individuais têm surgido com certa frequência, entre o que se inclui o esforço empreendido pela Universidade de Urbino, liderada por Cesare Questa, com suas *Editiones Plautinae Sarsinates*, que pretendem reeditar todo Plauto.²⁵²

²⁵² Listam-se *Casina*, C. Questa (2001); *Vidularia et deperditarum fabularum fragmenta*, S. Monda (2004); *Asinaria*, R. M. Danese (2004); *Bacchides*, C. Questa (2008); *Cistellaria*, W. Stockert (2009);

A edição das obras plautinas mais recente, de Wolfgang de Melo (2011), publicada na coleção Loeb, será a que emprego de modo geral em nosso texto (conforme explico adiante, na seção 4.4.4).

4.4 QUESTÕES TEXTUAIS

Mesmo após tantos anos de filologia plautina, diversas questões continuam sendo debatidas, ou, no mínimo, sustentam-se em consensos mais ou menos aceitos. Conforme a seção anterior pretendeu ilustrar, o texto que temos hoje reflete séculos de trabalho filológico, incluindo muitas conjecturas. É certo que muitos avanços foram feitos e as edições de Leo, Lindsay e Ernout se mantiveram como *pièces de resistance* ao longo do séc. XX. Contudo, os problemas textuais estão longe de serem resolvidos de uma forma definitiva. Hoje, a reavaliação de alguns manuscritos (como o caso de J)²⁵³ e ampliação do nosso conhecimento métrico²⁵⁴ apresentam chances de levar nossa percepção do texto além.

Este trabalho de fato não é essencialmente um trabalho de edição textual e não pretende, por princípio, apresentar nenhuma emenda do texto ou da colometria dos versos; contudo, é necessário, antes de seguir em frente, tratar de alguns desses temas para a apresentação de um texto que reflita nossa perspectiva de análise.²⁵⁵

4.4.1 Interpolação

Um grande debate acerca do texto plautino se impõe no que diz respeito a interpolações possivelmente ocorridas. Uma velha questão é: o quanto de Plauto é Plauto? Zwielerlein (1990) e Marshall (2006) ainda tratam desse assunto e oferecem visões que, embora discutíveis e pouco convincentes, abrem-nos os olhos em relação ao quanto podemos acreditar (ou não) no texto que possuímos como sendo obra da lavra do próprio Plauto.

Curculio, S. Lanciotti (2009); *Captivi*, A. Torino (2013). No prelo: *Aulularia*, R. Raffaelli e F. Gori; *Mercator*, B. Dunsch; *Pseudolus*, R. M. Danese e C. Questa.

²⁵³ Cf. Thomson (1986).

²⁵⁴ Cf. Soubiran (1988) e Questa (1995, 2007).

²⁵⁵ Questões como divisão de atos, atribuição de personagens e colometria são largamente discutidas por Andrieu (1954) e as implicações de divergências quanto a esses aspectos acarretam pouca ou nenhuma variação no que se pretende discutir mais a frente.

Partindo da ideia argumentada por Questa e Raffaelli (1990) de que já pelo ano 100 a.C. (ou antes ainda) haveria um texto fixado, e, apesar das possíveis interpolações, de atores ou diretores até essa altura, adoto uma posição similar à de Moore (2012, p. 6) para a consideração do texto, sem necessariamente entrar na discussão, fora de escopo aqui. Nomeadamente, como as análises que realizarei mais à frente são de blocos de versos, considerados em seu todo (mesmo que a partir de elementos menores de composição), pressuponho que pequenas interpolações podem não ser, na prática, sensíveis.

Muito embora seja assumido que interpolações tenham ocorrido mais frequentemente em senários iâmbicos,²⁵⁶ exatamente por isso adições de textos maiores como cenas ou blocos de versos parecem já ter sido identificadas (ainda que não consensualmente), como as cenas finais alternativas de *Poenulus* e *Andria*, e os versos 48-57 de *Stichus* (cf. porém discussão *ad loc.* Cardoso, 2006). Os últimos, por conta dessa suspeita, não serão considerados posteriormente.

E ainda: mesmo que considerasse válidos os argumentos de Marshall (2006), segundo o qual cenas inteiras seriam adições posteriores feitas por atores, ainda assim essas interpolações maiores não invalidariam minha análise. Isso porque, qualquer efeito de expressividade métrica que proponho, assumo que teria sido percebido seja a partir de um texto inteiramente de autoria de Plauto, seja a partir de um texto interpolado por atores/ diretores.

4.4.2 Emendas e corrupções

“Quando lemos Plauto numa edição moderna, costumamos não perceber que tal edição é um trabalho de muitas gerações de estudiosos, cada qual melhorando o texto ou ocasionalmente alterando-o para pior” (MELO, 2010, p. cxiii)²⁵⁷. Assim o editor da *Loeb Classical Library* nos adverte sobre as emendas textuais em Plauto.

No que diz respeito ao texto que será considerado, tanto *Persa* quanto *Estico* encontram-se entre as peças mais bem conservadas, em que, conforme expliquei acima, a maioria das emendas propostas a seus textos pouco interferirão numa análise como a

²⁵⁶ Cf. Moore (2012, p. 7).

²⁵⁷ “When we read Plautus in a modern edition, we often fail to realize that any such edition is the work of many generations of scholars, each improving the text or occasionally changing it for the worse.”

que será realizada. Os casos em que determinado verso ou trecho é corrompido, e para o qual as soluções cogitadas parecem duvidosas ou demais especulativas, não foram considerados para efeito de observação da variedade métrica. Estes são os casos dos versos de *Persa*: 67a, 87, 120, 700 e 702-705; e de *Estico*, 165, 254 e 668.²⁵⁸

Os versos 60 e 97 de *Persa* também são corrompidos, mas as reconstituições do texto apontam para uma mesma conformação métrica; assim, esses versos foram computados na análise.

Outros casos de emendas textuais não oferecem grande ou expressiva alteração na estrutura métrica dos versos. Seguindo a lista abreviada de problemas textuais de *Persa*, elaborada por Melo (2011, p. 460-542), cito as respectivas variantes de leitura ou conjectura que ocorrem nos senários analisados aqui:

- 53 mali *B*, malo *CD*, maiorum meum *Gruterus*
 60 neque *P*, atque *Leo* duris *P*, uiris *Woytek*
 61 hunc ego *Camerarius*
 67^a-68 sed si *B*, sed *CD*, sed *** / si *Brix*
 87 *Struthea uocatiuum esse intellexit Scaliger* coluthequam *P*, colutheaque
 ζ, calidam *Woytek*
 97 iuream uel uiream *BC*, iureseam *D*, birreum *Woytek*
 116 iam *B*, enim iam *CD*, enim *Woytek*
 120 cui argentum domideste *B*, cui argentum domi idē *CD*, cui argentum
 domi est *Pylades*, qui *Argentumdonidast Schoell*
 140 sedis *P*, edis ζ, edes *Bothe*
 144 quid est *Saturioni dedit Seyffert*
 330 cibo Ω, cibus *Leo*
 343 opinor Ω, opino *Ritschl* tibi *A*, tibist *P*
 349 me *om. A*
 353 pluris existumo Ω, pluris aestumo *Pylades*, plure existumo *Seyffert*
 360 fiat Ω, atat *Palmerius*
 377 liceat si liceat *A*, liceat si lubeat *P*
 380 id ut *P*, ut ui *A*, ut *Leo*
 386 cuius *A*, quouis *B*, quo uis *CD*, quouis *Guyet* mala *del. Camerarius*
 423 a *om. A*
 435 a *om. A*
 442 quin *AB*, ni *Langen*
 691 hunc *P*, huc *Gruterus et Ritschl* quadrante spatio in *A*
 692 uero *dat Sagaristioni F, Dordalo A (ut uidetur)*
 700 sciscita *add. Leo*
 703 *Argentumextenebronides Ω, Argentumexterebronides Pius*
 704 *Nugides Palponides A, Nundesexpalponides B, Numdesexpalponides*
CD, Nuncaesexpalponides Woytek
 738 illum Ω, illunc *Camerarius*

²⁵⁸ No texto do apêndice, estes versos estão marcados com dois asteriscos (**) no início.

4.4.3 Ortografia

Outro ponto controverso e sensível no que tange à apreciação do texto plautino diz respeito à ortografia. Editores, ao longo do tempo, vêm adotando diversas estratégias de estabelecimento na lida com as variedades ortográficas em geral apresentadas pelos manuscritos.²⁵⁹ Questa (1995) procura encontrar na leitura dos manuscritos vestígios de uma ortografia original de um possível arquétipo do séc. II a.C. Por outro lado, Melo (2011) busca um texto mais uniforme. No texto que apresento no Apêndice, sigo, a partir da edição de Melo (2011), as seguintes convenções ortográficas:

1. Uso de ditongos arcaicos:

- (a) *-ai* (gen. sing.): quando metricamente necessário (dissilábico); em outros casos, *-ae*
- (b) *eis* (dat. pl.): sempre *eis*, embora *is* no nominativo plural e *-is* nas terminações do ablativo/dativo plural (2ª decl.)
- (c) evitam-se arcaísmos epigráficos, como *deixei* (*dixi*) e *plourumus* (*plurumus*)

2. Preferência por uma ortografia arcaica

- (a) *tuos, seruos, mortuos*, etc. em vez de *tuus, seruus, mortuus*
- (b) *vostrum, vorto*, etc. em vez de *vestrum, verto*
- (c) *quom, quor, quoius, quoi*, em vez de *cum, cur, cuius, cui*
- (d) *perdendum, emundis*, etc. em vez de *perdendum, emendis*
- (e) *plurumis, maxumus, lubens*, etc. em vez de *plurimus, maximus, libens*
- (f) mas *Athenis* e *Stymphalic*, em vez de *Atenis* e *Stumpalicis*

3. Assimilação

²⁵⁹ A mais completa abordagem sobre a ortografia do tempo de Plauto ainda continua sendo Ramsay (1896). Sobre a ocorrência de variações ortográficas nos manuscritos e em edições, cf. Redard (1956), além de Meillet (1924).

Preferência de formas assimiladas, como: *affert, effieri, collocare, impurus*, etc. (em vez de *adfert, ecfieri, conlocare, inpurus*), bem como *apsenti, opsecro* (em vez de *absenti, obsecro*).

4. Abreviamento por ênclise

Quando há abreviamento por ênclise, preferi: *sīquis e illēquidem*, e não *si quis e ille quidem*.

Contudo, em outros casos, a fim de deixar mais clara no plano ortográfico uma propriedade prosódica e salientar um “corpo métrico”²⁶⁰ dos versos, adoto procedimentos diferentes dos empregados por Melo:

5. Letras finais, apócope e prodelisão

(a) *hau* (anteconsantal) e *haud* (antevocálico), nunca *haut*

(b) *med* e *ted* apenas quando metricamente necessário

(c) *sati’, magi’, bonu’*, etc. em vez de *satis, magis, bonus*, antes de consoantes no caso de apócope do -s final, mas com -s em outros casos²⁶¹

(d) *bonust, faculist*, etc. quando o metro determinar; fora isso, formas completas, mas sempre *bonumst*²⁶²

(e) *nec* sempre antes de consoantes, e *neque* sempre antes de vogais (cf. QUESTA, 2007)²⁶³

6. Síncope e contração

²⁶⁰ A expressão “corpo métrico” é empregada com o sentido de “forma métrica”, ou seja, salientar o corpo métrico do verso é expor em sua forma (nesse sentido, na forma das palavras) caracteres do metro. Diversos outros autores utilizam a expressão com significados similares, cf. Habinek (1985, p. 188), Clackson (2011, p. 351), Beye (2006, p. 24; “rhythmic shape”, p. 6), entre outros.

²⁶¹ Como disse, o maior objetivo da adoção dessa grafia é evidenciar uma espécie de “corpo métrico ou prosódico” do verso; porém há o problema em se identificar quando “*bonus* + consoante” apresenta a sílaba final de “*bonus*” breve por apócope ou abreviamento iâmbico. Pezzini (2011) argumenta que em diversos casos o que ocorre de fato é um abreviamento iâmbico, porém, lembra que palavras como *magis* e similares, muito possivelmente, sofreram apócope.

²⁶² Cf. Pezzini (2011, p. 2): “Contracted spellings might be restored in other conditions since manuscripts are often not trustworthy when transmitting uncontracted forms”.

²⁶³ *Neque* nunca é bissilábico: se *neque* é antevocálico, o -e final é elidido e a sílaba *ne-* é breve; mas se é anteconsonântico, o -e final sofre apócope e o *ne-* é longo; nesse caso, muitas vezes, em vez de *neque* o texto traz *nec*, sendo *nec* sempre longo; assim, Questa (2007), por exemplo, grafia *nec* e *neque* de acordo com a métrica e não com a tradição manuscrita.

(a) *saeculum, periculum*, quando o metro determina; *saeculum, periculum*, em outros casos

(b) sempre *nīl*, mas *nīhīli*

(c) assim como Questa (2007), *mihi* apenas quando o metro requer duas sílabas, o que ocorre de fato apenas em casos de elisão, em que *mihi* precisa ser medido *mī(hi)*. Fora isso, sempre *mī*: mesmo quando *mihi* puder ser medido bissilábico *mīhī* por ocupar um só elemento, seja *anceps* ou *longum*, será preferido *mī*²⁶⁴

4.4.4 Edição e divergências

A edição de Woytek (1982) é seguramente muito acurada, porém a de Melo (2011-2013), além de seguir de perto Woytek em muitas soluções, já apresenta as convenções ortográficas mais próximas das quais pretendo empregar (conforme justificativas elencadas na seção anterior). Esse é o motivo principal pelo qual, como referido, empregarei como base o texto de Melo.

Aponto a seguir, entretanto, os versos em que leituras de Woytek foram preferidas. Isso se dá, sobretudo, naqueles casos em que Woytek me pareceu mais cauteloso.

Além dos casos de apócope do -s final e prodelisão, que, conforme acima referi, apresento com a ortografia contrata (e, portanto, independente do texto de Melo),²⁶⁵ identifico na lista que se segue as poucas divergências de ordem ortográfica ou métrica entre o texto que considerei e o da edição de Melo:

	<i>Woytek</i>	<i>Melo</i>	<i>Texto apresentado</i>
60	viris	uiris	duris (<i>Lindsay</i>)
100	te coepulonus	te coepulonus	coepulonus (<i>Lindsay</i>)
341	utrum tu pro	utrum tu pro	utrum pro (<i>Lindsay</i>)
380	et ut [vi]	eu [id] ut [ui]	et ut ui (<i>Leo</i>)
456	proventuram bene	bene prouenturam	prouenturam bene
738	ego illum	ego illunc	ego illum

²⁶⁴ A primeira implicação desta escolha é evitar medir elementos bissilábicos quando estes puderem ser medidos como monossilábicos, para evitar enviesar as análises posteriores que se baseiam na quantidade de sílabas breves.

²⁶⁵ Cf. item anterior.

No caso de *Estico*, o texto aqui adotado segue de perto a edição de Melo (2013), apenas dele divergindo quanto às convenções descritas nos itens 5 e 6 da seção anterior.

4.5 NOTAÇÃO E PARÂMETROS DA ESCANSÃO

No Apêndice 1, apresento minha escansão dos versos senários iâmbicos de *Persa* e *Estico*, e em seguida, no Apêndice 2, minha tradução das referidas passagens de *Persa* (quanto à tradução de *Estico*, sigo Cardoso, 2006).

Para melhor observar a expressividade métrica dos senários, a metrificação dos versos estará explicitada no texto apresentado. As marcas de breve (\sim) e longa ($\bar{\quad}$) denotam as quantidades das sílabas para efeitos métricos, e não a duração própria das vogais. Nos ditongos e encontro vocálicos em que ocorre sinérese, utilizei uma marca de sílaba longa um pouco mais alongada, para fins ditáticos apenas ($\bar{\quad}$), além de ter marcadas as sinéreses com dupla breve invertida ($\sim\sim$). As sílabas finais quando forem *brevis in longo* estão notadas com uma breve invertida (\sim). Hiatos, de qualquer natureza, estão marcados com uma barra (|) e as cesuras com barras duplas (||); quando ocorre hiato diante de cesura, então, haverá uma barra seguida das barras duplas. Entre parênteses estão assinaladas as elisões, que não têm valor métrico, mas devem ser mantidas na leitura.

Como assinali a quantidade de todas as sílabas, não houve necessidade de marcar o início dos pés métricos com pontos sublineares, como fazem Gratwick (1993) e Barsby (1999), ainda porque cada verso é seguido de sua escansão notada alfabeticamente, visando a tornar a visualização dos limites dos pés facilitada. Dessa forma, esperamos, os comentários dos próximos capítulos serão mais facilmente verificáveis.

Quanto aos parâmetros da escansão adotados, vale notar que, sempre que palavras dissilábicas como *meo*, *meas*, *ea*, *deus* etc. ocupavam um mesmo elemento, foi preferido observar sinérese e, portanto, uma única medida longa ($\widehat{me\bar{o}}$, $\widehat{me\bar{a}s}$), no lugar de considerar um abreviamento iâmbico e medir um elemento bissilábico ($m\check{e}\check{o}$, $m\check{e}\check{a}s$). No caso de *-ūs* final em elemento *anceps* seguido de consoante foi medido longo ($\bar{-\bar{u}s}$ + *consoante*), e não com apócope ($\bar{-\check{u}'}$ + *consoante*), sempre que possível. Isso significa,

em última análise, que preferi contar sílabas breves em elementos *ancipitia* apenas quando não houver ambiguidade, ou seja, quando for naturalmente breve, assim como evitar longos bissilábicos em caso de ambiguidade. Isso leva também a medir como longo final de sílaba longo em hiato prosódico em caso em que o metro não determine o contrário.

4.5.1 Notação alfabética

Junto com a notação simbólica tradicional, apresento também a escansão dos versos por meio da chamada notação alfabética, como proposta por Gratwick (1987, p. 281-283; 1993, p. 52-59; 1999, p. 211-219), que, por sua vez, apoia-se em Handley (1965, p. 56-62). Recentemente, diversos editores e estudiosos apontam para a vantagem de utilização da referida notação, como Barsby (1999), Christenson (2000), Goldberg (2013), Panayotakis (2010), Fontaine e Scafuro (2014), entre outros.

Para o presente estudo, as duas grandes vantagens da notação alfabética em relação à tradicional análise pódica são: (1) permitir observar e analisar o verso iâmbico (e trocaico) como uma sucessão de metros, e não apenas como um agrupamento de pés isolados. Isso é relevante, em especial, quando ajuda a salientar uma distinção entre A e C, bem como uma diferença entre B e D; e (2) demonstrar estruturalmente a similaridade entre metros iâmbicos e trocaicos.

Nessa notação o cenário iâmbico é descrito como uma sequência de três metros ABCD, em que A e C representam os elementos *ancipitia*, e B e D, os *longa*:

A B C D A B C D A B C D

Letras maiúsculas representam sílabas longas e letras minúsculas, sílabas breves. Um elemento *anceps*, como A e C, pode então ser notado como *a* ou *aa* e *c* ou *cc*. Nos casos dos elementos longos B e D que apresentam resolução, as duas sílabas breves são representadas como *bb* e *dd*.²⁶⁶ O último C, no caso dos cenários, é invariavelmente *c*, bem como o último D, embora sempre “conte” como longo, pode ser realizado *brevis in longo*, notado como *d+* (ou, muitas vezes, simplesmente como *D*).

²⁶⁶ Em itálico, *ABCD* denota a efetiva escansão de uma linha, enquanto ABCD (sem itálico) serve para representar as posições métricas em termos esquemáticos.

Por fim, a barra / pode indicar fim de palavra, mas normalmente se emprega para marcar a posição da cesura. Assim, o verso *quae numquam iussit me ad se arcessi ante hunc diem* (*Sti.* 267), pode ser escandido e notado desta forma:

quaē nūmquām iūssīt|| m(e) ād s(e) ārcēss(i) ānt(e) hūnc dīēm
 A B C DA/ B C D A B cD

Na prática, notar o verso assim também contribui para identificação de algumas tendências rítmicas. Fontaine e Scafuro (2014, p. 483) ensinam: “Além da lei da Bentley e Luchs, existem outras regras e observações que contradizem a alegada arbitrariedade que o esquema puramente quantitativo do verso com todas as suas substituições sugere”²⁶⁷. Através da notação alfabética, como sintetiza Barsby (2000, p. 304), torna-se mais claro identificar ou descrever algumas dessas leis e regras, especialmente quando esse esquema: (i) identifica a cadência *BcD/* mais claramente, quando ocorre, fora de fim de verso; (ii) explica os *loci Jacobsohniani* como apenas exemplos de *Bcd+ /* em outra posição que não o fim de verso; (iii) permite explicar a Lei de Luchs simplesmente como “proibição de *aB/cD* em fim de verso e preferência de *AB/cD*”; e (iv) permite descrever a Lei de Meyer como “preferência de *BcD/* no lugar de *BCD/* em qualquer posição”.

²⁶⁷ “In addition to the law of Bentley and Luchs, there are other rules and observations that contradict the alleged arbitrariness which the bare quantitative scheme of the verse with all its substitutions suggests”.

5 ANÁLISE DE *PERSA* E *ESTICO*

5.1 VARIEDADE RÍTMICA COMO MEIO DE EXPRESSÃO

Neste Capítulo, passo a analisar passagens selecionadas em que ocorrem senários iâmbicos nas peças *Persa* e *Estico* de Plauto, tendo como objetivo demonstrar que sua variedade métrica pode possuir expressivo valor poético e dramático. Mais especificamente, esse valor se deriva do fato de que a organização métrica dos senários não encerra apenas uma prosódia prosaica, nem carece de distinção rítmica.

Para tanto, tenho como ponto de partida: (1) as discussões implementadas no Capítulo 2, em que estabeleci os pressupostos prosódicos e métricos que foram considerados nas observações dos versos de *Persa* e *Estico*; (2) certas concepções sobre a análise do metro latino que apresentei no Capítulo 3, referindo-me, principalmente, a três estudos: a abordagem de Petersmann (2000), para quem os romanos percebiam e atribuíam valor e significado à variedade rítmica; o estudo de Morgan (2010), que resgata a posição de grande importância e centralidade do metro na literatura latina, evidenciando-a por meio de uma interpretação que busca entender sentidos e o poder expressivo da métrica latina; e, principalmente, a leitura de Gratwick e Lightley (1982), cuja análise parte da ideia de que sequências de sílabas breves podem apresentar indícios de variedade rítmica como “meio de expressão”; e (3) o texto plautino, aqui considerado e anotado de acordo com os aspectos apontados no Capítulo 4.

5.2 EM *PERSA*

Em *Persa*, uma das poucas peças de Plauto que não possui um prólogo,²⁶⁸ dois escravos fazem a cena de abertura numa espécie de dueto, ao som das flautas.²⁶⁹ Tóxico encontra Sagaristião e lhe diz estar apaixonado, precisando de 600 sestércios para libertar sua amada, Lemniselene, escrava de um cafetão, Dórdalo (1-52).

²⁶⁸ A análise mais abrangente (ainda que datada) dos prólogos plautinos é de Lionel Abel, em *Die Plautusprologue* (1955). Sobre a composição e efeitos do prólogo plautino quanto a clareza e suspense na obra, cf. Duckworth (1952, p. 211-218). Embora simplificada, ver a introdução de Couto (2006, p. 16): “Plauto omitiu-o [o prólogo] em apenas cinco comédias – *Gorgulho*, *Epídico*, *A Comédia do Fantasma*, *O Persa* e *Estico*”.

²⁶⁹ Marshall (1997, p. 102) inclui a cena como parte de uma “encenação em espelho” (“mirror-staging”).

Sagaristião conseguirá os 600 sestércios “emprestados” de seu amo (sem que o mesmo saiba) e, com esse dinheiro, Tóxilo poderá libertar Lemniselene (251). Porém, enquanto isso, Tóxilo urde um plano para enganar o cafetão (53 *et seq.*), para o qual precisará da ajuda de Saurião, um parasita. O diálogo entre Tóxilo e Saurião a partir do v. 53 se desenrola já sem acompanhamento musical. Tóxilo explica que Saurião deverá “emprestar” sua filha, e a jovem, disfarçada de escrava raptada nos confins da Arábia, será posta à venda por Sagaristião, então fantasiado de mercador persa, hóspede da casa de Timárquides, senhor de Tóxilo (470). Antes disso, numa sucessão de cenas com acompanhamento musical (168-328), Pégnio, um jovem escravo a serviço de Tóxilo, que leva notícias a Lemniselene, encontra Sofoclidisca, a escrava pessoal da meretriz, que procura por Tóxilo. Pégnio encontra ainda Sagaristião, que vem avisar que obtivera o dinheiro. Depois desse momento musical, a música para e Saurião e sua filha entram em cena (329 *et seq.*). Saurião tenta convencer a jovem, que resiste, a participar do engano e, ao final, impõe sua vontade. Tóxilo começa a enrolar Dórdalo assim que a música retorna (470). Timárquides, que supostamente estaria no exterior, teria mandado uma carta em que explica a situação de um hóspede persa, “interpretado” por Sagaristião, informando seu desejo de vender uma jovem raptada “das Arábias” (a filha do parasita), mas sob o risco do comprador – uma vez que a jovem era nascida livre, o negócio não deveria ser fechado formalmente, ou seja, na presença de testemunhas (502, 520). A carta é falsa, porém Tóxilo convencerá o cafetão Dórdalo a comprar a cativa pelos mesmos 600 sestércios que lhe pagara antes pela liberdade de Lemniselene (683), num momento não musical. Logo em seguida, Saurião aparecerá como pai da jovem e reclamará seu direito, afinal em Atenas uma jovem livre não poderia ser vendida como escrava, resgastando assim sua filha, mesmo sob protestos de Dórdalo, que é ameaçado de ser levado a juízo (725). No fim, Dórdalo, sem Lemniselene, sem a cativa da Pérsia e sem o dinheiro, será motivo de zombaria durante um banquete musical de comemoração organizado por Tóxilo para seus comparsas (755-858).

5.2.1 A “breve” enumeração das gerações (*Per.* 53-59)

O longo monólogo (53-81) de quase trinta versos do parasita Saurião em senários iâmbicos aparece na segunda cena de *Persa*. Esse monólogo é a primeira cena

neste metro nessa comédia. Entre as cenas em senários das comédias de Plauto, esta, em particular, chama a atenção. Isso porque, quando no início das peças, normalmente cenas em senários iâmbicos são prólogos, ou cenas de tom altamente explicativo.²⁷⁰ Já em *Persa*, em que temos uma cena de abertura (1-52) “cantada” (ou seja, composta de metros variados)²⁷¹, a primeira cena em senários iâmbicos (sem música então) é um monólogo cômico que, além de linguagem elaborada, vai apresentar, como pretendo demonstrar, uma métrica expressiva.²⁷²

SAT. Větër(em) ātqu(e) āntīquōm| quaēstūm māiō<rūm mēūm>
 sēru(o) ātqu(e) ōptīnē(o) ētl māgnā cūm cūrā cōlō.
 nām nūmquām quīsquāml mēōrūm māiōrūm fūit
 quīn pārāsītāndōl pāuērīnt uēntrīs sūōs:
pātēr, āuōs, prōāuōs, ābāuōs, ātāuōs, trītāuōs
 quāsī mūrēs sēmpērl ēdēr(e) ālīēnūm cibūm,
 nēqu(e) ēdācītāt(e) ēōs| quīsquām pōtērāt uīncērē, (53-59)

aaBCDA/BCDABcD
 ABCddA/BCDABcD
 ABCDA/BCDABcD
 AbbCDA/BcDABcD
aBccdda/bcddABcD
 aaBCDa/BCddABcD
 aaBcDA/BCddABcD

SAT. *Conseruo e mantenho a velha e antiga profissão de meus ancestrais e ainda a cultivo com grande cuidado. Pois nunca houve nenhum de meus antepassados que não alimentaram seus ventres parasitando: pai, avô, bisavô, trisavô, tataravô, tatataravô, como ratos, sempre comeram a comida alheia, e ninguém podia vencê-los em voracidade, [grifo nosso]*

Moore (2001, p. 257) apresenta a cena monológica de uma forma que pressupõe uma certa “simplicidade emocional” como sendo própria do senário iâmbico: “Assim, em *Persa* a emocional cena de abertura com acompanhamento musical

²⁷⁰ Das 21 peças plautinas remanescentes, apenas *Cistellaria*, *Curculio*, *Epidicus* e *Mostellaria*, além de *Persa* e *Stichus* não possuem prólogo. Sobre *Bacchides* não se sabe ao certo. As demais 14 peças iniciam com prólogo em senários iâmbicos. Ainda assim, *Curculio* e *Mostellaria* iniciam com uma cena em senários. Cf. Gratwick (1993, p. 31) e Lowe (2007, p. 92).

²⁷¹ Cenas de abertura com *cantica* ocorrem apenas em *Persa*, *Stichus*, *Epidicus* e *Cistellaria*.

²⁷² As citações dos textos latinos foram retiradas da edição mais recente da Loeb (MELO, 2011), levando em consideração as discussões do Capítulo 4, em que argumento em favor da adoção de certas convenções ortográficas diversas.

contrasta com a cena seguinte, uma não-emocional auto-apresentação de Saturião, sem acompanhamento musical (53 *et seq.*).²⁷³

Mesmo que a música não se sobreponha à enunciação da fala do parasita nesta cena e que não houvesse um *aumento* no tom emocional por causa dessa ausência musical (aumento emocional que, para Moore, basicamente só poderia ser alcançado pelo motivo contrário, ou seja, com o retorno da música), ainda assim, a meu ver, dificilmente o verso 57 parece expressar o mesmo tom – entendendo aqui tom como uma “inflexão da voz”²⁷⁴ – dos quatro versos anteriores. Essa alternância de tom (e de ritmo) dentro de uma mesma passagem em senários deve ter sido bastante perceptível e, no meu entender, teria efeitos não desprezíveis e dificilmente reduzíveis um discurso simplesmente cotidiano ou prosaico, ou ainda, não me parece possível tratar esse verso como indistinto metricamente em relação aos demais.

Isso porque, nesse verso, a sucessão de sílabas breves (e pirríquios (˘˘) como elementos longos) cria um efeito sonoro muito distinto da sequência dos quatro versos anteriores fundamentalmente espondaicos (*ABCD/BCDABcD* x *aBccdda/bbccddABcD*): assim, a enumeração orgulhosa das gerações de “comedores de comida alheia” ficará, devido ao entrecortado das muitas sílabas breves sequenciais, ritmicamente destacada do restante do bloco de conteúdo. Além disso, no v. 57, podemos perceber que em nenhuma posição ocorre coincidência de fim de palavras e fim de pé, criando assim um verso em que a sequência crética típica *BcD/* do senário iâmbico só ocorra mesmo ao final. Destaca-se ainda o posicionamento regular da cesura pentemímera em todos os versos.

Segundo propomos, a enunciação apresenta valor cômico, dessa maneira, não apenas pelo efeito da acumulação assindética exagerada em si, mas também por ser reforçada no nível métrico pelo exagero de sílabas breves e pelo ritmo não usual em versos senários iâmbicos.²⁷⁵

²⁷³ “Thus the emotional accompanied opening scene of *Persa* contrasts with the ‘matter-of-fact’ unaccompanied self-presentation of Saturio that follows (53ff).”

²⁷⁴ Cf. Houaiss (2009), acepção 4. Sendo as demais: 1. vigor natural; força, tensão; 2. altura dos sons emitidos pela voz humana ou por instrumentos[...]; tonalidade; 3. variação de altura, intensidade, duração ou qualidade de um som musical [...].

²⁷⁵ A escansão de *pater* é discutível. Sigo aqui a medida de Woytek (1982, p. 70). A primeira sílaba longa em *tritauros* já era breve no tempo de Plauto (segundo *OLD* e *L&S*), contudo, no verso em questão tal sílaba precisa ser de medida longa, o que sugere que se faz aqui um uso estilístico da métrica (cf. *DELL*). Uma outra escansão do verso como um todo é possível ainda, supervalorizando ainda mais o número de sílabas breves: optei pela escansão mais conservadora neste caso.

Quanto aos versos “alongados”, cabe destacar as sucessivas elisões do primeiro hemistíquio dos vv. 54 e 55, gerando uma dicção que se alarga ainda mais, o que também contribui para ilustrar possibilidades de variação rítmica no emprego de senários iâmbicos. Acumulam-se fenômenos prosódicos e métrica contrastantes entre os versos 54-56 e o verso 57, reforçando, assim, as distintas conformações rítmicas, de modo a salientar a comicidade do texto.

5.2.2 Tons de ameaça e alívio (*Per.* 144-147 e 397-398)

Quando nos perguntamos a que estudiosos como Moore se referem quando afirmam que haveria uma menor carga emocional nas passagens em senário iâmbico, uma resposta poderia ser uma suposta monotonia rítmica, o que não é o caso dos senários, reconhecidos pela ampla variação de sílabas que aceitam, ou ainda uma ausência de variação expressiva. As características apontadas na subseção acima indicam que não parece ser esse o caso da passagem anterior, e, como pretendo demonstrar, de várias outras.

Sem desejar contradizer, por exemplo, o tratamento, breve porém preciso, do senário iâmbico em Moore (2012, p. 175-177), pretendo argumentar que haja indícios de que a variedade rítmica nos *senarii iambici* é expressiva tanto quanto em outros versos²⁷⁶ e que diversas vezes essa variação entre quantidade de sílabas longas e breves parece ter a função de ajudar a enfatizar os contextos de enunciação. Mesmo que cenas em senários sejam momentos de “calma antes da tempestade”, Moore não observa a variação interna de versos individuais.

Assim, observando o ritmo dos senários, destaco uma curta passagem do diálogo entre Satrião e Tóxico (vv. 144-147), em que o escravo esperto ajusta uma falsa venda da filha do parasita para enganar um cafetão ávido. O destaque visa demonstrar que a variação rítmica interna dos senários se conecta, de alguma forma, com um possível tom variável do discurso, em que o mesmo personagem pode mudar o tom da sua fala ao mesmo tempo em que altera seu padrão rítmico:

[TOX.] quīd nūc? quīd ēst? quīnll dīcīs quīd fāctūrūs sīs?

²⁷⁶ Sobre a variedade métrica como meio de expressão nos septenários, cf. o já referido artigo de Gratwick e Lightley (1982), discutido no Capítulo 3.

SAT. quaēs(o) hērcleḗ mē quōqu(e)ḗ ētīāmḗ uēndē, sī lūbēt,
 dūm sātūrūm uēndās.ḗ TO. hōc, sī fāctūrū's, fācē.
 SAT. fācī(am) ēquīdēm quaē uīs.ḗTO. **Běně fācis. prōpěr(a), ābī dōmūm;** (144-147)

ABcDA/BCDABcD
 ABcDa/bbC/DaBcD
 AbbCDA/BCDABcD
 aabbCDA/bbcDaabbcD

[TÓX.] E agora? Como é que é? O que você me diz que vai fazer?

