

VARIEDADE RÍTMICA DO SENÁRIO IÂMBICO COMO MEIO DE EXPRESSÃO

Beethoven Alvarez

Universidade Federal Fluminense

bee.alvarez@gmail.com

RESUMO

Neste artigo, apresento algumas análises de certas passagens compostas em senários iâmbicos do *Persa*, de Plauto, que tem como objetivo demonstrar que a variedade rítmica encontrada na articulação métrica interna desses versos possui expressivo e significativo valor poético e dramático. Mais especificamente, argumento que esse valor expressivo se deriva do fato de que a organização métrica interna dos senários não encerra apenas uma alegada prosódia prosaica ou cotidiana nem pode ser considerada indistinta ritmicamente a ponto de poder se confundir com a fala do dia a dia, estando, de fato, conectada muitas vezes de forma muito direta com o conteúdo dramático das passagens.

Palavras-chave: Comédia latina; métrica latina; Plauto; senário iâmbico; poesia

ABSTRACT

In this paper, I present some analyzes of certain passages composed in iambic senarii of the comecky play 'Persa' by Plautus. The purpose is to demonstrate that the rhythmic variety found in the internal metrical articulation of these lines has expressive and significant poetic and dramatic value. More specifically, I argue that this dramatic expressiveness derives from the fact that the internal metrical organization of senarii does not only contain an alleged prosaic or everyday prosody, nor can it be considered rhythmically indistinct so it can be confused with day-to-day speech. This inner metrics of senarii, in fact, is connected many times very directly with the dramatic content.

Keywords: Roman comedy; Latin meter; Plautus; iambic senarius; Poetry

1. INTRODUÇÃO

Neste artigo,¹ apresento algumas análises de certas passagens compostas em senários iâmbicos, versos designados para momentos sem acompanhamento

¹ O conteúdo deste texto provém de minha tese de doutorado, intitulada “Senário iâmbico em Plauto: efeitos em *Persa* e *Estico*”, defendida no IEL/Unicamp, sob orientação da Prof.^a Isabella T. Cardoso, a quem agradeço todo apoio. Devo registrar ainda meus agradecimentos aos membros da banca, os Profs. José Eduardo Lohner, Alexandre Hasegawa e Rodrigo Tadeu

musical da comédia romana.² As passagens foram selecionadas da peça cômica *Persa*, de Plauto, e sua análise tem como objetivo demonstrar que a variedade rítmica encontrada na articulação métrica interna desses versos possui expressivo³ e significativo valor poético e dramático. Mais especificamente, pretendo argumentar que esse valor expressivo deriva do fato de que a organização métrica interna dos senários não encerra apenas uma alegada prosódia prosaica ou cotidiana nem pode ser considerada indistinta ritmicamente a ponto de poder se confundir com a fala do dia a dia, estando, de fato, conectada muitas vezes de forma muito direta com o conteúdo dramático das passagens.⁴

Assim, de maneira objetiva, a partir de algumas passagens selecionadas apresentadas a seguir, pretendo demonstrar como o contraste de sílabas breves em meio a sequências maiores de sílabas longas marca ritmicamente a enunciação, destacando dinâmicas da encenação,⁵ bem como pretendo mostrar que o ritmicamente bem marcado senário iâmbico “ideal”, composto por seis iambs puros, é empregado com grande carga expressiva. Por fim, ilustrarei que a variação métrica do senário iâmbico pode ainda funcionar como reforço de jogos de palavras e repetições cômicas.

Gonçalves; devo agradecer ainda à CAPES pela bolsa de doutorado sanduíche em 2014, e aos Profs. Stephen Harrison e Wolfgang de Melo, da Universidade de Oxford, pela acolhida e pelas discussões. Ao fim, devo agradecer as valiosas sugestões dos pareceristas anônimos desta revista.

² A ideia de que os senários iâmbicos eram versos destinados a momentos sem música, embora não seja consensual, é tomada como paradigma por Moore (2008, 2012), a quem seguimos nesse sentido.

