

COMÉDIA LATINA: A TRADUÇÃO COMO REESCRITA DO GÊNERO

Rodrigo Tadeu Gonçalves¹

(Universidade Federal do Paraná)

1. INTRODUÇÃO

A assim chamada Comédia Nova desenvolve-se em Roma ao longo dos séculos III e II a.C., no alvorecer do período literário romano, iniciado por volta de 240 a.C. por uma tradução da *Odisséia* para o latim feita pelo ex-escravo Lívio Andronico, proveniente de Tarento, ex-colônia grega. Ao longo desse período, autores como Ênio, Névio, e mesmo Lívio, dos quais sabemos apenas através de fragmentos de suas obras e de menções feitas a eles por autores contemporâneos e posteriores, compuseram poemas épicos, tragédias e comédias, muitas vezes influenciados fortemente por modelos gregos, quando não traduzidos diretamente de originais gregos.

O período viu o crescimento da popularidade da literatura grega reescrita em latim, e os festivais públicos de caráter cívico e religioso, os *ludi* em honra fúnebre ou a deuses específicos e que aconteciam anualmente, tinham espaço para apresentações dramáticas financiadas pelo Estado. É nesse ambiente que Tito Mácio Plauto (c.254-184 a.C.), Públio Terêncio Afer (195/185-159 a.C.) e outros autores dos quais sabemos principalmente por menções de outros autores antigos e fragmentos esparsos, como Cecílio e Lúcio Lanúvino, apresentaram as comédias que vieram a constituir o gênero dramático chamado Comédia Nova romana ou, ainda, *comoedia palliata*, “comédia apresentada com o pálio” (vestimenta tipicamente grega).

A comédia paliata, como o próprio nome diz, mantinha os trajes gregos, mas, além disso, os personagens mantinham nomes gregos (às vezes os mesmos presentes nos modelos, às vezes nomes gregos reinventados pelos autores latinos), e tanto o ambiente grego, os costumes gregos, como – tende-se em muitos casos a crer – os enredos espelhavam-se nos modelos gregos, geralmente mencionados nos prólogos das peças reescritas. Assim, sabemos, em diversos casos, de qual autor e de qual comédia

¹ Professor de língua e literatura latina da Universidade Federal do Paraná. Gostaria de agradecer aos leitores atentos e solícitos de versões anteriores deste manuscrito: Isabella Tardin Cardoso, João Angelo Oliva Neto, Brunno Vinicius Gonçalves Vieira e Jane Kelly de Oliveira. Agradeço também os comentários e sugestões propostos pelo parecerista anônimo da *Phaos*. A responsabilidade por eventuais incorreções ou falhas é, naturalmente, somente minha.

grega do período da Comédia Nova grega² o autor romano fez uso para estabelecer o seu texto. No entanto, de todos esses modelos, apenas um, o *Dís Exapáton* (“Aquele que engana duas vezes”) de Menandro, original das *Báquides*, de Plauto, resistiu ao tempo, preservado em fragmentos encontrados recentemente.

A característica geral das comédias desse período é o uso de enredos e personagens altamente convencionais: as situações são as de pessoas “comuns”, ou seja, embora estilizadas, mais próximas às encontradas na sociedade grega e romana contemporâneas às peças (diferentemente dos tipos de personagens elevados – reis, gerais, heróis e deuses – que encontramos nos gêneros elevados como a épica e a tragédia³) e os problemas retratados são, geralmente, de ordem amorosa, como casamentos não permitidos pela sociedade, por envolverem, por exemplo, escravas que não podem se casar com o jovem aristocrata pelo qual estão apaixonadas, mas que depois são reveladas livres por alguma reviravolta; ou ainda jovens apaixonados tentando espoliar os pais velhos e ricos para comprar o amor ou a liberdade da jovem pela qual está enamorado. A ênfase da Comédia Antiga de Aristófanes no modelo cômico de invectiva contra personagens particulares e reconhecíveis pela audiência se dissolve em situações estereotipadas e corriqueiras que poderiam ser vividas por qualquer um.

A literatura latina hoje considerada clássica é normalmente identificada com o período que se inicia no século I a.C., convencionalmente a partir do primeiro discurso proferido por Cícero (106-43 a.C.), em 81 a.C. Antes disso, os testemunhos da fundação da literatura latina são esparsos e fragmentários. As comédias de Plauto (21 no total, em sua maioria bastante legíveis, com uma, *Vidularia*, em estado fragmentário) e Terêncio (as 6 comédias que restaram) são, portanto, uma parte substancial do *corpus* literário pré-clássico, de modo que eles são os dois autores do período dos quais temos textos integrais e a partir dos quais podemos estudar com maior segurança os inícios da literatura latina.

Além disso, dos autores da Comédia Nova grega, apenas Menandro (342-291 a.C.) chegou aos dias de hoje com uma quantidade minimamente razoável de texto: uma de suas comédias sobrou inteira (o *Díscolo*), e algumas outras restaram em fragmentos relativamente significativos. Assim, a Comédia Nova latina serve também como testemunho importante até mesmo para o estudo da literatura dramática helenística. No entanto, os desafios para o estudo comparado de Plauto e Terêncio com relação a seus originais são muito grandes, uma vez que apenas alguns fragmentos de Menandro são reconhecidamente comparáveis com as adaptações de Plauto e Terêncio (na verdade, apenas alguns fragmentos da comédia *Dís Exapáton*, de Menandro, descobertos apenas em meados do século XX, podem ser comparados com o aproveitamento latino de Plauto, na comédia *Báquides*).

² A Comédia Nova grega, a *néa komoidía*, do período helenístico, floresceu por volta do século IV a.C., com autores como Apolodoro de Caristo, Dífilo, Filêmon e, principalmente, Menandro. A Comédia Nova grega se opõe à Comédia Antiga, de Aristófanes (*único autor grego do qual nos restaram comédias inteiras*) e outros, e à Comédia Média, da qual pouco ou nada se tem de vestígios.

³ A única comédia de Plauto que apresenta personagens elevados é o *Amphitruo*. Sobre essa questão, cf. discussão em Costa (2010).

Diante da importância desse legado, surpreende a escassez de pesquisas sobre Comédia Nova no Brasil⁴ e a quase completa ausência de boas traduções de Plauto e Terêncio para o português brasileiro (há pouquíssimas traduções em versos para o português, cf. Terêncio (1945), trad. do século XVIII de Leonel da Costa Lusitano). Nesse sentido, o presente artigo pretende contribuir com a pesquisa nesta área no Brasil, especialmente no que tange à leitura dos textos antigos sob óticas teóricas contemporâneas, sobretudo no que diz respeito às pesquisas na área de gêneros literários (como veremos com a leitura de Bakhtin abaixo) e dos estudos da tradução (representados aqui pelas idéias de André Lefevere).

2. A QUESTÃO DOS GÊNEROS

A base da discussão teórica sobre os processos criativos de Plauto e Terêncio deve passar por uma análise do modo como se pode caracterizar o gênero da Comédia Nova. Para abordar essa questão, as ideias sobre os gêneros literários de Bakhtin serão adotadas a fim de problematizar a questão do pertencimento das comédias de Plauto e Terêncio aos chamados gêneros sério-cômicos, discutidos por Bakhtin (1981 e 1993)⁵.

No ensaio “Os gêneros do discurso”, Bakhtin (2000) problematiza a noção de gêneros discursivos defendendo que qualquer enunciado deva fazer parte, em algum grau, de sistemas discursivos pré-estabelecidos. Na literatura antiga, os gêneros, além de serem definidos formalmente pelas poéticas, como a de Aristóteles e a de Horácio, e pela retórica, também representam moldes composicionais de estruturas fortemente convencionais, das quais, aparentemente, pouco se podia fugir. Nesse sentido, aproximando a teorização sobre gêneros da orientação teórica mais ampla sobre as concepções de linguagem como atividade constitutiva que subjazem a este artigo, pode-se pensar que, em linhas gerais, os gêneros sérios da Antiguidade se assemelham às prisões linguísticas⁶ dos teóricos de orientação determinista que defendem que cada língua constrói barreiras ao redor dos seus usuários, estabelecendo uma visão/imagem de mundo específica e da qual não se pode fugir (para uma discussão mais aprofundada, cf. a leitura de alguns desses teóricos, como Herder, Humboldt, Cassirer e Schaff, em Gonçalves, 2008). Isso ocorreria, ainda segundo Bakhtin, no seguinte sentido: as características temático-composicionais destes gêneros não permitiriam ampliações criativas para além das próprias fronteiras⁷, como se o gênero fosse, na

⁴ Algumas exceções importantes, de renome internacional, devem ser feitas, como a da professora Isabella Tardin Cardoso, da Unicamp, bem como a da professora Zélia de Almeida Cardoso, da USP, além de seus respectivos orientandos, entre outros.

⁵ Bakhtin (1993: 412) diz que pertencem aos gêneros sério-cômicos os mimos, a poesia bucólica, a fábula, a primeira literatura de memórias, os diálogos socráticos, a sátira romana e, mais especificamente, a sátira menipeia.

⁶ Naturalmente, os gêneros sérios não eram assim tão fechados quanto se pode imaginar. Um exemplo bastante interessante da fuga das convenções genéricas é o subgênero melodramático de Eurípedes, cf. Knox (2001).

⁷ “Esse conceito é importante e lembraria dois procedimentos que se tornaram comuns na época helenística e foram nomeados provavelmente então: a *poikilia*, ‘mistura de gêneros’,

verdade, um molde instrumental que apresentasse os temas, tipos de personagens, estilos, metros, *tópoi*, entre outros elementos que seriam os únicos possíveis para a construção poética de uma obra pertencente a ele. É importante partir da discussão dos termos em que Bakhtin define os gêneros discursivos para chegarmos à proposta de que os gêneros sério-cômicos são um meio-termo no desenvolvimento histórico dos gêneros, nomeadamente: entre os elevados e o que, para Bakhtin, é mais aberto por excelência, o romance. A teorização de Bakhtin sobre os gêneros sério-cômicos em oposição aos elevados permitirá uma construção da noção de gênero mais plástica do que aquela fechada que identificamos com as prisões linguísticas, já que as próprias características do sério-cômico permitem a subversão das fronteiras dos gêneros elevados, e, em certo sentido, do próprio sério-cômico. A Comédia Nova latina será analisada como um exemplo de transcrição literária de um gênero pertencente a uma cultura originária inserido em uma nova cultura, apresentando resultados importantes de flexibilização e ampliação das possibilidades genéricas que, segundo propomos, podem ser avaliadas e explicadas através das discussões que faremos abaixo.