SAT. Por favor, por Hércules, se quiser, me vende também,
 desde que me venda “cheio”. TÓX. Faz o que você quiser.

SAT. OK, vou fazer o que você quer. TÓX. **Faz bem. Se apressa, vai para casa.**

[grifo nosso]

Para pressionar Satrião, Tóxico lança uma série de perguntas intimidadoras: *quid nunc? quid est? quin dicis quid factururus sis?* Do ponto de vista estilístico, a repetição de *quid, quid, quin, quid*, bem como a assonância em <i> é notável. Mas, quando adicionamos mais uma camada de avaliação e percebemos que o verso é quase completamente formado de espondeus, o ritmo lento da enunciação se destaca, enfatizando assim uma certa gravidade (ainda que cômica...) da ameaça.²⁷⁷

Mas, quando Satrião aceita fazer o que Tóxico queria, o escravo se anima e quer logo que o parasita vá para casa para ajustar os termos do engodo com sua filha: *Běně fācis. prōpěr(a), ābī dōmūm*. Temos aqui um trecho ritmicamente muito diverso daquele das ameaças anteriores. Junto com o próprio significado de *propera* (“se apressa”), a sequência de breves e um raro proceleusmático (~ ~ ~ ~) no quinto pé (o único em 610 versos), formado por uma única palavra prosódica, dada a elisão, ajudam a sublinhar sua agitação, notada na velocidade de sua fala e no ritmo entrecortado do verso. A fala de Tóxico, de fato, dá apenas continuidade ao tom da fala anterior do vencido Satrião, que já sem esperanças diz no início do mesmo verso (com quatro sílabas breves, num proceleusmático no primeiro pé, também formado uma única palavra prosódica): *fācī(am) ēquīdēm quaē uīs* (“faz o que você quiser”, v. 147).

Semelhantemente em outro trecho, depois de uma tentativa de sensibilizar o pai com interrogações pesadas, cheias de sílabas longas (v. 397), também marcadas por fortes aliterações e assonâncias, agora em <u>, a filha do parasita mais à frente também

²⁷⁷ Tratando de aspectos épicos e trágicos na comédia, Costa (2014, *passim*) discute a ideia de gravidade cômica.

desistirá de discutir e se dará por vencida numa fala rápida e sem esperanças (v. 398), em que a proporção de sílabas breves se altera sensivelmente:²⁷⁸

VI. quīn tū mē dūcīs, | sī quō dūctūrū's, pātēr?
uēl tū mē uēndēl | **uēl fācē quīd tībi lūbēt.** (398-399)

ABCDA/BCDABcD
ABCDA/**Bcd+AbbcD**

JOV. *Por que você não me leva logo, pai, se vai me levar para algum lugar?*
*Ou me vende **ou faz... o que você quiser.*** [grifo nosso]

No v. 398, ainda chama a atenção um fato métrico do verso de Plauto: a liberdade do elemento *brevis in longo* na oitava posição, o chamado “local Jacobsoniano” (cf. seção 2.4.6). Antes de se tratar de uma mera licença poética, a especial sílaba breve na oitava posição, neste caso o *-cē* de *face*, coincide com a desistência da jovem que, aflita, decide aceitar seu destino de personagem cômica: “ou faz... o que você quiser”, enunciando sua fala num ritmo mais rápido, como que não quisesse mesmo dizer tais palavras.

5.2.3 Senários, cidadãos e xingamentos perfeitos (*Per.* 65-67, 405-411 e 421)

Embora os senários iâmbicos fossem descritos desde a Antiguidade como a sucessão de seis iambos²⁷⁹, de modo geral um verso composto realmente de seis iambos é verdadeiramente raro. Em Plauto, ocorre em menos de 1% dos senários em *Persa* e *Estico*.²⁸⁰ No *Persa*, encontramos naquela mesma fala de auto-apresentação do parasita (65-67) um verso desse tipo, que é, pois, completamente iâmbico, o verso 67:

[SAT.] nām pūblicaē rēī caūsā quīquōmqu(e) īd fācīt
māgīs quām suī quaēstī, || ānīmūs īndūcī pōtēst

²⁷⁸ Cf. seção 2.4.6.

²⁷⁹ Cf. Mário Vitorino, *Art. Gram.* II. 3, 27: *sex enim pedes iambos habet*; Atílio Fortunaciano, *Ars* 9, 3: *senarius, quod pedes sex simplices habeat*; entre outros, além do famoso verso de Horácio, *Ars* 253, *cum senos redderet ictus*, “porque produzia seis batidas”. Note-se ainda que Horácio se vale do poder mimético da métrica do hexâmetro, quando opõe no v. 251 um verso de seis dátilos (*d*) para tratar do *pes citus* que é o iambo, *Syllaba longa breui subiecta uocatur iambus (ddddds)*, a um verso de cinco espondeus (*s*), *in scaenam missos cum magno pondere uersus (ssssds)*, em que recorda versos de grande peso do poeta Ênio.

²⁸⁰ Em 610 versos analisados neste trabalho, ocorrem apenas três senários de seis iambos.

ě(um) ěsě cīuēm|| ēt fīdēlēm| ēt bōnūm. (65-67)

ABcDA/BCDABcD
aaBCDa/bbcDABcD
aBcDa/BcDaBcD

[SAT.] *Mas quanto a todo aquele que faz isso por causa da República
mais do que em benefício próprio, posso ser levado a acreditar
que este seja um cidadão bom e honesto.* [grifo nosso]

Além de ter a sequência rítmica “ideal”, esse verso 67 é um espécime raro também por outros aspectos nele notáveis: o paralelismo sintático e o uso marcado dos hiatos. Podemos supor que nele há uma certa “mímese métrica” do conteúdo, o que refletiria, em última análise, uma autoconsciência métrica, uma espécie de “metametricalidade” (“metametricality”)²⁸¹: para tratar de um possível cidadão ideal, bom e honesto, mais preocupado com a coisa pública do que com seus interesses pessoais, o metro do verso (que enuncia a crença do parasita de que exista este tipo de homem) é precisamente o “metro ideal”, ou seja, um cenário iâmbico perfeitamente formado por seis iampos puros, o que, assim como esse cidadão ideal, se não existe apenas no campo das ideias, é, no mínimo, difícil de encontrar.

A meu ver, à construção desse verso é, por sua vez, difícil de ser atribuído qualquer eco de puro prosaísmo ou indistinção rítmica. Ademais, o nível de elaboração métrica supõe que, mesmo passagens em cenários variavam em tom de acordo com a variação métrica interna dos versos. Minha hipótese é de que um dos recursos para este fim é a utilização deste cenário “ideal”, uma vez que algo semelhante também pode ser visto no v. 410, embora o efeito do ritmo “ideal” servirá aqui a outros propósitos:

TO. Cūrāt(e) īst(i) īntūs,| i(am) ěgō dōmūm mē rēcīpī(am). DO. ōh,
Tōxīlē, quīd āgītūr?|| TO. ōh, lūtūm lēnōnīūm,
cōmmīxtūm caēnōl stērcūlīnūm pūblīcūm,
īmpūr(e), ĩnhōnēst(e), ĩniūr(e), īllēx, lābēs pōplī,
pēcūnīā(i) āccīpītēr| āuīd(e) ātqu(e) ĩnuīdē,

²⁸¹ O termo “metametricalidade” até onde pude averiguar foi cunhado recentemente por Morgan (2010, p. 26 *et passim*) a partir de Fantuzzi e Hunter (2004), ainda que estes últimos não empreguem o termo e tratem de poesia helenística. Esta palavra ainda aparece na nota 44 de Blackwood (2015, p. 169), embora a obra como um todo trate de Boécio e poesia litúrgica. Blackwood cita também Santirocco (1986), que trata das odes de Horácio e não utiliza a expressão, embora se valha do conceito. O termo “metamétrica” faz referência ao moderno conceito de “metateatro”, aplicado a comédias de Plauto principalmente por Slater (1985). Cf. ainda discussão em Cardoso (2006, p. 58-61).

prōcāx, rāpāx, trāhāx—trēcēntīs uērsībŭs
tuās impūrītīās| trālōquī nēmō pōtēst— (405-411)

ABCDA/bbcDAbbcD
Abbcdda/BcDABcD
ABCDA/BcDABcD
ABccDABCDABcD
aBcDAbbc/ddABcD
aBcDaB/cDABcD
ABCddA/BcDABcD

TÓX. Cuidem disso aí dentro, eu já volto para casa. DÓR. Oh, Tóxilo, como vai? TÓX. Oh, lixo dos cafetões, sujeira misturada com a bosta dos banheiros públicos, imundo, desonesto, injusto, desleal, desonra do povo, abutre avarento de dinheiro e invejoso, ordinário, salafrário, falsário — nem com trezentos versos alguém consegue listar suas sujeiras. — [grifo nosso]

Ao enumerar os xingamentos ao cafetão, Tóxilo se vale de, digamos, meio senário ideal, i.e., de três iambs consecutivos no primeiro hemistíquio. E ele o faz empregando três palavras paralelas e com forte homeoteleuto nos elementos longos: *procax, rapax, trahax*. Assim selecionadas, tais palavras ficam bem marcadas no plano sonoro graças também à rara sequência de iambs em que são dispostas.

Observar atentamente a elaboração do verso permite-nos chegar à mesma constatação: embora se componha de xingamentos e palavras de baixo calão, e seja encenado por personagens de estrato social mais baixo (escravos e cafetões), o texto enunciado é sempre um verso, e não apenas um cotidiano latim falado à época de Plauto (nível de linguagem que, como referi no Capítulo 3, estudiosos modernos têm notoriamente dificuldade de classificar).²⁸²

E quem nos lembra de que são sempre versos – mais de trezentos... – que escravos-personagens utilizam para “falar” no palco da comédia romana é o próprio verso: *trecentis uersibus tuas impuritas traloqui nemo potest* (v. 409-410), novamente, numa referência à própria composição e à ideia de uma autoconsciência poética.²⁸³

Tudo se torna ainda mais interessante quando alguns versos depois, Dórdalo, “sem respirar” (v. 417), responde na mesma moeda e retruca com uma boa

²⁸² Cf. a introdução de Dickey e Chahoud (2010). Sobre a linguagem coloquial e outros registros com exemplos em *Estico*, cf. introdução em Cardoso (2006); em *Anfitrião*, Costa (2013).

²⁸³ Sobre metateatro em Plauto, imprescindível é o já referido Slater (1985); cf. também Cardoso (2005), que discorre sobre as ideias de Slater no contexto de reflexão sobre metapoesia em geral.

lista de xingamentos endereçados a Tóxilo. No fim da lista do cafetão, aparece este verso:

pĕrĕnnĭsĕruĕ, l lŭrch(o), ědāx, fŭrāx, fŭgāx, (421)

aBcDa/BcDABcD

escravo perpétuo, glutão, comilão, ladrão, fujão,

Além da clara repetição do homeoteleuto dos nomes terminados em *-ax* (na mesma acumulação em três membros), na primeira metade do verso, ocorre também uma sequência de três iampos, *aBcDa/B*, assim como no v. 410, mas aqui a lista de “qualidades” do escravo aparece ao final do verso. Note-se que, assim como no discurso de Tóxilo, esse ritmo marcado encerra a sucessão de xingamentos e indica o momento em que o personagem passará a tratar do assunto que o trouxera efetivamente à cena: o dinheiro para pagar a liberdade da escrava amante de Tóxilo. Talvez, com a repetição dos nomes em *-ax* e a manutenção do ritmo fortemente iâmbico, Dórdalo tenha pensado que se igualaria a Tóxilo no certame verbal.²⁸⁴

Note-se a preocupação formal do posicionamento das palavras, com o retorno da cesura para a quinta posição regular, mas composto o primeiro hemistíquio integralmente por uma única palavra, e a opção por *fŭrax* nas nona e décima posições. Com isso se respeita a Lei de Luchs, de modo a evitar que a posição *fŭ-* seja breve e crie um “iambo fora de lugar”, não antecipando a percepção da sequência crética final *...BcD/*.

5.2.4 A breve avareza (*Per.* 683-687)

Quando o engano de *Persa* se instaura e Sagaristião está prestes a receber o dinheiro de Dórdalo, sobra tempo ainda para o cafetão demonstrar sua típica ganância.²⁸⁵ Ao entregar em uma bolsinha o dinheiro pela compra da cativa da Pérsia, o cafetão desconta duas moedas para pagar a própria bolsinha. Entre os cinco primeiros versos da cena, chama a atenção a estrutura rítmica do v. 685:

²⁸⁴ Vale lembrar que a poesia iâmbica era caracterizada entre os antigos como o espaço para a invectiva e a ofensa: *Archilochum proprio rabies armauit iambo*, “a raiva armou Arquíloco com o próprio iambo” (Hor. *Ars* 79); e tampouco podemos nos esquecer de Catulo 4, 29 e 52.

²⁸⁵ Sobre a figura do cafetão, cf. Hartkamp (2004).

DO. Prōb(ae) hīc ārgēntīl sūnt sēxāgīntā mīnaē,
dūōbūs nūmmīs| mīnūs ēst. SAG. quīd ēi nūmmī scīūnt?

DO. crūmīn(am) hānc ěmĕrĕ|| aūt fācĕr(e) ūtī rĕmīgrĕt dōmūm.

SAG. nē nōn sāt ěssēs| lĕn(o), īd mĕtūĕbās mīsĕr,
īmpūr(e), āuārĕ,| nē crūmīll(am) āmīttĕrēs? (683-687)

aBCDA/BCDABcD

aBCDA/bbCddABcD

aBCdda/BccddaaBCD

ABcDA/BCddABcD

ABcDa/BcDABcD

*DÓR. Aqui estão as honestas sessenta minas,
menos duas moedas. SAG. Pra que servem essas duas moedas?*

DÓR. Pra comprar essa bolsa ou fazer com que retorne pra casa.

*SAG. Estava com medo, miserável, de não ser cafetão o suficiente
se perdesse uma bolsinha, seu imundo, avarento? [grifo nosso]*

Os versos altamente espondaicos (683-684) das falas dos dois personagens contrastam nitidamente com um verso de muitas sílabas breves (685) enunciado pelo cafetão. Quanto à estruturação rítmica deste verso 685, destaco o número de sílabas breves: notem-se, além da resolução do primeiro D (dd), a realização bissilábica do último A (aa) e o proceleusmático na segunda parte do terceiro metro CD (ccdd), em que ocorre um abreviamento iâmbico em *ēi* (nom. pl.).

A operação da lei de Luchs²⁸⁶ quanto à resolução do último A (aa) chama a atenção: os quatro primeiros versos dessa passagem apresentam final de palavra não acentuado na última posição B (décima posição). Essa configuração, segundo a chamada lei de Luchs, pressupõe que o elemento *anceps* anterior seja longo (ou bissilábico), e não breve, ou seja, que se prefira AB/cD. Assim ocorre nos vv. 683, 684, 685 e 686. Contudo, no v. 685, o terceiro verso desta sequência, embora a lei se preserve, no lugar de uma sílaba longa em elemento longo, ocorrem duas breves resolvidas.

Constatar o emprego de um padrão métrico frequente em textos da comédia paliata (e modernamente batizado como “lei de Luchs”) ajuda, antes de tudo, a percebermos uma preocupação formal do poeta com o posicionamento de fins de

²⁸⁶ Sobre esta lei, cf. sessão 2.4.4.

palavras. Além disso, no mesmo verso, o hiato diante de posição de cesura contribui ainda mais para ilustrar um certo artificialismo prosódico e métrico.

O ritmo acelerado, cheio de sílabas breves, de uma fala do cafetão, sobressai-se entre tantos outros versos fundamentalmente longos dos outros personagens em cena. Tal destaque, a meu ver, ajuda a sublinhar a natureza sub-reptícia da laia dos cafetões, por meio de uma fala bem marcada ritmicamente.

Nesta cena, estabelece-se um contrato verbal de compra e venda. *Mutatis mutandis*, não me furto a imaginar uma comparação entre essas pequenas letrinhas dos contratos atuais (em que cláusulas abusivas costumam vir escritas em letrinhas menores) e as sílabas breves da cláusula imposta pelo cafetão.²⁸⁷ Ao enunciar sua condição de venda dessa forma, num verso *aBCdda/BccddaaBcD*, ritmicamente mais acelerado, o cafetão parece querer que passe despercebido seu caráter abusivo; entretanto, sucederá o contrário.

Qualquer que seja a interpretação que se procure para a fala do cafetão, fica patente que a estrutura rítmica do verso contribui para destacar, por meio de um ritmo contrastivo, esta fala em meio às demais. Novamente, não me parece que se trate de um uso desmotivado da métrica do cenário iâmbico dramático.

5.2.5 A “longa” fala (*Per.* 165-167)

A segunda cena em cenários iâmbicos em *Persa* é uma longa cena de mais de oitenta versos (vv. 81-167). Ao final dessa cena, Tóxico anuncia suas próximas ações e, a fim de começar a por seu plano em ação, decide parar de falar:

TO. āb(i) ēt īstūc cūrā||. ĩntērīb(i) ēgō pūērūm uōlō
mīttēr(e) ād āmīcām|| m(eam), ūt hābēāt ānīmūm bōnūm,
mēd ēss(e) ēffēctūr(um)|| hōdīē. nīmī’ lōngūm lōquōr.—

aaBCDA/BccddaaBcD
AbbcDA/bbcDaaBcD
ABCDA/bbCddABcD

TÓX. Vai e cuida disso. Enquanto isso, eu quero enviar um menino

²⁸⁷ Ou talvez próximo às propagandas televisivas de remédios, quando informação essenciais, como “leia a bula” ou “se persistirem os sintomas, procure um médico”, são ditas de forma extremamente rápidas ao final.

*até minha amada, pra ela ficar tranquila
que eu vou resolver isso tudo hoje. Estou falando demais! [grifo nosso]*

Entre os seis hemistíquios dos três versos destacados, apenas o primeiro do terceiro verso (v. 167) apresenta uma estrutura totalmente espondeica.²⁸⁸ Aqui a grande sequência de sílabas breves entre três versos não faz necessariamente uma oposição direta com versos espondeicos, mas antes se coaduna com o teor da cena, como em diversos outros momentos das comédias, em que os versos finais de uma cena parecem reproduzir ritmicamente a agitação do entra e sai de personagens que se sucederá.

Isso pode ser observado nos versos 80, 404 e 464, todos versos que encerram cenas, por exemplo:

sēd āpērīuntūrl aēdēs, rēmōrāndūst grādūs. (80)

abbcDa/BCddABcD

Mas as portas se abrem, devo retardar o passo.

sēd ībī cōncrēpūtl fōrī'. quīsn(am) ēgrēdītūr fōrās? (404)

abbCddA/bbCDaaBcD

Mas a porta fez um barulho lá. Quem está saindo?

īd ērīt ādēūdīldtēmpūs. nūnc āgērītē uōs. (464)

aabbcDA/BCDabbcD

aí será a hora de entrar. Agora vão.

Tal variação está longe de ser uma regra, tanto que outras vezes, versos com predominantes espondeus encerram algumas seções, como no caso do v. 527, que fecha a leitura de carta de Timárquides a Tóxilo:²⁸⁹

haēc cūr(a) ēt hōspēs! cūr(a) ūt cūrētūr. uālē.?

²⁸⁸ Observe-se, entretanto, que Woytek (1982, p. 218) mede o primeiro hemistíquio do v. 167 como “m(e) ēss(e) ēffēctūrūm” (ABCDA). E veja-se ainda que o v. 165 poderia ser medido com hiato prosódico em posição de cesura: “āb(i) ēt īstūc cūrā” (aaBCDA).

²⁸⁹ O mesmo ocorre ainda em *Sti.* 274.

ABcDA/BCDABcD

Cuida disso e cuida para que o visitante sejam bem cuidado. Passar bem.

5.2.6. Jogos de palavras marcados ritmicamente (*Per.* 105-107)

A variação métrica do cenário pode funcionar ainda como reforço de outros efeitos, como enfatizar ritmicamente repetições e jogos de palavra:

*cālĕfĭērī iūssīl rĕlĭquĭās. SAT. pĕrnām quĭdĕm
iūs ēst āppōnīl frĭgĭdām pōstrĭdĭē.
TO. itā fĭērī iūssī. | SAT. ĕcquĭd hāllĕcĭs? TO. uāh, rōgās? (105-107)*

*aabbCDA/bbcDABcD
ABCDA/BcDABcD
aabbCDA/bbCDABcD*

Mandei esquentar as sobras. SAT. Mas o presunto deve ser servido frio no dia seguinte. TÓX. Mandei fazer assim. SAT. E aquele molhinho de peixe? TÓX. Opa, ainda pergunta?

A fala de Tóxico em *ita fieri iussi* (“mandei fazer assim” v. 107) estabelece diretamente um jogo de palavras com fala anterior de Satrião, *calefieri iussi* (“mandei esquentar” v. 105), por meio da repetição de *-fieri iussi* (105) e *fieri iussi* (107), porém, o jogo não para por aí: note-se que, além dessa repetição lexical, há a repetição do proceleusmático no primeiro pé e a manutenção do jogo de palavras na mesma posição do verso, garantindo assim o eco rítmico do primeiro hemistíquio.

Vejamos ainda que, entre essas duas falas (105/107), de igual estrutura *aabbCDA/*, se opõe um verso (106) quase todo formado de espondeus (compare-se o primeiro hemistíquio, *ABCDA/*): tal intercalação, de certa forma, ajuda reforçar o eco rítmico entre *calefieri iussi* e *ita fieri iussi*.

5.2.7 Pai e filha (*Per.* 345-354)

Tentando convencer o pai de que a má fama por participar de um negócio como o que Satrião e Tóxico estavam tramando poderia por risco sua reputação, a jovem filha de Satrião tenta argumentar de várias formas (vv. 329-399). Num trecho

desse diálogo, pela altura do v. 345, uma série de versos encerram máximas proferidas pela jovem. O uso das máximas evidencia que ela se comporta como o contraponto sábio diante do pai, ávido por comida:

quāmqūam rēs nōstraēl sūnt, pātēr, paūpērcūlaē,
 mōdīc(e) ēt mōdēstēl mēlīust uītām uīuērē;
 n(am) ād paūpērtātēml s(i) āmmīgrānt infāmīaē,
 grāuīōr paūpērtāsl fīt, fīdēs sūblēstīōr.
 SAT. ēnīm uēr(o) ōdīōsā's.∥ VI. nōn sūm nēc m(e) ēss(e) ārbītror,
 quōm pārūā nātūl rēctē praēcīpīō pātrī.
 n(am) īnīmīcī fāmām∥ nōn īt(a) ūt nātāst ferūnt.
 SAT. fērānt ēāntquēl mākūmām mālām crūcēm;
 nōn ēg(o) īnīmīcītīāsl ōmnīs plūrīs aēstūmō
 quām mēns(a) īnānīsl nūnc s(i) āppōnātūr mīhī. (345-354)

ABCDABcDABcD
aaBcDA/bbCDABcD
ABCDABcDABcD
aaBCDA/BCDABcD
aaBccDA/BCDABcD
ABcDA/BCDaaBcD
aaBCDA/BcDABcD
aBcDa/BcDaBcD
AbbccddA/BCDABcD
ABcDA/BCDABcD

embora nossas coisas sejam pobrezinhas, pai,
 é melhor viver a vida de um jeito moderado e modesto.
 Pois se à pobreza se assoma a má fama,
 maior a pobreza se faz; o crédito, menor.
 SAT. Você é mesmo insuportável. JOV. Não sou nem acho que sou,
 uma vez que, jovem ainda, aconselho bem a meu pai.
 Pois os inimigos não espalham nossa fama assim como ela é.
 SAT. Que espalhem e que morram numa cruz bem grande.
 Não dou valor para todas as inimizades juntas mais do que
 para uma mesa vazia agora, se fosse posta para mim.

Quase invariavelmente essas máximas encerram-se em versos de muitos espondeus (345, 346, 347, 350). Em resposta à grave preocupação da jovem, o parasita irrompe no v. 351 com uma verso formado por seis iambos. Esse “perfeito” cenário (que, conforme acima referimos, é verso raro), marca o fim do lamento da jovem e traz – de modo análogo ao discutido que vimos em 5.2.3 – um xingamento ritmicamente bem sublinhado.

Na sequência, um primeiro hemistíquio do v. 352 de muitas sílabas breves se opõe ao ritmo mais espondeico do verso seguinte, em que o parasita afirma sua voracidade além dos limites.

O diálogo como um todo se dá com uma linguagem bem elaborada, fundamentada em aliterações, assonâncias, jogos de palavra e frases de efeito. No plano métrico, a variação dos tipos de senários ajuda a denotar as mudanças de tom entre, de um lado, as falas mais graves da jovem e, de outro, os xingamentos e a declaração absurda (e puramente iâmbica) do parasita.

5.2.8 Chega de sílaba breve (*Per.* 718-723)

Ao agradecer Tóxico pela suposta ajuda, o cafetão diz *te sensi sedulo / mi da re bonam operam* (“sei que você se empenhou em me ajudar”, vv. 719-720). A isso, Tóxico responde com desfaçatez: *tibin ego? immo sedulo* (“a você? eu? sim, sim, com empenho”, v. 721). Observemos como a passagem correspondente a esses versos e os seguintes se configuram em termos métricos:

| TO. crēdīdī grātūm fōrē
 bēnēficiūm mē(um) āpūdl tē. | DO. īmm(o) ēquīdēm grātīām
 tībī, Tōxīl(e), hābēō; | nām tē sēnsī sēdūlō
 mī dārē bōn(am) ōpērām. | TO. tībīn ēg(o)? īmmō sēdūlō.
 DO. āttāt! ōblītūs | s(um) īntūs dūd(um) ēdīcērē
 quāē uōlū(i) ēdīct(a). āssēru(a) hānc. |—TO. Sāluāst haēc quīdēm. (718-723)

/BcDABcD

aabbCddA/BCddABcD

aaBcddA/BCDABcD

AbbcddA/bbcDABcD

ABCD A/BCDABcD

AbbCDABC/DABcD

TÓX. Acreditei que seria grato
 pelo bem que te fiz. DÓR. Sim, agradeço
 muito a você, Tóxico; sei que você se empenhou
 em me ajudar. TÓX. A você, eu? Isso, isso, com empenho.
 DÓR. Oh! esqueci de dar umas ordens lá dentro que queria ter dado
 agora há pouco. Fique de olho nela. TÓX. Ela está a salvo, com certeza.

Entre os versos 719 e 721, o diálogo se realiza apoiado na sucessão de muitas sílabas breves, em especial se analisarmos os primeiros hemistíquios

(*aabbCddA/*, *aaBcdda/*, *Abbcdda/*). Depois dessa breve troca de agradecimentos entre Tóxico e o cafetão Dórdalo, que acredita que o escravo o ajudou a realizar um bom negócio em comprar a cativa da Pérsia, este lembra que deve sair de cena e, mudando o tom da conversa, dispara *attat! oblitus sum intus dudum edicere* (“oh! esqueci de dar umas ordens lá dentro”, v. 722). Veja-se que este verso é completamente formado de espondeus, opondo-se ritmicamente aos versos anteriores, e, com isso, marcando de modo enfático o fim do bloco de conteúdo. Isso porque, na sequência, Dórdalo sai de cena e Tóxico inicia uma diálogo com a jovem e Saturião.

5.2.9 Que nome complicado! (*Per.* 702-705)

Embora os versos que contenham o engraçado e complicado nome do falso mercador da Pérsia sejam muito disputados e não haja, então, alguma segurança a favor de qualquer leitura, proponho considerá-los de acordo com a edição de Melo (2013).²⁹⁰ O nome criado para o personagem que Sagaristião encarna disfarça em seus radicais constituintes uma série de ofensas e indiretas ao cafetão. Mesmo que haja leituras divergentes em relação a estes versos, os editores são quase unânimes em considerar os longos nomes como palavras únicas, ainda quando manuscritos antigos os separam:²⁹¹

Vānīlōquīdōrūs! Vīrgīnēsueñdōnīdēs
Nūgīēpīlōquīdēs! Ārgēnt(um)ēxtērēbrōnīdēs
Tēdīgnīlōquīdēs! Nūncāēsēxpālpōnīdēs
Quōdsēmēlārrīpīdēs! Nūmqu(am)ērīpīdēs. ēm tībī!

AbbcDA/BcDABcD
AbbcddA/BCDabbcD
ABcddA/BcDABcD
AbbCddA/BcddABcD

Falsofalodoro Jovenvendedônides
Besteiofaladônides Dinheiroextorsônides

²⁹⁰ Melo aqui segue a leitura de Woytek (1982). Nessa passagem, os manuscritos da família palatina divergem entre si em variadas formas, e editores ao longo do tempo apresentaram diversas soluções. Lindsay (1905), por exemplo, lê assim, seguindo mais de perto o palimpsesto ambrosiano:

Vaniloquidorus Virginesvendonides
Nugiepiloquides Argentumexterebronides
[Tedigniloquides Nugides Palponides]
Quodsemelarrripides Numquameripides

²⁹¹ Lindsay (1905), seguindo Bothe (1811), é um dos poucos que sugere para *Nuncaesexpalponides* dois nomes como *Nugides Palponides*.

Falooquemercídes Agorametendamãonodinheirônides
 Oqueumaveztomêides Nuncadevoltatômade. Às suas ordens.

Seja como for, a sugestão de que nesse trecho dois nomes próprios constituem um verso e são cada qual uma só palavra pode indicar que a enunciação deles também, muito possivelmente, seguia esse parâmetro, e o que ajuda a demonstrar isso é a evitação de fim de palavras fora da posição regular de cesura. Nesse caso, as cesuras regulares que essa leitura propõe na quinta posição dos quatro versos, as quais dividem e separam os dois grandes nomes que compõem cada um, indicariam a preocupação formal do posicionamento dos fins de palavras.

Junto com a cesura regular e a falta de fins de palavras coincidentes com qualquer posição de fim de pé, a estrutura dos pés com muitas sílabas breves sugere que, além do estranhamento em relação ao nome complicado, a dificuldade de entender ou pronunciar o nome também subsistiria no nível prosódico-métrico.

5.3 EM *ESTICO*

Em *Estico*,²⁹² duas esposas irmãs abrem a peça, também num dueto cantado (em versos líricos variados) que apresenta a situação em que se encontram (1-57): seus maridos estão ausentes, no exterior, há três anos sem dar notícias, e o pai delas deseja anular seus casamentos, o que aflige Pânfila e Panégiris. Em seguida, em septenários trocaicos, Antifonte, o pai das irmãs, tenta convencê-las (58 *et seq.*), mas não consegue e Crocácia, uma escrava, é enviada para buscar o parasita Gelásimo, a quem pedirão para ir ao porto verificar se não há notícias dos maridos viajantes (149-154).

Gelásimo é encontrado em cena (155), num monólogo cômico não musical (precisamente em senários iâmbicos), e é interpelado por Crocácia, para que vá até a casa de Panégiris (245). Mas é Pinácio, o jovem escravo de Panégiris, que chega com boas notícias, ao mesmo tempo que a música retorna ao palco: Epignomo e Panfilipo tinham retornado. Agora em mais numa cena sem música (402-453), Epignomo retorna com seu escravo, Estico, que ganha um dia de folga, durante o qual pretende organizar um banquete de comemoração, com sua amante, Estefânia e seu companheiro Sagarino.

²⁹² Para resumo da intriga de *Estico*, veja Cardoso, 2006, p. 28; à exposição da estudiosa, procuro acrescentar os aspectos métricos e musicais.

Gelásimo, na sequência, ainda sem música (454-504), tenta sem sucesso ser convidado para o jantar na casa de Epignomo e Panfilipo, os quais ainda se reconciliam com o sogro, na próxima cena com acompanhamento musical (505). Num momento sem música, Estico e Sagarino se preparam para o banquete, que inicia assim que entram em cena Estefânia e música novamente (673, 683). Encerrando a peça, encena-se o banquete musical de Estico, dentro do qual ocorre a famosa cena (762-768) do flautista que para de tocar as *tibiae* quando instado a beber também.²⁹³

5.3.1 Quiasmo métrico (*Sti.* 209-211)

Esta passagem de *Estico* encontra-se no monólogo do parasita Gelásimo, que é marcado pelo uso de piadas e palavras de duplo sentido, como aponta Cardoso (2006, p. 118-122). A meu ver, aqui é possível identificar um exemplo de alta conexão entre o plano do conteúdo e a estrutura métrica do verso:

dāmn(a) ēuēnērūnt| mākūmā mīsērō mīhī,
 itā mē māncūpiāl mīsēr(un) āffēcērūnt mālē,
 pōtātīōnēs| plūrūmaē dēmōrtūaē; (209-211)

ABCDA/BcdaaBcD
 aaBCdda/bbCDABcD
 ABcDA/BcDABcD

enormes prejuízos caíram sobre mim, um miserável,
 até meus escravos prejudicaram a mim, um miserável:
 milhares de bebidas foram mortas!²⁹⁴

Na primeira parte do verso 209, Gelásimo anuncia *damna euenerunt* (“males ocorreram”), num hemistíquio totalmente espondaico. A segunda parte do verso, agora com muitas sílabas breves, indica a quem os males ocorreram, *miserio mihi* (“a mim infeliz”). Já o verso 210 apresenta estrutura tanto sintática quanto métrica invertida, numa espécie de quiasmo sintático e métrico: aqui a primeira parte do verso, num hemistíquio marcado pelas sílabas breves, aponta o objeto da ação, *me miserum* (“eu, infeliz”), em oposição a *miserio mihi* do verso anterior (note-se que até a ordem do

²⁹³ Cf. Beare (1964, p. 228); Cardoso (2006, *ad loc.*); Moore (2012, p. 110-112).

²⁹⁴ As traduções de *Estico* são de Cardoso (2006); a edição citada é a de Melo (2013).

adjetivo em relação ao pronome é espelhada), e a segunda parte do verso, *affecurunt male* (“fizeram mal”), retoma a ideia do início do verso anterior, com uma sucessão de quatro sílabas longas, antes da penúltima posição breve obrigatória.

Em seguida, ainda, o verso 211 mostra um balanceamento rítmico sensível: três palavras apenas, compondo um verso de conformação rítmica ABcD repetida nos três metros.