³ Por “valor expressivo e significativo”, entendo o resultado ou a qualidade da expressão formal e métrica. Embora tratando de poesia medieval, Fuller (2010, p. 258) apresenta esclarecedora explicação sobre a ideia: “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, [...]: ritmo – muitas vezes significa que os padrões formais e métricos têm valor expressivo significativo”.

⁴ Sobre a vinculação do senário iâmbico à fala cotidiana podemos voltar a Aristóteles (*Rhet.* 1408b, 33; *Poet.* 1449a, 25) e Cícero (*Or.* 184, *De Or.* 182), cujas leituras discuto em Alvarez (2016, p. 76ss.). Para demonstrar que, de forma geral, o senário se vincula, na crítica, de forma simplificadora à expressão de uma fala do dia a dia, cito Miola, que, no *Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, ao tratar da comédia romana e de sua tripartida divisão dos tipos de verso, descreve assim os senários iâmbicos: “o verso que sobra consiste no senário iâmbico (um verso de seis pés iâmbicos) para representar a fala cotidiana” (2001, p. 19). Lembro também Haffter (1934) e Happ (1967), que se empenham em demonstrar como o senário iâmbico refletia uma linguagem cotidiana, como se pode ler nas palavras de Happ: “O motivo pelo qual Plauto [...] 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” (p. 86).

⁵ Metodologia semelhante empregaram Gratwick e Lightley (1982) quando 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 e argumentam que um verso “breve” em meio a muitos versos “longos” desempenha um papel contrastivo especial (p. 127).

2. PASSAGENS DE *PERSA*2.1 A “breve” enumeração das gerações (*Per.* 53-59)

Um longo monólogo (53-81) de quase trinta versos do parasita Satriúio, em senários iâmbicos, aparece na segunda cena de *Persa*, uma das poucas peças que não possui um prólogo.⁶ Esse monólogo é a primeira cena neste metro na peça. Entre as cenas em senários das comédias de Plauto, esta, em particular, chama a atenção. Isso porque, no início das peças, normalmente cenas em senários iâmbicos são prólogos, ou cenas de tom altamente explicativo.⁷ Mas, em *Persa*, temos uma cena de abertura (1-52) destinada a ser encenada de forma “cantada” (sabemos isso porque foi composta em metros variados),⁸ e a primeira cena em senários iâmbicos (sem música, então) é um monólogo cômico que, além de linguagem elaborada, vai apresentar, como pretendo demonstrar, uma composição métrica expressiva.⁹

SAT. *Vētēr(em) ātqu(e) āntiquōm̄ quaēstūm māiō<rūm mēūm>*
sēru(o) ātqu(e) ōpīnē(o) ēt̄ m̄agnā cūm cūrā cōlō.
nām nūmquām quīsquām̄ mēōrūm māiōrūm fūit 55
quīn pārāsītāndō̄l p̄āuērīnt uēntrīs sūōs:
pātēr, āuōs, prōāuōs, ābāuōs, ātāuōs, trītāuōs
quāsi mūrēs sēmpēr̄l ēdēr(e) āllēnūm cībūm,
nēqu(e) ēdācītāt(e) eōs̄l quīsquām pōtērāt uīncērē,

*aaBCDA/BCDABcD*¹⁰
ABCddA/BCDABcD
ABCDA/BCDABcD

⁶ 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, pp. 211-218). Embora simplificada, ver a Introdução de Couto (2006, p. 16): “Plauto omitiu-o [o prólogo] em apenas cinco comédias – *Gorgulho*, *Epidico*, *A Comédia do Fantasma*, *O Persa* e *Estico*”.

⁷ Das vinte peças plautinas remanescentes (sem contar *Vidularia*, muito fragmentária), apenas *Cistellaria*, *Curculio*, *Epidicus*, *Mostellaria* e *Stichus*, além de *Persa*, não possuem prólogo. Sobre *Bacchides* não se sabe ao certo. As demais treze peças iniciam com prólogo em senários iâmbicos. E, mesmo sem prólogo, *Curculio* e *Mostellaria* iniciam com uma cena em senários. Cf. Gratwick (1993, p. 31) e Lowe (2007, p. 92).

⁸ Cenas de abertura com *cantica* ocorrem apenas em *Persa*, *Stichus*, *Epidicus* e *Cistellaria*.