Inicialmente, vejamos algumas das formulações gerais de Bakhtin para fundamentar a discussão sobre os gêneros:

Se não existissem os gêneros do discurso e não os dominássemos, se tivéssemos que criá-los pela primeira vez no processo da fala, se tivéssemos de construir cada um de nossos enunciados, a comunicação verbal seria quase impossível. (Bakhtin, 2000: 302)

Bakhtin fala aqui de gêneros discursivos de modo geral, mas a citação serve de base para entendermos o processo de transcrição da Comédia Nova, que se apropria do gênero existente e institui um novo modelo de representação, em outro ambiente, mas sem nunca deixar de partir daquele existente. A passagem a seguir ilustra o modo criativo de atuação sobre os gêneros:

A maior parte desses gêneros se presta a uma reestruturação criativa (de um modo semelhante aos gêneros literários e, alguns deles, num grau ainda mais acentuado), mas um uso criativo livre não significa ainda a recriação de um gênero: para usá-los livremente, é preciso um bom domínio dos gêneros. (Bakhtin, 2000: 303)

O que parece ocorrer na passagem da Comédia Nova grega para a latina é precisamente uma reapropriação do gênero poético de maneira criativa, cujo resultado é o gênero recriado de modo mais dialógico e polifônico, como se deduz das discussões de Bakhtin sobre os gêneros sério-cômicos. Neste caso, esse resultado se dá especificamente em virtude do trabalho sobre a linguagem realizado através do aprofundamento da relação com o outro e com a linguagem do outro: um processo que passa a existir no panorama do início da literatura latina, cuja relação dialógica com os textos e gêneros gregos já então os considerava modelos excelentes a serem imitados e superados.

que pode advir da *polyeidéia*, ‘o cultivo de vários gêneros por parte de um autor’. Ainda que não exclusiva dos gêneros risíveis, a *poikilia* é comum neles e muita vez é risível.” João Angelo Oliva Neto, comunicação pessoal. Sobre a mistura dos gêneros em gêneros sérios, cf. nota anterior.

Curiosamente, Bakhtin não elenca a Comédia Nova no catálogo de gêneros que ele elabora para falar da mudança dos gêneros literários sérios da Antiguidade (as formas elevadas da épica, da tragédia e da lírica, especialmente) para os gêneros que, embora considerados “menores” do ponto de vista do conteúdo, eram, no entanto, em alguns sentidos, mais ricos, a saber: do ponto de vista formal e do ponto de vista da polifonia, da profundidade dialógica, das dimensões metaliterárias, da instauração de uma relação mais produtiva com a alteridade, da carnavalização do discurso literário resultante da manipulação das formas genéricas. Todos esses elementos podem ser encontrados nos textos de Plauto e, talvez em menor grau, de Terêncio. A análise da comédia *Báquides*, que será apresentada abaixo, tentará apresentar e discutir alguns deles, visando aproximar a Comédia Nova latina do rol do sério-cômico bakhtiniano.

Antes de apresentar a análise, no entanto, seria interessante avaliar, em Bakhtin, os momentos de reconhecimento da natureza da literatura latina como relevante para a história dos gêneros literários, especialmente no que concerne ao estudo da história do gênero de maior interesse para ele, o romance. No ensaio “Da pré-história do discurso romanesco” (Bakhtin, 1993: 363ss.), as origens da literatura latina desempenham um papel relevante para a argumentação. No entanto, como já foi dito, Bakhtin não chega a mencionar a comédia de Plauto e Terêncio. Apesar disso, seguindo a argumentação sobre o desenvolvimento dos gêneros sério-cômicos e sua culminação no romance, podemos aproximar a Comédia Nova da discussão proposta por Bakhtin, aplicando suas análises aos textos dos dois comediógrafos para avaliar o interesse que a Comédia Nova pode despertar em uma análise da história dos gêneros. No texto mencionado, Bakhtin parte do drama satírico⁸ do período clássico grego e das atelanas⁹ romanas do período republicano para opor fundamentalmente o discurso monológico dos gêneros elevados ao discurso parodizante nascente:

A criação paródico-travestizante introduz um corretivo constante de riso e de crítica na seriedade exclusiva do discurso direto elevado, corretivo da realidade, que é sempre mais rica, mais substancial, e principalmente, mais contraditória e multilíngue do que pode conter o gênero direto elevado. Os gêneros elevados são monótonos, o “quarto drama” [drama satírico] e os gêneros aparentados sustentam a antiga dualidade da palavra (...). O próprio gênero, o estilo e a linguagem estão como que colocados entre aspas, o que lhes confere um tom alegre e zombeteiro. (Bakhtin, 1993: 375)

Aqui podemos começar a perceber como a literatura dos romanos é importante para a discussão de Bakhtin sobre a evolução dos gêneros. Conforme Bakhtin (*op. cit.*, p. 378):

⁸ Trata-se de representações cômicas paródicas apresentadas após a encenação das trilogias trágicas nos festivais atenienses, das quais sobrou apenas uma *O Ciclope*, de Eurípedes, que foi traduzida para o português brasileiro por Junito de Souza Brandão (1986).

⁹ As atelanas são representações dramáticas populares nativas da península itálica, altamente convencionais, que exercem influência importante no drama escrito da Comédia Nova. Pouco se sabe hoje efetivamente a respeito das atelanas. Para bibliografia e algumas perspectivas sobre esse gênero, cf. Beare (1964), Duckworth (1958), Hunter (1981) e Panayotakis (2007).

As formas paródicas e travestizantes prepararam o romance de várias maneiras importantes e determinantes. Elas libertaram o objeto do domínio da linguagem na qual o objeto havia se enredado, como em teias, e destruíram o poder absoluto do mito sobre a linguagem, libertaram a consciência do domínio do discurso direto, destruíram o aprisionamento opaco da consciência no seu próprio discurso, em sua própria linguagem. Foi criada aquela distância entre língua e realidade, que se tornou a condição indispensável para a criação das formas autenticamente realistas do discurso.

Como a análise de Plauto abaixo tentará demonstrar, as características que Bakhtin discute como sendo importantes para o desenvolvimento dos gêneros sério-cômicos paródicos, travestizantes e carnavalizantes, podem ser encontradas na Comédia Nova de maneira essencial¹⁰. Uma das características necessárias para esse movimento dos gêneros é a consciência do plurilinguismo. Essa característica é crucial para o momento em que se desenvolve a literatura latina, ao longo dos séculos III e II a.C., pois é a partir das conquistas das primeiras cidades de colonização grega no sul da Itália no começo do século III até as conquistas importantes que garantiram o domínio do Mediterrâneo, como as três Guerras Púnicas (de 264 a 146 a.C.) e as guerras contra a Macedônia (que terminam com a conquista de Corinto em 146 a.C.) que Roma se estabelece como potência internacional, e inicia um processo de assimilação de culturas e línguas, especialmente as gregas¹¹. Assim, no período de Terêncio, por exemplo, é seguro afirmar que a aristocracia era, em sua maioria, bilíngue. No entanto, ainda que o povo não fosse majoritariamente falante de grego, a consciência das línguas dos outros povos era bastante viva e constitutiva de uma série de elementos da cultura e literatura latinas do período (apesar de redundante, a própria característica basicamente recriadora/tradutora da literatura do período serve de evidência para esse tipo de afirmação). Bakhtin nos diz que:

A consciência literária dos romanos era bilíngue. Os gêneros latinos puramente nacionais, concebidos numa linguagem única, definham e não receberam uma forma literária. A consciência criativa e literária dos romanos originou-se, do começo ao fim, no fundo da língua e das formas gregas. Já nos seus primeiros passos o discurso literário latino olhava-se à luz do discurso grego, com os olhos do discurso grego; desde o começo ele foi um discurso de tipo estilizante; ele vinha como que encerrado entre aspas especiais, que indicavam uma estilização reverente. (Bakhtin, 1993: 379)

Mais interessante ainda é o modo como Bakhtin parte dessa noção de plurilinguismo para uma concepção de apropriação da cosmovisão alheia baseada na consciência plurilíngue:

¹⁰ Para uma análise mais aprofundada da carnavalização em Plauto, cf. Segal (1987).

¹¹ É interessante ver, por exemplo, como Plauto constrói a figura do grego como estrangeiro para os próprios personagens gregos em peças como *Estico* (cf. introdução e tradução de Cardoso, 2006), *Báquides* (cf. a análise abaixo) e do persa e do cartaginês como estrangeiro com relação aos personagens gregos nas peças *Persa* e *Poenulus*. Tão interessante quanto a própria construção da alteridade aqui é o modo como Plauto lida com as línguas estrangeiras nestas peças. Para isso, vejam-se a introdução da tradução do *Estico* de Cardoso (2006), Syed (2007) e Leigh (2004).