A propósito de observar efeito similar, vale lembrar que uma passagem do início do prólogo da comédia *Poenulus* potencializa esse “quiasmo métrico”. Isso se dá por meio de uma acumulação dos três primeiros hemistíquios espondeicos nos versos *Poen.* 7-9, citados a seguir, em oposição ao um segundo hemistíquio espondeico no verso 10. Vejamos:

qu(i) ēdīstīs, mūltōl fēcīstīs sǎpīentīūs,
quī nōn ēdīstīs, l sātūrī fītē fābūlīs;
nām quōī pārātūmstl quōd ēdīt, nōstrā grātīā
nīmīāst stūlītīāll sēss(um) īmprāns(um) īncēdērē. (*Poen.* 7-10)

ABCDA/BCAaaBcD
ABCDA/bbCDaBcD
ABCDA/bbCDABcD
aaBCdda/BCDABcD

vocês que comeram, fizeram muito bem,
vocês que não comeram, encham a barriga de historinhas;
quem tinha o que comer, só por nossa causa
vir sentar aqui em jejum é uma grande estupidez.

Aqui o Prólogo se dirige à plateia para pedir o *animus bonus* habitual e enumera uma série de tipos que podem estar presentes na audiência, entre eles os que comeram antes de irem ao teatro e os que não comeram, conforme se lê na passagem citada.

Nos três primeiros versos desse trecho (7-9), o Prológo se endereça ao público por meio de três pronomes demonstrativos que iniciam cada verso (*qui, qui, quoi*). Os primeiros membros desses três versos são idênticos em termos rítmicos (ABCDA) e completamente formados de espondeus. Já os segundos membros desses mesmos versos são variadamente mais breves. No quarto verso da sequência (10), numa espécie de máxima, o Prólogo determina: *nimiast stultitia sessum impransum incedere*

(“vir sentar aqui em jejum é uma grande estupidez”, v. 10). Este verso, por sua vez, é ritmicamente, em termos das características de seus membros, o inverso dos demais: seu primeiro membro é repleto de elementos e sílabas breves (*aaBCdda*) e fica a cargo do segundo membro retomar o ritmo formado pela sequência de longas (*BCDABcd*). Há de se notar, ainda em *Poenulus*, as elisões em todas as palavras e a ausência de fins de palavras coincidentes com fins de pés, reforçando assim a morosidade e o efeitos das sucessivas sílabas longas.

Se em *Sti.* 209-210 havia um espelhamento entre dois versos, agora, em *Poen.* 7-10, acumulam-se três versos antes do “quiasmo” das sílabas longas entre os primeiros membros dos vv. 7-9 e o segundo membro do v. 10. Nos dois casos, o plano do conteúdo e o jogo sintático-gramatical criado no verso se manifestam no plano métrico e ganham reforço rítmico.

5.3.2 Liberdade rápida (*Sti.* 419-422)

A primeira fala do escravo Estico na peça que leva seu nome só ocorre no v. 419 (portanto, mais perto de seu desfecho, já que a comédia tem 775 versos). Dirigindo-se a seu senhor Epignomo, Estico deseja comemorar o regresso como se celebrasse as festas de libertação de um escravo:

STI. ěrě, s(i) ěgō tācěāml seū lōquār, scīō scīrě tē
quām mūltās těcūml mīsěrīās mūlcāuěrīm.
nūnc hūnc dī(em) ūnu(m) ěxl illīs mūltīs mīsěrīīs
uōlō mě| ěleūthěrīāl cāpěr(e) āduěnīěntěm dōmūm. (419-422)

abbCddA/BcDaaBcD
ABCDA/bbcDABcD
ABcDA/BCDAbbcD
aabbCdda/bbCddABcD

STI. Ó meu dono, quer eu próprio fale, quer eu me cale, eu sei que você sabe
quantos maus-bocados tenho enfrentado ao seu lado.
Agora, apenas neste livre de tais e tantos maus-bocados
desejo festejar a Liberdade ao chegar em casa.

Os versos 420 e 421 tratam das muitas misérias sofridas pelo escravo, e o ritmo dos versos se baseia na sucessão de sílabas longas em diversas posições. Junto

com isso, uma aliteração constante de consoantes nasais <m> e <n>, e uma assonância de vogais fechadas, principalmente do <u>, ajudam a criar um clima de lamento, a fala é morosa e fechada.

Então no verso 422, tanto o ritmo do verso quanto as repetições sonoras se alteram para exprimir o desejo da liberdade e da celebração: *uōľř mě| ěleūthěřř|| cǎpěř(e) āduěňěntēm dōmūm (aabbCddalbbCddABcD)*.

Resoluções e sílabas breves dominam o verso e a assonância de um <e> mais aberto se evidencia. A fala agora é de festa, rápida e aberta. Esse efeito fica patente desde a abertura do verso, que encadeia um abreviamento iâmbico de *uōľř* e um raro hiato prosódico em segunda posição do pronome *mě*.

5.3.3 Quantas risadas (*Sti. 655-660*)

Na última parte da comédia *Estico*, em certa passagem destacam-se *senarii iambici* de acurada variação métrica, em que se apresentam desde versos sem nenhuma sílaba breve (além da penúltima obrigatória) até versos de sete breves:

sēd Stīchūs ēst hīcquīdēm.|| STI. fēcīst(i), ěřě, fǎcěťiās,
qu(om) hōc dōnāuīstīl| dōnō tuōm sēruōm Stīchūm.
prō d(i) īmmōrtālēs|| quōt ěgō uōľřptātēs fěřō,
quōt rīsīōnēs,| quōt iōcōs, quōt sāuīā,
sāltātīōnēs,| blāndītīās, prōthēmīās!
SANG. Stīch(e). STI. hēm! SANG. quīd fīt? STI. eūgāē!| Sāngārīně lěpīdīssūmē,
(665-660)

AbbCddA/BCddaBcD
ABCDA/BCDABcD
ABCDA/bbCddABcD
ABcDA/BcDABcD
ABcDA/BccDABcD
aaBCDA/BcddaaBcD

Mas ali está o próprio Estico. ESTI. Ah, meu dono, você me deu muita alegria quando recompensou com esta recompensa o seu escravo Estico.

Pelos deuses imortais, quantos prazeres eu estou carregando, quantas risadas, quantas piadas, quantos beijos, danças, carícias, amabilidades!

SAG. Estico! ESTI. Hein? SAG. O que é que há? ESTI. Ah, Sagarino, está tudo ótimo!

Aqui chamo a atenção para o v. 656, formado todo por espondeus e marcado por uma forte assonância das vogais <o> e <u> e pela aliteração das consoantes oclusivas dentais <t> e <d>. Além disso, em mais um passo, a repetição de um conteúdo verbal se vê marcada pela repetição rítmica: quando o poeta faz rimar no primeiro membro do verso *quot risiones* (668) com *saltationes* (669), também mantendo padrão rítmico similar nos dois trechos, mesmo após a cesura.

5.4 COMPOSIÇÃO DOS VERSOS

Além de uma análise qualitativa como a empreendida até aqui neste capítulo, a observação quantitativa da distribuição de sílabas breves e longas e do posicionamento de fins de palavra nos ajuda a observar a elaboração formal da composição métrica do senário iâmbico em Plauto.

Tabela 1: Distribuição de sílabas de *Persa* e *Estico* (% , 610 senários no total)

	posição	longa	breve	resolvida
A	1	58,7	18,0	23,3
B	2	82,6	0	17,4
C	3	57,2	37,0	5,7
D	4	81,3	0	18,7
A	5	81,5	17,2	1,3
cesura				
B	6	77,0	0	22,9
C	7	58,9	37,2	3,9
D	8	84,9	0	15,1
A	9	79,3	9,8	10,8
B	10	95,9	0	4,1
C	11	0	100	0 ²⁹⁵
D	12	100	0	0

De acordo com a Tabela 1, vemos que Plauto apenas em 18% das vezes inicia um verso com o primeiro elemento formado por uma única sílaba breve. Esse

²⁹⁵ As posições finais C e D são, na prática, invariáveis: C é obrigatoriamente uma sílaba breve para compor o último iambo, e D, para efeitos métricos, está sendo considerado invariavelmente longo, independente da quantidade natural da sílaba final. Assim também consideram, por exemplo, Christenson (2000) e Panayotakis (2010).

número é absolutamente o mesmo encontrado por Gratwick (*apud* PANAYOTAKIS, 2010, p. 71)²⁹⁶ no escrutínio de 1000 versos de Plauto.²⁹⁷

Longe de ser mera coincidência, isso ajuda a sugerir que havia um determinado padrão, mais ou menos maleável, que Plauto perseguia. As cifras em *Persa* e *Estico* invariavelmente confirmam padrões encontrados por Gratwick (1993) e Soubiran (1988) em outras peças e passagens. No caso do primeiro elemento breve, o estudioso francês encontrou 19,8% em 500 versos de Plauto (cf. a tabela acima, 18% em *Persa* e *Estico*).

Note-se ainda a clara preferência por uma sílaba longa no penúltimo elemento longo, o último B (posição 10), quase 96%. Isso nos chama a atenção para um dos fatos mais importantes para rítmica do senário iâmbico: a criação da cadência crética (BcD/) e a manutenção da lei de Luchs (...AB/, não ...aB/).

Como vimos no Capítulo 2, a chamada lei de Luchs indica que, com base na notação alfabética, se o último B coincide com fim de palavra não acentuado (ou seja, excetuando-se o caso dos monossílabos tônicos), o A anterior tende a se realizar como longo.

Assim, parece-me também instrutiva é observação da disposição dos tipos de pés ao longo do verso (considerando o sexto pé sempre um iambo) e das coincidências entre fins de palavras e fins de pés:

(a)						
Pés	I	II	III	IV	V	Total
iambos puros	110	226	105	227	60	728
outros	500	384	505	383	550	2322
(b)						
Pés	I	II	III	IV	V	Média
iambos puros	0,18	0,37	0,17	0,37	0,10	0,239
outros	0,82	0,63	0,83	0,63	0,90	0,761
(c) coincidência de fim de palavra e fim de pé						
pés/	I	II	III	IV	V	Total
iambos puros/	40	36	30	123	13	248
outros/	189	46	161	110	289	795
(d) fim de palavra “em ponte” em fim de pé						
pés...	I	II	III	IV	V	Total

²⁹⁶ Esta tabela e outras com os números de Gratwick estão Apêndice 3.

²⁹⁷ Panayotakis utiliza a tabela a partir de trabalhos de Gratwick apresentados em seminários de pesquisa na Universidade de Glasgow em St. Andrews em outubro de 2001, como indica, e não faz menção a quais versos comporiam este milhar.

iambos puros...	71	192	75	103	44	485
outros...	310	336	344	274	264	1528
(e) %						
pés...	I	II	III	IV	V	Média
iambos puros...	0,19	0,36	0,18	0,27	0,14	0,23
outros...	0,81	0,64	0,82	0,73	0,86	0,77

Em (a), temos o número e, em (b), a porcentagem de ocorrência de iambos puros (iambos ou tríbracos) e outros tipos de pé (espondeus, dátilos, anapestos e proceleusmáticos) nas cinco primeiras posições possíveis do senário.

Em (c) destacam-se as coincidências entre fim de palavra e fim de pé, onde podemos ver que apenas em 13 versos um iambo puro (neste caso, apenas iambos mesmo, nenhum tríbraco) ocupou o quinto pé. Dez desses pés tinham um monossílabo na posição B, logo a lei de Luch não se aplica. Os outros três versos que, de fato, apresentam exceção à lei (*Per.* 351, 421 e 455) compartilham de uma característica rítmica em comum: em todos, pelo menos o segundo hemistíquio é uma sucessão regular apenas de iambos (em 351, os seis pés são iambos). Nossa amostra analisada (breve, tendo em vista o *corpus* plautino) sugere que, toda vez que a exceção ocorre, busca-se exatamente salientar um eco interno da cadência crética final, destacando, assim, o verso ritmicamente.

Outra tendência que, em *Persa* e em *Estico*, demonstra uma preocupação formal e expressiva com a versificação é a preservação da lei de Meyer. Em termos da notação alfabética, essa lei pode ser descrita como a tentativa de manter a sequência cD, e não CD, quando D coincide com fim de palavra não acentuado (excluindo-se assim os monossílabos tônicos), por exemplo, em *Per.* 64, 147, 344, 717, 730, 741 e *Sti.* 264/265, 423, 424, 472 e 763.²⁹⁸

Em (c) vemos que a maior ocorrência de iambos em posições coincidentes com fins de palavras realmente incide na posição IV (dos 123 versos ali indicados, apenas um é um tríbraco). Formalmente, nas posições II e IV há uma grande tendência de serem ocupadas por iambos nos senários dramáticos (SOUBIRAN, 1988, p. 30; GRATWICK, 1993, p. 44), embora não seja tão rigorosos quanto nos senários de Horácio e Sêneca, em que isso ocorre 100% das vezes (cf. Apêndice I). Em *Persa* e

²⁹⁸ Cf. ainda Ceccarelli (1988, p. 71 *et passim*).

Estico, por exemplo, segundo nossa escanção, essa tendência é de 37%, contra apenas a porcentagem de 10 a 18% de possibilidade de ocorrer em outras posições.

Essas duas leis juntas, na verdade – de acordo com Gratwick (1993, p. 57) – têm o propósito de reforçar um senso que entende a sequência ...– √ –/ como sendo propriamente um ritmo que marca a cadência do senário e que estabelece que essa sequência crítica seja mais geralmente ...BcD/ do que ...DaB/.

5.5 INNUMERI SENARII

Graças a Aulo Gélío (NA 1.24.3), Plauto é conhecido por seus *innumeri numeri*, porém, como lembra Gratwick e Lightley 1982, p. 133), a crítica moderna tende a considerar apenas as passagens polimétricas como exemplos de diversidade e maestria métrica.

Morgan (2010, p. 116) salienta como os senários do drama republicano foram mal avaliados pela crítica clássica e adiante. Contudo, um olhar atendo à forma e função dos senários iâmbicos demonstrou que eles se apresentam como mais um verso significativo no repertório de Plauto. Os exemplos avaliados são uma amostra de que a variedade métrica na composição desses senários, ou em outras palavras, sua organização rítmica pode ter contribuído com a geração de efeitos de sentido, tendo funcionado assim efetivamente como meio de expressão de um espetáculo tão bem sucedido a sua época.

6 CONCLUSÃO

Por fim, diante de todo o exposto, assumir que os senários iâmbicos, por, alegadamente, não contarem com acompanhamento musical e por, supostamente, refletirem um “registro menor” em formalidade e tom, seriam versos de menor valor ou de menor carga expressiva, parece não ser um caminho de entendimento. Muito pelo contrário. Imaginar que Plauto tenha adaptado inúmeros ritmos gregos e tenha sido por isso elevado entre a plêiade latina, mas não tenha dado importância a um tipo de verso em especial, o senário iâmbico, legando-lhe ser apenas um espelho da prosódia cotidiana, seria não contemplar o potencial poético de todo um sistema de versificação.

Os famosos *innumeri numeri* plautinos são muitas vezes referidos, porém estudiosos ao longo do tempo, de alguma forma, deixaram de enumerar o senário iâmbico entre eles, e o virtuosismo de Plauto muitas vezes parece dizer respeito apenas aos metros dos *cantica*. Mesmo sendo o caráter musical da comédia antiga praticamente irreconstruível para nós hoje e já para os romanos pelo menos desde o séc. II d.C., como apontado por Questa e Raffaelli (1990, p. 255), os metros com acompanhamento musical ganharam mais destaque pela crítica. Interessantemente são os mais difíceis de ser avaliados, dada a potencialidade da intervenção musical durante as encenações.²⁹⁹

Os resultados alcançados parecem-me permitir propor que, a partir das duas peças de Plauto analisadas, *Persa* e *Estico*, se possa apresentar uma reavaliação da qualidade poética e da expressividade métrica dos senários iâmbicos, contribuindo para uma revisão da crítica em relação a estas peças, em particular, no que diz respeito à desvalorização das passagens puramente faladas em contraste com uma supervalorização de suas passagens chamadas líricas e também reavaliar no que tange especialmente *Persa* e *Estico* sua classificação como uma obra “bufa” ou devotada puramente à farsa, como argumentam alguns estudiosos italianos.

Para chegar a este resultado, primeiramente discuti princípios de constituição e análise do verso plautino, fundamentalmente em relação à prosódia e à métrica, para definir bases metodológicas. A simples consideração de que o verso plautino era fundamentalmente um verso quantitativo está longe de ser um pressuposto consensual. Discuti os princípios básicos também da métrica quantitativa do verso

²⁹⁹ Embora Moore (2012) tenha obtido ótimos resultados quanto à clarificação de certos efeitos dessa música, é notável que ainda há muita especulação no tratamento do tema.

iambo-trocaico, para poder interpretar suas consequências na organização e na interpretação dos versos.

Depois de debater questões textuais da transmissão do texto de Plauto, como ortografia e emendas e corrupções, apresento (ao longo do trabalho e no Apêndice 1) o texto latino de ambas as peças segundo a edição mais recente da *Loeb Classical Library* com algumas convenções ortográficas e poucas escolhas textuais divergentes, para que, em nível textual, certos efeitos métricos e a leitura métrica dos versos fosse privilegiada. O texto apresentado foi escandido utilizando-se a notação tradicional e também a notação alfabética, que, acima de tudo, evidencia a organização rítmica dos versos, apresentada por Gratwick (1993, 1999), em suas edições de *Menaechmi* e *Eunuchus*, e torna mais clara a observação de certas tendências métricas, como a lei de Luchs e de Meyer especialmente. Tudo isso, propiciou que cada verso pudesse ser comentado, tendo em vista seus recursos prosódicos e métricos relevantes, com fins a ressaltar a articulação métrica dos senários iâmbicos.

Discuti ainda o tratamento que os senários receberam desde a Antiguidade até a crítica moderna, em particular, numa amostra de passagens de Aristóteles, Cícero, Horácio e Quintiliano que trataram do verso iâmbico, a fim de reavaliar nossa interpretação da crítica, e rebater argumentos como os de Haffter (1934) e Happ (1967).

Avaliando bibliografia recente, parti da combinação de ideias apresentadas por Petersmann (2000), Morgan (2010) e Gratwick e Lightley (1982), a saber: (1) que os romanos percebiam e atribuíam valor e significado à variedade rítmica, (2) que certo sentido métrico podia ser criado por associação, e (3) que sequências de sílabas breves podem apresentar indícios de variedade métrica como meio de expressão para analisar passagens selecionadas do *Persa* e *Estico* de Plauto.

Assim, utilizei as análises dos versos de *Persa* e *Estico* de Plauto, para demonstrar que:

(1) um verso composto essencialmente de sílabas breves em meio a outros fundamentalmente longos fica bem marcado e ritmicamente destacado do restante do bloco de conteúdo, conferindo à enunciação valor cômico não apenas pelo seu significado, mas também por um reforço no nível métrico;

(2) a variação rítmica, antes de se tornar indistinta, pode ajudar a reforçar mudanças no nível do conteúdo dramático;

(3) um senário iâmbico “ideal”, por apresentar um ritmo bem específico, pode ser empregado com grande carga expressiva e parece haver alguma auto-consciência desse recurso.

(4) a variação métrica do senário pode funcionar ainda como reforço de outros efeitos, como enfatizar ritmicamente repetições e jogos de palavra;

(5) a observação quantitativa da distribuição de sílabas breves e longas e do posicionamento de fins de palavra também nos ajuda a observar um alto nível de elaboração formal da composição métrica do senário iâmbico em Plauto.

Embora o senário de Plauto tenha sido mal julgado, diversas vezes emendado para que seus supostos erros fossem corrigidos – e diversas vezes reconstituído à medida que um novo entendimento a respeito da organização métrica do verso plautino ia se alargando –, alenta-nos a ideia de que *quot homines, tot sententiae*, “quantos homens, tantas as sentenças”. Essas palavras lembram outro soneto de Sá de Miranda, o mesmo autor cujo poema “É grande o sol...” serviu, no começo de nosso estudo, para demonstrar que um texto poético composto em nossa própria língua e fundamentado no nosso sistema de versificação pode apresentar dificuldades de leitura e interpretação métrica:

Tardei, e cuidei que me julgam mal,
qu'emendo muito e qu'emendando dano,
Senhor; porqu'hei gram medo ao mau engano
deste amor que nos temos desigual:

Todos a tudo o seu logo acham sal;
eu risco e risco, vou-me d'ano em ano:
com um dos seus olhos só vai mais ufano
Filipo, assi Sertorio, assi Anibal.

Ando c'os meus papéis em diferenças;
são preceitos de Horácio – me dirão;
em al não posso, sigo-o em aparenças.

Quem muito pelejou como irá são?
Quantos ledores, tantas as sentenças;
c'um vento velas vêm e velas vão.

Se “com um vento velas vêm e velas vão”, com novas bases de conhecimento sobre a metrificação latina novos conceitos podem ir e outros podem vir.

Desta forma, espero ter ajudado a alargar nosso entendimento de que a comédia de Plauto, mesmo nos momentos sem música e mesmo quando emprega palavras e frases com algum grau de coloquialidade, vale-se da variedade rítmica do verso e da prosódia latina para alcançar efeitos de sentido e apresenta um elaborado trabalho de composição, valorizando a métrica em sua totalidade como realmente um elemento expressivo.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

7.1 OBRAS DE REFERÊNCIA

- CANCIK, H. & SCHNEIDER, H. (eds.). *Brill's New Pauly*. Brill Online, 2015.
- GLARE, P. G. W. (ed.). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- HORNBLOWER, S. & SPAWFORTH, A. (eds.). *Oxford Classical Dictionary*. New York: Oxford University Press, 2003
- HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- LEWIS, C.T. & SHORT, C. *A Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1879.
- LIDELL, H. G. & SCOTT, R (eds.). *Greek-English Lexicon*, rev. by H. S. Jones. Oxford: Clarendon Press, 1996.

7.2 EDIÇÕES E TRADUÇÕES DE AUTORES ANTIGOS

7.2.1 De Plauto e Terêncio

- AMMENDOLA, G. *Plauto. Il "Persa"*. Lanciano: R. Carabba, 1922.
- _____. *Plautus, Stichus*. Millano: Albrighi Segati & C., 1927.
- ARCAZ POZO, J. L.; LÓPEZ FONSECA, A. *Plauto. El Persa*. Versión de J. L. Arcaz Pozo y A. López Fonseca. Madrid: Ediciones Clásicas, 1994.
- BARSBSY, J. *Plautus: Bacchides*. Warminster: Aris and Phillips, 1986.
- BARSBY, J. *Terence: Eunuchus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- BETTINI, M. *Plauto: Mostellaria. Persa*. Milano: A. Mondadori, 1991.
- BOTHE, F. H. M. *Atti Plauti Comoediae*. Halberstadii: Henr. Vogler, 1821.
- BOTHE, F. H. M. *Atti Plauti comoediarum*. I-IV. Berolini: Augustus Fridericus Khunus, 1809-10.
- BRUNCK, R. F. P. M. *Acci Plauti Comoediae superstites viginti novissime recognitae et emendatae*. Biponti: Ex Typographia Societatis, 1786.
- CARDOSO, I. T. *Estico, de Plauto*. Introdução, tradução e notas. Campinas: Ed. Unicamp, 2006.

- CHRISTENSON, D. *Plautus: Amphitruo*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- COSTA, Lilian Nunes da. *Anfitrião. Plauto*. Introdução, tradução e notas de. Campinas: Mercado de Letras, 2013. (Coleção Aurora)
- DUCKWORTH, G. E. (ed.). *The Complete Roman Drama*. v. I-II. New York: Random House, 1952.
- ENRÍQUEZ GONZÁLEZ, J. A. *Plauto. El Persa. El Cabo. Estico*. Introd., trad. y notas de. Madrid: Alianza, 2003.
- ERNOUT, A. *Plaute: Comédies*. I-VII. 12 ed. Paris: Les Belles Lettres, 2003 [1932-8].
- FLECKEISEN, A. T. *Macci Plauti comoediae*. Leipzig: Teubner, 1850-1.
- GOETZ, G; SCHOELL, F. T. *Macci Plauti comoediae*. I-II. Leipzig: Teubner, 1893-6. (*Teubner minor*)
- GOLDBERG, S. M. *Terence: Hecyra*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- GONÇALVES, M. I. R. *Plauto. Persa*. Introd., trad. do latim, notas e sugestões para encenação por Maria Isabel Rebelo Gonçalves. Lisboa: Verbo, 1999.
- GONZÁLEZ HABA, M. *Plauto. Comedias*. v. I-II. Madrid: Gredos, 1996.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, C. *Plauto. Comedias. Los prisioneros. El sorteo de Cásina. El Persa. Pséudolo o El Requetementirosillo*. Madrid: Akal, 2003.
- GRATWICK, A. S. *Plautus: Menaechmi*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- _____. *Terence: The Brothers*. 2 ed. Warminster: Aris & Phillips, 1999 [1987].
- GRIMAL, P. *Théâtre complet*. v. I-II. Paris: Gallimard, 1971.
- LEO, F. *Plauti comoediae*. Berlin: Weidmann, 1885-96.
- LINDSAY, W. M. *Comediae Plauti*. I-II. Oxford: Oxford University Press, 1904-5.
- _____. *The Captivi of Plautus*. London: Methuen, 1900.
- MACCARY, T. & WILLCOCK, M. M. *Plautus: Casina*. London: Cambridge University Press, 1976.
- MELO, W. *Plautus*. I-V. Cambridge: Harvard University Press, 2011-13. (Loeb Classical Library).
- NAUDET, J. *Théâtre de Plaute*. I-VIII. Paris: C.L.F. Panckoucke, 1831-8.
- _____. *Théâtre*. Texte établi, traduit d'après Naudet, avec introduction, notices et notes par Henri Clouard. v. I-II Paris: Garnier, 1935.

- NISARD, M. *Théâtre complet des latins comprenant Plaute, Térence et Sénèque le Tragique*. Paris: Firmin-Didot et Cie., 1879.
- NIXON, P. *Plautus*. I-V. London: William Heinemann, 1912-24.
- PANAYOTAKIS, Costas. *Decimus Laberius: The Fragments*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- PARATORE, E. *Plauto. Tutte le Commedie. Persa, Poenulus, Pseudolus*. v. 4. Roma: Newton Compton, 1992.
- PETERSMANN, H. *T. Maccius Plautus, Stichus*. Heidelberg: Winter, 1973.
- RAMSAY, W. *The Mostellaria of Plautus*. London: Macmillan, 1896.
- RICHLIN, A. *Rome and the Mysterious Orient: Three Plays by Plautus*. Transl. with introd. and notes by A. Richlin. Berkeley: University of California Press, 2005.
- RILEY, H. T. *The comedies of Plautus*. Literally translated with notes by H. T. Riley. London: Henry G. Bohn, 1852.
- RITSCHL, F. *Ex recensione et cum apparatu critico Friderici Ritschelii*. I. Bonnae: H.B. Koenig, 1848.
- _____. *Ex recensione et cum apparatu critico Friderici Ritschelii*. I-III. Elberfeldae: R.L. Friderich, 1849-53.
- _____; LOEWE, G.; GOETZ, G.; SCHOELL, F. *Recensuit instrumento critico et prolegomenis auxit Fridericus Ritschelius sociis operae adsumptis Gustavo Loewe, Georgio Goetz, Friderico Schoell*. I-V. Lipsiae: Teubner, 1871-94. (*Teubner maior*)
- ROCHA, Carol Martins da. *Cásina de Plauto*. Campinas: Mercado de Letras, 2013.
- ROMÁN BRAVO, J. *Plauto. Comedias*. Edición y trad. de José Roman Bravo. 3. ed. v. 2. Madrid: Cátedra, 2005 (1995¹).
- SCANDOLA, M. *Plauto. Il persiano*. Milan: Biblioteca Universale Rizzoli, 2003.
- SCHMIEDER, B. F. *Commentarius perpetuus in M. Accii Plauti quae supersunt comoedias ac deperditarum fragmenta*. Göttingen: H. Dieterich, 1804.
- SLAVITT, D. R; BOVIE, P. *Plautus: The Comedies*. v. I-IV. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1995. (Complete Roman Drama in Translation)
- SOMMER, E. *Les Comédies de Plaute*. Paris: Hachette et. Cie., 1865.
- THORNTON, B. *Comedies of Plautus*. v. I-V. Translated into familiar blank verse. London: T. Becket and P. A. De Hondt, 1767-1774.
- USSING, J. L. *T. Maccii Plauti Comoediae*. I-V. Hauniae: Libraria Gyldendaliana, 1875-86.

WEISE, C. H. M. *Accii Plauti Comoediae quae supersunt*. I-II. Quedlinburgi et Lipsiae: Godofr. Bassius, 1837-8.

WILLCOCK, M. M. *Plautus: Pseudolus*. Bristol: Bristol Classical Press, 1987.

WOYTEK, E. T. *Maccius Plautus: Persa*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1982.

7.2.2 De outros autores

COPE, E. M. *Aristotle: Rhetoric*. Cambridge: CUP, 1877.

DANGEL, J. *Accius: Oeuvres (fragments)*. Paris: Les BellesLettres, 1995. (Collection Budé)

FAIRCLOUGH, H. R. *Eclogues. Georgics. Aeneid: Books 1-6*. Cambridge: Harvard University Press, 1999. (Loeb Classical Library).

FOSTER, B. O. *Livy. History of Rome. Books 5-7. v. 3*. Cambridge: Harvard University Press, 1924. (Loeb Classical Library).

FREESE, J. H. *Art of Rhetoric*. Cambridge: Harvard University Press, 1926.

GOOLD, G. P. *Catullus. Tibullus. Pervigilium Veneris*. Cambridge: Harvard University Press, 1913. (Loeb Classical Library).

HALLIWELL, S. *Poetics*. In: HALLIWELL, S.; FYFE, W. H.; INNES, D. C. and RHYS ROBERTS, W. *Poetics. Longinus: On the Sublime. Demetrius: On Style*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

HANDLEY, E. W. *The Dyskolos of Menander*. London: Methuen, 1965.

HENDRICKSON, G. L. & HUBBELL, H. M. *Brutus. Orator*. Cambridge: Harvard University Press, 1942.

JOCELYN, H. D. *The Tragedies of Ennius: The Fragments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1967.

NORCIO, G. *Opere Retoriche di M. Tullio Cicerone*. Torinese, 1970.

RACKHAM, H. *On the Orator: Book 3. On Fate. Stoic Paradoxes. Divisions of Oratory*. Cambridge: Harvard University Press, 1942.

RIBBECK, O. *Scaenicae Romanorum poesis fragmenta*. 3 ed. 2 vols. Leipzig: Teubner, 1897-1898.

RUSSELL, Donald A. *The Orator's Education. Vol. IV: Books 9-10*. Harvard: HUP, 2002.

SOUZA, Eudoro de. *Aristóteles. Poética*. 5 ed. Lisboa: INCM, 1998.

YON, Albert. *Cicéron, L'Orateur*. Texte Établi et Traduit par. Paris: Les Belles Lettres, 1964.

7.3 ESTUDOS GERAIS

ABEL, K. *Die Plautusprologue*. Frankfurt am Main, 1955.

ABEL, L. *Metateatro: Uma visão nova da arte dramática*. Tradução de Bárbara Heliadora, apresentação de Paulo Francis. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.

_____. *Tragedy and Metatheatre*. Essays on dramatic form. With and introduction by M. Puchner. New York/London, Holmes & Meier, 2003.

ADAMS, J. N. *The Latin sexual vocabulary*. London: Johns Hopkins University Press, 1990.

AHLBERG, A. W. *De proceleusmaticis iamborum trochaeorumque antiquae scaenicae poesis latinae*. Lundae: Möller, 1900.

ALEXANDRE JR., Manuel. *Retórica*. Aristóteles. Lisboa: INCM, 2005.

ALLEN, W. Sidney. *Accent and Rhythm: Prosodic Features of Latin and Greek*. Cambridge: University Press, 1973.

ALVAREZ, B. B. A teoria do metro de Fabb & Halle e o decassílabo português. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, n. 56.1, Campinas, jan./jun. 2014. Campinas: Unicamp, 2014.

ANDERSON, W. S. The Roman Transformation of Greek Domestic Comedy. *The Classical World*. Vol. 88, No. 3 (Jan.-Feb., 1995), pp. 171-180.

_____. *Barbarian play: Plautus' Roman comedy*. Toronto: Toronto UP, 1996.

ANDRIEU, J. *Le dialogue antique: structure et presentation*. Paris: Les Belles Lettres, 1954.

ARICCÒ, G. "Quintiliano e il teatro", *Atti del Convegno Internazionale*, Cividale Del Friuli, 27-29, settembre 2001, pp. 255-70.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *A Técnica do Verso em Português*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1971.

BAIN, D. *Actors and Audience: A study for Asides an Related Conventions in Ancient Drama*. Oxford, Oxford University Press, 1977.

BARCHIESI, A. "L'Epos". In: _____; et al. *Lo spazio letterario di Roma Antica*, vol. 1, Roma, 1989, p.115-41.

BARCHIESI, M. *Nevio epico*. Padua, 1962.

_____. "Plauto e il 'metateatro' antico". *Il Verri*, 31, 1969, pp. 113-30.

BARSBY, J. "Donatus on Terence: The Eunuchus Commentary." In: STÄRK, E.; VOGT-SPIRA, G. (eds.). *Dramatische Wäldchen*: Festschrift für Eckart Lefèvre zum 65. Geburtstag. Spudasmata 80. Hildesheim: Olms, 2000, p. 491–513.

BARTOL, K. "How Was Iambic Poetry Performed? A Question of Ps. Plutarch's Reliability (Mus. 1141A)." *Euphrosyne* 20: 269–76, 1992.

BEACHAM, R. C. *The Roman theatre and its audience*. Cambridge: Harvard UP, 2000.

BEARE, W. The meaning of ictus as applied to latin verse. *Hermathena*, n. 81, p. 29-40, May 1953.

_____. The Origin of Rhythmic Latin Verse. *Hermathena*, n. 87, p. 3-20, May 1956.

_____. *Latin verse and European song; a study in accent and rhythm*. London: Methuen, 1957.

_____. *The Roman stage: a short history of Latin drama in the time of the Republic*. London: Methuen, 1964 [1950].

BENNETT, Charles E. Rhythmic Accent in Ancient Verse: A Reply. *The American Journal of Philology*. Vol. 20, No. 4 (1899), pp. 412-428.

BENTLEY, Richard. *Schediasma De metris terentianis*. In: _____. P. Terentii Afri Comoediae. Cantabrigia: Corneliium Crownfield, 1726.

BENZ, Lore; STÄRK, Ekkehard; VOGT-SPIRA, Gregor. *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels*. Tübingen: Narr, 1995.

BERGK, Theodor. "Ueber einige Zeichen der Plautinischen Hand-schriften." *Philologus* 31, 1884 [1872], p. 229-46.

BERTINI, Ferruccio. Vent'anni di studi plautini in Italia (1950-1970). *BStudLat*, n. 1, p. 21-42, 1971.