⁹ As citações dos textos latinos foram retiradas da edição mais recente da Coleção *Loeb Classics* (MELO, 2011), com a adoção aqui de certas convenções ortográficas próprias. Cf. Alvarez (2016, p. 112).

¹⁰ A notação alfabética aqui empregada, como proposta por Gratwick (1987, pp. 281-283; 1993, pp. 52-59; 1999, pp. 211-219), auxilia na compreensão, ainda que “visual”, dos contrastes rítmicos resultantes do emprego de sílabas breves (indicadas com letras minúsculas) e longas (com letras maiúsculas), além de permitir uma compreensão sobre a organização do verso em três dipodias ABCD, e não a simples sequência de seis pés.

AbbCDA/BcDABcD
aBccdda/bbccddABcD
aaBCDa/BCddABcD
aaBcDA/BCddABcD

SAT. Conservo e mantenho a velha e antiga profissão de meus ancestrais¹¹
 e ainda a cultivo com grande cuidado.

Pois nunca houve nenhum de meus antepassados 55
 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) descreverá a cena monológica de uma forma a pressupor uma certa “simplicidade emocional” como sendo própria do cenário iâmbico, como lemos a seguir: “Assim, em *Persa* a emocional cena de abertura com acompanhamento musical contrasta com a cena seguinte, uma não-emocional autoapresentação de Saturião, sem acompanhamento musical (53ss.)”.¹²

Mesmo que a música não se sobreponha à enunciação da fala do parasita nesta cena e que não houvesse também 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 (dado o ritmo peculiar) o mesmo tom – entendendo aqui tom como uma “inflexão da voz”¹³ – dos quatro versos anteriores. Essa alternância de tom (e de ritmo) dentro de uma mesma passagem em cenários deve ter sido bastante perceptível e, no meu entender, teria efeitos não desprezíveis e dificilmente reduzíveis a 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 espondeíacos (*ABCD A/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

¹¹ As traduções das passagens de Plauto aqui citadas são de minha autoria e integram uma tradução completa do *Persa* que se encontra em fase de revisão para publicação.

¹² “Thus the emotional accompanied opening scene of *Persa* constrasts with the ‘matter-of-fact’ unaccompanied self-presentation of Saturio that follows (53ff).”

¹³ 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 [...].

do bloco de conteúdo.¹⁴ 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 em si da acumulação assindética exageradamente amplificada,¹⁵ mas também por ser reforçada no nível métrico pelo exagero de sílabas breves e pelo ritmo não usual de um verso formados por pés iâmbicos puros.¹⁶

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. Justamente nos três primeiros versos, ocorrem adjetivos que ressaltam a “grandeza” do tom discursivo (*maiorum, magna, maiorum*), em concordância semântica com a sequência de sílabas longas. Assim, acumulam-se fenômenos prosódicos e métricos contrastantes entre os versos 54-56 e o verso 57, reforçando, pois, as distintas conformações rítmicas, de modo a salientar a comicidade da passagem.

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, por outro lado, poderíamos pensar que essa ampla gama de variação detivesse menor valor expressiva (em comparação a outros metros). As características apontadas acima indicam que não parece ser esse o caso da passagem anterior, e, como pretendo demonstrar, de várias outras.

¹⁴ Não estou considerando para tais observações nem a existência do chamado ictio métrico nem a isocronia, na enunciação, dos elementos longos.

¹⁵ Vale a pena citar, a partir da sugestão de um dos pareceristas, a consideração de Aristóteles, na *Retórica* (3.12), sobre o assíndeto: “Os assíndetos ainda possuem um outro aspecto particular: muitas coisas parecem ser ditas num mesmo espaço de tempo. É que a conjunção faz de muitas coisas uma só, de tal forma que se for eliminada, é manifesto que o oposto acontecerá: uma coisa será muitas coisas. Resulta, por conseguinte, numa amplificação”.

¹⁶ 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 *LčS*), 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.