U. von Willamowitz-Moellendorff escreve no seu livro sobre Platão: “Somente o conhecimento de uma linguagem com um pensamento diferente leva à compreensão adequada da sua própria linguagem...”. Não prolongarei a citação. Trata-se, antes de tudo, de uma concepção lingüística puramente teórica da sua linguagem própria, concepção que só é possível à luz de uma linguagem alheia. Não é em menor grau, porém, que esta colocação pode ser aplicada à concepção da linguagem literária no processo da criação artística. Ademais, no processo da criação literária, o esclarecimento recíproco das línguas aclara e objetiva em particular o aspecto da “visão de mundo” da sua própria língua e daquela de outrem, sua forma interna, seu sistema de valores e os acentos que lhe são próprios. Para a consciência que cria a obra literária, sobre um fundo que é esclarecido pela linguagem de outrem, não é, certamente, o sistema fonético da sua linguagem que se destaca, nem as suas particularidades morfológicas, nem o seu léxico abstrato, mas justamente aquilo que faz da linguagem uma concepção de mundo concreta e totalmente intraduzível: o estilo da linguagem enquanto entidade. (Bakhtin, 1993: 380)

É exatamente essa concepção de olhar para o outro que posiciona as possibilidades criativas da Comédia Nova latina em um nível mais amplo de criatividade com relação ao próprio gênero do que faz a Comédia Nova grega, além de exemplificar o modo como a linguagem e o dramaturgo agem constitutivamente ao mesmo tempo para recriar a realidade imitada pelo gênero em outro ambiente, em um nível de representação de segunda ordem. Aqui se pode fazer uma ponte clara entre as concepções de linguagem como atividade constitutiva exploradas em Gonçalves (2008, especialmente no capítulo 5). Na tese citada, a concepção de linguagem como atividade constitutiva se utiliza da discussão sobre criatividade lingüística para entender as possibilidades de a própria linguagem agir sobre si mesma, evitando a concepção determinista que prega que os usuários da linguagem são moldados por ela e que dela não conseguem fugir, tendo sua concepção de mundo totalmente influenciada, e até mesmo determinada, por ela. Como se pode perceber pela apropriação de ideias relativistas na citação de Bakhtin, o teórico busca associar as possibilidades de geração de cosmovisões das línguas humanas à possibilidade de geração de cosmovisões típicas, que os gêneros literários também possuem. Assim, o contato que um gênero literário tem com outro (como acontece com um gênero traduzido, transcrito e/ou reescrito, caso da Comédia Nova) leva a uma compreensão das próprias possibilidades do gênero, a qual permite expansões, ampliações, remodelações de si mesmo através do aprofundamento das relações dialógicas estabelecidas pela linguagem literária dessa forma manipulada.

Não é apenas com relação à consciência plurilíngue que os gêneros sério-cômicos se afastam dos gêneros elevados e se “romancizam”. No ensaio “Epos e Romance” (Bakhtin, 1993: 397ss.), os chamados “outros gêneros” adquirem uma dimensão romancizada através dos seguintes processos:

Eles se tornam mais livres e mais soltos, sua linguagem se renova por conta do plurilinguismo extraliterário e por conta dos estratos “romanescos” da língua literária; eles dialogizam-se e, ainda mais, são largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização; finalmente – e isto é o mais importante –, o romance introduz uma problemática, um inacabamento

semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado). Todos estes fenômenos, como veremos adiante, são explicados pela transposição dos gêneros para uma nova área de estruturação das representações literárias (a área de contato com o presente inacabado), área pela primeira vez assimilada pelo romance. (*op. cit.*, p. 400)

Ora, não é apenas o romance que apresenta todas estas características. Algumas já estavam presentes na Comédia Nova grega, mas a sua transposição para o contexto romano acaba por criar, no contexto da Comédia Nova latina, características novas que constituem um gênero já bastante próximo do que define o gênero romanesco para Bakhtin. Veremos, com a análise de Plauto a seguir, que todos os elementos listados nas citações acima são encontrados no discurso da comédia latina. Bakhtin, mais adiante no mesmo texto, explica que a essência romaneca dos gêneros sério-cômicos depende fundamentalmente da atualização, ou seja, da destruição do distanciamento épico absoluto:

É justamente o riso que destrói a distância épica e, em geral, qualquer hierarquia de afastamento axiológico. Um objeto não pode ser cômico numa imagem distante; é imprescindível aproximá-lo, para que se torne cômico; todo cômico é próximo; toda obra cômica trabalha na zona da máxima aproximação. (Bakhtin, 1993: 413)

Além dessas características, em outros textos Bakhtin aponta para o caráter carnalizante dos gêneros sério-cômicos. No livro sobre a poética de Dostoievski, Bakhtin discute esses gêneros mais uma vez como antecessores do romance moderno, e, ao longo da discussão, define a carnalização como elemento de coesão profunda dos variados tipos de gêneros pertencentes ao domínio do sério-cômico:

A despeito de toda a sua policromia exterior, esses gêneros estão conjugados por uma profunda relação com o folclore carnavalesco. (...) A cosmovisão carnavalesca, que penetra totalmente esses gêneros, determina-lhes as particularidades fundamentais e coloca-lhes a imagem e a palavra numa relação especial com a realidade. É bem verdade que em todos os gêneros do cômico-sério há também um forte elemento retórico, mas este muda essencialmente no clima da alegre relatividade da cosmovisão carnavalesca: debilitam-se a sua seriedade retórica unilateral, a racionalidade, a univocidade e o dogmatismo. (Bakhtin, 1981: 92)

A partir desses elementos iniciais encontrados ao longo da obra de Bakhtin concernentes à discussão sobre os gêneros sério-cômicos em oposição aos elevados, passamos à análise d'as *Báquides* de Plauto. Nela vai se procurar encontrar evidências que nos autorizem arrolar a Comédia Nova como um dos gêneros constitutivos do sério-cômico, através da identificação das características desses gêneros elencadas por Bakhtin.

Inicialmente, é necessário esclarecer alguns elementos básicos sobre o enredo da peça. Um jovem típico de comédia, Mnesíloco, apaixonado pela prostituta Báquide, pede ajuda ao escravo da família, Crísalo (típico escravo da Comédia Nova), para roubar dinheiro de seu pai, Nicobulo, a fim de comprar a companhia de Báquide. Depois de conseguir roubar as duzentas moedas de ouro do pai, Mnesíloco, ainda ausente, pede ao amigo Pistoclero que encontre a prostituta, que está na cidade.

Chegando à sua casa, Pistoclero descobre que ela tem uma irmã gêmea de mesmo nome e inicia um romance com a irmã. Quando descobre que o amigo está tendo um caso com a Báquide, Mnesíloco, sem saber que se trata da irmã gêmea, revolta-se e resolve devolver o dinheiro roubado do pai e revelar-lhe toda a trama de engano. No entanto, após um breve desconforto ao encontrar Pistoclero, este revela que Báquide tem uma irmã, e que não houve traição. Mnesíloco, reconciliado com Pistoclero, agora volta a desejar a sua Báquide e o dinheiro roubado do pai. Para isso, pede a Crísalo que o ajude a roubar mais duzentas moedas de ouro do pai. O restante do enredo se dá com Crísalo tramando para conseguir roubar mais dinheiro do velho, e depois com os dois velhos, Nicobulo e Filoxeno, pais dos dois jovens, tentando resgatar o dinheiro e os filhos de dentro da casa das Báquides, ocasião durante a qual as prostitutas conseguem, após algum esforço, seduzir os velhos para fazerem parte do banquete juntamente com os filhos.

Esta peça foi escolhida para análise em virtude da possibilidade de comparação com o original grego que deu origem a ela, o *Dís Exapáton* de Menandro. Tal possibilidade só passa a existir recentemente, ao longo do século XX, quando manuscritos contendo fragmentos desta comédia de Menandro foram encontrados. Há uma vasta bibliografia secundária sobre o assunto, da qual, sem dúvida, um dos mais importantes trabalhos é o de Handley (1958), que descobriu e editou os fragmentos e, neste trabalho, os compara com as passagens correspondentes d'as *Báquides* de Plauto. Na próxima seção, proporei uma análise sobre os trechos que permitem comparação, focalizando as questões de reescrita do gênero, de modo a ampliar a discussão iniciada aqui.

Começemos a análise com um trecho que problematiza a noção de *barbarus*. Para os gregos, os *barbarói* eram todos os não gregos. Na comédia latina, de ambientação e personagens gregos, a presença da noção de bárbaro cria uma curiosa segunda ordem de representação do outro. Na passagem abaixo, Pistoclero conversa com seu tutor, o escravo Lido, que parece muito preocupado com a recente vulgarização nos costumes do jovem, que enumera os deuses com quem ele agora inicia transações:

{PIST.} Amor, Voluptas, Venus, Venustas, Gaudium,
Iocus, Ludus, Sermo, Suavisaviatio.
{LYD.} Quid tibi commercist cum dis damnosissimis?
{PIST.} Mali sunt homines, qui bonis dicunt male;
tu dis nec recte dicis: non aequom facis.
120 {LYD.} An deus est ullus Suavisaviatio?
{PIST.} An non putasti esse umquam? o Lyde, es barbarus;
quem ego sapere nimio censui plus quam Thalem,
is stultior es barbaro Poticio,
qui tantus natu deorum nescis nomina. (v. 115-124)¹²

Pistoclerus: Amor, Volúpia, Vênus, Charme, Gozo, Prazer, Brincadeira, Conversa, Superbeijação.

Lido: Que tipo de negócio você tem com esses deuses malvadíssimos?

Pist: Maus são os homens que falam mal com relação aos bons. Você nem mesmo aos deuses fala corretamente: não age de maneira adequada.

¹² O texto latino segue a edição de Leo (1985) listada nas referências bibliográficas.

Lido: E por acaso é deus esse tal Superbeijação?

Pist: Nunca achou que fosse? Ó, Lido, você é um bárbaro! Você, que eu achava que era mais esperto que Tales, é mais estúpido que o bárbaro Potício, que nem sabe o nome dos deuses...¹³

Percebe-se, aqui, além do virtuosismo neologizante do estilo de humor de Plauto (*Suavisaiatio* obviamente não é um deus do panteão romano), a problematização da alteridade, já que o bárbaro agora é um grego dentro de uma peça romana para uma audiência romana, que, em última instância, numa relação real de grego-bárbaro, seria ela mesma composta de bárbaros¹⁴. A reação de Lido à falta de vergonha do jovem, característica normalmente atribuída pelos comediógrafos latinos aos povos gregos, vem em tom de paródia do discurso trágico, em uma lamentação típica de personagens de destino elevado, mas cômica na boca de um escravo preocupado com a moral e os bons costumes dos adolescentes irrefletidos convencionais e tipificados da comédia, o que, em Plauto, é um lugar-comum bastante utilizado:

{LYD.} O barathrum, ubi nunc es? ut ego te usurpem lubens. (v. 149)

Lido: Ó báratro, onde estás? Que eu te encontre de bom grado!

