

## O ANFITRIÃO DE PLAUTO E OS ESTUDOS INTERTEXTUAIS: POTENCIAL E LIMITES

Lilian Nunes da COSTA<sup>1</sup>

**RESUMO:** A “tragicomédia” *Anfitrião* (*Amphitruo*), diversas vezes traduzida e inspiradora de várias adaptações, figura entre as mais célebres obras de Plauto (*Plautus*). Em meio à extensa bibliografia secundária produzida sobre *Anfitrião*, podem-se encontrar, inclusive, trabalhos que consideram aspectos caracterizáveis como intertextuais, ainda que tal caráter nem sempre seja afirmado. No presente artigo propomo-nos a apresentar e comentar alguns desses aspectos em abordagens da peça. Aventam-se, com isso, possíveis leituras intertextuais do *Anfitrião* plautino, tratando de questões como arquitextualidade e paratextualidade, com destaque à presença de outros gêneros poéticos (trágico e épico) na comédia em estudo.

**Palavras-chave:** *Anfitrião*; Plauto; Comédia; Intertextualidade; Tragicomédia; Gêneros poéticos

**ABSTRACT:** The “tragicomedy” *Amphitruo*, which has been translated several times and inspired many adaptations, is one of the most famous works of Plautus. Among the extensive bibliography produced about *Amphitruo* it is possible to find even studies that deal with aspects that can be characterized as intertextual, despite being such aspects not always affirmed. Through this article we intend to present and comment some of those aspects in approaches of the play. So possible intertextual readings of the plautine *Amphitruo* are suggested, having issues such as architextuality and paratextuality discussed and the presence of other poetic genres (tragic and epic) featured on the comedy in study.

**Keywords:** *Amphitruo*; Comedy; Intertextuality; Tragicomedy; Poetic genres.

Pode-se dizer que *Anfitrião* (*Amphitruo*) é uma das mais famosas peças plautinas, tendo recebido grande quantidade de traduções e adaptações. Entre os autores por ela influenciados, podemos citar Camões (*O auto dos Enfatriões*), Molière (*Amphitryon*), Rotrou (*Les Sosies*), Shakespeare (*Comedy of errors*<sup>2</sup>), von Kleist (*Amphitryon*) e, no Brasil, Guilherme de Figueiredo (*Um deus dormiu lá em casa*)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Mestranda do programa de pós graduação em Linguística do IEL – Unicamp. A pesquisa tem o apoio da FAPESP (processo nº 07/57172-7).

<sup>2</sup> A peça shakespereana também é largamente baseada em Os Menecmos (*Menaechmi*), outra comédia plautina.

<sup>3</sup> O todo da obra plautina influenciou ainda muitos outros autores como Ariosto, Macchiavelli, Calderón e Corneille na Renascença; bem como Lessing, Goldoni e Da Ponte na época Moderna. Cf. Conte (1994, p. 63) e Ernout (2001, p. 7).

A celebridade da nossa comédia explicita-se pela extensa bibliografia secundária<sup>4</sup> existente sobre ela<sup>5</sup>. Vários desses estudos, inclusive, apresentam análises que lembram as intertextuais, ainda que não se denominem como tal<sup>6</sup>. Em outras palavras: pode-se notar que, mesmo que, por um lado, os autores de tais estudos não tenham adotado o método intertextual, de qualquer forma, muitos dos resultados naqueles obtidos são de grande valia para pesquisas que, como a nossa, assumem tal método.

Nesta exposição, centraremos nossa atenção não tanto em estudos que tratem da relação do *Anfitrião* plautino como modelo para sua recepção renascentista ou moderna (as “reescrituras” de *Anfitrião*), *i.e.*, não tanto dos que se ocupam das possibilidades intertextuais com textos dos “*Anfitriões*” posteriores. Nosso interesse principal aqui é tratar de possíveis leituras intertextuais de *Anfitrião* (abordando a paratextualidade<sup>7</sup> e arquitextualidade<sup>8</sup>)<sup>9</sup> levando em consideração a recepção dessa peça pelo público plautino – que é o nosso “leitor ideal”, um leitor, como sabemos, construído na medida de nossos recursos<sup>10</sup>.