Sem desejar contradizer, por exemplo, o tratamento, breve porém preciso, do senário iâmbico em Moore (2012, pp. 175-177), pretendo argumentar que haja indícios de que a variedade rítmica nos *senarii iambici* é tão expressiva e distinta quanto em outros versos¹⁷ 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”, como entende Moore, que não observa a variação interna de versos individuais.

Assim, observando o ritmo dos senários, destaco uma curta passagem do diálogo entre Saturião e Tóxico (vv. 144-147), em que o escravo esperto ajusta uma falsa venda da filha do parasita para enganar um ávido cafetão. A análise dessa passagem 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.] *quid nunc? quid est? quin dicis quid facturūs sis?*
 SAT. *quāēs(o) hērclē mē quōqu(e)l ētīām uēndē, si lūbēt,*
dūm sātūrūm uēndās. | TO. hōc, si fāctūrūs, fācē.
 SAT. *fācī(am) ēquidēm quāē uis. | TO. 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 Saturião, Tóxico lança uma série de perguntas intimidadoras: *quid nunc? quid est? quin dicis quid facturūs sis?* Do ponto de vista estilístico, a anafóra 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.¹⁸

¹⁷ Sobre a variedade métrica como meio de expressão nos septenários trocaicos, cf. o artigo de Gratwick e Lightley (1982).

¹⁸ Tratando de aspectos épicos e trágicos na comédia, Costa (2014, *passim*) discute a ideia de gravidade cômica.

Mas, quando Saturião 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: *Bēnē fācīs. prōpēr(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 (único em 610 versos),¹⁹ 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 Saturião, que já sem esperanças diz no início do mesmo verso (com quatro sílabas breves, num proceleusmático no primeiro pé, também formado por 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, com sílabas longas em todas as posições possíveis (v. 397), também marcadas por fortes aliterações e assonâncias, agora em <u>, a filha do parasita mais à frente também 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:

VI. *quīn tū mē dūcīs,|| sī quō dūctūrū's, pātēr?*
uēl tū mē uēndē|| uēl fācē quīd tībī 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”.²⁰ 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 se não quisesse mesmo dizer tais palavras, ou, numa outra interpretação, poderíamos supor que o elemento breve na posição de um elemento longo tenha sido realizado longo na fala da personagem, enfatizando sua desistência de argumentar.

¹⁹ Do total de senários de *Persa* e *Estico*, analisados em Alvarez (2016).

²⁰ Cf. Alvarez (2016, p. 68).

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 iambos,²¹ um verso composto realmente de seis iambos é verdadeiramente raro de modo geral.²² Em *Persa*, ocorre apenas duas vezes. Uma dessas ocorrências encontramos naquela mesma fala de auto-apresentação), já citada anteriormente, do parasita (65-67). Vejamos o verso 67, um verso completamente iâmbico:

[SAT.] *nām pūblicāē rēī caūsā quīquōmqu(e) id fācīt
māgīs quām sūī quaēstī,|| ānīmūs īndūcīt pōtēst
ē(um) ēssē ciuēm|| 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”).²³ Assim, 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

²¹ 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 quatro dátilos (*d*) para tratar do *pes citus* que é o iambo, “*Syllaba longa breui subiecta uocatur iambus*” (*ddsdds*), a um verso de cinco espondeus (*s*), considerando a última sílaba longa, “*in scaenam missos cum magno pondere uersus*” (*ssssds*), em que recorda versos de grande peso de Ênio.

²² Diferente do verso iâmbico de Catulo (4, 29 e 52), que é invariavelmente formado por seis iambos.

²³ 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, pp. 58-61).

crença do parasita de que exista este tipo de homem) é precisamente o “metro ideal”, ou seja, um senário iâmbico perfeitamente formado por seis iambos 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, a partir da análise da construção desse verso torna-se difícil atribuir qualquer eco de puro prosaísmo ou indistinção rítmica ao senário iâmbico de Plauto. Ademais, o nível de elaboração métrica supõe que, mesmo passagens em senários 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 senário “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 āgīūr?* | TO. *ōh, lūtūm lēnōnīum, cōmmīxtūm caēnōl | stērcūlīnūm pūblicūm,* *i m p ū r (e) ,*
īnhōnēst(e), īniūr(e), illēx, lābēs pōplī, pēcūniā(i) accīpītē? | *āuīd(e) ātqu(e) īnuīdē,*
prōcāx, rāpāx, trāhāx | ***trēcēntīs uērsībūš***
tuās īmpūrītās | trālōquī nēmō pōtēst — (405-411)