Na sequência, podemos perceber o caráter carnalizante engatilhado centralmente pela figura de Crísalo, o escravo sagaz e astuto que é responsável pelos dois roubos do dinheiro do pai a mando do próprio filho. Na peça, Crísalo assume uma posição de superioridade que inverte os padrões sociais, que deveriam colocar o escravo na sua posição “natural” (na ótica geral do público greco-romano) de inferioridade. Crísalo é excelente em tudo que faz, e demonstra percepção da própria capacidade, da própria importância e até mesmo do próprio nome, como podemos ver abaixo:

{CHRYSALVS} Hunc hominem decet auro expendi, huic decet statuam statui ex auro; (v. 639-40)

Cr: Deviam pesar esse homem em ouro, deviam fazer-lhe uma estátua de ouro. (falando de si na terceira pessoa)

Chr: opus est chryso¹⁵ Chrysalo. (v. 240)

Cr : Crísalo precisa de ouro.

Chr : quid mihi fiet postea?

credo hercle adveniens nomen mutabit mihi

facietque extemplo Crucisalum me ex Chrysalo. (v. 360-2)

¹³ As traduções latinas (não literárias e um tanto literais) da peça usadas aqui são de nossa autoria.

¹⁴ Para mais discussões sobre a noção de *barbarus* em Plauto, cf. Cardoso (2010) e Syed (2007).

¹⁵ *Chrysos*, “ouro”, empréstimo grego.

Cr : Que é que vai ser de mim? Acho que, se ele vier pra cá, meu nome vai mudar. Ele vai fazer imediatamente com que de Crísalo eu vire Crúzalo. (referência ao castigo pela crucificação)

Em alguns momentos, Crísalo obriga os outros personagens a reconhecerem sua superioridade, e o momento de encenação da peça apresenta a carnavalização de modo bastante claro¹⁶, como nos exemplos a seguir. O primeiro exemplo é Pistoclero respondendo às ordens dadas pelo escravo para o bom andamento da segunda enganação do velho:

{PIST.} O imperatorem probum! (v. 759)

Pist : Ó, comandante excelente!

O próximo exemplo é Crísalo assumindo o papel de árbitro na negociação entre o velho e o soldado fanfarrão (outro personagem típico da Comédia Nova), Cleômaco, que detinha a posse de Báquide antes de Mnesíloco se apaixonar por ela. Aqui, Crísalo se vale de sua astúcia e torna-se senhor da situação, aproveitando inclusive para ofender os dois personagens que, sendo em uma situação normal superiores a ele, fora do ambiente carnavalizado deteriam o poder legítimo para castigá-lo por esse tipo de comportamento:

{CHRYs.} Roga hunc tu, tu promitte huic. {NIC.} Promitto, roga.

{CLEOM.} Ducentos nummos aureos Philippos probos

dabin? {CHRYs.} 'Dabuntur' inque. responde. {NIC.} Dabo.

{CHRYs.} Quid nunc, impure? numquid debetur tibi?

quid illi molestus? quid illum morte territas?

885

et ego te et ille mactamus infortunio. (v. 881ss.)

Cris. Pede você pra ele. Você, promete pra ele.

Nic. Prometo. Pede.

Cleom. Acaso vai me dar duzentas moedas de ouro filípicas?

Cris. "Serão dadas", diz. Responde.

Nic. Darei.

Cris. (para o soldado) E agora, seu imundo? Ainda se deve algo a você? Algo vai incomodar a esse aí? Vai continuar a ameaçá-lo de morte? Eu e ele vamos lhe matar de castigar.

Em outro momento, o efeito de carnavalização se alia ao efeito parodizante obtido pelo escravo em seu monólogo em que compara, por meio de uma série de elementos dos mitos da Guerra de Troia, seu desempenho nos enganos do velho ao desempenho dos heróis gregos. Desse modo, Plauto consegue gerar um tipo de humor bastante sofisticado baseado em referências polifônicas e quebra de expectativa discursiva, além do óbvio efeito cômico da desmesura do próprio escravo:

¹⁶ Deve-se ter em mente o fato de que, nas encenações públicas dos textos da Comédia Nova durante os festivais, todas as classes sociais poderiam fazer parte da audiência indistintamente, sem separação de assentos ou setores; todos eram, naquele instante, iguais. Para detalhes quanto à carnavalização, cf. a obra já citada de Segal (1987).

{CHRYSAIVS} Atridae duo fratres cluent fecisse facinus maxumum,
 quom Priami patriam Pergamum divina moenitum manu
 armis, equis, exercitu atque eximiis bellatoribus
 mille cum numero navium decumo anno post subegerunt.
 non pedibus termento fuit praeut ego erum expugnabo meum
 sine classe sineque exercitu et tanto numero militum. 930
 [cepi expugnavi amanti erili filio aurum ab suo patre.]
 nunc prius quam huc senex venit, libet lamentari dum exeat.
 o Troia, o patria, o Pergamum, o Priame periisti senex,
 qui misere male mulcabere quadringentis Philippis aureis. (v. 925ss.)

Dizem que os dois irmãos atridas cometeram a audácia máxima, quando subjugaram após dez anos a pátria de Príamo, Pérgamo, protegida por mão divina, com armas, cavalos, exército e guerreiros exímios e um número de mil navios. Isso tudo não foi o suficiente nem para uma bolha no pé em comparação com o modo como vou defraudar o meu senhor, sem esquadra, sem exército, e sem número tão grande de soldados. Tomei e pilhei o ouro para o filho apaixonado do senhor. Agora, antes que o velho venha, gostaria de compor um lamento até que ele saia. Ó Troia, ó pátria, ó Pérgamo, ó velho Príamo, vós sucumbis, pois sereis derrotados pessimamente por quatrocentas moedas de ouro filípicas.

A sofisticação crescente desse monólogo paródico chega ao apogeu quando, após anunciar que pretende compor um lamento (*libet lamentari*, v. 932), inicia o verso seguinte de modo que parece que vai se lamentar pela queda de Troia no contexto do próprio mito, sugerindo que a paródia terminou. Quando parece que a linguagem de tonalidades trágicas utilizada pelo escravo passa a ser respeitosa, o verso 934 subverte as expectativas de respeito recém-criadas, ao reduzir ainda mais a importância da queda mítica da cidadela e do velho Príamo atribuindo às suas conquistas do ouro de Nicobulo o mérito da vitória com relação aos elementos épico-trágicos aludidos.

Crísalo parece não ter limites: ao se considerar um vencedor em tudo, chega a debochar da concessão do triunfo (em Roma, oferecida aos heróis da pátria) após grandes feitos militares, posicionando-se, com isso, na escala hierárquica social como superior aos maiores generais, situação que se torna ainda mais interessante por envolver uma quebra da ilusão dramática¹⁷:

sed, spectatores, vos nunc ne miremini
 quod non triumpho: pervolgatum est, nil moror; (v. 1072)

Mas, espectadores, por favor não se admirem por eu não desfilar em triunfo: isto ficou muito popular, eu nem ligo;

No trecho a seguir, uma das falas mais interessantes de Crísalo nesta peça, Plauto se utiliza do caráter especial deste escravo para fazer referência metateatral velada ao próprio gênero. Sabemos que, nas comédias de Menandro, nomes típicos de escravos eram Siro e Parmenão. Além disso, no modelo menândrico desta comédia plautina, o nome do personagem transcriado em Crísalo é Siro. Sabe-se que Plauto adotava

¹⁷ Para uma discussão mais aprofundada sobre a ilusão dramática, cf. Cardoso, 2010.

como procedimento composicional um modo de recriação do gênero da Comédia Nova com bases fortes no virtuosismo verbal, através, por exemplo, da criação de nomes especiais para seus personagens¹⁸. Crísalo, derivado do radical greco-latino *chrysos* (ouro), tem um nome mais adequado à sua condição de astuto enganador e golpista. No entanto, seu caráter é tão elevado, que ele parece ser destacado do molde do escravo astuto da comédia para se elevar a uma posição que tem consciência da existência da própria classe. Isso possibilita um comentário como o transcrito a seguir, em que Crísalo não apenas se mostra mais astuto do que os escravos convencionais, mas também possibilita a percepção de que Plauto estava jogando com as possibilidades da convenção da Comédia Nova e se colocando em uma posição já superior à de Menandro, seu modelo:

Chr: non mihi isti placent Parmenones, Syri,
qui duas aut tris minas auferunt eris. (v. 649-50)

Crísalo: Esses Parmenões e Siros não me agradam nada, eles que roubam duas ou três minas dos seus senhores.

Como já se tem apontado (por exemplo, notas aos versos em Barsby, 1986), Plauto, com essa fala de Crísalo, não apenas torna-o especial, mas também zomba do caráter dos escravos astutos da Comédia Nova grega, bem menos capazes e sagazes do que Crísalo, sua criação especial. Aqui, destacamos que o eco de Menandro ressoa na reescrita já num segundo nível de criação literária, o da intertextualidade paródica altamente sofisticada, já que a audiência possivelmente perceberia a referência ao texto de Menandro e o papel que Plauto atribui ao seu escravo, superior não apenas dentro da peça, mas representante especial da própria classe dos escravos de comédia.