BETTINI, M. Il parasito Saturio, una riforma legislativa e un testo variamente tormentato (Persa vv. 65-74). *SCO*, XXVI, 1977, p. 83-104.

_____. Verso un'antropologia dell'intreccio. Le strutture semplici della trama nelle commedie di Plauto. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*. No. 7 (1982), pp. 39-101.

_____. *La 'correptio iambica'*. In: DANESE, R. M.; GORI, F. & QUESTA, C. *Mettrica classica e linguistica*. Atti del Colloquio (Urbino, 3-6 ottobre 1988). Urbino: Quattroventi, 1990. p. 263-409.

BIEBER, M. *The History of the Greek and Roman Theatre*. Princeton, Princeton University Press, 1961.

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratados de versificação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905.

- BLACKWOOD, Stephen. *The Consolation of Boethius as Poetic Liturgy*. Oxford, OUP, 2015.
- BOLDRINI, S. *Gli anapesti di Plauto: metro e ritmo*. Urbino: QuattroVenti, 1984.
- _____. *Correptio iambica*, sequenze di brevi, norme metriche. In: DANESE, R. M.; GORI, F. & QUESTA, C. *Metrica classica e linguistica*. Atti del Colloquio (Urbino, 3-6 ottobre 1988). Urbino: Quattroventi, 1990, p. 237-262.
- _____. *La prosodia e la metrica dei Romani*. Roma: La Nuova Italia, 1992.
- _____. *Römische Metrik*. In: GRAF, F. (ed.). *Einleitung in die lateinische Philologie*. Stuttgart: , 1997. p. 357-384.
- _____. *Prosodie und Metrik der Römer*. Stuttgart, Leipzig: Teubner, 1999.
- _____. *Fondamenti di prosodia e metrica latina*. Roma: Carocci, 2004.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRAUN, L. *Die cantica des Plautus*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1970.
- _____. Polymetrie bei Terenz und Plautus. *WS 8*, 1970a, p. 66-83.
- BRIND'AMOUR, Pierre. Notes critiques sur Plaute. *Hermes*, vol. 97, n. 1, 1969, p. 123-6.
- _____. Note Critique sur Plaute, Persa, 97. *Hermes*. Vol. 100, No. 1 (1972), pp. 116-117.
- BUBEL, Frank. *Bibliographie zu Plautus, 1976-1989*. Bonn: Habelt, 1992.
- BUCK JR., Charles H. *A Chronology of the Plays of Plautus*. Baltimore, 1940.
- BURGERSDIJK JR., L.A.J. De overwinningsfuif in Plautus' Persa. *Hermeneus*, n. 21, 1949/50, p. 53-57.
- BURTON, Paul J. Amicitia in Plautus: A Study of Roman Friendship Processes. *The American Journal of Philology*. Vol. 125, No. 2, Summer, 2004, pp. 209-243.
- CAIRNS, F. *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Edinburgh: Edinburgh, University Press, 1972
- CAMILLI, A. *Trattato di prosodia e metrica latina*. Firenze: G. C. Sansoni, 1949.
- CAMPOS, H. de. *Metalinguagem*. Ensaio de crítica e teoria literária. Petrópolis: Vozes, 1967.
- CAPPONI, F. La "trasenna" della comedia Plautina. *Latomus*, n. 22, 1963, p. 647-72.
- CARDOSO, I. T. Matronae Virtuosae no Stichus de Plauto. *Phaos*, vol. 1, 2001, p. 21-38.
- _____. Desventuras de um parasita, *Modelo 19*, 2003, 14, pp. 49-55.

_____. *Ars Plautina: metalinguagem em gesto e figurino*. São Paulo: USP, 2005. 367 p. — Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

_____. *Theatrum mundi: Philologie als Nachahmung*. In: SCHWINDT, J. P. (Ed.) *Was ist eine philologische Frage? Erkundung einer theoretischen Einstellung*. Suhrkamp, 2009.

CARVALHO, Afonso de. *Poética de Olavo Bilac*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934.

CARVALHO, Amorim de. *Tratado de versificação portuguesa: teoria moderna da versificação*. 2. ed. Lisboa: Portugália, 1965.

CASTILHO, A. F. de. *Tractado de Metrificação Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851.

CASTILHO, João Feliciano de. *Orthographia portugueza*. Rio de Janeiro, 1860.

CAVALLO, G.; FEDELI, O.; GIARDINA, A. (eds). *Lo spazio letterario latino*. Roma 1990.

CECCARELLI, L. *La norma di Meyer nei versi giambici e trocaici di Plauto e Terenzio*. Roma: Edizioni Coopergion, 1988.

_____. *Due studi di metrica latina arcaica*. L'Aquila, Rome: Japadre, 1990.

_____. *Brevis in longo e iato in cambio di interlocutore nel verso scenico latino arcaico*. Roma: Bagatto, 1990a.

_____. *Prosodia e Metrica Arcaica 1956-1990*. *Lustrum*, n. 33, p. 227-400, 1991.

CHALHUB, S. *A meta-linguagem*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

CHIARINI, G. *La Recita: Plauto, la Farsa, la Festa*. Bologna: Patron, 1979.

_____. *Per una rilettura drammatica di Persa II.5 subnixis alis*. *A&R*, XXIV, 1979a, p. 145-154.

_____; TESSARI, R. *Teatro del corpo, teatro della parola*. Pisa: ETS, 1983.

CHRIST, Wilhelm. *Metrik der Griechen und Romer*. 2d ed. Leipzig: Teubner, 1879.

CLACKSON, James. *A Companion to the Latin Language*. Blackwell: Oxford: Blackwell, 2011.

BEYE, Charles Rowan. *Ancient Epic Poetry: Homer, Apollonius, Virgil*. Bolchazy-Carducci: Wauconda, 2006.

COLE, T. *The Saturnian verse*, *YCLS* 21, 1969, 3-73

CONTE, G. B. "A proposito dei modelli in letteratura". *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, vol. 6, 1981, p. 147-60.

- _____. *Memoria dei poeti e sistema letterario*. Torino: Einaudi, 1985.
- _____. Plauto. Persa 240-242. *Filologia e forme letterarie*. Studi offerti a Francesco della Corte. Urbino, 1987, II, p. 41-44.
- _____. *Latin Literature: A History*. Translated by Joseph B. Solodow. Revised by Don Fowler and Glenn W. Most. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1994.
- CORSSEN, Wilhelm Paul. *Über Aussprache, Vokalismus und Betonung der lateinischen Sprache*. 2 v. Leipzig: Teubner, 1858-9.
- COSERIU, Eugenio. *Teoria da linguagem e linguística geral: cinco estudos*. Rio de Janeiro: Presença, São Paulo: EDUSP, 1979. [Tradução de Einführung in die Allgemeine Sprachwissenschaft, Tübingen, 1992, 280.]
- COSTA, Lilian Nunes da. *Mesclas genéricas na “tragicomédia” Anfítrio de Plauto*. Campinas: Unicamp, 2010. 206 p. — Dissertação (Mestrado), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- _____. *Gêneros poéticos na comédia de Plauto: traços de uma poética plautina imanente*. Campinas: Unicamp, 2014. 275 p. — Tese (Doutorado), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- COUTO, Aires Pereira do. *Plauto. Obra Completa I*. Lisboa: INCM, 2006.
- CRUSIUS, F. *Die Responsion in den plautinischen Cantica*. Leipzig: Dieterich, 1929. (= CRUSIUS, F. *Iniciación a la métrica latina*. Trad. Angeles Roda. Barcelona: Bosch, 1951)
- CRYSTAL, D. A. *Dictionary of Linguistics and Phonetics*. 6. ed. Blackwell, 2008.
- CUNHA, Celso. *Estudos de poética trovadoresca: versificação e ecdótica*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1961.
- CUPAIUOLO, F. *Métrica latina d'età clássica*. In: *Introduzione allo studio della cultura classica*, Bd. 2: *Linguistica e filologia*. Milano: Marzorati, 1973.
- _____. *Bibliografia della métrica latina*. Napoli: Loffredo, 1995.
- D'ANGELO, R. M. *Fra trimetro e senario giambico*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1982.
- D'ANNA, Giovanni. Il finale del Dyskolos e il teatro Plautino. *Rivista di cultura classica e medioevale*, n. 1, 1959, p. 298-306. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1959.
- DAMON, Cynthia. Greek Parasites and Roman Patronage. *Harvard Studies in Classical Philology*. Vol. 97, *Greece in Rome: Influence, Integration, Resistance* (1995), pp. 181-195.
- DANEK, G. Parasit. Sykophant, Quadruplator. Zu Plautus, Persa 62-76. *WS, CI*, 1988, p. 223-241.

DANESE, Roberto. La poesia plautina, forma linguistica di creazione. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*. No. 14, Nuovi studi su Plauto: Grammatica poetica e fortuna letteraria di un testo esemplare (1985), pp. 79-99.

DANGEL, J. 1989a. "Diverbia et cantica chez Accius: versification et diction dramatique." *REL* 67: 191–212.

DANGEL, J. "Oratio vineta et oratio numerosa dans les vers iambo-trochaïques d'Accius." *Euphrosyne* 17: 63–86, 1989b.

_____. "Théâtre latin: un récital vocal." *Ktema* 17: 17–28, 1992.

_____. "Les réécritures de la métrique grecque dans les tragédies d'Accius: des indices de diction?" *REL* 71, 1993, p. 55–72.

DE LA DURANTAYE, Katharina. Origins of the Protection of Literary Authorship in Ancient Rome. *Boston University International Law Journal*, Spring 2007. Disponible em: <<http://ssrn.com/abstract=966192>>.

DELLA CORTE, Francesco. *Da Sarsina a Roma: Ricerche Plautine*. Genoa: Istituto Universitario di Magistero, 1952.

DEROUX, C. (ed.) *Studies in Latin Literature and Roman History*. Bruxelles, 1994.

DEUFERT, M. *Textgeschichte und Rezeption der plautinischen Komödien im Altertum*. Berlin: de Gruyter, 2002.

_____. *Roman Comedy: Metrics and Music*. In: Fontaine, M.; Scafuro, A. (eds.). *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford: OUP, 2014, pp. 477-497.

DICKEY, E.; CHAHOUD, A. (eds.). *Colloquial and Literary Latin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

DOREY, T. A. & DUDDLEY, D. R. *Roman Drama*. London, Routledge & Regan Paul, 1976.

DREXLER, H. *Plautinische Akzentstudien*. Breslau: M. & H. Marcus, 1932.

_____. Einsilbige Wörter am Vers-Schluß und Synaloephe im letzten Fuß iambisch ausgehender Verse bei Plautus und Terenz. *Glotta*. 23. Bd., 3./4. H. (1935), pp. 225-247. Vandenhoeck & Ruprecht (GmbH & Co. KG).

_____. *Lizenzen' am Versanfang bei Plautus*. Munich: Beck, 1965.

_____. *Einführung in die Römische Metrik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.

_____. *Die Iambenkürzung*. Hildesheim: Olms, 1969.

DUCKWORTH, G. The Unnamed Characters in the Plays of Plautus. *Classical Philology*. Vol. 33, No. 3 (Jul., 1938), pp. 267-282.

_____. *The nature of Roman comedy*. New Jersey: Princeton UP, 1952.

DUNLOP, J. *History of Roman Literature from its Earliest Period to the Augustan Age*. 2 vol. London: Longman, 1823

DUPONT, F. *L'Acteur-Roi ou le théâtre dans la Rome antique*. Paris, Les Belles-Lettres, 1985.

_____. "Cantica et diverbia dans YAmphitryon de Plaute." In: *Filologia e forme letterarie: studi offerti a Francesco Della Corte*, II, 1987, pp. 45-56. Urbino: Università degli Studi di Urbino.

_____. *Le Théâtre Latin*. Paris, Armand Colin, 1988.

DZIATZKO, K. 1871. "Die deverbialien der lateinischen Komödie." *RhM* 26: 97–110.

FABB, Nigel e HALLE, Morris. *Meter in poetry: a new theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

FALK, Signi. Plautus' *Persa* and Middleton's *A Trick to Catch the Old One*. *Modern Language Notes*. Vol. 66, No. 1 (Jan., 1951), pp. 19-21.

FALLER, Stefan. *Studien zu Plautus' Persa*. Tübingen: Narr, 2001.

FANTHAM, Elaine. *Sex, Status, and Survival in Hellenistic Athens: A Study of Women in New Comedy*. Phoenix. Vol. 29, No. 1 (Spring, 1975), pp. 44-74.

FANTUZZI, M.; HUNTER, R. *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

FARIA, E. *Gramática Superior da Língua Latina*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1959.

_____. *Fonética histórica do latim*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Academia, 1970.

FIORIN, J. L. *Introdução à linguística*. São Paulo: Contexto, 2002.

FOGAZZA, Donatella. Plauto 1935-1975. *Lustrum*, n. 19, p. 79-295, 1976.

FONTAINE, M. and SCAFURO, A.C. (edd.) *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. New York: Oxford University Press, 2014.

FORDYCE, C. J. Untersuchungen zur altlateinischen Dichtersprache. *The Classical Review*, Vol. 49, No. 1, Feb., 1935, pp. 26-27.

FORTSON, B. W. *Language and Rhythm in Plautus: Synchronic and Diachronic Studies*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2007.

FRAENKEL, E. *Iktus und Akzent im Lateinischen Sprechvers*. Berlin, 1928.

_____. *Plautine elements in Plautus*. Oxford: Oxford UP, 2007.

FRANCO, Márcia Arruda. Os primeiros cultores da maneira italiana em Portugal. *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, vol. 3, n. 4, abril de 2010.

FRANGOULIDIS, S. A. *Handlung und Nebenhandlung: Theater, Metatheater und Gattungsbewusstsein in der römischen Komödie*. Stuttgart, M&P, 1997.

FRANK, T. *Life and literature in the Roman Republic*. Berkeley: University of California Press, 1971.

FRANKO, George Fredric. Ensemble Scenes in Plautus. *The American Journal of Philology*. Vol. 125, No. 1 (Spring, 2004), pp. 27-59.

FRETÉ, A. 1929-30. Essai sur la structure dramatique des comedies de Plaute. *REL* 7:282-94, 8:36-81.

FUJIMURA, Thomas H. *Dryden's Poetics: The Expressive Values in Poetry*. The Journal of English and Germanic Philology, Vol. 74, No. 2 (Apr., 1975), pp. 195-208.

FULLER, David. Lyrics, Sacred and Secular. In: SAUNDERS, Corinne. *A Companion to Medieval Poetry*. Blackwell: Oxford: Blackwell, 2010.

FUSSELL, Paul. *Poetic Meter and Poetic Form*. New York: McGraw-Hill, 1979.

GAILLARD, J.; MARTIN, R. *Les genres littéraires à Rome*. Paris, 1990.

GARCIA, Alexandre M. (org.). *Poesia de Sá de Miranda*. Lisboa: Comunicação, 1984.

GARCÍA-HERNÁNDEZ, B. *Descartes y Plauto: la concepción dramática del sistema cartesiano*. Madrid: Editorial Tecnos, 1997.

GAZONI, F. M. *A Poética de Aristóteles: tradução e comentários*. São Paulo: USP, 2006. 131 p. — Tese (Doutorado), Pós-Graduação em Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

GENTILI, B. et alii. *Theatrical Performances in the Ancient World: Hellenistic and Early Roman Theater*. Amsterdam, Gieben, 1979.

_____. *Storia della letteratura latina*. Bari, Laterza, 1986.

GILULA, D. "Choragium and Choragos", *Athenaeum*, 84, fasc. II, 1996, p. 483.

GOLDBERG, S. M. "Act to Action in Plautus' Bacchides," *CP* 85: 191–201, 1990.

_____. *Constructing Literature in the Roman Republic: Poetry and its Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

GRATWICK, A. "Titus Maccius Plautus", *CQ* 23, 1973, pp.78-84.

_____. "Drama", *CHCL*, vol.I, part I, p. 83. 1982

_____. Latin Iambo-Trochaic Verse. *The Classical Review*, Vol. 40, No. 2, 1990, pp. 337-340.

_____. The 'True' Plautus? *The Classical Review* (New Series), Volume 43, Issue 01, April 1993, pp 36-40.

_____; LIGHTLEY, S. J. Light and Heavy Syllables as Dramatic Colouring in Plautus and Others. *The Classical Quarterly* (New Series), 32, p. 124-133. London: Oxford UP, 1982.

GRAY, J. H. Plautus, *Persa*, 376-377 and 610. *The Classical Review*. Vol. 14, No. 1 (Feb., 1900), p. 24. Cambridge University Press on behalf of The Classical Association.

GRIMAL, P. *O Teatro Antigo*. Lisboa, Edições 70, 1986.

GUILBERT, D. La *Persa* de Plaute: une parodie de comédie bourgeoise. *Publications de l'Université de l'Etat à Elizabethville*, 3, 1962, 3-17.

HABINEK, Thomas N. *The Colometry of Latin Prose*. University of California Press, 1985.

HAFFTER, H. *Untersuchungen zur altlateinischen Dichtersprache*. Berlin: Weidmann, 1934. (Problemata 10)

HALL, E. "The Singing Actors of Antiquity." In: EASTERLING, P. and HALL, E. (eds.) *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge, Eng.: Cambridge University Press. 2002.

HALPORN, J. W.; OSTWALD, M. & ROSENMEYER, T. G. *The meters of Greek and Latin poetry*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1963.

HANDLEY, E. W. *Plautus and Menander: a study in comparison*. London, HK Lewis, 1958.

HANSON, John A. Scholarship on Plautus since 1950. I. *The Classical World*, v. 59, n. 4, p. 103-104 + 106-107 + 126-129, Dec. 1965.

_____. Scholarship on Plautus since 1950. II. *The Classical World*, v. 59, n. 5, p. 141-148, Jan. 1966.

HAPP, H. Die lateinische Umgangssprache und die Kunstsprache des Plautus. *Glotta*, n. 45, 1967, p. 60-104.

HARDIE, W. R. *Res metrica: an introduction to the study of greek & roman versification*. Oxford: , 1920.

HARDY, Clara Shaw. The Parasite's Daughter: Metatheatrical Costuming in Plautus' "Persa". *The Classical World*. Vol. 99, No. 1 (Autumn, 2005), pp. 25-33.

HARSH, Philip W. Untersuchungen zur altlateinischen Dichtersprache. *Classical Philology*, Vol. 34, No. 1, Jan., 1939, pp. 84-85.

_____. The Position of Archaic Forms in the Verse of Plautus. *Classical Philology*. Vol. 35, No. 2 (Apr., 1940), pp. 126-142.

_____. Early Latin Meter and Prosody 1935-1955, *Lustrum*, n. 3, p. 215-50, 1958.

HARTKAMP, Rolf Friedrich. *Von "leno" zu "ruffiano": die Darstellung, Entwicklung und Funktion der Figur des Kupplers in der römischen Palliata und in der italienischen Renaissancekomödie*. Tübingen: Narr, 2004.

HAVET, L ; DUVAU, L. *Cours élémentaire de métrique grecque et latine*. Paris, 1896.

HELLEGOUARC'H, Joseph. "Les metres de la comedie latine et leur interpretation stylistique: les cantica des Captivi." *IL* 20:119-28, 1968.

HERMANN, Gottfried. *Handbuch der Metrik*. Leipzig: Bey G. Fleische, 1798.

_____. *Elementa doctrinae metricae*. Glasgow: Andrew and Jacob Duncan, 1817.

_____. *Opuscula*. Vol. 1. Leipzig: Fleischer, 1827.

HOFMANN, W. Plautinisches in Plautus' Persa. *Klio*, LXXI, 1989, p. 399-407.

_____. "Die Körpersprache der Schauspieler als Mittel des Komischen" in BENZ, L.; STÄRK, E.; VOGT-SPIRA, G. (Orgs.) *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels*. Tübingen, Gunter Narr, 1995, pp. 201-17.

HOFMANN, J. B. *Lateinische Umgangssprache*. Heidelberg, 1922.

HUGHES, D. The character of Paegnium in Plautus' Persa. *RhM*, CXXVII, 1984, p. 46-57.

HUGHES, J. David. *A Bibliography of Scholarship on Plautus (1975)*. Amsterdam: Hakkert, 1975.

HUNTER, R. *A Comédia Nova da Grécia e de Roma*. Curitiba: Editora Universidade Federal do Paraná, 2010. (= HUNTER, R.L. *The New Comedy of Greece and Rome*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989)

ILARI, R. *Linguística românica*. São Paulo, Ática, 1992.

JACHMANN, G. *Plautinisches und Atisches*. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1931.

JENKINS, Thomas E. At Play with Writing: Letters and Readers in Plautus. *Transactions of the American Philological Association* (1974-). Vol. 135, No. 2, Autumn, 2005, pp. 359-392.

JESUS, Carlos Renato R. *Orator e a prosa rítmica: introdução, tradução e notas*. Campinas: Unicamp, 2008. 191 p. — Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Língua Portuguesa, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

JOCELYN, H. D. The Poet Cn. Naevius, P. Cornelius Scipio and Q. Caecilius Metellus. *Antichthon*, 3, 1969, pp. 37-38.

_____. Essai... *Gnomon*, 62, Bd. H. 3, 1990, pp. 212-218.

_____. "Horace and the Reputation of Plautus in the Late First Century BC". In: VOGT-SPIRA, G. (Orgs.) *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels*. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1995, pp. 107-22.

_____. Zur Kritik... *Gnomon*, 68, 1996, pp. 402-20.

JORGE, Fernando. *Vida e Poesia de Olavo Bilac*. 5. ed. São Paulo: Novo Século, 2007.

JORY, E. J. "Dominus gregis", *Classical Philology*, 61, 1966, pp. 102-05.

KAKRIDIS, Theophanes. Plautinum, Persa 777-8. *The Classical Review*. Vol. 15, No. 7 (Oct., 1901), p. 362.

KAPP, Ernst. Bentley's Schediasma "de metris Terentianis" and the Modern Doctrine of Ictus in Classical. *Mnemosyne*, Third Series, Vol. 9, Fasc. 3 (1941), pp. 187-194.

KARAKASIS, E. "Legal Language in Plautus with special reference to Trinummus", *Mnemosyne*, 56, n° 2, 2003, pp. 194- 209.

_____. *Terence and the Language of Roman Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

KELLY, J. M. *Roman Litigation*. Oxford: Clarendon Press, 1966.

KNAPP, Charles. Travel in Ancient Times as Seen in Plautus and Terence. I. *Classical Philology*. Vol. 2, No. 1 (Jan., 1907), pp. 1-24. The University of Chicago Press.

KOLÁR, A. *De re metrica poetarum Graecorum et Romanorum*, 1947.

KONSTAN, D. *Roman Comedy*. Ithaca, Cornell University Press, 1983.

KONSTANTAKOS, Ioannis M. The Drinking Theatre: Staged Symposia in Greek Comedy. *Mnemosyne*. Fourth Series, Vol. 58, Fasc. 2 (2005), pp. 183-217. BRILL.

KOSTER, W. J. W. *Traité de Métrique Grecque. Suivi d'un Précis de Métrique Latine*. Leyden: Sijthoff, 1936.

KRAUS, W. "Ad spectatores in der römischen Kömodien", *WS*, 52, 1934, pp. 66-83.

KRUSCHWITZ, Peter; EHLERS, Widu-Wolfgang; FELGENTREU, Fritz. *Terentius Poeta*. München: Beck, 2007.

LABOV, W. *The social stratification of English in New York City*. 2 ed. Cambridge, New York: CUP, 2006 [1966].

LAIDLAW, W. A. *The Prosody of Terence: A Relational Study*. London: H. Milford, 1938.

LANGEN, P. *Plautinische Studien*. Berlin: , 1886.

LAPA, Rodrigues. *Obras Completas*. Lisboa: Sá da Costa, 1976-1977.

- LAURAND, L; LAURAS, A. *Manuel des études grecques et latines*. Fascicule III: Grammaire historique grecque, Métrique grecque et latine. Paris: A. et J. Picard et Cie, 1963.
- LAW, Helen Hull. *Studies in the Songs of Plautine Comedy*. Menasha: Banta, 1922.
- LEFÈVRE, E. Saturnalien und Palliata?, *Poetica*, 20, 1988, pp. 32-46.
- _____. Plautus' Persa zwischen Nea und Stegreifspiel. In: FALLER, Stefan. *Studien zu Plautus' Persa*. Tübingen: Narr, 2001.
- _____; STÄRK, Ekkehard; VOGT-SPIRA, Gregor. *Plautus barbarus*. Sechs Kapitel zur Originalität des Plautus. Tübingen: G. Narr, 1991.
- LEIGH, M. *Comedy and the rise of Rome*. Oxford, Oxford U.P, 2004.
- LEJAY, Paul. *Plaute*. Paris: Boivin, 1925.
- LEO, Friedrich. *Ausgewählte kleine Schriften*. Lipsiae, Teubner, 1883.
- _____. *Plautinische Forschungen Zur Kritik Und Geschichte Der Komödie*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1895.
- _____. *Der saturnische Vers*. Berlin: Weidmann, 1905.
- LEPSCZYK, G. C. Il problema dell'accento latino. *ASNP*, II, 31, 1962, p. 199-246.
- LEUMANN, M. *Lateinische Laut- und Formenlehre*. Munich, 1977
- LINDSAY, W. M. The Saturnian Metre. *American Journal of Philology*, vol. xiv, n. 2, 1893, pp. 139-170.
- _____. *The Codex Turnebi of Plautus*. Oxford, Clarendon Press, 1897.
- _____. *Introduction à la critique des textes latins basée sur le texte de Plaute*. Paris: C. Klincksieck, 1898.
- _____. *The Ancient Editions of Plautus*. Oxford: James Parker, 1904.
- _____. Plautina. *The Classical Review*, v. 19, n. 2, p. 109-111, Mar. 1905.
- _____. *Syntax of Plautus*. London: Oxford UP, 1907.
- _____. *Early Latin verse*. Oxford: Oxford UP, 1922.
- LITTLE, Alan McN. G. Plautus and Popular Drama. *Harvard Studies in Classical Philology*. Vol. 49, 1938, pp. 205-228.
- LORENZI, Attilio de. *Cronologia ed Evoluzione plautina*. Naples: Istituto Della Stampa, 1952.
- LOWE, J. C. B. The Virgo Callida of Plautus, Persa. *The Classical Quarterly*. New Series, Vol. 39, No. 2 (1989), pp. 390-399.

_____. The Lot-Drawing Scene of Plautus' "Casina". *The Classical Quarterly*. New Series, Vol. 53, No. 1 (May, 2003), pp. 175-183.

_____. Some Problems of Dramatic Space in Plautus. *The Classical Quarterly*. Vol. 57, No. 1 (May, 2007), pp. 109-116.

LOWE, N. "Plautus' parasites and the Atellana. In: G. Vogt-Spira (Org.), *Studien zur vorliterarischen Periode im frühen Rome*. Tübingen, Günther Narr Verlag, 1989, pp. 161-69.

_____. *The Classical Plot and the Invention of Western Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

_____. *Comedy*. New York: Cambridge UP, 2007.

LUISELLI, B. *Il verso Saturnio*. Roma, 1967

MAAS, P. *Greek Metre*. Trans. H. Lloyd-Jones. Oxford: Clarendon, 1962.

MANUWALD, G. Die 'Figur' der virgo in Plautus' Persa. In: S. Faller, ed., *Studien zu Plautus' Persa*. Tübingen, 2001.

_____. *Roman Republican Theatre*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2011.

MARSHALL, C. W. Shattered Mirrors and Breaking Class: Saturio's Daughter in Plautus' Persa. *Text and Performance* 18, 1997, p. 100-109.

_____. *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2006.

MATTOSO, Glauco. *O Sexo do Verso Machismo e Feminismo na Regra da Poesia: Um Tratado de Versificação*. São Paulo: [s.l.], 2010. Disponível em: <http://normattoso.sites.uol.com.br>. Acesso em: 05 mar. 2013.

MAURACH, G. *Untersuchungen zum Aufbau plautinischer Lieder*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1964.

_____. "Kritisches zu zwei Plautusstellen", *Philologus*, 114, 1970, pp. 141-47.

_____. Ein System der Plautushiate. *Aclass*, n. 14, 1971, pp. 37-66.

MAURER JR., T. H. *Gramática do latim vulgar*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1959.

McCARTHY, K. *Slaves, masters and the art of authority in Plautine comedy*. Princeton: Princeton UP, 2000.

MEILLET, Antoine. Le probleme de l'orthographe latine. *Revue des Etudes latines*, n. 2, 1924), p. 28-34.

MELO, W. D. C. de. Possessive pronouns in Plautus. In: DICKEY, E; CHAHOUD, A. (eds.). *Colloquial and Literary Latin*. Cambridge University Press, 2010, pp. 71-99.

- MEYER, E. *Geschichte des Altertums*. v. 1. Stuttgart, Cotta, 1884
- MICHAUT, G. *Histoire de la comédie romaine: Plaute*. Paris: E de Boccard, 1920.
- MILNS, R. D. Plautus, *Persa* 265. *Hermes*. Vol. 96, No. 1 (1968), pp. 126-127.
- MIOLA, R. In: *Roman Comedy*. Leggatt, Alexander. Cambridge Companion to Shakespearean Comedy. Cambridge: CUP, 2001.
- MOORE, T. J. Music and Structure in Roman Comedy. *The American Journal of Philology*. Vol. 119, No. 21, Summer, 1998, pp. 245-273.
- _____. *The theater of Plautus: playing to the audience*. Austin: Texas UP, 1998a.
- _____. Facing the Music: Character and Musical Accompaniment in Roman Comedy. *SyllClass* 10: 130–53, 1999.
- _____. "Music in *Persa*." In: FALLER, S. (ed.) *Studien zu Plautus' Persa*. ScriptOralia 121. Tübingen: Narr. 255–72, 2001.
- _____. Terence as musical inovator. In: KRUSCHWITZ, P.; EHLERS, W.-W.; FELGENTREU, F. (eds.). *Terentius poeta*. Verlag, 2007.
- _____. When Did the "Tibicen" Play? Meter and Musical Accompaniment in Roman Comedy. *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 138, No. 1, Spring, 2008, pp. 3-46.
- _____. *Music in Roman Comedy*. Cambridge: Cambridge UP, 2012.
- _____. Meter and Music. In: AUGOUSTAKIS, Antony; TRAILL, Ariana (eds.). *A companion to Terence*. Blackwell: Oxford, 2013.
- MORENO, Jesús Luque; DÍAZ Y DÍAZ, Pedro Rafael. *Estudios de métrica latina*. Granada: Universidad de Granada, 1999.
- MORGAN, L. *Musa Pedestris: Metre and Meaning in Roman Verse*. Oxford: OUP, 2010.
- _____. Metre. In: BARCHIESI, A. & SCHEIDEL, W. *The Oxford Handbook of Roman Studies Oxford*, OUP, 2010a. p. 160-75.
- MUECKE, Frances. Plautus and the Theater of Disguise. *Classical Antiquity*. Vol. 5, No. 2 (Oct., 1986), pp. 216-229. University of California Press.
- MÜLLER, C. F. W. *Plautinische prosodie*. Berlin: Weidmann, 1869.
- MÜLLER, G. L. *Das Original des plautinischen Persa*. Frankfurt: , 1957.
- NIEDERMANN, M. *Précis de phonétique historique du latin*. Paris: C. Klincksieck, 1997 [1931].
- NORBERG, D. L. *An introduction to the study of medieval Latin versification*. Trad. Jan Ziółkowski. Washington: Catholic University of America Press, 2004.

NORWOOD, G. *Plautus and Terence: our debt to Greece and Rome*. New York: Longmans, Green and Co, 1932.

NOUGARET, Louis. 1943. "La metrique de Plaute et de Terence." In: Memorial des Etudes Latines = *REL* 22 suppl., 123-48. Paris: Les Belles Lettres.

_____. *Traité de métrique latine classique*. Paris: Klincksieck, 1963.

ONIGA, R. L'apofonia nei composti e l'ipotesi dell' 'intensità iniziale' in latino. In: Danese, R. M.; Gori, F. & Questa, C. *Metrica classica e linguistica*. Atti del Colloquio (Urbino, 3-6 ottobre 1988). Urbino: Quattroventi, 1990. p.195-237.

ORTEGA Y GASSET, J. *Idea del teatro*. Madrid: Ed de la Revista de Occidente, 1966.

PACKMAN, Z. M. Feminine Role Designations in the Comedies of Plautus. *The American Journal of Philology*. Vol. 120, No. 2 (Summer, 1999), pp. 245-258.

PANAYOTAKIS, C. Comedy, atellane farce, and mime. In: HARRISON, S. J. (ed.). *A Companion to Latin Literature*. Malden: Blackwell: 2005

1983.

PARATORE, E. *Plauto*. Rome: Edizioni dell'Ateneo, 1961.

PARKER, Holt N. Plautus vs. Terence: Audience and Popularity Re-Examined. *The American Journal of Philology*. Vol. 117, No. 4 (Winter, 1996), pp. 585-617.

PARSONS, J. A New Approach to the Saturnian Verse and Its Relation to Latin Prosody. *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 129, 1999, pp. 117-37.

PASQUALI, G. *Stravaganze quarte e supreme*. Venice, 1951.

_____. *Storia della tradizione e critica del testo*. 2. ed. Firenze: F. Le Monnier, 1952.

PEILE, John. Strītauos (Fest); Trītauos. *The Classical Review*. Vol. 1, No. 7 (Jul., 1887), p. 205.

PERINI, B. *L'accento latino*. Bologna: Pàtron, 1965.

PERNA, Raffaele. *L'originalità di Plauto*. Bari: Leonardo da Vinci, 1955.

PETERSMANN, H. "Lateinische Varietätenrhythmik – aufgezeigt an ausgewählten Komödien des Plautus", *WS*, 2000, pp. 153-65.

PETRONE, G. *Teatro antico e inganno: finzione plautine*. Palermo, Palumbo, 1983.

PEZZINI, Giuseppe. *Terence and the verb 'to be' in latin contractions, sigmatic ecthlipsis, and some clitic characteristics of esse*. 333 p. Tese (D. Phil. in Classical Languages and Literature) – University of Oxford, Oxford, 2011.

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. O soneto "O sol é grande". In: _____. *Escritos diversos*. Coimbra: Coimbra, 1972.

POCIÑA, A. “Recursos dramaticos primordiales en la comedia popular plautina”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 8, 1975, pp. 239-75.

PÖHLMANN, E. “Metrica e ritmica nella poesia e nella musica greca antica.” In: GENTILI, B. and PERUSINO, F. eds. *Mousike: Metrica ritmica e musica greca*. Pisa: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1995, pp. 3-15.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e Poesia*. Rio de Janeiro: Simões, 1955.