ABCD A/bbcDAbbcD
Abbcdda/BcDABcD
ABCD A/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, salafatório, 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 iambos puros consecutivos no primeiro hemistíquio. E ele o faz empregando três palavras paralelas e com forte homeoteleuto nos elementos longos: *procaax, rapax, trahax*. Assim selecionadas, tais palavras ficam bem marcadas no plano sonoro graças também à rara sequência de iambos 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 como 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 estudiosos modernos têm notoriamente dificuldade de classificar).²⁴

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 tralocui nemo potest* (vv. 409-410), novamente, numa referência à própria composição e à ideia de uma autoconsciência rítmico-poética.²⁵

Tudo se torna ainda mais interessante quando alguns versos depois, Dórdalo, “sem respirar” (v. 417), responde na mesma moeda e retruca com uma boa lista de xingamentos endereçados a Tóxico. No fim da lista do cafetão, aparece este verso:

pěřennīsēruē, l lūrch(o), ědāx, fūrāx, fūgāx, (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, porém aqui a lista de “qualidades” do escravo aparece ao final do verso. Note-se que, assim como no discurso de Tóxico, 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 Tóxico. Talvez, com a repetição dos nomes em *-ax* e a manutenção do ritmo fortemente iâmbico, Dórdalo tenha pensado que se igualaria a Tóxico no certame verbal, ou, quem sabe, que o venceria.²⁶

Note-se a preocupação formal do posicionamento das palavras, aqui com o retorno da cesura para a quinta posição regular, mas composto o primeiro hemistíquio integralmente por uma única palavra, e a opção por *fūrax* nas

²⁴ 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).

²⁵ 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.

²⁶ 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).

nona e décima posições, respeitando assim a Lei de Luchs,²⁷ evitando que a nona posição *fū-* seja breve e crie uma “iambo fora de lugar”, antecipando a percepção da sequência crética final ...*BcD*/, o que ajudaria ainda Dórdalo a se sobressair no discurso, adicionando um tempo a mais na sua fala.

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.²⁸ 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:

DO. *Prōb(ae) hīc ārgēntīl sūnt sēxāgīntā mīnaē,
dūōbūs nūmmīs| mīnūs ēst. SAG. quīd ei nūmmī scīūt?*
DO. *crūmīn(am) hānc ēmērē|| aūt fūcēr(e) ūtī rēmīgrēt dōmūm.*
SAG. *nē nōn sāt ēssēs| lēn(o), īd mētūēbās mīsēr,
īmpūr(e), āuārē,| nē crūmīll(am) āmittērēs?* (683-687)

aBCDA/BCDABcD
aBCDA/bbCddABcD
aBCdda/BcddaaBcD
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 espondeicos (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 segundo metro CD (ccdd), em que ocorre um abreviamento iâmbico no pronome *ēi* (nom. pl.).

A operação da lei de Luchs quanto à resolução do último A (aa) chama a atenção: os quatro primeiros versos dessa passagem apresentam final de palavra

²⁷ Pode-se descrever tal norma como a preferência por ...*AB/cD* em final de verso (em que / indica fim de palavra) no lugar de ...*aB/cD*. Cf. Alvarez (2016, p. 67) e Questa (2007, pp. 371-378).

²⁸ Sobre a figura do cafetão, cf. Hartkamp (2004).

não acentuado na última posição B (décima posição). Essa configuração pressupõe que o elemento *anceps* anterior seja longo (ou bissilábico), e não breve, ou seja, que se prefira AB/cD (em que a / indica final de palavra). E 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 *palliata* (e modernamente batizado como “lei de Luchs”) ajuda, antes de tudo, a percebermos uma preocupação formal do poeta com o posicionamento de fins de palavras. Além disso, no mesmo verso, o hiato diante de posição de cesura contribui ainda mais para ilustrar um certo artificialismo prosódico e métrico da composição dos senários plautinos.