Sobre o último ponto que, de acordo com a perspectiva de Bakhtin, aproxima a Comédia Nova dos gêneros sério-cômicos, a consciência plurilíngue, é bastante curioso o modo como Plauto, em diversos momentos, apesar de colocar em cena personagens gregos, em ambiente grego, com roupas e nomes gregos, mas falando latim, eventualmente coloca em suas bocas palavras em grego ao longo do texto. Há motivos diversos para essas inserções, mas, em geral, elas ocorrem para gerar um efeito cômico a partir da crítica aos costumes supostamente mais devassos dos gregos. Plauto, inclusive, aparentemente, cunhou o verbo *pergraecari* que, em várias de suas comédias (por exemplo, *Most.*, v. 22, 64, 960, *Poen.*, v. 603, *Truc.*, v. 87), aparece com o significado de “agir totalmente de forma grega”¹⁹ (ou ainda, valendo-nos de um neologismo mais livre, “gregar geral”), em contextos em que os personagens estão em situações de banquetes que envolvam bebedeira e licenciosidade²⁰. No exemplo

¹⁸ Algumas análises interessantes sobre o tema podem ser encontradas na introdução em Cardoso, 2006.

¹⁹ Composto com o prefixo *per-*, que atribui a característica semântica de completude ao evento do verbo a que se anexa.

²⁰ Exemplos interessantes dessa atitude podem ser encontrados na peça *Estico*, traduzida para o português por Cardoso (2006), como a canção de bebedeira cantada em grego no famoso banquete dos escravos representado ao final desta comédia. Para uma discussão mais detalhada, cf. a introdução da autora no mesmo volume.

que encontramos n'as *Báquides*, na cena em que os dois velhos conversam com as duas prostitutas e, aos poucos, vão sendo convencidos a fazer parte do banquete (do qual já participam seus respectivos filhos), um deles se apaixona por uma das duas prostitutas, e é repreendido pelo outro pelo caráter depravado e decadente de um velho que se torna amante. O velho, amante, fala em grego: uma tentativa plautina de aproximar dos gregos esse caráter negativo, afastando-o dos romanos, gerando o efeito de estranhamento e riso na audiência:

{PHIL.} Viden hanc?
 {NIC.} Video.
 {PHIL.} Haud mala est mulier.
 {NIC.} Pol vero ista mala et tu nihili.
 {PHIL.} Quid multa? ego amo.
 {NIC.} An amas?
 {PHIL.} ναὶ γάρ.

Filoxeno: Tá vendo aquela mulher?
 Nicobulo: Tô.
 Fil: Ela não é má pessoa.
 Nic: Pois ela é má e você é um velho de nada.
 Fil: Que mais posso dizer? Eu amo.
 Nic: Você ama, é?
 Fil: ναὶ γάρ [pois sim].

A resposta de Filoxeno, ao mesmo tempo em que tranquiliza a audiência romana (já que o costume depravado do velho é atribuído claramente à sua grecidade), gera um curioso efeito cômico de estranhamento gerado pela troca da língua, precisamente por chamar a atenção para o fato de que, apesar de todos os elementos da peça serem gregos, os personagens estão falando latim. Vários outros exemplos podem ser encontrados em outras peças, e não apenas de fala grega. Na peça já mencionada *Poenulus*, por exemplo, alguns personagens identificados como cartagineses falam, às vezes, uma língua estranha (não identificada), que, ainda que fosse mesmo fenício, causaria o mesmo efeito de estranhamento multilíngue para fins cômicos que encontramos em *Báquides* em um grau mais sutil.

Ainda outros elementos podem ser encontrados nas peças, tanto de Plauto como de Terêncio, ao se buscar avaliar mais profundamente a possibilidade de que a Comédia Nova latina seja um representante importante dos gêneros sério-cômicos. Isso acontece especialmente por seu texto fazer transparecer a relação com o outro de modo bastante claro, num processo de reescrita-transcrição que merece atenção e análise mais detida. Para ilustrá-lo, passemos agora para uma análise de questões de tradução na passagem da Comédia Nova da Grécia para Roma.

3. PLAUTO, TERÊNCIO E TRADUÇÃO

Há uma série de estudos que procuram avaliar o status das obras de Plauto e Terêncio com relação a seus modelos, como, para citar apenas alguns recentes,

Handley (1958), Barsby (2001), Ludwig (2001), Fujihara (2006), mas, como já foi dito acima, é bastante difícil avaliar nos dias de hoje (quando – apesar das referidas descobertas de manuscritos – os originais praticamente não estão mais disponíveis), um gênero que se sabe ter sido formulado a partir da necessidade da tradução de originais gregos. Há vários modos de se proceder a esse tipo de abordagem, como propõem mesmo Barsby (2001) e Ludwig (2001), através das evidências encontradas nos próprios textos latinos, sobre que pretendemos desenvolver em outra ocasião.

Fujihara (2006) apresenta Terêncio como tradutor e como crítico de tradução, defendendo que sua obra constitui um capítulo da história da tradução no Ocidente, especialmente em virtude de seus testemunhos (que podem ser encontrados nos prólogos de suas peças) sobre os procedimentos composicionais e tradutórios. O trabalho desse estudioso é importante, pois aproxima teorias e discussões dos estudos da tradução às questões colocadas pelos procedimentos composicionais da Comédia Nova, como a *imitatio*, a *aemulatio* e a *contaminatio*. Certamente, as obras de Plauto e Terêncio têm muito a dizer ao panorama atual dos estudos da tradução, especialmente pensando no gênero como um representante bastante importante do próprio estabelecimento fundacional da literatura latina.

Se, como por muito tempo se fez, analisarmos a Comédia Nova latina como simples tradução pouco trabalhada dos modelos gregos do período helenístico, deixaremos de lado todo o esforço criativo de transcrição ou de reescrita (conceitos explorados nos trabalhos citados de Haroldo de Campos (1992a e 1992b) e André Lefevere). Esta seção tentará avaliar a pertinência da discussão de Lefevere (2007) sobre tradução como um dos principais meios de reescrita, ao mesmo tempo em que a ideologia e o mecenato (nos termos colocados por ele), exercem algum tipo de influência nas escolhas tradutórias e de reescrita. No caso das obras de Plauto e Terêncio, é bastante interessante buscar observar, na medida do possível, o modo como se fazia a escolha dos originais, as restrições ideológicas que se impunham sobre os procedimentos composicionais dos dois autores, e o ambiente de constituição de poder e de instituição da própria tradição literária romana a partir do ambiente culturalmente efervescente do período republicano dos séculos III e II a.C²¹. Esta será outra via de abordagem dos trabalhos de Plauto e Terêncio, a qual este artigo se propõe a percorrer, com relação aos estudos da tradução.

Outro viés importante de análise será avaliar o trabalho com a tradução que os dramaturgos romanos exerceram através de um esforço consciente e permanente de aproximação do mundo grego ao mundo romano, sem “domesticar”²² totalmente o texto de partida, gerando um produto tipicamente romano, cheio de elementos de estranhamentos culturais, de choques com o outro, de modos diferentes de olhar para o outro, modos que, em si, se modificavam – também ao longo daquelas poucas

²¹ É fundamental, no entanto, atentar para a dificuldade de avaliar essas questões, já que os modelos gregos não estão mais disponíveis em sua esmagadora maioria. O trabalho com esses gêneros sofrerá sempre pela escassez de fontes primárias e de informações adicionais vindas do próprio período, de modo que a teorização terá que se basear em hipóteses mais ou menos prováveis, levantadas pela tradição ao longo dos séculos de estudos sobre esses gêneros.

²² Domesticar, aqui, se opõe a estrangeirizar. A discussão sobre esses procedimentos tradutórios é abundante nos Estudos da Tradução. Cf., especialmente, o ensaio fundamental de Schleiermacher (2001).

décadas entre Plauto e Terêncio - juntamente com uma sociedade romana que via seus generais vencerem e dominarem cada vez espaços mais vastos do mundo conhecido. Ao se domesticar alguns aspectos da literatura e a cultura do outro, apropriando-se dela, acabou-se por criar um produto tipicamente romano, mas em parte dependente das formas já estabelecidas da literatura grega precedente, já que o gênero se identifica pelas características gregas das peças²³, e os resultados apresentam certa autonomia que, inclusive, permite que eles tenham sido transmitidos ao longo dos séculos sem a necessidade da presença concomitante dos modelos. Em certo sentido, os procedimentos de transcrição consciente da literatura grega em Roma se deram ao longo de vários períodos literários, e não se pode deixar de notar o modo como Ênio e Virgílio conscientemente buscavam emular Homero, como Catulo se apropriou de Safo, como Petrônio e Apuleio se apropriaram dos modos de ficção em prosa gregos, e os exemplos, já notórios, se poderiam seguir longamente.

Apesar das objeções mencionadas acima, é possível avaliar em alguns aspectos o modo como Plauto e Terêncio reescreveram o gênero grego. Um trabalho que pode auxiliar na compreensão desses aspectos é a obra já citada de Lefevere (2007), que propõe que a tradução é um dentre os vários processos por ele chamados de *rewriting*, “reescrita”. Assim, como sabemos que as peças da comédia latina são em algum sentido traduções de modelos gregos, a proposta de Lefevere nos permite avaliar que tipo de reescrita foi praticada pelos poetas do período.

Podemos começar a apreciar a contribuição de Lefevere na seguinte citação:

No passado, assim como no presente, reescretores criaram imagens de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero e, às vezes, de toda uma literatura. Essas imagens existiam ao lado das originais com as quais elas competiam, mas as imagens sempre tenderam a alcançar mais pessoas do que a original correspondente e, assim, certamente o fazem hoje. (Lefevere, 2007: 18-19)

A passagem apresenta claramente um modelo de reescritura que encontra certa correspondência no que parece ter sido o modelo de reapropriação adotado pelos autores da Comédia Nova latina. Apesar da referida dificuldade de se acessar os modelos, é possível afirmar que os autores latinos criaram imagens dos modelos e do próprio gênero grego, as quais alcançaram muito mais leitores e espectadores posteriormente do que os próprios modelos - por motivos difíceis de avaliar, já que a tradição de preservação e transmissão de manuscritos sempre depende de muitos fatores que não apenas o sucesso e a boa recepção dos textos pelo público e pela crítica.