PULGRAM, E. *Latin-Romance phonology: prosodics and metrics*. München: W. Fink, 1975.

QUEDNAU, L. R. *O acento do latim ao português arcaico*. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2000. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Faculdade de Letras, PUC-RS, 2000.

QUESTA, Cesare. *Introduzione alla metrica di Plauto*. Bologna: Pàtron, 1967.

_____. *Metrica latina arcaica*. In: *Introduzione allo studio della cultura clássica*. Milano: Marzorati, 1973. p. 477-562.

_____. *Tito Maccio Plauto, Il soldato fanfarone*. Milano: Rizzoli, 1980.

_____. *Numeri innumeri*. Ricerche sui cantica e la tradizione manoscritta di Plauto. Roma : Ed. dell’Ateneo, 1984.

_____. *Parerga Plautina*. Urbino: Univ di Urbino, 1985.

_____. Modi di ‘compensazione’ nel verso degli scenici latini arcaici. In: Danese, R. M.; Gori, F. & Questa, C. *Metrica classica e linguistica*. Atti del Colloquio (Urbino, 3-6 ottobre 1988). Urbino: Quattroventi, 1990. p.411-437.

_____. (ed.). *Titi Macci Plauti Cantica*. Urbino: Quattro Venti, 1995.

_____. *La metrica di Plauto e Terenzio*. Urbino: Quattro Venti, 2007

_____; RAFFAELLI, R. Dalla rappresentazione alla lettura. In: CAVALLO, G.; FEDELI, P.; GIARDINA A. (orgs.). *Lo spazio letterario di Roma antica*. La ricezione del testo. III v. 1990, p. 139-215.

_____; _____. *Maschere, Prologhi, Naufragi nella commedia plautina*. Bari, Adriatica Editrice, 1984.

RAFAELLI, Renato. *Ricerche sui versi lunghi di Plauto e di Terenzio* (metriche, stilistiche, codicologiche). Pisa: Giardini, 1982.

_____. *Sui Cantica di Plauto*. Sarsina: Comune di Sarsina, 1997.

RAMALHO, Américo da Costa. O adjectivo em Terêncio: colocação e métrica. *Humanitas*. Coimbra, n. 7-8, 1955-1956, pp.1-67.

RAPP, C. Aristotle’s Rhetoric. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Disponível em: <http://plato.stanford.edu/entries/aristotle-rhetoric/>. Acesso em: 27 maio 2016.

RAVEN, D. S. *Latin metre*. London, 1965.

REDARD, G. Le rajeunissement du texte de Plaute. *Latomus*, n. 23. Brussels, 1956, p. 296-306.

REYNOLDS, L. R; WILSON, N. G. (Eds.). *Texts and Transmission: A Survey of the Latin Classics*. Oxford, Clarendon Press, 1984.

RITSCHL, F. *Parerga zu Plautus und Terenz*. Leipzig: Weidemann, 1845.

_____. Canticum und Diverbium bei Plautus. *RhM* 26: 599-637, 27:186-92, 1871-72 = *Opuscula Philologica* III 1-54. Leipzig: Teubner, 1877.

_____. *Opuscula Philologica*. Vol. 3. Leipzig: Teubner, 1877.

ROCHA, Carol Martins da. “*Perfume de mulher*”: riso feminino e poesia em Cásina. Campinas: Unicamp, 2010. 220 p. — Dissertação (Mestrado), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

_____. *De linguado a lingua(ru)da: gênero e discurso das mulieres plautinae*. Campinas: Unicamp, 2015. 251 p. — Tese (Doutorado), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

_____; CARDOSO, I. T. “Breves observações sobre os espaços da cena em Plauto”, *Língua, Literatura e Ensino*, vol. 1, 2006, p. 320-5.

ROSVINACH, V. J. *When a young man falls in love. The sexual exploitation of women in New Comedy*. London/New York, Routledge, 1998.

ROSSI, Luigi Enrico. Sul problema dell'ictus (A proposito di un lavoro di Alessandro Setti). *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia*, Serie II, Vol. 33, No. 1/2 (1964), pp. 119-134.

SÁ DE MIRANDA, Francisco de. *Obras completas*. 2 v. Lisboa: Sá da Costa, 1976-1977.

SAID ALI, M. Acentuação e versificação latinas. Rio de Janeiro: Simões, 1956.

_____. *Versificação Portuguesa*. São Paulo: Edusp, 1999 [1948].

SALVATORE, A. *Prosodia e metrica latina: storia dei metri e della prosa metrica*. Roma: Jouvence, 1983.

SANDBACH, F.H. *The comic Theatre of Greece and Rome*. London, Chatto & Winus, 1977.

SANTIROCCO, Matthew S. *Unity and Design in Horace's Odes*. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1986.

SCAFURO, A. C. Staging Entrapment: On the Boundaries of the Law in Plautus' *Persa*. In: N. W. Slater and B. Zimmermann, eds., *Intertextualität in der griechisch-romischen Komodie* (Stuttgart 1993) 55–77.

_____. *The Forensic Stage. Settling Disputes in Graeco-Roman New Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

SCATOLIN, A. *A invenção no Do orador de Cícero: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 23*. São Paulo: USP, 2009. 308 p. — Tese (Doutorado), Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SEDGWICK, W. B. The Cantica of Plautus. *The Classical Review*. Vol. 39, No. 3/4 (May-Jun., 1925), pp. 55-58. Cambridge University Press on behalf of The Classical Association.

_____. The Dating of Plautus' Plays. *The Classical Quarterly*. Vol. 24, No. 2 (Apr., 1930), pp. 102-106.

_____. Plautine Chronology. *The American Journal of Philology*. Vol. 70, No. 4 (1949), pp. 376-383.

SEGAL, Erich. Scholarship on Plautus, 1965-1976. *Classical World*, v. 74, n. 7, p. 353-437, 1981.

_____. *Roman laughter: the comedy of Plautus*. New York: Oxford UP, 1987.

SEGAL, E. *Oxford readings in Menander, Plautus and Terence*. New York: Oxford UP, 2001.

_____. *The Romans poets of the Republic*. London: Macmillan & Co, 1881.

SENA, Jorge de. *Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular*. 2 ed. Lisboa: Edições 70, 1981.

SETTI, A. *Ictus e verso antico*. Firenze, 1962.

_____. Replicando sull'ictus, *ASNP*, Serie II, 34, 1965, pp. 387-403.

SHARROCK, A. R. The Art of Deceit: Pseudolus and the Nature of Reading. *The Classical Quarterly*. New Series, Vol. 46, No. 1 (1996), pp. 152-174.

_____. *Reading Roman comedy: poetics and playfulness in Plautus and Terence*. Cambridge: Cambridge UP, 2009.

SILVA, Martha F. Maldonado Baena da. *A Comédia Clássica de Sá de Miranda e o diálogo intertextual com seus paradigmas literários*. São Paulo: PPGLC, 2006. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) — Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, USP, 2006.

SKUTSCH, F. *Plautinisches und Romanisches*. Leipzig: Teubner, 1892

SKUTSCH, O. *Prosodische und metrische Gesetze der Iamben Kürzung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1934.

_____. Readings of Early Latin. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 76, p. 169-171, 1972.

SLATER, N. W. *Plautus in performance: the theatre of the mind*. New Jersey: Princeton UP, 1985.

_____. “Amphitruo, Bacchae, and Metatheatre”, *Lexis*, 5-6, 1990, pp.101-25.

_____. “Improvisation in Plautus” in VOGT-SPIRA, G. (Org.) *Beitrage zur mündlichen Kultur der Römer*. Tübingen, Günter Narr Verlag, 1993, pp. 113-24.

_____; ZIMMERMANN, Bernhard. *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*. Stuttgart: M & P Verl. für Wiss. & Eorsch., 1993.

SONKOWSKY, R. P. “An aspect of delivery in ancient rhetorical theory”, *Proceedings of American Philological Association*, 90, 1959, pp. 256-74.

SONNENSCHNEID, E. A. *What is Rhythm?* Oxford: Blackwell, 1925.

_____. Ictus and Accent in Early Latin Dramatic Verse. *The Classical Quarterly*. Vol. 23, No. 2 (Apr., 1929), pp. 80-86.

SOUBIRAN, J. *L'élision dans la poésie latine*. Paris, 1966.

_____. *Essai sur la versification dramatique des Romains: Senaire iambique et septenaire trochaïque*. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1998.

_____. *Prosodie et métrique du Miles gloriosus de Plaute: introduction et commentaire*. Louvain; Paris: Peeters, 1995.

SOUSA e SILVA, M. de Fátima. *Crítica do teatro na comédia antiga*. Coimbra: Inst. Nacional de Investigação Científica, 1987.

STACE, C. The Slaves of Plautus. *Greece & Rome*. Second Series, Vol. 15, No. 1 (Apr., 1968), pp. 64-77.

STÄRK, E. Persa oder Ex oriente fraus. In: E. Lefèvre, ed., *Plautus barbarus: 6 Kapitel zur Originalität des Plautus* (Tübingen 1991) 141–62.

_____; VOGT-SPIRA, G. (Org.), *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1995, pp. 43-54.

_____; _____ (Org.). *Dramatischen Wäldchen – Festschrift für E. Lefèvre zum 65. Geburtstag*. Zürich/New York, Georg Olms Verlag, 2000.

STEELE, Timothy. *Missing Measures: Modern Poetry and the Revolt Against Meter*. Fayetteville: University of Arkansas Press, 1990.

STEIN, J. P. “Compound Word Coinages in Plautus”, *Latomus*, 30, 1971, pp. 598-606.

STURTEVANT, E. H. The Coincidence of Accent and Ictus in Plautus and Terence. *Classical Philology*. Vol. 14, No. 3 (Jul., 1919), pp. 234-244. The University of Chicago Press.

STYAN, J. *Drama, stage and audience*. New York: Cambridge UP, 1975.

- SZEMERÉNYI, O. *The Origins of Roman Drama and Greek Tragedy*. *Hermes*. Vol. 103, No. 3 (1975), pp. 300-332.
- TALADOIRE, B. A. *Essai sur le comique de Plaute*. Monaco, Les Éditions de l'Imprimerie Nationale de Monaco, 1957.
- TARRANT, T. Plautus. In: REYNOLDS, L. D.; WILSON, N.G. (Eds.). *Texts and Transmission: A Survey of the Latin Classics*. New York, Oxford UP, 1984. p. 302-07.
- THOMAS, R. F. *Musa Pedestris... Phoenix*, Vol. 66, No. 1/2, 2012, pp. 194-197.
- THOMSON, Rodney M. British Library Royal 15 C. XI: A Manuscript of Plautus' Plays from Salisbury Cathedral (c. 1100). *Scriptorium: Revue internationale des études relative aux manuscrits*, 40, 1986, 82-87.
- TOBIAS, A. J. *Plautus' metrical characterization*. Stanford University: Stanford, 1970.
- _____. Bacchiac Women and Iambic Slaves in Plautus. *The Classical World*. Vol. 73, No. 1 (Sep., 1979), pp. 9-18. Classical Association of the Atlantic States.
- TONTINI, Alba. *Censimento critico dei manoscritti plautini*. 2 v. Roma: Editore Accademia Naz. dei Lincei, 2002.
- TRAINA, A.; PERINI, G. *Propedeutica al latino universitario*. Roma: Pàtron, 2012 [1971]).
- TUFFANI, Eduardo. *Repertório brasileiro de Língua e Literatura Latina (1830-1996)*. Cotia, Ibis, 2006.
- TYLAWSKY, E. I. *Saturio's Inheritance. The Greek Ancestry of the Roman Comic Parasite*. Nova Iorque: Peter Lang Pub Inc, 2001.
- UNIURB. *Filologia e forme letterarie*. Studi offerti a Francesco della Corte. Urbino: Quattro Venti, 1987.
- VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de. *Poesias de Francisco de Sâ de Miranda*. Halle: Max Niemeyer, 1885.
- VOGT-SPIRA, G. Plauto fra teatro greco e superamento della farsa itálica: proposta di un modelo triadico. *Quaderni Urbinati de Cultura Clássica*, 58, 1, 1998, pp. 111-135.
- VOLLMER, F. *Römische metrik*. Leipzig, B.G. Teubner, 1923.
- WACKERNAGEL, J. *Beiträge zur Lehre vom griechischen Akzent*. Basel. Reinhardt: [s.n.], 1893.
- WARDHAUGH, R. *An Introduction to Sociolinguistics*. 6. ed. Blackwell, 2010.
- WATSON, Patricia. *Puella and Virgo*. *Glotta*. 61. Bd., 1./2. H. (1983), pp. 119-143.
- WEBSTER, T. B. L. *Studies in Menander*. Manchester, Manchester University Press, 3 1960.

WELSH, Jarrett T. The Splenetic Leno: Plautus, "Curculio" 216-45. *The Classical Quarterly*. New Series, Vol. 55, No. 1 (May, 2005), pp. 306-309.

WEST, M. L. *Greek Metre*. Oxford: Clarendon, 1982.

_____. *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon, 1992.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. von. *Griechische Verskunst*. 2. ed. Darmstadt, 1958.

WILLCOCK, M. M. Essai... *The Journal of Roman Studies*, Vol. 81, 1991, pp. 187-189.

WILLE, G. *Musica Romana: Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*. Amsterdam: Schippers, 1967.

WILLS, J. *Repetition in Latin poetry: figures of allusion*. Oxford: Clarendon 1996.

WOYTEK, E. Plautus, Persa 228-232 (Zur Verteilung der Verse). In: R. Hanslik / A. Lesky; H. Schwabl (Hgg.), *Antidosis*. Festschrift für Walther Kraus zum 70. Geburtstag, Wien / Köln / Graz 1972, 477-486.

_____. Viri capitones, *WS* 7 (1973) 65-74.

WRIGHT, J. *Dancing in the Chains: the Stylistic Unity of the Comoedia Palliata*. Rome, American Academy in Rome, 1974.

ZAGAGI, N. *The Comedy of Menander: Convention, Variation & Originality*. London, Duckworth, 1994.

ZIMMERMANN, B. "Pantomimische Elemente in den Komödien des Plautus", in BENZ, L.; STÄRK, E.; VOGT-SPIRA, G. (Orgs.) *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1995, pp. 193-204.

ZWIERLEIN, O. *Zur Kritik und exegese des Plautus I*. Mainz/Stuttgart, Akademie der Wissenschaftler um der Literatur/Franz Steiner Verlag, 1990.

APÊNDICE 1: TEXTO ESCANDIDO

PERSA

Lii 53-80

SATVRIO

	Vět̄er(em) ātqu(e) āntīquōm quaēstūm māiō<rūm mēūm>	aaBCDA/BCDABcD
	sēru(o) ātqu(e) ōptīnē(o) ētl māgnā cūm cūrā cōlō.	ABCddA/BCDABcD
55	nām nūmquām quīsquām mēōrūm māiōrūm fūit	ABCDa/BCDABcD
	quīn pārāsītāndō pāuērīnt uēntrīs sūōs:	AbbCDA/BcDABcD
	pātēr, āuōs, prōāuōs, ābāuōs, ātāuōs, trītāuōs	aBccdda/bbccddABcD
	quāsī mūrēs sēmpēr ēdēr(e) ālīēnūm cībūm,	aaBCDa/BCddABcD
	nēqu(e) ēdācītāt(e) ēōs quīsquām pōtērāt uīncērē,	aaBcDA/BCddABcD
60	nēqu(e) ēīs cōgnōmēt(um) ērāt dūrīs Cāpītōnībūs.	aBCDA/bbCDaaBcD
	ūnd(e) ēgō hūnc quaēst(um) ōptīnē(o) ētl māiōrūm lōcūm.	AbbCDAbbC/DABcD
	nēc quādrūpūlārī mē uōlō, nēqu(e) ēnīm dēcēt	AbbcDA/BcDaaBcD
	sīnē mēō pērīcl(o) īr(e) ālīēn(a) ērēptūm bōnā	aaBcDA/bbCDABcD
	nēqu(e) īllī quī fācīūnt mī plācēt. plānēn lōquōr?	aaBCddA/BcDABcD
65	nām pūblīcaē rētl caūsā quīquōmq(u) īd fācīt	ABcDA/BCDABcD
	māgī' quām suī quaēstī, ānīmūs īndūcī pōtēst	aaBCDa/bbcDABcD
67	ē(um) ēssē cīuēm ēt fīdēlēm ēt bōnūm.	aBcDa/BcDaBcD
67a	sed ***	
	sī lēgērūpām quīl dāmnēt, dēt īn pūblīcūm	ABccDA/BCDABcD
	dīmīdī(um); ātqu(e) ētīām īn ēā lēg(e) āscrībīēr:	AbbCdda/bbCDABcD
70	ūbī quādrūpūlātōr quēmpī(am) īnīēxīt mānūm,	aabbcDA/BcDABcD
	tāntīd(em) īll(e) īllīl rūrsūs īnīcīāt mānūm,	ABCDa/BcDaaBcD
	ūt aēquā pārtīl prōdēānt ād trīsuīrōs:	aBCDA/BcDABcD
	s(i) īd fīāt, n(e) īstīl fāxīm nūsqu(am) āppārēānt	ABCDa/BCDABcD
	qu(i) hīc ālbō rētē ālīēn(a) ōppūgnānt bōnā.	ABCDA/bbCDABcD
75	sēd sūmn(e) ēgō stūltūs, quī rēm cūrō pūblīcām	ABccDA/BCDABcD
	ūbī sīnt māgīstrātūs, quōs cūrār(e) ōpōrtēāt?	aaBccDA/BCDaBcD
	nūnc hūc īntr(o) ībō, uīs(am) hēstērnās rēlīquīās,	ABCDa/BCDAbbcD

quiērīntnē rēctēl nēcnē, n(um) īnfūērīt fēbrīs,
 ōpērtaēn fūērīnt,|| nē quīs ōbrēptāuērīt.
 80 sēd āpērīūntūrl aēdēs, rēmōrāndūst grādūs.

aaBcDA/BcDaaBcD
 aBCddA/BcDABcD
 abbcDa/BCddABcD

Liii 81-167

TOXILVS SATVRIO

TO. Ōmnēm r(em) īnuēn(i), ūtl suā sībī pēcūnīā
 hōdī(e) īllām fācīāt|| lēnō lībērtām sūām.
 sēd ēccūm pārāsītūm,|| quōiūs mīh(i) aūxīlīōst ōpūs.
 sīmūlābō quāsī nōn|| uīdē(am): īt(a) āllīcīām uīrūm.
 85 cūrāt(e) īstīc uōsl ātqu(e) āpprōpērāt(e) ōcīūs,
 nē mī mōraē sīt|| quīcqu(am), ūb(i) ēg(o) īntr(o) āduēnērō.
 ** cōmmīscē mūlsūm,|| Strūthēā †cōlūthēqu(am)† āppārā,
 bēn(e) ūt īn scūtrīs cōncālēāt,|| ēt cālām(um) īnīcē.
 iām pōl īll(e) hīc ādērīt, crēdō,|| cōngērō mēūs.
 90 SAT. mē dīcīt, eūgaē!|| TO. laūtūm crēd(o) ē bālīnēīs
 i(am) hīc āffūtūr(um). SAT. ūtl ōrdīn(e) ōmnēm rēm tēnēt!
 TO. cōllīraē fācīt(e) ūtl māděānt ēt cōlīphīā,
 nē mī| īncōctā|| dētīs. SAT. rēm lōquītūr mērām.
 nīhīlī sūnt crūdaē|| nīsī quās mādīdās glūtīās;
 95 tūm nīsī crēmōrē|| crāssōst iūs cōllīrīcūm,
 nīhīlīst mācr(um) īllūd|| ēpīcrocūm pēllūcīdūm:
 quāsī †iūrē(am)† ēssēl iūs dēcēt cōllīrīcūm.
 nōl(o) īn uēsīcām|| quōd ēāt, īn uēntrēm uōlō.
 TO. prōpē m(e) hīc nēscīōquīsl lōquītūr. SAT. ō mī lūppītēr,
 100 tērrēstrīs cōēpūlōnūs|| cōmpēllāt tūōs.
 TO. ō Sātūrī(o), ōppōrtūn(e)|| āduēnīstī mīhī.
 SAT. mēndācī(um) ēdēpōll dīcīs, ātqu(e) hāū tē dēcēt:
 n(am) Ēsūrīō uēnīōl, nōn āduēnīō Sātūrīō.
 TO. āt ēdēs, nām i(am) īntūs|| uēntrīs fūmānt fōcūlā.
 105 cālēfīērī iūssīl rēlīquīās. SAT. pērnam quīdēm
 iūs ēst āppōnīl frīgīdām pōstrīdīē.

ABCDABcDaBcD
 aaBCddA/BCDABcD
 aaBccDA/BcDaaBcD
 aaBCddA/bbcDaBcD
 ABCDA/BCddABcD
 ABCDA/BccDABcD
 ABcDA/BccDaaBcD
 aaBCDAbbC/DaaBcD
 AbbCddA/BC/DABcD
 ABcDA/BCDAbbcD
 ABcDa/BcDABcD
 ABCddA/bbCDABcD
 ABCDA/BCDaaBcD
 aaBCDA/bbCddABcD
 AbbcDa/BCDABcD
 aaBCDA/bbcDABcD
 aaBcDa/BcDABcD
 ABCDA/bbCDABcD
 aaBCddA/bbcDABcD
 ABCddaBC/DABcD
 AbbcDABCDABcD
 ABcdda/BcDABcD
 AbbCddA/BCddAbbcD
 aaBCDA/BCDABcD
 aabbCDA/bbcDABcD
 ABCDA/BcDABcD

	TO. ĭtā fĭērĭ ĭussĭ.∥ SAT. ěcquĭd hāllěcĭs? TO. uāh, rōgās?	aabbCDA/bbCDABcD
	SAT. sāpĭ' mŭlt(um) ād gĕnĭum.∥ TO. sĕd ěcquĭd mĕmĭnĭstĭ hĕrĕ	aaBCddA/bbCddABcD
	quā dĕ r(e) ěgō tĕcŭm∥ mĕntĭōnĕm fĕcĕrām?	ABccDA/BcDABcD
110	SAT. mĕmĭn(i): ŭt mŭrĕn(a) ĕtl cōngĕr nĕ cālĕfĭĕrĕnt; nām nĭmĭō mĕlĭŭs∥ ōppĕctŭntŭr frĭgĭdā. sĕd quĭd cĕssāmŭs∥ proĕlĭŭm cōmmĭttĕrĕ?	aaBCDA/BCDaaBcD AbbCdda/BCDABcD ABCDA/BcDABcD
	dŭm mān(e) ĕst, ōmnĭs∥ ĕssĕ mōrtālĭs dĕcĕt. TO. nĭmĭ' paĕnĕ mānĕst.∥ SAT. mānĕ quōd t(u) ōccĕpĕrĭs	ABCDA/BcDABcD aaBCDA/BcDABcD
115	nĕgōtĭ(um) āgĕr(e), ĭdl tōtŭm proĕcĕdĭt dĭĕm. TO. quaĕs(o) ānĭm(um) āduōrt(e) hōc.∥ ĭām hĕrĭ nārrāuĭ tĭbĭ tĕcŭmqu(e) ōrāu(i), ŭtl nŭmmōs sĕscĕntōs mĭhĭ dārĕs ŭtĕndōs∥ mŭtŭōs. SAT. mĕmĭn(i) ĕt scĭō ĕt tĕ m(e) ōrār(e) ĕtl mĭ nōn ĕssĕ quōd darĕm.	aBcddA/BCDABcD AbbCDA/bbCDABcD ABCDA/BCDABcD aBCDA/BcDaaBcD ABCDA/BCDaBcD
**120	nĭhĭlĭ pārāsĭtŭs∥ ĕst quōi ārgĕntŭm dōmĭst: lŭbĭd(o) ĕxtĕmplōl coĕpĕrĕst cōnuĭŭm, tŭbŭrcĭnārĭl dĕ sŭō, sĭ quĭd dōmĭst. cŭnĭc(um) ĕss(e) ĕgĕnt(em) ōpōrtĕtl pārāsĭtŭm proĕbĕ: āmpŭllām, strĭgĭlĕm,∥ scāphĭŭm, sōccōs, pāllĭŭm,	aaBccDa/BCDABcD aBCDA/BCDABcD ABcDA/BcDABcD aaBCDaBC/ddABcD ABCddA/bbCDABcD
125	mārsŭppĭ(um) hābĕāt,∥ ĭnĭbĭ paŭllŭm praĕsĭdĭ, quĭ fāmĭlĭārĕm∥ sŭām ŭĭt(am) ōblĕctĕt mōdō. TO. ĭām nōl(o) ārgĕntŭm:∥ flĭ(am) ŭtĕndām tŭām mĭ dā. SAT. nŭmqu(am) ĕdĕpōl∥ quōi qu(am) ĕtĭ(am) ŭtĕndām dĕdĭ.	ABcddA/bbCDABcD AbbcDA/BCDABcD ABCDA/BcDABcD ABCddA/BccDABcD
	TO. nōn ād ĭstŭc quōd t(u) ĭnsĭmŭlās.∥ SAT. quĭd ĕām ŭĭs? TO. scĭĕs.	AbbCDAbbC/ddABcD
130	quĭā fōrmā lĕpĭd(a) ĕtl lĭbĕrāl(i) ĕst. SAT. rĕs ĭtāst. TO. hĭc lĕnō nĕc tĕl nōuĭt nĕqu(e) gnātām tŭām. SAT. m(e) ŭt quĭsquām nōrĭt,∥ nĭs(i) ĭllĕ quĭ praĕbĕt cĭbŭm? TO. ĭtāst. hōc tŭ mĭl rĕpĕrĭr(e) ārgĕntŭm pōtĕs. SAT. cŭpĭ(o) hĕrcĭĕ. TO. tŭm tŭl mĕ sĭn(e) ĭllām ŭĕndĕrĕ.	aaBCddA/BcDABcD ABCDA/BCDABcD ABCDA/bbcDABcD aBCDA/bbCDABcD aaBcDA/BcDABcD
135	SAT. tŭn ĭllām ŭĕndās?∥ TO. ĭmm(o) ālĭ(um) āllĕgāuĕrō	ABCDA/BccDABcD

	quī uēndāt, qu(i) ēssē l sē pērēgrīnūm praēdicēt.	ABCDa/BccDABcD
	sīcūt īstīc lēnō l nōn sēx mēnsēs Mēgārībūs	aaBCDA/BCDAbbcD
	hūc ēst quōm cōmmīgrāuīt. SAT. pērēunt rēlīquāē.	ABCDaBC/ddAbbcD
	pōstērīūs īstūc l tāmēn pōtēst. TO. scīn quām pōtēst?	AbbcDA/bbcDABcD
140	nūmqu(am) hērcl(e) hōdīē hīc l priūs ēdēs, nē frūstrā sīs,	ABccDA/bbcDABcD
	quām t(e) hōc fāctūrūm l quōd rōg(o) āffirmās mīhī;	ABCDa/BcDABcD
	ātquē nīsī gnātām l tēc(um) hūc iām quāntūm pōtēst	AbbCDA/BCDABcD
	āddūcīs, ēxīg(am) l hērcl(e) ēgō t(e) ēx hāc dēcūrīā.	ABcDa/BccDABcD
	quīd nūnc? SAT. quīd ēst? TOX. quīn l dīcīs quīd fāctūrūs sīs?	ABcDA/BCDABcD
145	SAT. quaēs(o) hērclē mē quōqu(e) l ētīām l uēndē, sī lūbēt,	ABcDa/bbC/DaBcD
	dūm sātūrūm uēndās. TO. hōc, sī fāctūrū's, fācē.	AbbCDA/BCDABcD
	SAT. fācī(am) ēquīdēm quaē uīs. TO. Bēnē fācīs. prōpēr(a),	aabbCDA/bbcDaabbcD
	ābī dōmūm;	
	praēmōnstrā dōctē, l praēcīp(e) āstū filīāē,	ABCDa/BcDABcD
	quīd fābūlētūr: l ūbī sē nātām praēdicēt,	ABcDa/bbCDABcD
150	quī sībī pārētēs l fūrīnt, ūnd' sūrrūptā sīt.	AbbcDA/bbCDABcD
	sēd lōng(e) āb Āthēnīs l ēssē sē gnāt(am) autūmēt;	ABccDA/BcDABcD
	ēt ūt āfflēāt, qu(om) ēāl mēmōrēt. SAT. ētīām tū tēcēs?	aaBcDA/bbCddABcD
	tēr tāntō pēiōr l īps(a) ēst qu(am) illām t(u) ēssē uīs.	ABCDa/BCDABcD
	TO. lēpīd(e) hērclē dīcīs. sēd scīn quīd fācīās? cāpē	aaBcDA/BCDaaBcD
	tūnīc(am) ātquē zōn(am), ēt l chlāmýd(em) āffērt(o) ēt	aaBcDA/bbCDABcD
155	caūsēām,	
	qu(am) ill(e) hābēāt qu(i) hānc lēnōn(i) huīc l uēndāt—SAT.	AbbCDABC/DABcD
	eū, prōbē!	
	TO. quāsī sīt pērēgrīnūs. SAT. laūd(o). TO. ēt tū gnātām tūām	aaBccDA/BCDABcD
	ōrnāt(am) āddūcē l lēpīd(e) īn pērēgrīnūm mōdūm.	ABCDa/bbCddABcD
	SAT. πōθēv ōrnāmēntā? TO. āps chōrāgō sūmītō;	aaBCDa/BcDABcD
160	dārē dēbēt: praēbēnd(a) l aēdīlēs lōcāuērūt.	abbCDA/BCDaBcD
	SAT. iām fāx(o) hīc ādērūt. sēd ēgō nīhīl hōrūnc scīō.	ABCddA/bbCddABcD
	TO. nīhīl hērclē uērō. n(am) ūb(i) ēg(o) ārgēnt(um) āccēpērō,	aaBcDA/bbCDABcD
	cōntīnūō t(u) ill(am) āl lēnōn(e) āssērītō mānū.	AbbCDA/BCDaaBcD
	SAT. sīb(i) hābēāt, sī nōn l ēxtēmpl(o) āb ē(o) ābdūxērō.—	abbCDA/BcddABcD

- 165 TO. āb(i) ēt īstūc cūrā||. īntērīb(i) ēgō pūērūm uōlō
mīttēr(e) ād āmīcām|| m(eam), ūt hābēāt ānīmūm bōnūm,
mēd ēss(e) ēffēctūr(um)|| hōdīē. nīmī' lōngūm lōquōr.—
aaBCDA/BccddaaBcD
AbbcDA/bbcDaaBcD
ABCDA/bbCddABcD

III.i 329-399

SATVRIO VIRGO

- SAT. Quaē rēs bēnē uōrtāt|| m(i) ēt tīb(i) ēt uēntrī mēō
330 pērēnītātīqu(e)|| ādē(o) hūc, pērpetūō cībūs
ūt mī sūpērsīt,|| sūppētāt, sūpērstītēt:
sēquēr(e) hāc, mēā gnātā,|| mē, cūm dīs uōlētībūs.
quōī r(ei) ōpērā dētūr|| scīs, tēnēs, īntēllēgīs;
cōmmūnīcāuī|| tēcūm cōnsīlī(a) ōmnīā.
335 ēā caūs(a) ād hōc ēxēmplūm|| t(e) ēxōrnāu(i) ēgō.
uēnībīs t(u) hōdīē,|| uīrg(o). VI. āmābō, mī pātēr,
quāmquām lūbēntēr|| ēscīs ālīēnīs stūdēs,
tūīn uēntrīs caūsāl|| filīām uēndās tūām?
SAT. mīrūm quīn rēgī' || Phīlīppī caūss(a) aūt Āttālī
340 tē pōtītūs uēndām|| quām mēā, quaē sīs mēā.
VI. ūtrūm pr(o) āncīllāl|| mē| hābēs ān prō filīā?
SAT. ūtr(um) hērclē māgīs īn|| uēntrīs rēm uīdēbītūr.
mē(um), ōpīn(o), īmpērīūmstl īn tē, nōn īn mē tībī[st].
VI. tū(a) īstaēc pōtētās|| ēst, pātēr. uērūm tāmēn,
345 quāmquām rēs nōstraē|| sūnt, pātēr, paūpērcūlaē,
mōdīc(e) ēt mōdētēl|| mēlīūst uītām uīuērē;
n(am) ād paūpērtātēm|| s(i) āmmīgrānt īnfāmīaē,
grāuīōr paūpērtās|| fit, fidēs sūblēstīōr.
SAT. ēnīm uēr(o) ōdīōsā's. || VI. nōn sūm nēc m(e) ēss(e)
ārbītrōr,
350 quōm pāruā nātūl rēctē praēcīpō pātīr.
n(am) īnīmīcī fāmām|| nōn īt(a) ūt nātāst ferūnt.
SAT. fērānt ēāntquēl|| māxūmām mālām crūcēm;
nōn ēg(o) īnīmīcītīās|| ōmnīs plūrīs aēstūmō
ABccDA/BcDABcD
aBcDA/bbCDaaBcD
ABcDA/BCDaBcD
aaBCDA/BCDaBcD
AbbcDA/BcDABcD
ABcDA/BCDaaBCD
ABcDABC/DABcD
aBCddA/BcDABcD
ABcDa/BCddAbcD
ABCDA/BcDABcD
ABCDA/bbCDABcD
AbbCDA/BcDABcD
aBCDA/bbCDABcD
aBcddA/BCDaBcD
aaBCddA/BCDABcD
aaBcDA/BcDABcD
ABCDA/BcDABcD
aaBcDA/bbCDABcD
ABCDA/BCDABcD
aaBCDA/BCDABcD
aaBccDA/BCDABcD
ABcDA/BCDaaBcD
aaBCDA/BcDABcD
aBcDa/BcDaBcD
AbbccddA/BCDABcD

	quām mēns(a) ĩnānĭs nūnc s(i) āppōnātūr mĭhĭ.	ABcDA/BCDABcD
355	VI. pātēr, hōmĭn(um) ĩnmōrtālĭs ēst ĩnfāmĭā; ētĭām tūm uīuĭt qu(om) ēssē crēdās mōrtūām. SAT. quĭd? mētūĭs nē tēl uēndām? VI. nōn mētūō, pātēr. uēr(um) ĩnsĭmūlārĭ nōl(o). SAT. āt nēquĭquām nēuĭs. mēō mōd(o) ĩstūc pōtĭūs fĭēt quām tūō. VI. āttāt. SAT. qu(ae) haē rēs sūnt?! VI. Cōgĭt(a) hōc uērbūm, 360 pātēr: ērūs sĭ mĭnātūs ēst mālūm sēruō sūō, t(am) ēts(i) ĩd fūtūrūm nōn ēst, ūbĭ cāptūmst flāgrūm, dūm tūnĭcās pōnĭt, quānt(a) āffĭcĭtūr mĭsērĭā! ēgō nūnc quōd nōn fūtūrūmst fōrmĭdō tāmēn. 365 SAT. uĭrg(o) ātquē mūlĭēr nūll(a) ērĭt quĭn sĭt mālā, quaē praētēr sāpĭēt quām plācēt pārēntĭbūs. VI. uĭrg(o) ātquē mūlĭēr nūll(a) ērĭt quĭn sĭt mālā, quaē rētĭcēt, sĭ quĭd fĭērĭ pēruōrsē uĭdēt. SAT. mālō cāuērē mēlĭūst t(e). VI. āt sĭ nōn lĭcēt 370 cāuērē, quĭd āgām?! nām ēgō tĭbĭ cāutūm uōlō. SAT. mālūsn(e) ēgō sūm? VI. nōn ēs nēc mē dĭgnūmst dĭcērē, uēr(um) ēĭ r(ei) ōpērām dōl n(e) ālĭī dĭcānt quĭbū' lĭcēt. SAT. dĭcāt quōd quĭsquē uōlt; ēgō d(e) hāc sēntēntĭā nōn dēmōuēbōr. VI. āt, mēō sĭ lĭcēāt mōdō, 375 sāpĭētēr pōtĭūs fācĭās quām stūltē. SAT. lūbēt. VI. lūbērē tĭbĭ pēr mē lĭcēr(e) ĩntēllēgō; uērūm lūbēr(e) haūl lĭcēāt, sĭ lĭcēāt mĭhĭ. SAT. fūtūr(a) ēs dĭct(o) ōboēdĭēns ān nōn pātrĭ? VI. fūtūrā. SAT. scĭs ĩām tĭbĭ quaē praēcēp(i)? VI. ōmnĭā. 380 SAT. ēt ūt uĭ sūrrūptāl fūērĭs? VI. dōctē cāllēō. SAT. ēt quĭ pārēntēs fūērĭnt? VI. hābē(o) ĩn mēmōrĭā. nēcēssĭtātē mē māl(a) ūt fĭām fācĭs. uērūm uĭdētō, m(e) ūbĭ uōlēs nūptūm dārē, n(e) haēc fāmā fācĭāt rēpūdĭōsās nūptĭās.	aBccDABc/DABcD aaBCDA/BcDABcD AbbCDA/BCDaaBcD ABccDA/BCDABcD aBcDA/bbCDABcD ABCDA/BcDABcD aaBcDa/BcDABcD ABcDA/BCddABcD AbbCDA/BCddAbbcD aaBCDaBC/DABcD ABcddA/BcDABcD ABCddA/BcDaBcD ABcddA/BcDABcD AbbCDA/bbCDABcD aBcDa/bbCDABcD aBcddA/bbCddABcD aabbCDA/BCDABcD ABccDA/bbCDAbbcD ABCDA/BccDABcD ABCDA/BCDaaBcD aaBCddA/bbCDABcD aBcddA/BcDABcD ABcDA/bbCDaaBcD aBCDaBcDABcD aBcDA/bbCDABcD aaBCDa/bbCDABcD ABcDA/bbCddAbbcD aBcDa/BcDABcD ABcDA/bbcDABcD ABcddA/bbcDABcD