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 como personagens, por meio de uma fala bem marcada ritmicamente.

Nesta cena, estabelece-se um contrato verbal de compra e venda. Como nos contratos atuais, em que, muitas vezes, cláusulas abusivas vêm escritas em pequenas letrinhas, não me furto a imaginar uma comparação entre essas pequenas letrinhas dos contratos atuais e as sílabas breves da cláusula imposta pelo cafetão.²⁹ 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 contrastivamente acelerado, esta fala em meio às demais. Novamente, não me parece que se trate de um uso desmotivado da métrica do senário iâmbico dramático.

2.5 A “longa” fala (*Per.* 165-167)

A segunda cena em senários 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 pôr seu plano em ação, decide parar de falar:

TO. *āb(i) ēt īstūc cūrā||. īntērīb(i) ēgō pūrēm uōlō
mūtēr(e) ād āmīcām| m(eam), ūt hābēāt ānīmūm bōnūm,
mēd ēss(e) ēffēctūr(um)| hōdīē. nīmī lōngūm lōquōr.—*

²⁹ Ou talvez esse recurso teria efeito próximo ao das propagandas televisivas de remédios, quando informações essenciais, como “leia a bula” ou “se persistirem os sintomas, procure um médico”, são lidas de forma extremamente rápidas na parte final.

aaBCDA/BccddaaBcD
AbbcDA/bbcDaaBcD
ABCDA/bbCddABcD

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! [grifo nosso]

Entre os seis hemistíquios dos três versos destacados, apenas o primeiro do terceiro verso (v. 167) apresenta uma estrutura totalmente espondeica.³⁰ 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:

sĕd āpĕriūntūr| āēdēs, rĕmōrāndūst grādūs. (80)

abbcDa/BCddABcD

Mas as portas se abrem, devo retardar o passo.

sĕd ĩbĭ cōncrĕpūtĭl fōrĭ̄. quĭsn(am) ēgrĕdītūr fōrās? (404)

abbCddA/bbCDaaBcD

Mas a porta fez um barulho lá. Quem está saindo?

īd ĕrīt ādēūndĭl|dtēmpūs. nūnc āgĕrītē̄ uōs. (464)

aabbcDA/BCDabbcD

ai será a hora de entrar. Agora vão.

Note-se que, no v. 80, que apresenta o primeiro hemistíquio com muitas sílabas breves, quando ocorre a ideia de “retardar o passo”, ocorre apenas um espondeu na quinta posição, muito possivelmente para evitar a sequência crética “fora de lugar”. Antes de desfazer o ritmo ágil do final da cena refletido

³⁰ Observe-se, entretanto, que Woytek (1982, p. 218) mede o primeiro hemistíquio do v. 167 como “m(e) ĕss(e) ĕffĕctūrūm” (*ABCDA*). E veja-se ainda que o v. 165 poderia ser medido com hiato prosódico em posição de cesura: *āb(i) ĕt ĩstĭc cūrā* (*aaBCDA*).

nesta fala, essa observação do que hoje chamamos Lei de Luchs, ajudaria a marcar o ritmo iâmbico.

Não é uma regra também que versos formados por muitas breves encerrem as cenas, tanto que, em outras passagens, versos com predominantes espondeus finalizam algumas seções, como no caso do v. 527, que fecha a leitura de carta de Timárquides a Tóxico:³¹

haēc cūr(a) ēt hōspēs| cūr(a) ūt cūrētūr. uālē.´

ABcDA/BCDABcD

Cuida disso e cuida para que o visitante seja bem cuidado. Passar bem.

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:

cālēfīērī iūssī| rēlīquās. SAT. pērnām quīdēm

iūs ēst āppōnī| frīgīdām pōstrīdīē.

TO. itāfīērī iūssī. | SAT. ēcquīd hāllēcīs? 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 Saturião, *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.

Vejamus ainda que, entre essas duas falas (105/107), de igual estrutura *aabbCDA/*, se opõe um verso (106) quase todo formado de espondeus

³¹ O mesmo ocorre ainda em *Sti.* 274.