Apesar do aspecto bastante geral e muito mais voltado para a literatura contemporânea da passagem abaixo citada, ela não deixa de representar bem também o que decorre da criação da imagem do gênero da Comédia Nova grega, imagem que os autores latinos construíram através de suas reescrituras. Isso porque o procedimento de tradução declarada possibilitou à tradição a construção de hipóteses bastante sólidas sobre a forma e o conteúdo desse gênero de comédia, até o século XX praticamente

²³ Em oposição ao gênero da chamada *comedia togata*, ou “comédia de toga”, que colocava os personagens romanos em cena, em cidades romanas, em situações tipicamente romanas. Infelizmente pouquíssimo sobrou desse gênero, o que impossibilita a avaliação dos dois gêneros cômicos romanos em contraste (cf. Panayotakis, 2007)

inexistente (já que praticamente todos os fragmentos, e inclusive uma peça completa de Menandro, somente foram reencontrados devido a achados papirológicos incríveis no século XX):

Quando leitores não-profissionais de literatura (e deve estar claro a essa altura que o termo não implica qualquer julgamento de valor, referindo-se simplesmente à maioria dos leitores nas sociedades contemporâneas) dizem que “leram” um livro, o que eles querem dizer é que eles têm uma certa imagem, um certo constructo daquele livro em suas cabeças. Esse constructo é frequentemente baseado de forma frouxa em algumas passagens selecionadas do livro em questão (fragmentos incluídos em antologias usadas na educação secundária ou universitária, por exemplo), suplementado por outros textos que reescrevem o texto original, de uma forma ou de outra, tais como: resumos de enredos em histórias da literatura ou obras de referência, resenhas em jornais e revistas ou revistas especializadas, alguns artigos críticos, montagens para teatro e, por último, mas não menos importante, as traduções. (*op. cit.*: 20-21)

Na passagem abaixo, percebemos que o resultado do trabalho consciente da construção da imagem do outro gênero através das traduções produzidas em Roma no período assume um caráter bastante particular e diferente daquele encontrado no período da produção dos modelos na outra cultura:

Produzindo traduções, histórias da literatura ou suas próprias compilações mais compactas, obras de referência, antologias, críticas ou edições, reescretores adaptam, manipulam até um certo ponto os originais com os quais eles trabalham, normalmente para adequá-los à corrente, ou a uma das correntes ideológica ou poética dominante de sua época. (*op. cit.*: 23)

Assim, percebemos na Comédia Nova latina um exemplo interessante da reescrita e manipulação de um sistema literário preexistente, as quais se dão através do processo de tradução e adaptação. Uma vez que o novo contexto recebe aquelas obras estrangeiras como suas, o olhar do romano sobre aquele grego representado em cena ajuda a construir não apenas as características de afastamento, estranhamento e alteridade que vimos discutidas na seção anterior, mas também um novo gênero (ou, ainda, subgênero), bastante diferente daquele que já existia, como uma imagem alterada e “refratada”²⁴ dos textos e das peças originais.

Lefevre propõe que um dado sistema literário, ao ser reescrito, exerça restrições sobre as possibilidades de reescritura, assim como um gênero literário pode ser visto como um molde relativamente estável que exerça certas pressões composicionais sobre os textos escritos de acordo com os seus preceitos. Mas em nenhum dos dois casos trata-se de restrições determinísticas, como podemos ver abaixo:

A literatura não é um sistema determinativo, não é “algo” que “tomará o controle” e “conduzirá as coisas”, destruindo a liberdade do leitor, escritor ou reescritor individual. Esse tipo de concepção errônea pode remontar ao uso coloquial do

²⁴ Essa é precisamente a nomenclatura utilizada nos trabalhos anteriores de Lefevre para se referir a reescrita (cf. Rodrigues, 2000).

termo e deve ser descartada como irrelevante. Antes, o sistema age como uma série de “restrições”, no sentido mais amplo da palavra, sobre o leitor, o escritor e o reescritor. Não é a minha intenção dar a impressão de que existe “lá fora” uma gangue rude, sem princípios e excessivamente malévola de tradutores, críticos, historiógrafos, editores e antologistas, regozijando, enquanto sistematicamente “traem” qualquer obra de literatura com as quais eles lidem.

Ao contrário, a maior parte dos reescritores de literatura é normalmente meticulosa, trabalhadora, bem-lida e tão honesta quanto é humanamente possível. Eles vêem o que estão fazendo como o correto, como a única forma possível, mesmo que essa forma tenha mudado ao longo dos séculos. Tradutores, de uma vez por todas, têm de ser traidores, mas eles não o sabem na maior parte do tempo e quase sempre não têm nenhuma outra escolha, não enquanto permanecerem dentro dos limites da cultura em que nasceram ou que adotaram — não, portanto, enquanto tentarem influenciar a evolução daquela cultura, o que é uma coisa extremamente lógica para eles quererem fazer. (*op. cit.*: 31-2)

Parece bastante plausível associar essa descrição de procedimentos aos modos de produção literária do período da Comédia Nova latina. Inclusive do ponto de vista do trabalho honesto de reescritura através de tradução *explícito* como fazem os autores latinos ao identificarem, com certa frequência, que o texto latino apresentado “é” o texto grego X do autor grego Y. Além disso, a passagem também ajuda a dar conta do caráter de criação de uma nova tradição, em Roma, derivada da tradição original, o que exerce um impacto sobre a cultura e a tradição literária já existente em Roma no período, gerando uma imagem da comédia grega que passa a ser entendida como comédia latina, como um gênero da literatura latina, e que servirá, por sua vez, de modelo e inspiração para inúmeros reescritores posteriores. Naturalmente, como não é possível ter absoluta certeza sobre todos os procedimentos técnicos e tipos de escolhas tradutórias que os autores latinos adotavam, as afirmações sobre a reescrita do gênero efetuada no período terão que permanecer gerais, e apenas na medida em que forem encontrados alguns dos textos gregos que serviram de modelo (como é o caso dos fragmentos de Menandro analisados a seguir), é que se poderá teorizar de maneira mais específica sobre o *modo* de reescrita e manipulação do gênero que ocorreu.

Na sequência, Lefevere ajuda a entender a proposta, feita na seção anterior, de que o gênero criado em Roma expande as possibilidades do gênero grego (conforme o conhecemos pelos escassos textos restantes):

O que foi dito sobre reescritores também vale para escritores. Ambos podem escolher adaptar-se ao sistema, permanecendo dentro dos parâmetros delimitados por suas restrições – e muito do que é percebido como grande literatura faz exatamente isso —, ou eles podem escolher opor-se ao sistema, tentando operar fora de suas restrições; lendo, por exemplo, obras literárias de forma diferente de como elas foram recebidas, escrevendo obras de literatura de formas diferentes daquelas prescritas ou consideradas como aceitáveis num momento e num lugar particulares, ou escrevendo obras literárias de maneira que elas não se encaixem na poética dominante ou na ideologia de um dado tempo ou lugar. (*op. cit.*: 32)

O que temos aqui, então, é o estabelecimento das possibilidades de ampliação das fronteiras de um gênero através do trabalho criativo dos autores que se inscrevem

nele. No caso da comédia latina, conforme foi possível discutir por meio dos trabalhos de Bakhtin, a ampliação se dá no sentido do aumento do potencial dialógico dos textos, através da mera possibilidade de representação do outro (que o gênero grego, apesar de também a possuir, não poderia ter utilizado como o romano, já que este se constrói a partir da imagem do grego), da ampliação das referências ao próprio gênero e da metateatralidade, da carnavalização e da parodização que verificamos nas passagens comentadas anteriormente. Será possível verificar algumas dessas ampliações acontecendo efetivamente na comparação dos fragmentos do modelo d'as *Báquides* abaixo, a fim de reforçar algumas das propostas de Bakhtin e Lefevere aqui elencadas.

Outro elemento relevante para entender a aplicação do modelo de Lefevere à reescrita dos gêneros da comédia é a influência do que ele chama de “mecenas”:

A mudança em um sistema literário está também ligada ao mecenato. A mudança ocorre devido a uma necessidade sentida no ambiente de um sistema literário, no sentido de que para permanecer funcional é preciso mudar. Em outras palavras, o sistema literário deve ter um impacto sobre o ambiente por meio das obras que ele produz, ou de suas reescrituras. Se essas expectativas não são satisfeitas, ou são constantemente frustradas, os mecenas poderão exigir ou, pelo menos, encorajarão ativamente a produção de obras literárias que tenham mais chances de satisfazer suas expectativas. (*op. cit.* p. 45)

No caso dos nossos gêneros em particular, a pressão exercida pelo Estado pode ser identificada com um sistema de mecenato. O fato de os festivais públicos terem espaço para apresentações dramáticas de vários tipos, entre eles as *comoediae palliatae*, possibilita a construção de um repertório literário em Roma que deriva dos modelos gregos de vários gêneros, em um projeto que se assemelha ao do financiamento público da construção de uma literatura. Mais uma vez, a falta de evidências e de relatos contemporâneos sobre essas questões não permitem uma análise mais aprofundada, mas os financiamentos públicos das apresentações pelos edis romanos são mencionados em didascálias restantes de algumas peças e por alguns testemunhos do período (para uma boa avaliação de condições de apresentação da comédia latina em geral, cf. Marshall, 2007). O importante é que é possível associar a presença de apresentações de *palliatae* em festivais públicos romanos a um esforço consciente de um mecenato identificado com o Estado para constituir uma cultura dramática literária própria a partir dos modelos gregos, já vistos como dignos de imitação e emulação.