385	SAT. təcə, stultā. nōn tūl nūnc hōmīnūm mōrēs uīdēs, quōiū' mōd(i) hīc cūm mālāl fāmā fācīlē nūbītūr? dūm dōs sīt, nūllūm uītūm uītīō uōrtītūr. VI. ērg(o) īstūc fācīt(o) ūtl uēnīāt īn mēntēm tībī m(e) ēss(e) īndōtātām. SAT. Cāeū sīs t(u) īstūc dīxērīs.	aaBcDA/BccDABcD AbbCDaa/BCddaBcD ABCDA/bbCddABcD ABCddA/bbCDABcD ABCDA/bbCDABcD ABCDA/BCDABcD ABCDA/BCCDABcD ABCDA/bbCDABcD ABCDA/bbCDaaBcD aBCDA/bbCDaaBcD
390	pōl dēūm uīrtūtē dīc(am) ēt māiōrūm mēūm, nē t(e) īndōtātām dīcās, quōī dōs sīt dōmī: lībrōr(um) ēccīllūm hābēō plēnūm sōrācūm. s(i) hōc āccūrāsīs lēpīdē, quōī r(ei) ōpērām dāmūs, dābūntūr dōtīs tībī īnd(e) sēscēntī lōgī	ABcDA/BCddABcD ABcddA/BCDABcD ABCDA/BCDABcD ABCDA/Bcd+AbbcD aBCDA/bbCDABcD
395	ātqu(e) Āttīc(i) ōmnēs; nūllūm Sīcūl(um) āccēpērīs: c(um) hāc dōtē pōtērīs uēl mēndīcō nūbērē. VI. quīn tū mē dūcīs, sī quō dūctūrū's, pātēr? uēl tū mē uēndēl uēl fācē quīd tībī lūbēt. SAT. bōn(um) āequōmqu(e) ōrās. sēquēr(e) hāc.— VI. dīctō s(um) aūdīēns.—	ABcDA/BCddABcD ABcddA/BCDABcD ABCDA/BCDABcD ABCDA/Bcd+AbbcD aBCDA/bbCDABcD

III.ii 400-404**DORDALVS**

400	Quīdn(am) ēss(e) āctūr(um) hūnc dīcām uīcīnūm mēūm, quī mī iūrātūst sēs(e) hōdī(e) ārgēntūm dārē? quōd sī nōn dēdērīt ātqu(e) hīc dīēs praētērīērīt, ēg(o) ārgēnt(um), īllē iūsiūrānd(um) āmīsērīt, sēd ībī cōncrēpūt fōrī'. quīsn(am) ēgrēdītūr fōrās?	ABCDA/BCDABcD ABCDA/BccDABcD ABCdda/BCddAbbcD aBCDa/BCDABcD abbCddA/bbCDaaBcD
-----	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------

III.iii 405-448**TOXILVS DORDALVS**

405	TO. Cūrāt(e) īst(i) īntūs, i(am) ēgō dōmūm mē rēcīpī(am). DO. ōh, Tōxīlē, quīd āgītūr? TO. ōh, lūtūm lēnōnīūm, cōmmīxtūm caēnōl stērcūlīnūm pūblīcūm, īmpūr(e), īnhōnēst(e), īniūr(e), īllēx, lābēs pōplī,	ABCDA/bbcDAbbcD Abbcdda/BcDABcD ABCDA/BcDABcD ABccDABCDABcD
-----	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------

	pēcūnīā(i) āccīpītērl̄ āuīd(e) ātqu(e) īnuīdē,	aBcDAbbc/ddABcD
410	prōcāx, rāpāx, trāhāxl̄—trēcētīs uērsībūs tuās īmpūrītīāsll̄ trālōquī nēmō pōtēst— āccīpīn ārgēnt(um)? āccīpē sīsll̄ ārgēnt(um), īmpūdēns, tēnē sīs ārgēnt(um),ll̄ ētīām t(u) ārgēntūm tēnēs? pōssūm tē fācēr(e) ūtl̄ ārgēnt(um) āccīpīās, lūtūm?	aBcDaB/cDABcD ABCddA/BcDABcD AbbCDAbbC/DABcD aBCDA/bbCDABcD ABCddA/BCDaaBcD ABCDABcD
415	nōn mī cēnsēbāsl̄ cōpī(am) ārgēntī fōrē, quī nīsī iūrātōll̄ mī nīl̄ aūsū's crēdērē? DO. sīnē rēspīrārēll̄ m(e), ūt tībī rēspōndēām. uīr sūmmē pōpūlī,ll̄ stābūlūm sēruītrīcīūm, scōrtōrūm lībērātōr,ll̄ sūdūcūlūm flāgrī,	ABCDA/BcDABcD AbbCDA/BCDABcD aaBCDA/BcDABcD ABcddA/bbCDABcD ABCDA/BC/DaaBcD
420	cōmpēdīūm trītōr,ll̄ pīstrīnōrūm cīuītās, pērēnnīsēruē,ll̄ lūrch(o), ēdāx, fūrāx, fūgāx, cēdō sīs m(i) ārgēntūm,ll̄ dā mīh(i) ārgēnt(um), īmpūdēns, pōss(um) ā t(e) ēxīgēr(e) ārgēnt(um)? ārgēnt(um), īnquām, cēdō, quīn tū m(i) ārgēntūmll̄ rēddīs? nīlnē tē pūdēt?	AbbCDA/BCDABcD aBcDa/BcDABcD aaBCDA/BcDABcD ABCddABCDABcD aBcDa/BcDABcD aaBCDA/BcDABcD
425	lēnō t(e) ārgēntūmll̄ pōscīt, sōlīdā sēruītūs, prō lībērānd(a) āmīc(a), ūtl̄ ōmnēs aūdīānt. TO. tāc(e), ōpsēcr(o) hērclē.ll̄ nē tuā uōx uālīdē uālēt! DO. rēfērūnd(ae) ēgō hābēōll̄ līnguām nātām grātīāē. ēōdēm mī prētīōll̄ sāl̄ praēhībētūr quō tībī.	ABCDA/BCDaBcD ABCDA/BCddaBcD ABcDaBc/DABcD aBCDa/BCDaaBcD aaBccddA/BCDABcD ABCddA/BCDABcD
430	nīsī m(e) haēc dēfēndēt,ll̄ nūmquām dēlīngēt sālēm. TO. ī(am) ōmītt(e) īrātūsll̄ ēss(e). īd tībī sūscēnsūī quīā tē nēgābāsl̄ crēdēr(e) ārgēntūm mīhī. DO. mīrūm quīn tīb(i) ēgōll̄ crēdērēm, ūt īdēm mīhī fācērēs quōd pārtīmll̄ fācīūnt ārgēntārīī:	aaBCDA/BCDABcD aBCDa/BCddABcD aaBcDA/BcDABcD ABCddA/BccdaBcD aaBCDA/bbCDABcD
435	ūbī quīd crēdīdērīs,ll̄ cītīūs ēxtēmpl(o) ā fōrō fūgīūnt qu(am) ēx pōrtāl̄ lūdīs qu(om) ēmīssūst lēpūs. TO. cāp(e) hōc sīs. DO. quīn dās?ll̄ TO. nūmmī sēscēt(i) hīc ērūnt, prōbī, nūmērātī.ll̄ fāc sīt mūlīēr lībērā	aaBCddA/bbcDABcD aaBCDA/BCDABcD aBCDA/BCDABcD aBccDA/BCddABcD

	ātqu(e) hūc cōntīnū(o) āddūcē.∥ DO. iām fāx(o) hīc ērīt.	ABCddABc/DABcD
440	nōn hērclē quōī nūnc∥ hōc dēm spēctāndūm scīō. TO. fōrtāssē mētūis∥ īn mănūm cōncrēdērē? DO. mīrūm nī cītīūs∥ i(am) ā fōr(o) ārgēntārī ābēunt qu(am) īn cūrsū∥ rōtūlā cīrcūmuōrtītūr. TO. āb(i) īstāc trāuōrsīs∥ āngīpōrtīs ād fōrūm; 445 ēād(em) īstaēc fācītō∥ mūlīēr ād mē trānsēāt pēr hōrtūm. DO. i(am) hīc fāx(o)∥ ādērīt. TO. āt nē prōpālām. DO. sāpīētēr sānē.∥ TO. sūplīcātūm crās ēāt. DO. īt(a) hērclē uērō.∥—TO. dūm stās, rēdīt(um) ōpōrtūt.	ABcDA/BCDABcD ABcdda/BcDABcD ABCddA/BcDABcD aaBCDA/bbcDABcD aaBCDA/BcDABcD ABCddA/bbcDABcD aBCDA/bbcDABcD aaBCDA/BcDABcD aBcDA/BCddaBcD

IV.i 449-461

TOXILVS

	Sī quām r(em) āccūrēs∥ sōbrī(e) aut frūgālītēr, 450 sōlēt īllā rēctē∥ sūb mănūs sūccēdērē. ātqu(e) ēdēpōl fērm(e) ūt∥ quīsquē r(em) āccūrāt sūām, sīc ēī prōcēdīt∥ pōstprīncīpīō dēnīquē, sī mālūs aut nēquāmst,∥ mālē rēs uōrtūnt quās āgīt, sīn autēm frūgīst,∥ ēuēnīunt frūgālītēr. 455 hānc ēgō r(em) ēxōrsūs∥ sūm fācēt(e) ēt cālīdē, īgītūr prōuētūrām bēnē∥ cōnfīdō mīhī. nūnc ēgō lēnōn(em) īt(a)∥ hōdī(e) īntrīcātūm dābō, ūt īpsūs sēsē,∥ quā s(e) ēxpēdīāt, nēsīāt. Sāgārīstī(o), heūs, ēx(i)∥ ātqu(e) ēdūcē uīrgīnēm 460 ēt īstās tābēllās,∥ quās cōnsīgnāuī tībī, quās t(u) āttūlīstī∥ m(i) āb ērō m(eo) ūsqu(e) ē Pērsiā.	ABcDA/BcDABcD aaBCDA/BcDABcD AbbCDA/BcDABcD ABcDA/BcDABcD AbbCDA/bbCDABcD ABcDA/BccDABcD AbbCDA/BcDABcD aaBCDABcc/DABcD AbbCDa/bbCDABcD aBCDA/BCddABcD aaBcDA/BCDaBcD aaBcDA/BCDABcD ABcDA/bbCDABcD
--	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

IV.ii 462-469

SAGARISTIO TOXILVS

	SAG. Nūmqūīd mōrōr? TO. eūg(ae), eūg(ae)∥ ēxōrnātū's bāsīlīcē; tīār(a) ōrnātūm∥ lēpīdā cōndēcōrāt schēmā.	ABccDA/BCDAbbcD aBCDA/bbcDaaBcD
--	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------

	t(um) hānc hōspīt(am) aūtēml crēpīdūl(a) ūt grāphicē dēcēt!	ABcDA/bbcDaaBcD
460	sēd sātīn ēstīs mēdītātī? SAG. trāgīc(i) ēt cōmīcī	AbbCDaaBC/ddABcD
	nūmqu(am) aēquē sūnt mēdītātī. TO. lēpīd(e) hērcl(e) ādiūuās.	ABCDaaBC/ddABcD
	āg(e), īllūc āpscēdēl prōcūl ē cōnspēctū, tācē.	aaBCDA/bbCDABcD
	ūbī cūm lēnōnēl mē ūidēbīs cōllōquī	aaBCDa/BcDABcD
	īd ērīt ādēūndīl tēmpūs. nūnc āgērītē uōs.	aabbcDA/BCDabbcD

IV.iv (501-512)

	DO. “sālūtēm dīcīt Tōxīlō Tīmārchīdēs	ABCDa/BcDABcD
	ēt fāmīlī(ae) ōmnī. sī uālētīs, gaūdēō.	AbbcDA/BcDABcD
	ēgō uālēō rēct(e) ētl rēm gēr(o) ēt fācīō lūcrūm	aabbCDA/BcDaaBcD
	nēqu(e) īstōc rēdīr(e) hīs ōctō pōssūm mēnsībūs,	aaBCDA/BCDABcD
505	ītāqu(e) hīc ēst quōd mēl dētīnēt nēgōtīūm.	abbCDA/BcDaBcD
	Chrýsōpōlīm Pērsaēl cēpēr(e) ūrb(em) īn Ārābīā,	AbbCDA/BCDabbcD
	plēnām bōnārūml rēr(um) ātqu(e) āntīqu(om) ōppīdūm:	ABcDA/BCDABcD
	ēā cōmpōrtātūr praēd(a), ūt fīāt aūctīō	ABCDa/BCDABcD
	pūblicītūs; ēā rēs mē dōm(o) ēxpērtēm fācīt.	AbbcDA/BcDABcD
510	ōpēr(am) ātqu(e) hōspītī(um) ēg(o) īstī praēhībērī uōlō	aaBCdda/BCDaBcD
	quī tībī tābēllāsl āffērt. cūrā qu(ae) īs uōlēt,	AbbcDa/BCDaBcD
	n(am) īs mī hōnōrēs suāe dōm(i) hābūīt māxūmōs.”	ABcDA/BcddABcD

IV.iv (520-527)

520	DO. ‘īst’ quī tābēllāsl āffērt āddūxīt sīmūl	ABcDA/BCDABcD
	fōrm(a) ēxpētēndāl lībērālēm ūīrgīnēm,	ABcDA/BcDABcD
	fūrtīu(am), ābdūct(am) ēx Ārābīā pēnītīssūmā;	ABCDa/bbcDaaBcD
	ēām tē uōlō cūrār(e) ūtl īstīc uēnēāt.	ABcDABc/DABcD
	āc suō pērīcl(o) īsl ēmāt qu(i) ēām mērcābītūr:	ABcDA/bbcDABcD
525	māncūpīō nēc prōmīttēt nēc quīsquām dābīt.	AbbCDABC/DABcD
	prōb(um) ēt nūmērāt(um) ārgēnt(um) ūtl āccīpiāt fācē.	aBccDABc/DaaBcD
	haēc cūr(a) ēt hōspēs cūr(a) ūt cūrētūr. uālē.’	ABcDA/BCDABcD

IV.v 673-682

TOXILVS VIRGO SAGARISTIO

	TO. Ēdēpōl dēdīstī, uīrg(o), ōpēr(am) āllaūdābīlēm, prōb(am) ēt sǎpīēnt(em) ētl sōbrīām. VI. sī quīd bōnīs	aaBcDA/BccDABcD aBccDA/BcDABcD aBCDa/BcDABcD
675	bōnī fīt, ēss(e) īdll ēt grāu(e) ēt grātūm sōlēt. TO. aūdīn tū, Pērs(a)? ūb(i) ārgēnt(um) āb hōc āccēpērīs, sīmūlātō quās(i) ēās prōrs(um) īn nāuēm. SAG. nē dōcē. TO. pēr āngīpōrtūm rūrsūm t(e) ād mē rēcīpītō īllāc pēr hōrtūm. SAG. Quōd fūtūrūmst praēdicās.	ABCDa/BCddABcD aaBCddA/BCDABcD aBcDA/BCDAbbcD ABcDA/BcDABcD
680	TO. āt nē c(um) ārgēntōl prōtīnām pērmīttās dōmūm, mōnēō tē. SAG. quōd tēl dīgnūmst, mē dīgn(um) ēssē uīs? TO. tācē, pārcē uōcī: praēdā prōgrēdītūr fōrās.	ABCDa/bbCDABcD aaBCDA/BCDABcD aaBcDA/BcDaaBcD

IV.vi 683-710**DORDALVS SAGARISTIO TOXILVS**

	DO. Prōb(ae) hīc ārgēntīl sūnt sēxāgīntā mīnaē, dūōbūs nūmmīs mīnūs ēst. SAG. quīd eī nūmmī scīūt?	aBCDA/BCDABcD aBCDA/bbCddABcD
685	DO. crūmīn(am) hānc ēmērē aūt fācēr(e) ūtī rēmīgrēt dōmūm. SAG. nē nōn sāt ēssēs lēn(o), īd mētūēbās mīsēr, īmpūr(e), āuārē, nē crūmīll(am) āmīttērēs? TO. sīnē quaēsō. quāndō lēnōst, nīl mīrūm fācīt. DO. lūcrō fācīūnd(o) ēg(o) aūspīcāu(i) īn hūnc dīēm: nīl mī tām pāruīst, quīn m(e) īd pīgēāt pērdērē.	aBCdda/BccddaaBcD ABcDA/BCddABcD ABcDa/BcDABcD aaBCDA/BCDABcD aBccDa/BcDaBcD
690	nīl mī tām pāruīst, quīn m(e) īd pīgēāt pērdērē. āg(e), āccīp(e) hōc sīs. SAG. hū[n]c īn cōllūm, nīsī pīgēt, īmpōnē. DO. uērōl fīāt. SAG. nūmquīd cētērūm mē uōltīs? TO. quīd tām prōpērās? SAG. ītā nēgōtīūmst: māndātaē quaē sūnt, uōlō dēfēr(e) ēpīstūlās; gēmīn(um) aūtēm frātrēm sēruīr(e) aūdīu(i) hīc mēūm, ē(um) ēg(o) ūt rēquīrām ātqu(e) ūtī rēdīmām uōlō. TO. ātqu(e) ēdēpōl tū mē cōmmōnuīstī haū mālē. uīdēōr uīdīss(e) hīcl fōrmā pērsīmīlēm tūī, ēādēm stātūrā. SAG. quīppē quī frātēr sīēt.	ABCDa/BCddABcD aBcDA/BCDAbbcD ABCDa/BCDABcD ABCDa/bbCddaBcD ABCDa/bbcDaBcD aaBCDA/BCDABcD aaBcDA/BcddABcD AbbCDA/BcDABcD aaBCDA/BCDaaBcD ABcDA/BcDABcD
**700	DO. quīd ēst tībī nōmēn? TO. * quōd ād t(e) āttīnēt.	aBccDA/ * DABcD

	DO. quīd āttīnēt nōn scīr(e)? SAG. aūscūlt(a) ērg(o), ūt scīās:	aBcDA/BCDABcD
	Vānīlōquīdōrūs Vīrgīnēsuēndōnīdēs	AbbcDA/BcDABcD
	Nūgīpīlōquīdēs Ārgēnt(um)ēxtērēbrōnīdēs	AbbcddA/BCDabbcD
	Tēdīgnīlōquīdēs Nūgīdēs Pālpōnīdēs	ABcddA/BcDABcD
705	Quōdsēmēlārrīpīdēs Nūmqu(am)ērīpīdēs. ēm tībī!	AbbCddA/BcddABcD
	DO. eū hērclē! nōmēn mūltīmōdīs scrīptūmst tūōm.	ABcDA/BccDABcD
	SAG. itā sūnt Pērsārūm mōrēs, lōngā nōmīnā,	aaBCDA/BCDaBcD
	cōntōrtīplīcāt(a) hābēmūs. nūmquīd cētērūm	ABccDaBC/DABcD
	uōltīs? DO. uāl(e). SAG. ēt uōs, n(am) ānīmūs i(am) īn nāuīst	ABcDA/bbCDABcD
	mīhī.	
710	TO. crās īrēs pōtīūs, hōdī(e) hīc cēnārēs. SAG. uālē.—	ABCdda/bbCDABcD

IV.vii 711-730

TOXILVS DORDALVS VIRGO SATVRIO

SAGARISTIO

	TO. Pōstqu(am) īllīc ābīt, dīcēr(e) hīc quīduīs līcēt.	ABCddA/BcDABcD
	n(e) hīc tībī dīēs īllūxīt lūcrīficābīlīs;	AbbcDABC/ddaBcD
	nām nōn ēmīst(i) hānc, uērūm fēcīstī lūcrī.	ABcDA/BCDABcD
	DO. īllē quīdēm iām scīt, quīd nēgōtī gēssērīt,	AbbcDA/BcDABcD
715	quī mī fūrtīuām mēō pērīclō uēndīdīt,	ABCDa/BcDABcD
	ārgēnt(um) āccēpīt, ābīt. quī ēgō nūnc scīō	ABCDa/bbCDaaBcD
	ān i(am) āssērātūr haēc mānū? qu(o) īllūm sēquār?	ABcDa/BcDABcD
	īn Pērsās? nūgās! TO. crēdīdī grātūm fōrē	ABCDa/BcDABcD
	bēnēficiūm mē(um) āpūd tē. DO. īmm(o) ēquīdēm grātīām	aabbCddA/BCddABcD
720	tībī, Tōxīl(e), hābēō; nām tē sēnsī sēdūlō	aaBcddA/BCDABcD
	mī dārē bōn(am) ōpērām. TO. tībīn ēg(o)? īmmō sēdūlō.	AbbcddA/bbcDABcD
	DO. āttāt! ōblītūs s(um) īntūs dūd(um) ēdīcērē	ABCDa/BCDABcD
	quaē uōlū(i) ēdīct(a). āssēru(a) hānc. —TO. Sāluāst haēc	AbbcDABC/DABcD
	quīdēm.	
	VI. pātēr nūnc cēssāt. TO. quīd s(i) āmmōnēām? VI. tēmpūs	aBCDA/BCddABcD
	ēst.	
725	TO. heūs, Sātūrī(o), ēxī. nūnc ēst īll(a) ōccāsīō	AbbcDA/BCDABcD

	īnīmīc(um) ūlcīscī. SAT. ēccē mē. nūmqūid mōrōr?	aaBCDA/BcDABcD
	TO. āg(e), īllūc āpscēdē prōcūl ē cōnspēctū, tācē;	aaBCDa/bbCDABcD
	ūbī cūm lēnōnē mē ūidēbīs cōllōquī,	aaBCDa/BcDABcD
	tūm tūrbām fācītō. SAG. dīctūm sāpīēntī sāt ēst.	ABCddA/BCddABcD
730	TO. tūnc, quānd(o) ābīērō —SAG. quīn tācēs? scīō quīd uēlīs.	ABcddA/BcDaaBcD

IV.viii 731-736

DORDALVS TOXILVS

	DO. Trānscīdī lōrīs ōmnīs āduēnīēns dōmī,	ABCDa/BCDaaBcD
	ītā mī sūpēllēx squālēt ātqu(e) aēdēs mēaē.	aaBcDA/BCDABcD
	TO. rēdīs tū tāndēm?! DO. rēdēō. TO. nē ēg(o) hōdīē tībī	aBCDA/bbCddaaBcD
	bōnā mūltā fēcī. DO. fātēōr, hābēō grātīām.	aaBcDA/bbCddABcD
735	TO. nūm quīppī(am) ālīūd mē ūīs? DO. ūt bēnē sīt tībī.	ABcddA/BCDaaBcD
	TO. pōl īstūc quīd(em) ōmēn iām ēg(o) ūsūrpābō dōmī,	aaBcDA/bbCDABcD
	nām i(am) īnclīnābō mē cūm lībērtā tūā.	ABCDa/BCDABcD

IV.ix 737-752

SATVRIO VIRGO DORDALVS

	SAT. Nīsī ēg(o) īll(um) hōmīnēm pērdō, pērī(i). ātqu(e)	abbCddA/BCddAbcD
	ōptūmē	
	ēcc(um) īps(um) ānte aēdēs. VI. sāluē mūltūm, mī pātēr.	ABCDa/BCDABcD
740	SAT. sāluē, mēā gnāt(a). DO. ēī! Pērsā mē pēssūm dēdīt.	ABCDa/BcDABcD
	VI. pātēr hīc mēūs ēst. DO. hēm, quīd? pātēr? pērī(i) ōppīdō!	aaBCDA/BcDaaBcD
	quīd ēg(o) īgītūr cēss(o) īnfēlīx lāmētārīēr	aaabbCDABC/DABcD
	mīnās sēxāgīnt(a)? SAT. ēgō pōl tē fācīām, scēlūs,	aBCDA/bbCDaaBcD
	tē quōqu(e) ētī(am) īps(um) ūtl lāmētērīs. DO. ōccīdī!	AbbcDA/BCDaBcD
745	SAT. āg(e) āmbūl(a) īn iūs, lēnō. DO. quīd m(e) īn iūs uōcās?	aBcDA/BCDABcD
	SAT. īll(i) āpūd praētōrēm dīcām. sēd ēg(o) īn iūs uōcō.	AbbcDA/BCddAbcD
	DO. nōnn(e) āntēstārīs? SAT. tuān ēgō caūsā, cārnūfēx,	ABCDa/BccDABcD
	quōīquām mōrtālīl lībēr(o) aūrīs āttērām,	ABCDa/BcDABcD
	qu(i) hīc cōmmērcārīs cīuīs hōmīnēs lībērōs?	ABCDa/BcddABcD
750	DO. sīnē dīcām. SAT. nōlō. DO. aūdī. SAT. sūrdūs s(um).	aaBCDA/BCDABcD

āmbŭlā.

sęqŭer(e) hāc, scęlęstā,|| fęlęs uīrgīnārīā.

sęqŭer(e) hāc, meā gnātā,|| m(e) ūsqu(e) ād praētōrēm.—VI.

sęquōr.—

aaBcDa/BCDaBcD

aaBCDa/BCDABcD

ESTICO

I.i 48-57

PANEGYRIS PAMPHILA

- ** [PAN. nōl(o) ęgō, sōrōr, męll cręd(i) ęss(e) īmmęmōrēm uīrī,
 ** nęqu(e) īll(e) ęōs hōnōręsl|| mī quōs hābŭīt pęrdīdīt;
 **50 nām pōl mī grāt(a) āccęptāqu(e)|| huīust bęnīgnītās.
 ** ęt mę quīd(em) haęc cōndīcīō|| nŭnc nōn paēnītēt
 ** nęqu(e) ęst quōr [nōn] stŭdę(am) hās|| nŭptīās mŭtārīēr;
 ** uērŭm pōstrēm(o) īn|| pātrīs pōtęstāt(e) ęst sītŭm:
 ** fācīęnd(um) īd nōbīs|| quōd pāręntęs īmpęrānt.
 **55 PAM. scī(o) ātqu(e) īn cōgītāndō|| maērōr(e) aŭgęōr,
 ** nām prōpęmōdŭm i(am) ōstęndīt|| suām sęntęntīām.
 PAN. ģgītŭr quaērāmŭs|| nōbīs quīd fāct(o) ūsŭs sīt.]
 **

AbbcDA/BCDaaBcD

aaBcDA/BCddABcD

ABCDABc/DaBcD

ABcDAbbC/DABcD

aaBCddA/BcDABcD

ABCDa/bbcDABcD

aaBCDA/BcDABcD

aBCDaBC/DABcD

AbbcDABC/DABcD

aaBCDA/BCDABcD

I.iii 155-273

GELASIMVS CROCOTIVM

- 155 GEL. Fām(em) ęgō fŭīssęl sŭspīcōr mātrēm mīhī,
 nām pōstquām nātŭs|| sŭm sātŭr nŭmquām fŭī.
 157 nęc quīsquām męlīŭs|| ręfęręt mātrī grātīām
 157* [qu(am) ęgō męāę mātrīl|| ręfęr(o) īnuītīssŭmŭs]
 158 nęc ręttŭlīt qu(am) ęgōl|| ręfęrō meāę mātrī Fāmī.
 n(am) īllā m(e) īn āluō|| męnsęs gęstāuīt dęcęm,
 160 āt ęg(o) īll(am) īn āluō|| gęstō plŭs ānnōs dęcęm.
 ātqu(e) īllā pŭērŭm|| mę gęstāuīt pāruōlŭm,
 quō mīnŭs lābōrīs|| cępīss(e) īll(am) ęxīstŭmō:

aaBcDa/BcDABcD

ABCDa/BcDABcD

ABCddA/bbCDABcD

aBcDAB/ccDABcD

ABCDaa/bbCDABcD

ABCDa/BCDABcD

aaBCDA/BCDABcD

ABcddA/BCDABcD

AbbcDA/BCDABcD

	ĕgō nōn paūxīllūl(am) ĩn ūtērō gēstō Fāmēm,	aaBCDA/BccDABcD
	uēr(um) hērclē mūltō māxūm(am) ēt grāuīssūmām;	ABcDA/BcDaBcD
**165	ūtērī dōlōrēs m(i) [ōb] ōrīūnt cōttīdīē,	aaBcDA/bbcDABcD
	sēd mātrēm pārērē nēquēō nēc quīd āgām scīō.	ABCdda/bbCDaaBcD
**	aūdī<tī>tāuīl saēp(e) hōc uōlgō dicīēr	ABCDABCDABcD
	sōlēr(e) ēlēphāntūm grāuidām pērpētūōs dēcēm	aBccDA/bbCDaaBcD
	ēs(s)e ānnōs; ēīus ēx sēmīn(e) haēc cērtōst Fāmēs,	ABCDABcDABcD
170	nām iām cōmplūrīsl ānnōs ūtēr(o) haērēt mēō.	ABCDABcDABcD
	nūnc sī rīdīcūlūm hōmīnēm quaērāt quīspīām,	ABCdda/bbCDABcD
	uēnālīs ĕgō sūm c(um) ōrnāmētīs ōmnībūs;	ABcdda/bbCDABcD
	īnānīmētīsl ēxplēmētūm quaērītō.	aBcDa/BCDABcD
174	Gēlāsīmō nōmēn m(i) īndīdīt pārūō pātēr,	abbCDA/BcDABcD
176	quī(a) īnd' i(am) ā pūsīllō pūērō rīdīcūlūs fūī.	aaBcDA/bbCDaaBcD
175	prōptēr paūpērī(em) hōcl ādēō nōmēn rēppērī,	ABCddA/bbCDABcD
177	ēō quīā paūpērtās fēcīt rīdīcūlūs fōrēm;	AbbCDA/BCDaaBcD
	n(am) īll(a) ārtīs ōmnīsl pērdōcēt, ūbī qu(em) āttīgīt.	ABcDA/BcDaaBcD
	pēr ānnōnām cārām dīxīt mē nātūm pātēr:	aaBCDA/BCDABcD
180	prōptērēā, crēdō, nūnc ēsūrīō ācrīūs.	AbbCDA/BCddABcD
	sēd gēnērī nōstr(o) haēc rēddītāst bēnīgnītās:	AbbCDA/BcDaBcD
	nūllī nēgārē sōlēō, sīquīs m(e) ēsūm uōcāt.	ABcDa/bbCddABcD
	ōrātī(o) ūn(a) īntērītl hōmīnūm pēssūmē,	ABcDAbbC/ddABcD
	ātqu(e) ōptūm(a) hērclē mē(o) ānīm(o) ēt scītīssūmā,	ABcDa/bbcDABcD
185	qu(a) ānt(e) ūtēbāntūr: “uēn(i) īll(o) ād cēnām, sīc fācē,	ABCDABcDABcD
	prōmīttē uērō, nē grāuār(e). ēst cōmmōdūm?	ABcDA/BcDABcD
	uōl(o) īnquām fīērī, nōn āmīttām quīn ēās.”	aBccDA/BCDABcD
	nūnc rēppērērūnt i(am) ēī uērbō uīcārīūm—	ABcDA/BCDaBcD
	nīhīlī quīd(em) hērclē uērbu(m) ēst āc uīlīssūmūm:	aaBcDa/BCDABcD
190	“uōcēm t(e) ād cēnām nīs(i) ĕgōmēt cēnēm fōrīs.”	aBCDA/bbCDABcD
	ēī hērcle(e) ĕgō uērbō lūmbōs dīffrāctōs uēlīm,	ABccDA/BCDABcD
	nī uērē pērīērīt, sīl cēnāssīt dōmī.	ABCddaBC/DABcD
	haēc uērbā sūbīgūnt mē ūtī mōrēs bārbārōs	ABCddA/BCDABcD
	dīsc(am) ātqu(e) ūt fācīām praēcōnīs cōmpēndīūm	ABCddA/BCDABcD