(compare-se o primeiro hemistíquio, *ABCD*A): tal intercalação, de certa forma, ajuda reforçar o eco rítmico entre *calefieri iussi* e *ita fieri iussi*.³²

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 Saurião e Tóxico estavam tramando poderia pôr em risco sua reputação, a jovem filha de Saurião tenta argumentar de várias formas (vv. 329-399). Num trecho desse diálogo, lá pela altura do v. 345, uma série de versos encerram *sententiae* de coloração trágica proferidas pela jovem. O uso das *sententiae* evidencia que ela se comporta como o contraponto sábio diante do pai, comicamente ávido por comida:

*quāmqūam rēs nōstraēl sūnt, pātēr, paūpērcūlaē,
mōdīc(e) ēt mōdēstēl mēlīust uītām uīuērē;
n(am) ād paūpērtātēm̄l s(i) āmmigrānt infāmīaē,
grāuīōr paūpērtās̄l fīt, fīdēs sūblēstīōr.*

SAT. *ēnīm uēr(o) ōdīōsā's.̄l VI. nōn sūm nēc m(e) ēss(e) ārbītror,
quōm pārūā nātūl̄ rēctē praēcīpīō pātrī.
n(am) īnīmīcī fāmām̄l nōn ū(a) ūt nātāst ferūnt.*

SAT. *fērānt ēāntquē̄l mākūmām mālām crūcēm;
nōn ēg(o) īnīmīcītīās̄l ōmnīs plūrīs aēstūmō
quām mēns(a) īnānīs̄l nūnc s(i) āppōnātūr mīhī. (345-354)*

*ABCD*A/*BcD*A*BcD*
aaBcDA/*bbCD*A*BcD*
*ABCD*A/*BCD*A*BcD*
aaBCDA/*BCD*A*BcD*
aaBccDA/*BCD*A*BcD*
ABcDA/*BCD*aa*BcD*
aaBCDA/*BcD*A*BcD*
aBcDa/*BcDa**BcD*
AbbccddA/*BCD*A*BcD*
ABcDA/*BCD*A*BcD*

embora nossas coisas sejam pobrezinhas, pai,
é melhor viver a vida de um jeito moderado e modesto.
Pois se à pobreza se soma 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.

³² Como percebeu um dos pareceristas, vale notar que, no v. 106, ocorre a palavra *ius* (em *ius est*), reforçando o jogo com *iussi* dos outros dois versos. Destaca-se também o final em -i das palavras na posição de cesura dos três versos.

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.

No v. 347, por exemplo, a *sententia* proferida pela jovem encerra-se em verso predominantemente formado por espondeus. Em resposta à grave preocupação da jovem, o parasita irrompe no v. 352 com um verso formado por seis iambos. Esse “perfeito” senário (que, conforme acima referimos, é verso raro), marca o fim do lamento da jovem e traz – de modo análogo ao que vimos mais acima – um xingamento ritmicamente bem sublinhado.

Na sequência, um primeiro hemistíquio do v. 353 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.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os famosos *innumeri numeri* plautinos são muitas vezes lembrados, 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 irreconstituível 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. Paradoxalmente são os mais difíceis de serem avaliados, dadas as potencialidades da intervenção musical durante as encenações.³³

As análises debatidas aqui me parecem permitir propor que se possa apresentar uma avaliação da qualidade poética e da expressividade métrica dos senários iâmbicos dramáticos, contribuindo para uma revisão da crítica em relação a este verso, ao 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

³³ Embora Moore (2012) tenha obtido ótimos resultados quanto à clarificação de certos efeitos dessa música, ainda há muita especulação nesse sentido.

apenas pela informação semântica, mas também, por certo, um reforço no nível métrico;

(2) a variação rítmica, antes de se tornar indistinta, pode ajudar a reforçar alterações no nível do conteúdo dramático;

(3) um senário iâmbico “ideal”, por apresentar um ritmo bem específico, pode ser empregado com grande carga expressiva e há indício de que possa haver alguma autoconsciência desse recurso;

(4) a variação métrica do senário pode funcionar ainda como reforço de outros efeitos, como enfatizar ritmicamente repetições e jogos de palavra.