Outro elemento importante para a proposta de Lefevere que podemos associar com a nossa análise de reescrita do gênero é a influência exercida pelo elemento que ele chama de “poética”. Além do mecenato, então, a poética dominante preexiste às realizações específicas dentro de um gênero, exercendo pressões sobre as instâncias de criação realizadas dentro do gênero reescrito:

A influência conservadora exercida pelo componente inventarial da poética é também confirmada pelo fato de que os gêneros parecem ser capazes de levar uma existência na sombra como “possibilidades teóricas” quando não ativamente praticados, podendo ser reavivados mais cedo ou mais tarde. Os gêneros tendem a dominar certas etapas na evolução do sistema literário (o tanka, por exemplo,

sucedeu o renga e o haiku na literatura japonesa) somente para serem relegados a um papel mais secundário, que não exclui a possibilidade de redescobrimto e novo uso. (*op. cit.*: 62-3)

É exatamente essa possibilidade de reescrever de várias maneiras e através de vários processos que permite que a pressão do gênero preexistente ceda às inovações do reescritor. Mais uma vez, o gênero é visto como uma espécie de prisão que ao mesmo tempo determina as possibilidades de criação literária e sucumbe à força criadora do autor no novo contexto. A passagem da Comédia Nova grega para a latina só pode ser vista sob a luz desse processo dialógico, em que se associam as concepções dos gêneros literários (como vimos com a análise de Bakhtin) e a proposta de que a tradução pode efetuar a reescrita de todo um sistema literário. É através dos procedimentos conscientes de tradução e transcrição, portanto, que os autores latinos se apropriam do gênero grego então existente e recriam o gênero com características ampliadas e mais aprofundadas, como vimos acima²⁵. Veremos nas análises abaixo alguns desses processos em utilização por Plauto.

4. PLAUTO E MENANDRO: EXEMPLOS DA TRANSCRIÇÃO DO GÊNERO

Passemos, pois, a um dos únicos textos da Comédia Nova latina que podem ser comparados com seus originais gregos, encontrado n'as *Báquides* de Plauto. Podemos comparar alguns dos fragmentos da comédia *Dís Exapáton* de Menandro com os trechos em Plauto que lhes parecem ser correspondentes, e fica claro que o trabalho criativo no processo de reescrita-transcrição era bastante livre e sofisticado. Vejamos alguns exemplos:

²⁵ Parece-nos adequado, seguindo uma sugestão valiosa do parecerista anônimo deste artigo, comentar brevemente sobre a relação da Literatura Latina do período de formação dos séculos III e II a.C. como um todo com a Literatura Grega. Por uma questão de escolha de delimitação do tema, o artigo não trata das relações entre os outros gêneros literários relevantes do período e a tradução como reescritura. No entanto, consideramos bastante necessária uma análise unificada do período quanto à relação estabelecida entre os gêneros gregos e sua recriação por meio da tradução pelos romanos. É relevante, nesse contexto, apontar para o fato de que Lívio Andronico escolhe a *Odisséia* e não a *Iliada* para traduzir. Reproduzo o questionamento do parecerista quanto a esta escolha: estaria Lívio seguindo intuitivamente a análise aristotélica que diz que a *Odisséia* possui espírito cômico por natureza e que a *Iliada* é o modelo de tragédia? Mesmo que a cosmovisão do sério-cômico não seja o principal produto em todos os gêneros criados como reescritura de gêneros gregos no período (a poesia épica de Ênio certamente se enquadra nos gêneros elevados de Aristóteles e Bakhtin), a tradução, em vários níveis diferentes, é o elemento principal de criação literária romana no período (cf. Traina, 1974). É, para nós, significativo, também, que o parecerista tenha apontado para essas questões, já que desenvolvemos atualmente um projeto que visa a abordagem de vários autores do referido período a partir da abordagem de Levefere e a partir da analogia da tradução como *feito-mundo*, seguindo as ideias de Barbara Cassin (2005) sobre o uso performativo sófico da linguagem (cf. Gonçalves, 2010).

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

Diga-me, qual dos dois é meu mais cruel carrasco?... Meu amigo? A Bacana? Se ela o prefere, fique-se com ele. Estou atordoado... Ela, agir desse modo... Ah! Por Hércules! Desgraça... minha! Quero que não me acreditem daqui por diante, nem por palavra nem por juramento, se minto: essa mulher, de qualquer forma e profundamente... amo-a. Não, ela não me embrulhará. Corro a meu pai... arrancar-lhe-ei o que puder e darei à Bacana. Preciso de vingar-me por completo. Persegui-la-ei até que... meu pai fique reduzido à mendicidade? Mas estou senhor de mim? Tenho razão de fazer esses planos e de dizer essas palavras? Amo-a, ah! Sim, amo-a, eis o que é certo em mim. Era preferível ultrapassar em miséria aos mais miseráveis mendigos do que cumulá-la de bens para enriquecê-la ao ponto que não merece. Não, por Pólux, viva, ela não se rirá de mim. Tomo uma resolução: restituirei todo o ouro a meu pai. Quando estiver com as mãos vazias, e eu não tiver mais nada, ela virá adular-me; e suas adulações produzirão os mesmos efeitos que se ela cantasse canções perto do túmulo de um morto. É preferível perecer de miséria do que de dor. Está bem decidido: devolverei o ouro a meu pai; e, ao mesmo tempo, obterei, como uma concessão a mim, que não faça nada a Crísalo, e não lhe guarde rancor por causa de seu terrível estratagemas a

²⁶ Trad. de Newton Belleza in Plauto (1976).

respeito desse dinheiro. Fez isso por mim. É justo que eu defenda esse pobre coitado, que só mentiu para me ser útil. Sigam-me.²⁶

{(ΣΩΣΤΡΑΤΟΣ)}	
ἤδη 'στιν οὗτος φροῦδος. ενπλη[18
τούτου καθέξει. Σώστρατον προήρπασας.	
ἀρνήσεται μέν, οὐκ ἄδηλόν ἐστὶ μοι –	20
ἴταμη γάρ – εἰς μέσον τε πάντες οἱ θεοὶ	
ἤξουσι. μὴ τοίνυν [.]ον[
κακὴ κακῶς τοίνυν – ἐ[π]άγ[αγε, Σ]ώστρατε·	
ἴσως σε πείσει· δοῦλο[
ἐγὼ μάλισθ', ἢ δ' ὡς κενὸν συ]μπεισάτω	25
ἔχοντα μηδ'έν· τ]ῶι πατρὶ	
τὸ χ]ρυσίον· πιθαν[ενομένη] γάρ παύσεται	
ὅταν ποτ' αἴσθητα[ι, τὸ τῆς πα]ροιμίας,	
νεκρῶι λέγουσα [μῦθον. ἀλλ'] ἤδη [με] δεῖ ἐλθεῖν ἐπ' ἐ]κείνον.	30

Sóstrato 18

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

Apesar de a comparação entre esses trechos já ter sido feita por vários autores (especialmente a partir de Handley, 1958, cf. também Barsby, 1986 e Anderson, 1993, e bibliografia ali indicada), o cotejo que proponho busca encontrar os elementos de ampliação através da reescritura do gênero em favor da qual argumentei anteriormente com o auxílio de Bakhtin e Lefevere. Assim, com relação aos trechos comparados acima, é possível, como já se notou, concordar que o de Plauto é bem mais elaborado e acrescenta elementos de confusão mental no monólogo de Mnesíloco que caracterizam mais profundamente o estado de desespero exagerado e patético, resultante da crença na traição da amante com o amigo. No trecho de Menandro, a resolução de contar tudo ao pai é bem mais rápida e direta, sem que o jovem passe pelas etapas de confusão que caracterizam quase um fluxo de consciência, cheio de breves lapsos e incoerências de sentimentos conflitantes, como quando suas sentenças se interrompem ao meio e terminam de maneiras inesperadas (efeitos de *para prosdoskian*, conforme expostos e analisados em Cardoso, 2010). Um exemplo é *ego illam exemplis plurimumis planeque – amo* “eu, através de muitos exemplos claramente a – amo”. Nesse verso, pela construção dos sentimentos enfurecidos do jovem, ao final, após a pausa, esperar-se-ia algo como “castigarei” em vez de “amo”. Da mesma forma, *adeo ego illam cogam usque ut mendicet – meus pater* traduz-se literalmente como “Eu a coagirei de tal forma até que mendigue – o meu pai”, em que o sujeito de “mendigue”, que poderia ser retomado anaforicamente através de *illam*, é necessariamente substituído pela presença de uma expressão no caso nominativo após a pausa, *meus pater*, o que mais

uma vez demonstra o caráter de sofisticação da representação dos conflitos mentais complexos encontrados no modo como Mnesíloco desenvolve seu monólogo (cf. Barsby, 1986, notas aos versos). Essas formas estão completamente ausentes do texto de Menandro, como se pode ver pelas citações. Além disso, a simples extensão do trecho mostra o trabalho de ampliação do monólogo feito por Plauto. Naturalmente a extensão de um trecho com relação ao modelo não quer dizer necessariamente que Plauto sempre aumentava em tamanho a sua tradução. No entanto, neste caso, o aumento da complexidade da confusão psicológica do personagem é visível também nesse aspecto.

Um segundo exemplo, bastante significativo, é o que podemos ver abaixo:

699-701: {CHRY S.} Quid dixit? {MNES.} Si tu illum solem sibi solem esse diceres,
se illum lunam credere esse et noctem qui nunc est dies. 700
{CHRY S.} Emungam hercle hominem probe hodie, ne id nequiquam dixerit.

Crísalo : O que ele disse?

Mnesíloco: Ele disse que se você dissesse que aquele sol é sol para você, ele acreditaria que é a lua e que é noite, mesmo sendo dia²⁷.

O trecho de Menandro a partir do qual Plauto trabalhou é o seguinte:

Nikoboulos. If Syros stood beside me now and said 85
The sun was shining, I should think that it
Was dark and night had come. A rampant cheat²⁸!