195	<p> it̄aqu(e) auctiōnēm praēdic(em) īps(e) ūt uēndītēm. CRO. hīc ill(e) ēst pārāsītūs qu(em) ārcēssītūm mīssā sūm. quaē lōqūtūr aūscūltābō prīūs quām cōllōquār. GEL. sēd cūrīōsīl sūnt hīc cōmplūrēs māli, ālīēnās rēs quīl cūrānt stūdiō māxūmō, quībūs īpsīs nūll(a) ēst rēs quām prōcūrēnt sūā: ī quāndō qu(em) auctiōnēm fāctūrūm scīunt, ādēunt, pērquīrūt quīd sīēt caūs(ae) ilīcō: ālīēn(um) aēs cōgāt ān pārārīt praēdīūm, ūxōrīn sīt rēddēndāl dōs dīuōrtiō. ēōs ōmnīs t(am) ēts(i) hērcī(e) haūd īndīgnōs iūdīcō quī mūltūm mīserīl sīnt, lābōrēnt, nīl mōrōr: dīc(am) auctiōnīs caūs(am), ūt dāmnō gaūdēānt; nām cūrīōsūs nēm(o) ēst quīn sīt mālēuōlūs. [īps(e) ēgōmēt qu(am) ōb rēm auctiōnēm praēdicēm.] dāmn(a) ēuēnērūt māxūmā mīserō mīhī, it̄a mē māncūpiā mīser(um) āffēcērūt mālē, pōtātīōnēs plūrūmaē dēmōrtūaē; quōt ādēō cēnaē quās dēflēuī mōrtūaē, quōt pōtīōnēs mūlsī, qu(ae) aūtēm prāndīā, qu(ae) īntēr cōtīnūōm pērdīdī trīēnnīūm! praē maērōr(e) ādēō mīser ātqu(e) aēgrītūdīnē cōnsēnūi; paēnē sūm fāmē ēmōrtūōs. CRO. rīdīcūlūs aēquē nūllūs ēst, quānd(o) ēsūrīt. GEL. nūnc auctiōnēm fācērē dēcrētūmst mīhī: fōrās nēcēsūmst quīcquīd hābēō uēndērē. ādēstē sūltīs, praēd(a) ērīt praēsētīūm. lōgōs rīdīcūlōs uēndō . āgē līcēmīnī. quī cēnā pōscīt?! ēcquī pōscīt prāndīō? Hērcūlēs t(e) āmābīt —prāndīō, cēnā tībī. ēh(em), ānnūstīn?! nēmō mēlīōrēs dābīt, nūllī mēlīōrēs ēssē pārāsītō sīnām. </p>	<p> aaBcDA/BcDABcD aaBccDA/BCDABcD AbbcDABC/ddABcD ABcDA/BCDABcD aaBCDA/BCddABcD aaBCDA/BCDABcD ABCDaBC/DABcD aaBCDA/BcDABcD aaBCDA/BcDABcD ABCDABc/DABcD ABCDA/BCDABcD ABCddA/BcDABcD ABcDA/BCDABcD ABcDA/BCDAbbcD AbbCDa/BcDABcD ABCDA/BcdaaBcD aaBCdda/bbCDABcD ABcDA/BcDABcD abbCDA/BCDABcD ABcDA/BCDABcD ABCddABcDaBcD ABCddAbbCDaBcD ABcDABC/ddABcD AbbcDABcDABcD ABcDA/bbcDABcD aBcDA/BcddABcD aBcDA/BcDABcD aBCddA/BCddaBcD ABCDA/BCDABcD AbbcDA/BcDABcD aBcDA/BCddABcD ABccDA/BcddABcD </p>
-----	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	uēl ūnctīōnēs Graēcās sūdātōrīās	ABcDA/BCDABcD
	uēndō uēl ālīās mālācās, crāpūlārīās;	ABCddA/bbCDaBcD
	cāuīllātīōnēs, āssēntātīūncūlās,	aaBcDA/BCDaBcD
	āc pēriūrātīūncūlās pārāsītīcās;	ABCDaBCDaaBcD
230	rōbīgīnōsām strīgīl(im), āmpūllām rūbīdām,	ABcDA/bbCDABcD
	pārāsīt(um) īnānēm quō rēcōndās rēlīquīās.	abbcDA/BcDAbbcD
	haēc uēnīssē iām ōpūs ēst quāntūm pōtēst,	ABcDa/BccDABcD
	ūt dēcūmām pārtēm Hērcūlī pōllūcēām,	AbbCDa/BcDABcD
234-	CRO. ēcāstōr aūctīōnēm haū māgnī prētī!	ABCDaBc/DABcD
235		
236	ādhaēsīt hōmīn(i) ādl īnfūmūm uēnrēm fāmēs.	aBcdda/BcDABcD
	ādīb(o) ād hōmīnēm. GEL. quīs haēc ēst qu(ae) āduōrs(um) īt	aBcddA/BCDABcD
	mīhī?	
	Ēpīgnōm(i) āncīll(a) haēc quīdēmst Crōcōtīūm.	aBCDA/BcDaBcD
	CRO. Gēlāsīmē, sāluē. GEL. nōn īd ēst nōmēm mīhī.	abbcDA/BCDABcD
240	CRO. cērtō mēcāstōr īd fūīt nōmēm tībī.	ABCDa/BcDABcD
	GEL. fūīt dīsērtīm, uēr(um) īd ūsū pērdīdī:	aBCDA/BCDABcD
	nūnc Mīccōtrōgūs nōmīn(e) ē uērō uōcōr.	ABcDA/BcDABcD
	CRO. eū ēcāstōr!	ABCD
	rīsī tēd hōdīēl mūltūm. GEL. quānd(o) aūt qu(o) īn lōcō?	ABCddA/BCDABcD
245	CRO. hīc qu(om) aūctīōnēm praēdīcābās— GEL pēssūmā,	ABcDA/BcDABcD
246	ēh(o) ān aūdīuīstī? CRO. —tē quīdēm dīgnīssūmām.	aaBCDA/BcDABcD
	GEL. quō nūnc īs? CRO. ād tē. GEL. quīd uēnīs? CRO.	ABCDa/BcDaBcD
	Pānēgŷrīs	
	rōgārē iūssīt tē nūnc ōpērē māxūmō	aBcDA/BCddaBcD
	mēcūm sīmīt(u) ūt īrēs ād sēsē dōmūm.	ABcDa/BcDABcD
250	GEL. ēg(o) īllō mēhērclē uēr(o) ēō quāntūm pōtēst.	aaBcDa/BcDABcD
	iāmn(e) ēxtā cōctāl sūnt? quōt āgnīs fēcērāt?	ABcDa/BcDABcD
	CRO. īllāquīdēm nūllūm sācrūfīcāuīt. GEL. quō mōdō?	AbbCDA/bbcDABcD
	quīd īgītūr mē uōlt? CRO. trītīcī mōdīōs dēcēm	abbCDA/BcDaaBcD
**	rōgār(e), ōpīnōr[te uōlt]. GEL. mēn(e), ūt āb sēsē pētām?	aBcDA/BcDABcD
255	CRO. īmm(o) ūt <t(u)> ā uōbīs mūtūōm nōbīs dārēs.	ABCDa/BcDABcD
	GEL. nēg(a) ēssē quōd dēm nēc mīhī nēc mūtūōm	aBcDA/BcDABcD

	něqu(e) ālīūd quīcquāml nīs(i) hōc quōd hābēō pāllīūm; līnguām quōqu(e) ētīāml uēndīdī dātārīām. CRO. aū!	abbCDA/bcddABcD ABcddA/BcDaBcD A
260	nūllān tībī līngu(a) ēst? GEL. quaē quīdēm dīcāt “dābō”;	ABccDA/BcDABcD
261	uēntrī rēlīquī ēccām quaē dīcāt “cēdō.” CRO. mālūm quīdēm sī uīs — GEL. haēc ēādēm dīcīt tībī. CRO. quīd nūnc? ītūrū’sl ān nōn? GEL. ābī sānē dōmūm,	ABcDA/BCDABcD abbCDA/BCDABcD ABCDA/BCddaBcD
264- 265	i(am) īllō uēntūrūml dīcītō. prōpēr(a) ātqu(e) ābī.	ABCDA/BcDaaBcD
266	dēmīrōr quīd īllaēc m(e) ād s(e) ārcēssī iūssērīt, quaē nūmquām iūssīt m(e) ād s(e) ārcēss(i) ānt(e) hūnc dīēm pōstquām uīr ābītl ēiūs. mīrōr quīd sīēt, nīs(i) ūt pērīclūml fīāt: uīsām quīd uēlīt.	ABCddA/BCDABcD ABCDA/BCDABcD ABcdda/BCDABcD ABcDA/BCDABcD
270	sēd ēccūm Pīnācī(um) ēiū’ pūērūm . hōc uīdē, sātīn ūt fācētē, ātqu(e) ēx pīctūr(a) āstītīt? n(e) īst(e) ēdēpōl uīnūml pōcūlō paūxīllūlō saēp(e) ēxānclāuīt sūbmērūm scītīssūmē.	aBCdda/BcddaBcD aaBcDA/BCDABcD AbbCDA/BcDABcD ABCDA/BCDABcD

II.i 288a/300**PINACIVM GELASIMVS**

288*	GEL. lāscīuībūdūml tām lūbēntēm cūrrērē?	ABcDA/BcDABcD
300	PIN. sēcūndās fōrtūnās dēcēnt sūpērbīāē.	aBCDAB/cDaBcD

III.i 402-453**EPIGNOMVS STICHVS**

402	EPI. quōm bēnē rē gēstāl sāluōs cōnuōrtōr dōmūm, Nēptūnō grātīsl hābē(o) ēt Tēmpēstātībūs; sīmūl Mērcūrīō, quī m(e) īn mērcīmōnīs	AbbCDA/BCDABcD ABCDA/bbCDABcD aBCddA/BCDaBcD
405	iūuīt lūcrīsquēl quādrūplīcāuīt rēm mēā. ōlīm quōs ābīēnsl āffēc(i) aēgrīmōnīā, ēōs nūnc laētāntīs fācī(am) āduēntū mēō. nām i(am) Āntīphōnēml cōnuēn(i) āffīnēm mēūm cūmqu(e) ēō rēuēn(i) ēx īnīmīcītī(a) īn grātīām.	ABcDa/bccDABcD ABCddA/BCDaBcD aBCDABcc/DABcD ABCDA/BCDABcD ABcDA/bbCddABcD

- 410 uīdētē, quaēsō,|| quīd pōtēt pēcūnīā:
 quōnīām bēnē gēstāl rē rēdīssē mē uīdēt
 māgnāsqu(e) āppōrtāuīssē|| dīuītīās dōmūm,
 sīn(e) āduōcātīsl|| ībīd(em) īn cērcūr(o) īn stēgā
 īn āmīcītī(am) ātqu(e) īn|| grātīām cōnuōrtīmūs.
 aBcDA/BcDaBcD
 aaBccDA/BccDaBcD
 ABCDABc/DaaBcD
 aBcDA/bbCDABcD
 aaBccDA/BcDABcD
- 415 ēt īs hōdī(e) āpūd mē|| cēnāt ēt frātēr mēūs;
 na(m) hēr(i) āmb(o) īn ūnō|| pōrtū fūīmūs, sēd mēā
 hōdīē sōlūtāst|| nāuīs ālīquāntō prīūs.
 āg(e) ābdūc(e) hāsc(e) īntrō|| quās mēcu(m) āddūxī, Stīchē.
 aabbcDA/BCDABcD
 aBcDA/BCddABcD
 aaBcDA/BcddABcD
 aaBCDA/BCDABcD
- STI. ērē, s(i) ēgō tācēām|| seū lōquār, scīō scīrē tē
 quām mūltās tēcūm|| mīsērīās mūlcāuērīm.
 abbCddA/BcDaaBcD
 ABCDA/bbcDABcD
 ABcDA/BCDAbbcD
 aabbCdda/bbCddABcD
 ABcDA/BCDABcD
- 420 nūnc hūnc dī(em) ūnu(m) ēx|| illīs mūltīs mīsērīs
 uōlō mē|| ēleūthērīāl cāpēr(e) āduēnīentēm dōmūm.
 aBcDA/BcDaaBcD
 aBccddA/BCDABcD
 AbbcDA/BcDABcD
 aBccDA/bbCDABcD
- EPI. ēt iūs ēt aēquōm|| pōstūlās: sūmās, Stīchē.
 īn hūnc dīēm tē|| nīl mōrōr; ābī quō lūbēt.
 ABcDA/BCDABcD
 aBcDA/BcDaaBcD
- 425 cādūm tībī uētērīsl|| uīnī prōpīnō. STI. pāpāē!
 dūc(am) hōdī(e) āmīcām.|| EPI. uēl dēcēm, dūm dē tūō.
 aBccddA/BCDABcD
 AbbcDA/BcDABcD
 aBccDA/bbCDABcD
- STI. quīd? hōc ētī(am) ūnūm?|| EPI. quīd īd aūt(em) ūnūmst?
 ēxpēdī.
 ABCDa/BcDABcD
- STI. ād cēn(am) ībōnē?|| EPI. <sī uōcā>tū's, cēnsēō.
 STI. sīc hōc plācēt; uōcā<tūs|| nēcn>ē nīl mōrōr.
 ABcDaBC/DaBcD
- 430 EPI. ūbī cēnās hōdīē?|| STI. sīc hānc rātīōn(em) īnstītī:
 āmīc(am) ēg(o) hābēō|| Stēphānī(um) hīnc ēx prōxūmō,
 aaBCddA/BCddABcD
 ABcddA/bbcDABcD
 ABcDA/BCDABcD
 ABcDABC/DaaBcD
 ABcDABC/DABcD
- tūī frātīs āncīll(am):|| ēō cōndīcām sūmbōlām
 ād cēn(am) ād ēīus cōnsēruōm|| Sāngārīnūm Sūrūm.
 aBCDA/BcDABcD
 ABcDA/bbcDaaBcD
- ēād(em) ēst āmīc(a) āmbōbūs,|| rīuālēs sūmūs.
 ABcDA/BCDABcD
- 435 EPI. āg(e) ābdūc(e) hāsc(e) īntr(o).|| hūnc tībī dēdō dīēm.
 STI. mēām cūlp(am) hābētō,|| nīsī prōb(e) ēxcrūcīauērō.
 ABcDA/bbcDaaBcD
 AbbcDaaBC/DABcD
 ABcDA/BcDABcD
- ī(am) hērcl(e) ēgō pēr hōrt(um) ād āmīcām|| trānsībō mēām
 m(i) hānc ōccūpātūm|| nōct(em); ēādēm sūmbōlām
 aBcDA/BccDABcD
- dāb(o) ēt iūbēb(o) ād|| Sāngārīnūm cēnām cōquī.

440	aūt ēgōmēt īb(o) ātqu(e)∥ ōpsōnāb(o) ōpsōnīūm.	AbbcDA/BCDABcD
	[Sāngārīnūs sciō i(am) hīc∥ ādērīt cūm dōmīnō sūō. sēruōs hōmō quī <nī>s<ī∥ tē>m<p>ēr<(i) ā>d cēnām mēāt, āduōrsītōrēs∥ pōl cūm uērbērībūs dēcēt dār(i), ūt(i) eūm uērbērābūnd(i)∥ āddūcānt dōmūm. 445 pārātā rēs fācī(am)∥ ūt sīt. ēgōmēt mē mōrōr.] ātqu(e) īd nē uōs mīrēmīn(i),∥ hōmīnēs sēruōlōs pōtār(e), āmār(e), ātqu(e)∥ ād cēnām cōndīcērē: līcēt haēc Āthēnīs∥ nōbīs. sēd quōm cōgītō, pōtīūs qu(am) īnuīdī(am) īnuēnī(am), ēst∥ ētī(am) hīc ōstīūm 450 ālīūd, pōstīcūm∥ nōstrār(um) hārūnc aēdīūm: 450a [pōstīcām pārtēm∥ māgīs ūtūntūr aēdīūm:] 451 ě(a) īb(o) ōpsōnāt(um), ěādēm∥ rēfēr(am) ōpsōnīūm: pēr hōrt(um) ūtrōquē∥ cōmmēātūs cōntīnēt. īt(e) hāc sēcūndūm∥ uōs m(e). ěg(o) hūnc lācērō dīēm.	AbbCddA/bbCDaaBcD AbbcDaa/BcDABcD ABcDA/BCDaaBcD aBCDABC/DABcD aBcDaa/BCddABcD ABCDABc/ddABcD ABcDA/BCDABcD aaBcDA/BCDABcD aaBCddAbbC/ddABcD aaBCDA/BCDABcD ABCDa/bbCDaBcD aaBCDaBC/ddABcD aBcDA/BcDABcD ABcDA/BcDaaBcD

III.ii 454-504

GELASIMVS EPIGNOMVS

454	GEL. lībrōs īnspēxi;∥ tām cōnfīdō quām pōtīs	aBCDA/BCDABcD
455	mē m(eum) ōptētūrūm∥ rēgēm rīdīcūlīs mēīs. nūnc īntēruīsōl īāmn(e) ā pōrt(u) āduēnērīt, ūt ě(um) āduēnīētēm∥ meīs dīctīs dēlēnīām. EPI. hīcquīdēm Gēlāsīmūs∥ ēst pārāsītūs quī uēnīt. GEL. aūspīcīō∥ hōdīē∥ ōptūm(o) ēxīuī fōrās: 460 mūstēlā mūrēm∥ āpstūlīt praētēr pēdēs; quōm strēnā∥ ōpscaēuāuīt,∥ spēctāt(um) hōc mīhīst. n(am) ūt īllā uītām∥ rēppērīt hōdīē sībī, ītēm mē spērōl fāctūr(um): aūgūrī(um) hāc fācīt. Ēpīgnōmūs hīcquīdēmst qu(i)∥ āstāt. īb(o) ātqu(e) āllōquār. 465 Ēpīgnōm(e), ūt ēgōl nūnc tē cōnspīcīō lūbēns! ūt praē laētītīāl lācrūmaē prōsīlīūnt mīhī!	ABCDA/BcDaBcD ABCDA/BCDABcD aaBccDA/BCDABcD aaBccdda/BCDABcD AbbCddA/BcDABcD ABCDA/BCDABcD ABcDABC/DABcD aBcDA/BcDaaBcD aBCDA/BCDaaBcD aaBccddA/BCDABcD aBCddA/BCDaaBcD ABCddA/bbCddABcD

	uālūistīn ūsquē? EPI. sūstētātūmst sēdūlō. GEL. prōpīnō tībī sālūtēm plēnīs... faūcībūs. EPI. bēn(e) ātqu(e) āmīcēl dīcīs. dī dēnt quāē uēlīs.	aaBCDa/BCDABcD ABCddABC/DABcD aBcDA/BCDABcD
470	470 GEL. ***	
471	EPI. cēn(em) īll(i) āpūd tē? GEL. quōnīām sālūōs āduēnīs. EPI. lōcātāst ōpērāl nūnc quīdēm; tām grātīfāst. GEL. prōmīttē. EPI cērtūmst. GEL. sīc fāc(e) īnquām. EPI. cērtā rēs. GEL. lūbēntē m(e) hērclēl fācīēs. EPI. īd(em) ēg(o) īstūc scīō. 475 quānd(o) ūsūs uēnīēt, fīēt. GEL. nūnc ērg(o) ūsūs ēst. EPI. nōn ēdēpōl pōssūm. GEL. quīd grāuārē? cēnsēās. nēscīōquīd uērō hābē(o) īn mūndō. EPI. ī mōdō, ālīūm cōnuīuām quāērītō tīb(i) īn hūnc dīēm. GEL. quīn tū prōmīttīs? EPI. nōn grāuēr sī pōssiēm. 480 GEL. ūnūm quīd(em) hērclēl cērtō prōmīttō tībī: lūbēns āccīpīām cērtō, sī prōmīsērīs. 482 EPI. uālēās. GEL. cērtūmn(e) ēst? EPI. cērtūm. cēnābō dōmī. 484 GEL. sēd quōnīām nīl prōcēssīt hāc, ēg(o) īuērō 485 āpērtīōrē māgī' uī(a); ītā plānē lōquār: 483 quāndō quīdēm t(u) ād mē nōn uīs prōmīttērē, 486 uīn ād t(e) ād cēnām uēnīām? EPI. sī pōssīm uēlīm; uēr(um) hīc āpūd mēl cēnānt ālīēnī nōuēm. GEL. hāū pōstūl(o) ēquīdēm mēd īn lēct(o) āccūmbērē: scīs tū mēd ēssēl ūnīsūbsēllī uīrūm. 490 EPI. āt ē(i) ōrātōrēs sūnt pōpūlī, sūmmī uīrī; Āmbrācīā uēnīūnt hūc lēgātī pūblicē. GEL. ērg(o) ōrātōrēs pōpūlī, sūmmātēs uīrī, sūmm(i) āccūbēnt, ēg(o) īnfūmātīs īnfūmūs. EPI. hāūd āēquōmst t(e) īntēr ōrātōrēs āccīpī. 495 GEL. ēquīd(em) hērcle(e) ōrātōr sūm, sēd prōcēdīt pārūm. crās dē rēlīquīs nōs uōlō— EPI. mūltūm uālē. GEL. pērī(i) hērclē uērōl plānē, nīl ōbnōxīē.	ABcDA/bbCDABcD aBCdda/BcDABcD ABcDA/BcDABcD aBCDa/bbCddABcD ABCddA/BCDABcD AbbCDA/BcDaBcD AbbCDA/bbCDABcD aaBCDA/BcDaBcD ABCDA/BcDABcD ABcDa/BCDABcD aBCddA/BCDABcD aaBCDA/BCDABcD AbbCDABc/DaBcD aBcDa/bbcddABcD ABcDA/BCDABcD ABCDA/bbCDABcD ABcDA/BCddABcD ABcddA/BCDABcD ABCDA/BcDABcD aaBCDA/BccDABcD AbbCddA/BCDABcD ABCDA/bbCDABcD ABcDa/BcDABcD ABCDA/BCDABcD aaBCDA/BCDABcD ABcddA/BcDABcD aaBcDA/BCDABcD

	ūnō Gēlāsīmō mīnūs ēst quām dūdūm fūīt.	ABcddA/bbCDABcD
	cērtūmst mūstēlaē pōsthāc nūmquām crēdērē,	ABCDA/BCDABcD
500	n(am) īncērtīōrēm nūllām nōuī bēstīām;	ABcDA/BCDABcD
	quaēn eāpsē dēcīēns īn dīē mūtāt lōcūm,	ABcddA/BcDABcD
	ě(a) ěg(o) aūspīcāuī īn rē cāpītālī mēā?	aaBcDA/BCddABcD
	cērtūmst āmīcōs cōnuōcār(e), ūt cōnsūlām	ABcDA/BcDABcD
504	quā lēgē nūnc mē ... ēsūrīr(e) ōpōrtēāt.	ABcDA/BcDaBcD

V.i 641-648

STICHVS

641	STI. mōr(e) hōc fīt ātquē stūltē meā sēntētīā:	ABCDA/BCDABcD
	sī qu(em) hōmīn(em) ēxspēctānt, eūm sōlēnt prōuīsērē;	abbCDA/BcDABcD
	quī hērcl(e) īllā caūs(a) ōcīūs nīhīlō uēnīt.	ABCDA/BcDaaBcD
	īd(em) ěgō nūnc fācīō, quī prōuīsō Sāgārīnūm,	aaBCddA/BCDAbbcD
645	quī nīhīlō cītīūs uēnīēt tāmēn hāc grātīā.	AbbCddA/bbCddABcD
	ī(am) hērcl(e) ěgō dēcūmbām sōlūs, s(i) īll(e) hūc nōn uēnīt.	AbbCDA/BCDABcD
	cādūm mōd(o) hīnc āl m(e) hūc cūm uīnō trānsfērām,	aBcDA/BCDABcD
	pōstīdē(a) āccūmbām. quāsī nīx tābēscīt dīēs.	AbbCDA/bbCDABcD

V.ii 649-672

SANGARINVS STICHVS

649	SANG. sāluēt(e), Āthēnaē, quaē nūtrīcēs Graēcīaē,	ABcDA/BCDABcD
650	<ō> tērr(a) ěrīlīs pātrīā, tē uīdēō lūbēns.	ABcDA/bbCdaaBcD
	sēd āmīcā m(ea) ēt cōnsēruāl quīd āgāt Stēphānīūm	aaBcDABc/ddAbbcD
	cūraēst, ūt uālēāt. nām Stīchō māndāuērām	ABCddA/BcDABcD
	sālūt(em) ūt nūntīārēt ātqu(e) ě(i) ūt dīcērēt	ABCDA/Bc/DaaBcD
	m(e) hōdīē uēntūr(um), ūt cēnām cōquērēt tēmpērī.	aaBCDA/BCDaaBcD
655	sēd Stīchūs ēst hīcquīdēm. STI. fēcīst(i), ěrē, fācētīās,	AbbCddA/BCddaBcD
	qu(om) hōc dōnāuīstīl dōnō tuōm sēruōm Stīchūm.	ABCDA/BCDABcD
	prō d(i) īmmōrtālēs! quōt ěgō uōlūptātēs fērō,	ABCDA/bbCddABcD
	quōt rīsīōnēs, quōt iōcōs, quōt sāuīā,	ABcDA/BcDABcD
	sāltātīōnēs, blāndītīās, prōthymīās!	ABcDA/BccDABcD

660	SANG. Stīch(e). STI. hēm! SANG. quīd fit? STI. eūgaē! Sāngārīnē lēpīdīssūmē, fērō cōnuīuām Dīōnysūm mīqu(e) ēt tībī. nāmqu(e) ēdēpōl cēnāl cōctāst, lōcūs lībēr dātūst mīh(i) ēt tīb(i) āpūd uōs —n(am) āpūd nōs ēst cōnuīuūm, ībī uōstēr cēnāt c(um) ūxōr(e) ādē(o) ēt Āntīphō, 665 ībīd(em) ērūs ēst nōstēr, hōc mīhī dōnō dātūmst. SANG. quīs sōmnīāuīt aūrūm? STI. quīd īd ād t(e) āttīnēt? proīn tū lāuārēl prōpērā. SANG. laūtūs s(um). STI. ōptūmē. [sēquēr(e) ērg(o) hāc m(e) īnrō, <Sāngārīn(e)>. SANG. ēgō ** uērō sēquōr.] STI. uōl(o) ēlūāmūs hōdīē, pērēgrīn(a) ōmnīā 670 rēlīnqu(e), Āthēnās nūnc cōlāmūs. sēquērē mē. SANG. sēquōr ēt dōmūm rēdēūdīl prīncīpīūm plācēt. bōnā scaēuā strēnāqu(e) ōbui(am) ōccēssīt mīhī.	aaBCDA/BcddaaBcD aBCDA/bbCDABcD AbbCDA/BCddABcD aBccDA/bbCDABcD aaBCDA/BCddaBcD aabbCDa/BcDABcD ABcDa/BCddABcD ABcDa/bbCDABcD aaBCDA/BccddABcD aBcDa/bbCddABcD aBcDA/BcDAbbcD aBCddaaBC/DaaBcD aaBcDa/BcDABcD
-----	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

V.vi 762-768

SANGARINVS STICHVS

762	SANG. tēnē t(u) hōc, ēdūcē. dūd(um) <haū> plācūīt pōtīō: nūnc mīnūs grāuātēl i(am) āccīpīt. tēnē t(u). īntērīm, mēūs ōcūlūs, dā mīl sāuīūm, d(um) īllīc bībīt. 765 STI. prōstībīlēs<t> tāndēm? stāntēm stāntī sāuīūm dār(e) āmīc(um) āmīc(ae)? eūlg(e) eūgē, sīc fūrī dātūr. SANG. āg(e), i(am) īnflā būccās, nūncī(am) ālīquīd sūāuītēr. rēdd' cāntīōnēm uētērī prō uī<nō> nōvām.	aaBCDA/BCddABcD AbbcDa/BcDaaBcD aabbCDA/BcDABcD AbbCDA/BCDABcD aaBcDA/BCDABcD aBCDA/BcddABcD ABcDA/bbCDABcD
-----	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

APÊNDICE 2: TRADUÇÃO DAS PASSAGENS DE *PERSA*

I.iii SATURIÃO

(*Saturião entra, vindo da direita*)

SAT. Conservo e mantenho a velha e antiga profissão³⁰⁰ de meus ancestrais e ainda a cultivo com grande cuidado.³⁰¹

55 Pois nunca houve nenhum de meus antepassados que não alimentaram seus ventres parasitando:³⁰² pai, avô, bisavô, trisavô, tataravô, tatataravô,³⁰³ como ratos,³⁰⁴ sempre comeram a comida alheia, e ninguém podia vencê-los em voracidade,

60 nem ninguém possuía o sobrenome “Caras de Pau”.³⁰⁵

Por isso, mantenho esta profissão e o posto dos meus antepassados.

Eu não quero ser delator por profissão;³⁰⁶ não convém, de fato, sem perigo para mim, sair por aí tomando os bens alheios, nem os que fazem isso me agradam. Falo claro?

65 Mas todo aquele que faz isso por causa da República mais do que em benefício próprio,³⁰⁷ posso ser levado a acreditar

³⁰⁰ **velha e antiga profissão:** Duplicação.

³⁰¹ **conservo e mantenho... e cultivo:** Acumulação sindética.

³⁰² O início da fala evoca uma glorificação cômica dos antepassados: Saturião se orgulha de seus ancestrais parasitas e elenca seis gerações da família.

³⁰³ Verso raro devido à construção métrica e acumulação assindética.

³⁰⁴ **como ratos:** Símile com animais.

³⁰⁵ **Caras-de-Pau:** Em latim “*duris Capitonibus*”, ao pé da letra, pode ser “cabeças duras”, em referência às pauladas que levariam na cabeça os parasitas. Como *Capito* era um sobrenome romano (cf. OLD 2), então, “*duris Capitonibus*” ou “*Duricapitonibus*”, como lê Ernout, pode tornar-se um nome cômico. Em português, não identifiquei nenhum sobrenome real com que pudesse fazer uma composição cômica. Embora exista “Cabeceiras”, não julguei adequado para a piada. Por outro lado, “Caras de Pau” já foi usado como sobrenome no filme “Os Irmãos Caras-de-Pau” (*The Blues Brothers*, 1980), então julguei bem adaptado. Outra interpretação, contudo, é dada por Melo (2011): *piscis capito* (“peixe-cabeçudo”, numa tradução livre, cf. Cato, *Agr.* 158.1) também era o nome de um tipo de peixe e funcionaria para apelidar esfomeados e parasitas. O autor lê o verso junto com Woytek: *atque eis cognomentum era uiris Capitonibus*, o que traduz como “and these men had the nickname Mullets” [e esses homens tinham a alcunha de “Tainhas”]. Bettini (1991) não concorda com a leitura de Woytek.

³⁰⁶ **delator por profissão:** Um *quadrupulator* era uma espécie de profissão cuja função era denunciar aqueles que quebravam as leis e levá-los a juízo. Condenados, os réus tinham que ressarcir uma quantidade quatro vezes maior do que tinham causado prejuízo. Metade desse dinheiro ficava com o tribunal, metade com o delator.

³⁰⁷ Mantive o anacoluto.

- 67 que seja um cidadão tanto bom quanto honesto.³⁰⁸
- 67a Mas ***³⁰⁹
- se aquele que acusa um “quebra-leis”³¹⁰ tivesse que dar para a República a metade de seus lucros, e, ainda, se nessa lei fosse adicionado:
- 70 “quando o delator denunciar alguém, da mesma forma, este alguém, por sua vez, deve denunciar o delator, para irem aos triúnviros³¹¹ em igualdade de condições”, se fosse assim, eu garanto que aqueles que enredam os bens alheios em brancas redes³¹² não apareceriam mais.
- 75 Mas sou eu um estúpido mesmo: por que me preocupo com a República, quando existem magistrados que devem se preocupar? Agora vou entrar,³¹³ vou ver os restos de comida de ontem: se descansaram direitinho, se não tiveram febre, se foram destapados, ou se alguém os roubou.
- 80 Mas as portas se abrem,³¹⁴ devo retardar o passo.

I.iii TÓXILO SATURIÃO *(Continua sem acompanhamento musical)*

(Tóxico entra, vindo de casa, sem ver Saturião em cena. Saturião vê Toxilo, mas não o ouve a princípio)

- TÓX. Inventei todo um plano³¹⁵ para que, com seu próprio dinheiro, o cafetão hoje a faça sua liberta.
- Mas eis o parasita, de quem vou precisar da ajuda.
- Vou fingir que não o vejo: e aí vou aliciar o homem.³¹⁶
- 85 Cuidem disso aí e agilizem tudo,

³⁰⁸ Verso interessante pelos hiatos.

³⁰⁹ Corrupção do texto.

³¹⁰ “**quebra-leis**”: *legerumpa* (*lex + rump- + a*), palavra possivelmente cunhada por Plauto.

³¹¹ **triúnviros**: Magistrados encarregados de julgar e aplicar as leis e punições.

³¹² **brancas redes**: As redes são “brancas” porque em Atenas as acusações eram feitas em quadros brancos em público.

³¹³ Tenho preferido traduzir os verbos no futuro imperfeito, em latim, pelo nosso futuro do presente perifrástico (“vou fazer”), o que, de certa maneira, evoca um registro um pouco menos formal.

³¹⁴ Referência à movimentação teatral e ao próprio cenário (*aperiuntur aedes*).

³¹⁵ Quanto à passagem de tempo entre a saída de Tóxico (v. 52) e seu retorno (v. 81) há um certo debate.

³¹⁶ Muitas vezes os personagens também fazem o anúncio de suas próximas ações.

para que não haver nenhum atraso quando eu entrar.³¹⁷

Misture o vinho com o mel, Strúteas,³¹⁸ coloque a água³¹⁹

para ferver nas panelas, e jogue o cálam-aromático.³²⁰

Por Pólux, acho que já, já ele vem para cá, meu amigo de mesa.

90 SAT. Ele fala de mim, oba! TÓX. Acho que já vai chegar aqui limpinho,

vindo dos banhos públicos. SAT. Como tem tudo em ordem!

TÓX. Cuidem para que cozinhem bem o macarrão e essa carne,³²¹

para não me servirem isso mal cozido. SAT. Fala a coisa certa!

Cruas não valem nada; só valem se você as engolir cozidinhas.

95 Além disso, se o molho do macarrão não for grosso como um creme,

não é nada mais que um vestido de mulher, fino e transparente:

o molho do macarrão deve ser como uma capa de chuva grossa.³²²

Não quero que a comida vá para a bexiga, mas sim para barriga.