Assim, 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, em um elaborado trabalho de composição, como um significativo elemento expressivo.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABEL, K. (1955). *Die Plautusprologe*. Frankfurt am Main.
- ALVAREZ, Beethoven B. (2016). *Senário iâmbico em Plauto: efeitos em Persa e Estico*. Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp (Tese de Doutorado).
- BLACKWOOD, Stephen (2015). *The Consolation of Boethius as Poetic Liturgy*. Oxford, OUP.
- CARDOSO, I. T. (2005). *Ars Plautina: metalinguagem em gesto e figurino*. São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo (Tese de Doutorado).
- CARDOSO, I. T. (2006). *Estico, de Plauto*. Introdução, tradução e notas. Campinas: Ed. Unicamp.
- COSTA, Lilian Nunes da. (2013). *Anfitrião. Plauto*. Introdução, tradução e notas de. Campinas: Mercado de Letras.
- COSTA, Lilian Nunes da. (2014). *Gêneros poéticos na comédia de Plauto: traços de uma poética plautina imanente*. Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp (Tese de Doutorado).
- COUTO, Aires Pereira do (2006). *Plauto. Obra Completa I*. Lisboa: INCM.
- DICKEY, E.; CHAHOUD, A. (eds.). (2010). *Colloquial and Literary Latin*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DUCKWORTH, G. (1952). *The nature of Roman comedy*. New Jersey: Princeton UP.
- FANTUZZI, M.; HUNTER, R. (2004). *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GLARE, P. G. W. (ed.). (1982). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.
- GRATWICK, A. S. (1993). *Plautus: Menaechmi*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GRATWICK, A. S. (1999 [1987]). *Terence: The Brothers*. 2 ed. Warminster: Aris & Phillips.
- GRATWICK, A.; LIGHTLEY, S. J. (1982). Light and Heavy Syllables as Dramatic Colouring in Plautus and Others. *The Classical Quarterly* (New Series), n. 32, pp. 124-133.
- HAFFTER, H. (1934). *Untersuchungen zur altlateinischen Dichtersprache*. Berlin: Weidmann.
- HAPP, H. (1967). Die lateinische Umgangssprache und die Kunstsprache des Plautus. *Glotta*, n. 45, pp. 60-104.

- HARTKAMP, Rolf Friedrich. (2004). *Von "leno" zu "ruffiano": die Darstellung, Entwicklung und Funktion der Figur des Kupplers in der römischen Palliata und in der italienischen Renaissancekomödie*. Tübingen: Narr.
- HOUAISS, A. (2009). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- LEWIS, C.T. & SHORT, C. (1879). *A Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.
- LOWE, N. (2007). *Comedy*. New York: Cambridge UP.
- MARSHALL, C. W. (1997). Shattered Mirrors and Breaking Class: Saturio's Daughter in Plautus' *Persa*. *Text and Performance*, n. 18, pp. 100-109.
- MIOLA, R. (2001). Roman Comedy. In: LEGGATT, Alexander. *Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*. Cambridge: CUP.
- MELO, W. (2011-13). *Plautus*. I-V. Cambridge: Harvard University Press (Loeb Classical Library).
- MOORE, T. J. (2001). Music in *Persa*. In: FALLER, S. (ed.) *Studien zu Plautus' Persa*. Tübingen: Narr, pp. 255-72.
- MOORE, T. J. (2012). *Music in Roman Comedy*. Cambridge: Cambridge UP.
- MORGAN, L. (2010). *Musa Pedestris: Metre and Meaning in Roman Verse*. Oxford: OUP.
- SANTIROCCO, Matthew S. (1986). *Unity and Design in Horace's Odes*. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press.
- QUESTA, C. (2007). *La metrica di Plauto e Terenzio*. Urbino: Quattro Venti.
- QUESTA, C.; RAFFAELLI, R. (1990). Dalla rappresentazione alla lettura. In: CAVALLO, G.; FEDELI, P.; GIARDINA A. (orgs.). *Lo spazio letterario di Roma antica*. La ricezione del testo. III v., pp. 139-215.
- WOYTEK, E. (1982). *T. Maccius Plautus: Persa*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Recebido: 30/10/2017

Aceito: 15/01/2018