Nesse breve exemplo (que, infelizmente, é um dos poucos em que podemos ver esse tipo de procedimento ocorrendo), Plauto adapta o texto de Menandro ao emprestar uma fala direta de Nicobulo e colocá-la representada no discurso de outro personagem, Mnesíloco. Esse recurso é relevante, pois, no momento em que dialogam Crísalo e Mnesíloco, o jovem tenta convencer o escravo a enganar o velho pela segunda vez, após a primeira confissão (motivada pela suposta traição do amigo e da amante), mas o escravo, temendo pela sua integridade física, nega que poderia enganar o velho novamente. Mnesíloco usa o discurso de Nicobulo sobre não acreditar nas palavras do escravo para feri-lo em seu orgulho de escravo sagaz (trata-se aqui do *seruus callidus*, que, na comédia latina, como vimos acima, é um tipo de personagem superior aos outros, em um efeito claro de carnavalização). A estratégia funciona e, por causa da fala de Mnesíloco, Crísalo aceita enganar o velho pela segunda vez, e o faz através de um esquema complexo e agitado, dando continuidade ao enredo. Fica claro, portanto, que Plauto se utiliza de procedimentos mais livres de reescrita do texto original, utilizando-se dos recursos que imagina serem necessários para construir o seu texto de acordo com as características do novo gênero no qual escreve. Esse

²⁷ Tradução minha.

²⁸ Tradução de Maurice Balme (Menander, 2001). Na edição portuguesa de Maria de Fátima Sousa e Silva (Menandro, 2007) não se encontra este trecho, que podemos traduzir como “Se Siro estivesse ao pé de mim agora e dissesse que / o sol está brilhando, eu pensaria que está / escuro e que já é noite. Mentiroso descontrolado!”.

exemplo é bastante relevante se considerado dentro do panorama geral das comédias de Plauto, em cujo enredo com certa frequência há situações de engano deliberadas e arquitetadas de maneira bastante sofisticadas. A reutilização da fala de Nicobulo como elemento de convencimento para motivar o segundo engano é muito típica do tipo de arquitetura do engano proposta por Plauto²⁹.

Naturalmente, poder-se-ia objetar que, uma vez que não está disponível o restante da peça de Menandro, não seria possível saber se tal recurso não fora utilizado também pelo poeta grego. No entanto, ainda que esta objeção seja válida, o fato de a fala de Nicobulo de Menandro não aparecer em nenhum lugar na peça de Plauto permite afirmar com certeza que pelo menos a supressão dessa fala foi efetuada por Plauto, já que não é possível afirmar que a transposição da fala para o personagem de Mnesíloco é de única responsabilidade deste.

Pouco além disso poderíamos falar sobre os fragmentos dessa peça de Menandro propriamente dita, quanto à tradução como reescrita/transcrição de Plauto. No entanto, o cotejo possível já contribui para o objetivo deste trabalho, bem como da maioria das pesquisas na área atuais, que é buscar dentro dos próprios textos latinos evidências de procedimentos criativos, inovadores e conservadores, para que, em última instância, seja possível avaliar em algum grau o status dos comediógrafos latinos como tradutores mais servis ou como transcritores mais radicais dos gêneros disponíveis na literatura helenística. Na discussão sobre teorias de Bakhtin e de Lefevre, esperamos ter demonstrado que refletir sobre o que se entende hoje por “gênero” e por “tradução” também é um elemento importante da avaliação desses aspectos nos textos antigos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, William S. *Barbarian Play: Plautus' Roman Comedy*. Toronto: University of Toronto Press, 1993.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética Clássica*. Trad. de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail (V. N. Volochínov). *Marxismo e Filosofia da Linguagem. Problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 11ª ed. São Paulo: Hucitec, 2004.
- _____. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. 4ª ed. São Paulo-Brasília: Hucitec, 1999.
- _____. *Estética da Criação Verbal*. Trad. do francês: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.
- _____. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. 3ª ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

²⁹ Para uma análise do engano em Plauto como estratégia recorrente de estabelecimento do metateatro, cf. Cardoso, 2010.

- BARSBY, John (ed.) Plautus. *Bacchides*. Warminster: Aris&Phillips, 1986.
- _____. "Problems of adaptation in the *Eunuchus* of Terence". In: SEGAL, Erich (ed.), *Oxford Readings in Menander, Plautus and Terence*. Oxford: University Press, 2001.
- BEARE, William. *The Roman Stage: a short history of Latin drama in the time of the republic*. London: Methuen & Co. Ltd., 1964.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo: Cultrix, 1992a.
- _____. "Odorico Mendes: Patriarca da Transcrição". In: Homero *Odisseia*. São Paulo: Edusp / Ars Poética, 1992b, pp. 11-18.
- CARDOSO, Isabella Tardin. *Estico de Plauto*. Edição Bilingüe. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- _____. "Ilusão e engano em Plauto", in: Cardoso, Z. A.; Duarte, A. S. (orgs). *Estudos sobre o teatro antigo*. São Paulo: Alameda, 2010, pp. 95-126.
- CASSIN, Barbara. *O efeito sofístico: Sofística, filosofia, retórica, literatura*. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2005.
- CONTE, Gian Biagio. *The Rhetoric of Imitation*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.
- _____. *Latin Literature. A History*. Translated by Joseph Solodow. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1999.
- CORREIA, Damares Barbosa. *O Mercador de Plauto: Estudo e Tradução*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH, USP, 2007. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-14052008-150613/>
- COSTA, Lílian Nunes da. *Mescla de Gêneros na "Tragicomédia" Anfítrio de Plauto*. Dissertação de Mestrado. Campinas: IEL, UNICAMP, 2010.
- DUCKWORTH, George E. *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*. New Jersey: Princeton University Press, 1971.
- EURÍPEDES e ARISTÓFANES, *Teatro Grego. Um Drama Satírico: O Ciclope. e Duas Comédias: As Rãs e as Vespas*. Tradução de Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo, 1986.
- FLEMING, Rudd. "Of contrast between tragedy and comedy". *The Journal of Philosophy*. Vol. 36, No. 20, 1939. pp. 543-553.
- FUJIHARA, Álvaro Kasuaki. *Aspectos tradutórios em Terêncio*. Monografia de conclusão de curso. UFPR, 2006, inédita.
- GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. *Perpétua prisão órfica ou Ênio tinha três corações: o relativismo lingüístico e o aspecto criativo da linguagem*. Tese de doutorado, UFPR, 2008.
- _____. "Linguagem, sofística e tradução: a atividade performativa e constitutiva da tradução na literatura latina dos séculos III e II a.C." In: Silvia S. Calosso. (Org.). *XXI Simposio Nacional de Estudios Clásicos - Asociación Argentina de Estudios Clásicos - Universidad Nacional del Litoral*. 1 ed. Santa Fe - Argentina: CMED, 2010.
- HANDLEY, Eric W. *Menander and Plautus – a Study in Comparison*. London: HK Lewis, 1958.
- HARRISON, Stephen. *A companion to Latin Literature*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007.
- HUNTER, R. L. *The New Comedy of Greece and Rome*. Cambridge: University Press, 1985.
- KNOX, Bernard. "Euripidean Comedy". In: SEGAL, Erich (ed.) *Oxford Readings in Menander, Plautus and Terence*. Oxford: University Press, 2001.
- LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.
- LEIGH, M. *Comedy and the Rise of Rome*. Oxford: University Press, 2004.
- LUDWIG, Walther. "The Originality of Terence and His Greek Models". In: SEGAL, Erich (ed.) *Oxford Readings in Menander, Plautus and Terence*. Oxford: University Press, 2001.

- MARSHALL, C. W. *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*. Cambridge: University Press, 2006.
- MENANDER. *The Plays and Fragments*. Oxford's World Classics. Trad. Maurice Balme. Oxford: University Press: 2001.
- MENANDRO. *Obra Completa*. Introdução, tradução do grego e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.
- PANAYOTAKIS, Costas. "Comedy, Atellane Farce and Mime". In: HARRISON, Stephen. *A companion to Latin Literature*. Blackwell Companions to the Ancient World. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha., *Estudos de História da Cultura Clássica II. Cultura Romana*. 3.ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- PLAUTO e TERÊNCIO. *A Comédia Latina (Anfitrião, Aulularia, Os Cativos, O Gorgulho, Os Adelfos, O Eunuco)*. Tradução de Agostinho da Silva. Rio de Janeiro: Ediouro, 1982.
- PLAUTO. *As Bacanas*. Tradução de Newton Belleza. Rio de Janeiro: Emembê, 1976.
- PLAUTUS, T. Maccius. *Bacchides (Plauti Comoediae. Vol. 1, ed. F. Leo, 1895)*, edição do software Diógenes.
- PLAUTUS. With an English translation by Paul Nixon. The Loeb Classical Library. Harvard: University Press, 1916.
- PLAVTVS. *Bacchides*. Nota introdutiva e testo critico di Cesare Questa. Firenze: Sansoni Editori: Firenze, 1975.
- RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora da Unesp, 2000.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. "Sobre os Diferentes Métodos de Tradução" [1813]. Tradução de Margarete von Mühlen Poll. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Antologia Bilingüe. Clássicos da Teoria da Tradução. Volume I: Alemão-Português*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001.
- SEGAL, Erich (ed.) *Oxford Readings in Menander, Plautus and Terence*. Oxford: University Press, 2001.
- _____. *Roman Laughter – The Comedy of Plautus*. Oxford: University Press, 1987.
- SYED, Yasmin. "Romans and Others". In: HARRISON, Stephen. *A companion to Latin Literature*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007.
- TERENCIO. *Comédias. Andria, El Verdugo de sí mismo, El eunuco, Formion, La Hecyra, Los hermanos*. Trad. Pedro A. Voltes Bou. Barcelona: Rafael Salva, 1953.
- TERÊNCIO. *Comédias: Andria, Eunuco, Heautontimorumenon, Adelfos*. Tradução clássica portuguesa de Leonel da Costa Lusitano. São Paulo: Edições Cultura, 1945.
- TRAINA, Alfonso. *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*. Seconda edizione riveduta e aggiornata. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1974.

Ficha técnica

Divulgação	Publicações IEL-UNICAMP
Montagem	Publicações IEL
Editoração	In design
Formato	16 x 23 cm
Mancha	12 x 19 cm
Tipologia	Adobe Garamond Pro
Papel	Miolo: Pólen Soft 75 g/m Capa: Cartão Supremo 250 g/m
Impressão e acabamento	Oficinas Gráficas da UNICAMP
Numero de páginas	144
Tiragem	200 exemplares