TÓX. Um não-sei-quem está falando aqui perto de mim. SAT. Ó, meu Júpiter,

100 seu companheiro de mesa³²³ na terra o saúda.

TÓX. Ó, Satrião, você me chegou na hora certa.

SAT. Mentira, por Pólux, você não deve dizer isso:

Pois quem veio foi o Esvaziadão, não chego Satrião.³²⁴

³¹⁷ Do lado de fora, falando para os criados (talvez fictícios) dentro da casa.

³¹⁸ **Strúteas:** Como vocativo, é uma sugestão de Scaliger adotada primeiramente por Woytek e seguida por De Melo. Normalmente, *struthea* (de *strutheum* lido como um tipo de fruta. A leitura de *struthea* como um fruta é motivada pela sequência “*coluteaque*”. Contudo a próxima passagem é ainda mais problemática, veja próxima nota. A sugestão de um vocativo, *Struthea* (cf. argumentação de Woytek, 187-92) ainda resolve o suposto problema da concordância: Tóxico primeiro endereça “aos criados” de uma forma geral imperativos no plural *curate* e *appropriate*, e, em seguida, troca para o singular sem explicação *commisce* e *appara*. O vocativo explicaria essa mudança.

³¹⁹ **água:** A passagem é de difícil recuperação, os mss. apresentam: †*coluthequam appara*†. Muitas tentativas de emendas apontam para *coluteaque* (“e as colúteas”). Colúteas seriam um tipo de batata, mas a palavra não é sequer atestada, a não ser por suposições a partir do grego. Woytek sugere que talvez pudesse ser lido *cal(i)dam [aquam]*, o que faria sentido com a ideia da preparação do vinho. De Melo aceita a leitura e explica que *calidam* podia ser utilizada substantivamente, sem necessidade de *aquam*, o que faz caber no metro.

³²⁰ **jogue o cálam-aromático:** Planta aromática muito utilizada na preparação de vinhos. Mais um argumento para a emenda *calidam*, no v. acima.

³²¹ **o macarrão e essa carne:** *collyra*, um tipo de pasta; *colyphium*, um tipo de carne, talvez um corte de carne de porco.

³²² Passagem discutida, cf. Woytek 194-5.

³²³ **coepulonus:** Alguns estudiosos se valem desse verso para tentar determinar a datação da peça: *coepulonus* faz referência a *epulum louis* (banquete de Júpiter), uma refeição ritual instituída em 196 a.C., de modo que *Persa* deve ter sido escrita depois de 196 a.C. De Melo acredita ainda que *Persa* deve ter sido encenada depois de *Pseudolus* (191 a.C.), portanto, se assim o foi, deve se tratar de uma das últimas peças de Plauto.

- TÓX. Mas você já vai comer: os esquentas-barriga já fazem fumaça lá dentro.
- 105 Mandei esquentar as sobras. SAT. Mas o presunto deve ser servido frio no dia seguinte.
- TÓX. Mandei fazer assim. SAT. E aquele molhinho de peixe? TÓX. Opa, ainda pergunta? SAT. Você sabe tudo de gastronomia. TÓX. Mas e você, lembra aquilo sobre o que conversei com você ontem?
- 110 SAT. Lembro: que não esquentassem a moreia e o congro, pois é muito melhor tirar as espinhas deles frios. Mas por que demoramos para começar o combate?³²⁵ Ainda pela manhã, todo homem deve comer.³²⁶
- TÓX. É muito cedo ainda. SAT. O negócio que você começa a fazer
- 115 pela manhã se desenrola bem durante todo o dia.
- TÓX. Por favor, presta atenção aqui. Já falei com você ontem e te pedi que me arranjasse as seiscentas moedas emprestadas. SAT. Lembro e sei bem que você me pediu e que eu não tinha para te dar.
- 120 Não vale de nada um parasita que tem dinheiro em casa:³²⁷ na mesma hora tem vontade de começar um banquete, se fartar com o próprio dinheiro, se tiver algum em casa. Um parasita deve ser pobre exatamente como um cínico:³²⁸ deve ter uma jarra, um estrígil, uma garrafa, sandálias, um pálio,
- 125 uma bolsa, e nela, um pouco do necessário para gozar apenas sua própria vida.
- TÓX. Não quero mais seu dinheiro: me dá sua filha emprestada. SAT. Por Pólux, nunca “emprestei” minha filha para ninguém.

³²⁴ **essurio**: Brincadeira que o personagem faz com o próprio nome. Saturião (que vem da raiz *satur-*, cheio, satisfeito) joga com as palavras e diz chegar *Esurio*, ou seja, “esvaziado”, daí o nome “Esvaziadão”.

³²⁵ **combate**: Outra metáfora do combate, agora representando uma refeição.

³²⁶ Referência rara ao período do dia, na comédia. Normalmente, os enredos das comédias são montados para se realizarem em uma única unidade de tempo.

³²⁷ Verso corrompido. Alguns aceitam a leitura *Argentumdonidest*, ou seja: “Não vale de nada um parasita que se chame *Endinheiradão*”.

³²⁸ **cínico**: Filósofos gregos seguidores de Diógenes de Sinope (404/412 a.C.-c.323 a.C.), conhecidos pelos votos de pobreza. Carregavam apenas o estritamente necessário, como Saturião descreve. Interessante que as sandálias (*soccas*) são o mesmo tipo de sandálias usadas tipicamente por atores de comédia.

TÓX. Não é para isso que você está insinuando. SAT. Por que você a quer? TÓX. Você vai saber:
 130 porque ela é bonita e livre. SAT. Isso mesmo.
 TÓX. Por aqui, o cafetão não conhece você nem sua filha.
 SAT. Como alguém vai me conhecer se não me oferecer comida?
 TÓX. Isso. Desse jeito você pode conseguir esse dinheiro para mim.
 SAT. Meu desejo, por Hércules. TÓX. Então me deixe vender sua filha.
 135 SAT. Você vai vendê-la? TÓX. Não, vou encarregar um outro,
 que vai se dizer ser estrangeiro, de vendê-la.
 Não faz seis meses que esse cafetão
 se mudou de Mégara para cá. SAT. As sobras estão estragando.
 Com certeza, isso a gente pode ver depois. TÓX. Você sabe o que a gente pode?
 140 Por Hércules, você não come hoje aqui, pra deixar de ser bobo,
 antes de me dizer se vai fazer o que eu estou pedindo,
 e, se não trazer sua filha junto contigo para cá o mais rápido
 possível, por Hércules, vou te expulsar desta “decúria”.³²⁹
 E agora? Como é que é? O que me diz que você vai fazer?
 145 SAT. Por favor, por Hércules, se quiser me vende também,
 desde que me venda “cheio”. TÓX. Faz o que você quiser.
 SAT. OK, vou fazer o que você quer. TÓX. Faz bem. Se apressa, vai para casa.
 Instrua sua filha com inteligência, ensina com astúcia
 o que ela vai falar: onde vai dizer que nasceu,
 150 quem foram seus pais, de onde foi roubada.
 Mas que confirme que nasceu longe de Atenas.
 E para que chore, quando lembrar disso tudo.³³⁰ SAT. Quer calar a boca?
 Ela é três vezes pior do que você quer que ela seja.
 TÓX. Por Hércules, falou bonito. Mas você sabe o que fazer? Pegue
 155 a túnica e o cinto, e traga também o manto e o chapéu
 para aquele que vai vendê-la ao cafetão colocar.³³¹ SAT. Boa, claro.
 TÓX. Como se fosse um estrangeiro. SAT. Muito bom. TÓX. E traz sua filha

³²⁹ **decúria:** Termo militar que significa uma grupo de soldados, aqui fazendo referência ao grupo que Tóxico comanda.

³³⁰ Tóxico dá todas as instruções para a filha do parasita assumir seu papel na encenação dentro da peça.

³³¹ Série de referências à indumentária utilizada nas peças.

disfarçada lindamente num estilo estrangeiro.

E os disfarces? *Where from?*³³² TÓX. Pegue com o diretor.³³³

160 Ele tem que te dar: os edis³³⁴ o contrataram para fornecer isso.

SAT. Já, já vou fazer aparecerem aqui. Mas eu não estou entendendo nada.

TÓX. Por Hércules, isso: nada! Assim que eu tiver recebido o dinheiro, você sem demora a liberta das mãos do cafetão.

SAT. Se, na mesma hora, eu não arrancá-la dele, ele acaba ficando com ela.

165 TÓX. Vai e cuida disso. Enquanto isso, eu quero enviar um menino até minha amada, pra ela ficar tranquila que eu vou resolver isso tudo hoje. Estou falando demais!

(Saem de cena)

III.i SATURIÃO JOVEM *(Cena sem acompanhamento musical)*

(Entra Satrião, vindo da esquerda, junto com sua filha)

SAT. Que dê tudo certo para mim, para você e para minha barriga

330 e também para aquela sobrinha. Que, para sempre, a comida me seja superabundante, superperto, supérstite.³³⁵

siga-me por aqui, minha filha, que os deuses estejam a nosso favor.

Você sabe, lembra e entende como a coisa toda vai acontecer,

eu expliquei para você todo o plano.

335 Por isso disfarcei você dessa forma,

hoje você vai ser vendida, menina. JOV. Por favor, meu pai,

tudo bem que você cobice com prazer a comida dos outros,

mas você vai vender sua própria filha por causa da sua barriga?

SAT. Estranho é vender você, que é minha filha, por causa do Rei Filipe

340 ou do Rei Átalo,³³⁶ e não por minha causa.

³³² *Where from?*: No original, *ποθεν ornamenta?*, utilizando expressão grega.

³³³ **diretor**: Referência metateatral.

³³⁴ **edis**: Magistrados que organizam os jogos.

³³⁵ No original, *supersit, suppetat, superstitet*.

³³⁶ Rei Filipe V da Macedônia (238-179 a.C.) lutou contra as dinastias Ptolomaicas e Selêucidas e foi o primeiro dos reis macedônios que lutou contra os romanos, sem muito sucesso; Rei Átalo I de Pérgamon (269-197 a.C.) derrotou os gálatas e aliou-se aos romanos nas Guerras Macedônicas contra o Rei Filipe V, pelo que angariou grande fortuna.

JOV. Como me considera: como uma filha ou uma escrava?

SAT. Por Hércules, como parecer mais interessante para minha barriga.

Eu acredito que eu tenha autoridade sobre você, e não você sobre mim.

JOV. Sim, pai, esse é seu poder.³³⁷ Entretanto,

345 embora nossas coisas sejam pobrezinhas, pai,

é melhor viver a vida de um jeito moderado e modesto.

Pois se à pobreza se assoma a má fama,

maior a pobreza se faz; o crédito, menor.

SAT. Você é mesmo insuportável. JOV. Não sou nem acho que sou,

350 uma vez que, jovem ainda, aconselho bem a meu pai.

Pois os inimigos não espalham nossa fama assim como ela é.

SAT. Que espalhem e que morram numa cruz bem grande.

Não dou valor para todas as inimizades juntas mais do que
para uma mesa vazia agora, se fosse posta para mim.

355 JOV. Pai, a má fama é a imortalidade dos homens.

Ela ainda vive quando se pensa que está morta.

SAT. O quê? Tem medo de que eu venda você de verdade? JOV. Não tenho medo, pai.

Na verdade, não quero é ser acusada depois. SAT. Mas você não quer nada.

Isso vai ser do meu jeito, não do seu.

360 JOV. Tá! SAT. Qual problema? JOV. Pense nestas palavras, pai:

Se um senhor ameaça aplicar um castigo em seu escravo,

ainda que isso não aconteça de verdade, quando se levanta o chicote,
enquanto tira a túnica, quanta dor se causa!

Eu agora tenho medo do que não vai acontecer.

365 SAT. Não existirá nenhuma mulher, casada ou não, que seja boa,

senão aquela que souber antes o que agrada a seus pais.

JOV. Não existirá nenhuma mulher, casada ou não, que seja boa,

senão aquela que se calar quando vê que algo está sendo feito errado.

SAT. É melhor você ter cuidado com o castigo. JOV. Mas não me deixam

370 ser cuidadosa: o que eu vou fazer? Eu quero ter cuidado com você.

³³⁷ Referência à *patria potestas*, ou “poder do pai”, era o poder que o chefe da família exercia sobre sua esposa e suas filhas.

SAT. Então eu sou teu castigo? JOV. Não e nem posso dizer isso,
na verdade, estou me esforçando para que não digam isso aqueles que podem.

SAT. Qualquer um diga o que quiser; eu não vou mudar

de ideia. JOV. Mas, se pudesse ser do meu jeito,

375 tudo se faria com inteligência e não com estupidez. SAT. Eu gosto assim.

JOV. Entendo que eu devo deixar você gostar assim,

mas não eu deixaria você gostar, se você deixasse.³³⁸

SAT. Vai ou não obedecer ao que seu pai diz?

JOV. Vou. SAT. Então, sabe tudo que te ensinei? JOV. Tudo.

380 SAT. E como foi roubada à força? JOV. Já estou calejada.

SAT. E quem foram seus pais? JOV. Tenho decorado.

Você está me obrigando a me tornar desonrada,

veja bem!, para que essa fama não faça

o casamento repudiável, quando quiser me casar.

385 SAT. Cale a boca, estúpida. Não está vendo os costumes dos homens hoje em dia?

Como se casa aqui facilmente mesmo com má fama?

Desde que haja dote, nenhum vício vira vício.

JOV. Faça isso então, só que lembre que

eu não tenho dote. SAT. Tenha cuidado com o que diz.

390 Por Pólux, pela virtude dos deuses e dos meus antepassados, vou lhe dizer uma coisa,

para que você, que tem um dote em casa, não diga que não tem dote:

tenho lá um baú cheio de livros.

Se fizer direitinho isso que estamos planejando

vai ganhar um dote de seiscentas palavras,

395 e todas áticas, não vai receber nenhuma siciliana.

Com este dote vai poder se casar talvez... com um mendigo.³³⁹

SAT. Por que você não me leva logo, se vai mesmo me levar para algum lugar, pai?

Ou me vende ou faz o que você quiser.

SAT. É assim que se fala. Me siga por aqui. JOV. Estou ouvindo.

(Saem Saturião e sua filha, em direção à casa de Tóxico)

³³⁸ Jogo de palavras.

³³⁹ O dote seria mais alto de acordo com a riqueza do marido. Nesse caso, com o dote de “seiscentas palavras” não seria esperado um marido tão rico assim.

III.ii DÓRDALO *(Continua sem acompanhamento musical)**(Entra Dórdalo, vindo de sua casa)*

400

DÓR. O que posso falar desse meu vizinho? O que ele vai fazer?

Ele me jurou que ele próprio ia me dar o dinheiro hoje.

Porque, se este dia passar e ele não me der,

ele vai ter perdido sua promessa; eu, o dinheiro.

Mas a porta fez um barulho lá. Quem está saindo?

*(Entra Tóxico, vindo de sua casa, com uma bolsinha de moedas na mão)***III.iii TÓXILO DÓRDALO** *(Continua sem acompanhamento musical)*

405

TÓX. Cuidem disso aí dentro, eu já, já volto para casa. DÓR. Oh,

Tóxico, como vai? TÓX. Oh, lixo dos cafetões,

sujeira misturada com a bosta dos banheiros públicos,

imundo, desonesto, injusto, desleal, desonra do povo,

abutre avarento de dinheiro e invejoso,

410

ordinário, salafrário, falsário — nem com trezentos versos

alguém consegue listar suas sujeiras. —

(Fingindo que vai entregar a bolsa de dinheiro) Quer o dinheiro? Por favor, pegue o dinheiro, sem-vergonha,

pega o dinheiro, por favor. Já está pegando o dinheiro?

Posso fazer você pegar o dinheiro, seu lixo?

415

Não pensava que eu tinha essa quantidade de dinheiro?

Você que ousou não confiar em mim, a não ser sob juramento.

DÓR. Deixe-me respirar para eu te responder.

(Falando alto) Sumo homem do povo, bordel de meretrizes,

libertador de prostitutas, suador de chicotes,

420

gastador de correntes, cidadão dos moinhos,

escravo perpétuo, glutão, comilão, ladrão, fujão,

(tentando pegar a bolsinha) me passe meu dinheiro, por favor, me dá o dinheiro, sem vergonha,

posso te pedir o dinheiro? O dinheiro, estou falando, passa pra cá,
por que não me entrega o dinheiro? Não tem vergonha nenhuma?

425 O cafetão está te pedindo o dinheiro, seu escravo puro sangue,
para que sua amiga seja liberta: que todos ouçam.

TÓX. Cale-se, eu te peço, por Hércules. A sua voz é muito alta.

DÓR. Eu tenho uma língua por natureza capaz de retribuir favores.

O sal me é vendido pelo mesmo preço que a você.

430 Se ela não me defender, nunca vai lambar nenhum salzinho.

TÓX. Agora deixe para lá essa raiva. Eu tinha ficado com raiva de você,
porque você se negou a me emprestar o dinheiro.

DÓR. Não me admira eu não te emprestar dinheiro: pra você me fazer o mesmo
que a maioria dos banqueiros fazem:

435 quando se confia qualquer coisa a eles, fogem do fórum na hora, mais rápido
que uma lebre quando sai correndo da jaula durante os jogos.

TÓX. Pegue isso, por favor. DÓR. Por que não me dá? TÓX. (*Entregando a bolsa*) Aí estarão as
seiscentas moedas,

honestas e bem contadas. Agora liberta a mulher,

e a traga para cá imediatamente. DÓR. Já vou fazer isso, ela vai estar aqui já.

440 Mas, por Hércules, não sei a quem eu dou isto para verificar.

TÓX. Será que você está com medo de colocá-las na mão de outro alguém?

DÓR. É impressionante como os banqueiros hoje fogem do fórum
mais rápido que uma roda sai girando.

TÓX. Vai para o fórum por ali, pelo beco lá detrás;³⁴⁰

445 do mesmo jeito, faça a mulher vir até aqui

pelo jardim.³⁴¹ DÓR. Já vou providenciar que ela chegue aqui. TÓX. Mas não em público.

DÓR. Claro, muito bom. TÓX. Amanhã ela vai dar graças aos deuses.³⁴²

DÓR. Por Hércules, isso mesmo. TÓX. Enquanto você está aqui ainda, já devia ter voltado.

(*Dórdalo sai por entre as casas*)

³⁴⁰ Referência ao cenário: o *angiportum* era uma pequena e estreita rua ligava os fundos das casas e a outras partes da cidade.

³⁴¹ O jardim fazia parte, tradicionalmente, do cenário “imaginário”: ficaria por trás das casas, permitindo acesso às casas pelos fundos.

³⁴² Era costume na Grécia, após a libertação de um escravo, a realização de uma cerimônia de agradecimento aos deuses.

IV.i TÓXILO *(Continua sem acompanhamento musical)*

TÓX. Se alguém faz alguma coisa com sobriedade e moderação,
 450 essa coisa costuma dar perfeitamente certo.³⁴³
 E, por Pólux, como quase todo mundo cuida dos seus próprios negócios
 assim aparecem os resultados no final:
 se alguém é mau-caráter ou um imprestável, os negócios que toca vão mal,
 se, pelo contrário, é moderado, as coisas acontecem moderadamente.
 455 Eu comecei este negócio com habilidade e esperteza,
 então, confio que me dará bons resultados.
 Agora, hoje eu vou enrolar tanto esse cafetão,
 que ele não vai saber como se livrar dessa.
(Em direção a sua casa) Sagaristião, ó, vem aqui pra fora e traz essa jovem,
 460 e aquelas cartinhas que eu selei para você,³⁴⁴
 e que você agora trouxe do meu senhor para mim, diretamente da Pérsia.

IV.ii SAGARISTIÃO TÓXILO *(Continua sem acompanhamento musical)*

(Sagaristião e a jovem entram, saindo da casa de Tóxico, já com seus disfarces, e Sagaristião com uma carta na mão)

SAG. Demorei? TÓX. Bravo! Bravo! Está vestido como um rei:
 a tiara ficou linda nesse seu disfarce.
 E essa estrangeira também, como lhe caiu bem essa sandalinha.
 465 Mas ensaiaram o suficiente? SAG. Nenhum ator trágico ou cômico
 nunca ensaiou tanto. TÓX. Por Hércules, você está me ajudando muito bem.
 Anda, vai pra lá, pra longe da nossa vista e fique calado.
 Quando me vir falando com o cafetão,
 aí será a hora de entrar. Agora vão.

³⁴³ De Melo indica uma metáfora da produção de cerâmica.

³⁴⁴ **cartinhas:** na verdade, eram tabuinhas (*tabellae*, em latim).

IV.iv (DÓRDALO LENDO UMA CARTA)

DÓR. “Timárquides saúda a Tóxilo
 e a todos seus outros escravos. Se estão bem, fico feliz.
 Eu vou muito bem, trato de negócios e estou tendo lucro,
 e não posso voltar para casa nos próximos oito meses,
 505 porque há um negócio aqui que me detém.
 Os persas tomaram Ourópolis, cidade da Arábia,³⁴⁵
 um cidade antiga e cheia de riquezas:
 Os espólios estão sendo coletado, para fazerem um leilão
 público; isso é o que me faz ficar longe de casa.
 510 Eu quero que deem atenção e boa acolhida a este
 que leva esta carta. Providencie o que ele quiser,
 pois ele me recebeu com grandes honras em sua casa.” (*Volta o acompanhamento musical*)

IV.iv (DÓRDALO LENDO UMA CARTA)

520 DÓR. “Este que leva a carta conduziu ao mesmo tempo
 uma jovem bem-nascida de talhe lindo,
 raptada, trazida dos confins da Arábia;
 quero que você cuide dela para que seja vendida por aí.
 Mas fará negócio a sua conta e risco aquele que a comprar:
 525 ninguém poderá dar nem garantir a propriedade.
 Faça com que receba um dinheiro honesto e bem contado.
 Cuida disso e cuida para que o visitante sejam bem cuidado. Passar bem.” (*Volta o
 acompanhamento musical*)

IV.v TÓXILO JOVEM SAGARISTIÃO (*Cena sem acompanhamento musical*)

TÓX. Por Pólux, menina, você fez um excelente trabalho,

³⁴⁵ **Ourópolis:** Em latim, *Chrysopolis*, nome fictício de uma cidade (do grego, *chrysos*, ouro), podia ser traduzida simplesmente por “Crisópolis” também.

675 muito bom, consciente e sóbrio. JOV. Se se faz algo de bom para os bons,
isso costuma ser importante e louvável.

TÓX. Ouviu isso, persa? Quando receber o dinheiro dele,
finja que vai direto para o navio. SAG. Não precisa me ensinar.

TÓX. Pelo beco lá detrás, volte de novo para minha casa,
por ali, pelo jardim. SAG. Você está predizendo o futuro.

680 TÓX. Mas não vá de uma vez pra sua casa com o dinheiro,
estou te avisando. SAG. Quer que eu mereça o que você merece?

TÓX. Cale-se, poupe as palavras: a presa está vindo pra fora.

(Dórdalo entra, vindo de casa com uma bolsa de moedas)

IV.vi DÓRDALO SAGARISTIÃO TÓXILO *(Continua sem acompanhamento musical)*

DÓR. Aqui estão as honestas sessenta minas,
menos duas moedas. SAG. Pra que servem essas duas moedas?

685 DÓR. Pra comprar essa bolsa ou fazer com que retorne pra casa.

SAG. Estava com medo, miserável, de não ser cafetão o suficiente
se perdesse uma bolsinha, seu imundo, avarento?

TÓX. Deixe, por favor. Quando há um cafetão, nada surpreende.

DÓR. Eu tive presságios para este dia de fazer algum lucro:

690 nada pra mim é tão pequeno, que não me aborreça perder.

Vai, pegue isso, por favor. SAG. Se não for incômodo, ponha aqui

no meu pescoço. DÓR. Que seja. *(Põe a bolsa)* SAG. Vai querer

algo mais de mim? TÓX. Por que tanto se apressa? SAG. São negócios:

quero entregar as cartas que foram confiadas a mim,

695 além disso, ouvi que o meu irmão gêmeo serve como escravo aqui,
quero procurá-lo e comprá-lo de volta.

TÓX. E, por Pólux, você me lembrou bem.

Me parece ter visto aqui um homem com a sua cara,

da mesma altura. SAG. Com certeza é meu irmão.

700 DÓR. Qual é seu nome? TÓX. <Queira saber> o que te interessa.³⁴⁶

³⁴⁶ Passagem corrompida. Na tradução sigo a sugestão de ementa de Leo: <sciscita>.

DÓR. Por que não me interessa saber? SAG. Então escute pra saber:

Falsofalodoro Jovenvendedônides

Besteiofaladônides Dinheiroextorsônides

Falooquemercídes Agorametendamãonodinheirônides

705 Oqueumaveztomêides Nuncadevoltatômades. A suas ordens.

DÓR. Ei, por Hércules, seu nome é escrito de muitas maneiras.

SAG. São os costumes dos persas, temos nomes

longos e “contorpicados”.³⁴⁸ Deseja

algo mais? DÓR. Tchau. SAG. Para vocês também, minha cabeça já está no navio.

TÓX. É melhor ir só amanhã, hoje jantaria aqui. SAG. Tchau! —

710

(*Sai Sagaristião pela esquerda e entra na casa de Tóxilo pelos fundos*)

IV.vii TÓXILO DÓRDALO JOVEM SATURIÃO SAGARISTIÃO (*Continua sem acompanhamento musical*)

TÓX. Agora que ele se foi daqui, podemos dizer o que quisermos.

O dia de hoje brilhou lucrativo para você.

Você não a comprou, na verdade, teve foi lucro.

DÓR. Na certa, ele sabe que negócio fez,

715 me vendeu, a meu próprio risco, a jovem raptada,

pegou o dinheiro e foi embora. Como eu vou saber agora

que, em breve, não reclamem sua liberdade? Aonde vou atrás dele?

À Pérsia? Besteira. TÓX. Acreditei que seria grato

pelo bem que te fiz. DÓR. Sim, agradeço

720 muito a você, Tóxilo; sei que você se empenhou

em me ajudar. TÓX. A você, eu? Isso, isso, com empenho.

DÓR. Oh! esqueci de dar umas ordens lá dentro que queria ter dado

agora há pouco. Fique de olho nela. TÓX. Ela está a salvo, com certeza. (*Dórdalo sai*)

JOV. Meu pai agora está atrasado. TÓX. E se eu apressá-lo? JOV. Está na hora.

725 TÓX. Ei, Saurião, saia. Agora é aquela hora

de se vingar do inimigo. SAT. (*Saindo da casa de Tóxilo*) Eis-me aqui. Demorei?

³⁴⁸ Palavra provavelmente cunhada por Plauto, mantida na tradução como neologismo.

TÓX. Vai, vem dali de longe da vista, fique calado;
quando me vir conversando com o traficante,
então faz o tumulto. SAG. Ao bom entendedor, meia palavra basta.

730

TÓX. Aí, quando eu for embora... — SAG. Por que não fica quieto? Sei o que você quer. (*Vai para trás*)

(*Dórdalo volta*)

IV.viii DORDALO TÓXILO (*Continua sem acompanhamento musical*)

DÓR. Chegando em casa, espanquei todos com correadas,
meus móveis e minha casa estavam imundos.

TÓX. Voltou então? DÓR. Voltei. TÓX. Hoje realmente eu fiz
muitas coisas boas pra você. DÓR. Tenho que admitir, muito obrigado.

735

TÓX. Quer alguma outra coisa de mim? DÓR. Só que esteja bem.

TÓX. Por Pólux, eu já vou me aproveitar desse presságio em casa,
pois agora vou lá me deitar com a sua liberta.

(*Tóxico sai, entrando em casa; então Saturião se aproxima*)

IV.ix SATURIÃO JOVEM DÓRDALO (*Continua sem acompanhamento musical*)

SAT. Se eu não acabar com aquele homem, estou acabado. Mas que ótimo!

Eis o próprio na frente de casa. JOV. Um grande olá, meu pai.

740

SAT. Olá, minha filha. DÓR. Ai, o persa me passou pra trás.

JOV. Este é meu pai. DÓR. Hein, o quê? Pai? Estou completamente arruinado.

Coitado de mim, por que eu não começo logo a lamentar

minhas sessenta minas? SAT. Por Pólux, eu vou fazer, seu criminoso,

você lamentar a si próprio. DÓR. Estou morto.

745

SAT. Anda, vamos para o tribunal, seu cafetão. DÓR. Por que me leva ao tribunal?

SAT. Vou lhe dizer na frente do pretor. Mas eu te levo ao tribunal.

DÓR. Você tem testemunha? SAT. Seu carrasco,
e eu esfregaria a orelha de algum homem livre,³⁴⁹

³⁴⁹ Esfregar a orelha de um cidadão era a forma de oficializar a convocação de alguém como testemunha em um julgamento.

por sua causa, você que vende cidadãos livres aqui?

750 DÓR. Deixa eu falar. SAT. Não quero. DÓR. Escuta. SAT. Sou surdo, anda.

Siga por aqui, seu gatuno, ladrão de jovens livres.

Minha filha, siga-me por aqui, até o pretor. — JOV. Sigo. —

(Saem todos pela direita)

APÊNDICE 3: ESTATÍSTICAS E PADRÕES DOS SENÁRIOS IÂMBICOS

TRÍMETRO GREGO: EURÍPEDES E MENANDRO (SOUBIRAN, 1988)

Pés puros (ia ou tb)	I	II	III	IV	V	N.º de versos
Euríp., <i>Or.</i>	133 + 16	500	145 + 13	495	240 + 9	500
%	26,6 + 3,2	100	29 + 2,6	99	48 + 1,8	
Men., <i>Dysc.</i>	124 + 19	448	146 + 10	456	199 + 8	500
%	24,8 + 3,8	89,6	29,2 + 2	91,2	39,8 + 1,6	

SENÁRIO IÂMBICO: TEATRO REPUBLICANO (SOUBIRAN, 1988)

Pés puros (ia ou tb)	I	II	III	IV	V	Nº de versos
Plauto	85 + 14	197 + 24	101 + 41	186 + 41	54 + 20	500
%	17,0 + 2,8	39,4 + 4,8	20,2 + 8,2	37,2 + 8,2	10,8 + 4,0	
Terêncio	50 + 11	140 + 20	70 + 27	140 + 21	40 + 14	400
%	12,5 + 2,7	35 + 5	17,5 + 6,7	35 + 5,2	10 + 3,5	
Pacúvio	15 + 1	37 + 3	11 + 4	42 + 3	11 + 1	100
Ácio	27 + 4	66 + 16	25 + 14	68 + 14	16 + 6	200
%	13,5 + 2	33 + 8	12,5 + 7	34 + 7	8 + 3	

SENÁRIO IÂMBICO: CÍCERO (SOUBIRAN, 1988)

Pés puros (ia ou tb)	I	II	III	IV	V	N. de versos
Ésquilo (fr. II)	3	21	2	10		28
%	10,7	75	7,1	35,7	0,0	
Sófocles (fr. I)	4	31	6	25		45
%	8,9	68,9	13,3	55,5	0,0	
Outros	5	23	8	22	1	46
%	10,9	50	17,4	47,8	2,2	
Total	12	75	16	57	1	119
%	10	63	13,5	48	0,8	

SENÁRIO IÂMBICO: FEDRO (SOUBIRAN, 1988)

Pés puros (ia ou tb)	I	II	III	IV	V	N.º de versos
	62 + 4	170 + 3	75 + 6	140 + 3	17 + 3	300
%	20,7 + 1,3	56,7 + 1	25 + 2	46,7 + 1	5,7 + 1	

SENÁRIO IÂMBICO: HORÁCIO (SOUBIRAN, 1988)

Pés puros (ia ou tb)	I	II	III	IV	V	N.º de versos
	35	81	23 + 1	81	43 + 2	81

%	43,2	100	28,4 + 1,2	100	53,1 + 2,5
---	------	-----	------------	-----	------------

SENÁRIO IÂMBICO: SÊNECA (SOUBIRAN, 1988)

Pés puros (ia ou tb)	I	II	III	IV	V	N.º de versos
	123 + 6	950	119	950	0	950
%	12,9 + 0,6	100	12,5 + 1,5	100	0	

SENÁRIO IÂMBICO: PERSA E ESTICO

Pés puros (ia ou tb)	I	II	III	IV	V	N.º de versos
	110	226	105	227	60	610
%	0,18	0,37	0,17	0,37	0,10	

ESCALA DE TENDÊNCIAS: MENEEMOS (GRATWICK, 1993: 257)

(a) iambos puros por pé (400 versos)

pés	I	II	III	IV	V	Total
iambos puros	86	143	59	175	47	510
outros	314	257	341	225	353	1490

(b) %

pés	I	II	III	IV	V	Média
iambos puros	0,22	0,36	0,15	0,44	0,12	0,258
outros	0,78	0,64	0,85	0,56	0,88	0,742

(c) coincidência de fim de palavra e fim de pé

pés/	I	II	III	IV	V	Total
iambos puros/	15	8	5	79	2	109
outros/	35	0	7	12	131	185

(d) fim de palavra “em ponte” em fim de pé

pés...	I	II	III	IV	V	Total
iambos puros...	71	135	54	96	45	401
outros...	279	257	334	213	222	1305

(e) %

pés...	I	II	III	IV	V	Média
iambos puros...	0,20	0,34	0,14	0,31	0,17	0,232
outros...	0,80	0,66	0,86	0,69	0,83	0,768

ESCALA DE TENDÊNCIAS: *PERSA* E *ESTICO* (610 versos)³⁵⁰

(a)						
Pés	I	II	III	IV	V	Total
iambos puros	110	226	105	227	60	728
outros	500	384	505	383	550	2322
(b)						
Pés	I	II	III	IV	V	Média
iambos puros	0,18	0,37	0,17	0,37	0,10	0,239
outros	0,82	0,63	0,83	0,63	0,90	0,761
(c) coincidência de fim de palavra e fim de pé						
pés/ iambos puros/ outros/	I	II	III	IV	V	Total
iambos puros/	40	36	30	123	13	248
outros/	189	46	161	110	289	795
(d) fim de palavra “em ponte” em fim de pé						
pés... iambos puros... outros...	I	II	III	IV	V	Total
iambos puros...	71	192	75	103	44	485
outros...	310	336	344	274	264	1528
(e) %						
pés... iambos puros... outros...	I	II	III	IV	V	Média
iambos puros...	0,19	0,36	0,18	0,27	0,14	0,230
outros...	0,81	0,64	0,82	0,73	0,86	0,770

³⁵⁰ Versos analisados: *Per.* 53-80, 81-167, 329-469, 501-512, 520-527, 673-752 (com exceção de 67a, 87, 120 e 700); *Sti.* 155-273, 288a, 300, 402-504, 641-672, 762-768 (com exceção de 165, 167, 668).