<sup>4</sup> O *L'Année Philologique*, por exemplo, traz mais de 90 ocorrências para a entrada *Amphitruo* no critério “mots du titre”.

<sup>5</sup> Uma outra evidência, ainda, seria o fato de que os nomes de duas das principais personagens, devido a suas ações na trama, entraram para o léxico comum de línguas neolatinas: “anfitrião” (*Amphitruo*), significando, em linhas gerais, “aquele que recebe alguém em casa” e “sósia” (*Sosia*), “um duplo”.

<sup>6</sup> Dizemos que tais estudos lembram os intertextuais por não se restringirem a comparar trechos e/ou tópicos de *Anfitrião* com passagens e temas de outras obras, apontando ou sugerindo efeitos gerados por semelhanças e dessemelhanças entre os textos. Seriam exemplos deste tipo de estudo aqueles que citaremos no decorrer desta exposição, que comparam *Anfitrião* a tragédias e épicos.

<sup>7</sup> Referência que certos elementos marginais ao texto (título, subtítulo, prefácio) fazem a outro texto, cf. G. Genette (1982, p. 9 – 10) e, no âmbito dos estudos clássicos, Vasconcellos (2001, p. 125).

<sup>8</sup> Referência, na maior parte das vezes não mencionada, de um texto ao gênero, ou aos gêneros aos quais se filia, cf. Genette (1982, p. 11).

<sup>9</sup> Poder-se-ia, também, aprofundar a análise com uso da categoria da intratextualidade (“evocação, no curso de uma obra, de passagens da mesma obra: alusão interna, portanto”, cf. Vasconcellos, 2001, p. 124), porém, optamos por restringir o foco no presente momento de nossa pesquisa. *Anfitrião* oferece material aos estudos intratextuais devido ao próprio caráter do enredo, repleto de ironias que aludem a outros trechos da peça. Na primeira cena após o prólogo, por exemplo, quando Sósia está chegando em casa, diz que mereceria ser castigado pelos deuses e torce para que a punição não se realize (v. 180 – 4) mas, de fato, ele irá apanhar de Mercúrio muito em breve. A menção de Alcmena à batalha dos tebanos e à morte do rei Ptérelas (v. 745 – 6), que alude à narrativa de Sósia, pode ser considerada mais um trecho com potencial intratextual. Seria pertinente a nossa comédia ainda um outro tipo de análise intertextual que não abordaremos aqui: a autotextualidade (“evocação, em dada obra, de uma passagem de outra obra do mesmo autor”, cf. Vasconcellos, 2001, p. 148). Um exemplo de possibilidade autotextual na obra de Plauto é encontrado na peça *Trinummus*, na qual há a menção a um certo “Curculio”, nome de personagem da comédia plautina homônima (v. 1016). Tal passagem levou Gratwick (1981) a propor que a peça *Curculio* tivesse sido escrita antes de *Trinummus*. Também poderiam ser gerar tipo de análise autotextual, estudos de *topoi* plautinos presentes em *Anfitrião* como: o casamento, no caso de *Casina*; o tema militar, no de *Miles Gloriosus*; e, no de *Menaechmi*, o motivo dos duplos.

<sup>10</sup> Excetua-se, porém, o trecho final da presente exposição, no qual discutimos brevemente a recepção do *Anfitrião* plautino no campo da filosofia.

### 1. *Anfitrião*: a peça e o mito

Talvez uma primeira possibilidade de leitura intertextual a ser comentada deva ser aquela que se estabelece entre a peça plautina e as versões do próprio mito apresentado em *Anfitrião*, isto é, do episódio mitológico referente a Hércules. Isso porque os acontecimentos desta tragicomédia resultam no nascimento do semideus. Trataremos aqui apenas de alguns aspectos do confronto entre uma versão do mito (atestada em mais de uma fonte) anterior à de Plauto.

Já no prólogo (v. 97 – 103), a versão de Plauto explica que, devendo guerrear contra os teléboas, hostis invasores, o general tebano Anfitrião parte de casa deixando sua esposa Alcmena, que espera um filho seu. O deus Júpiter, famoso por suas conquistas amorosas, aproveitando-se da ausência de Anfitrião, assume a forma física dele para ficar com Alcmena, que de nada desconfia. Tencionando namorá-la tranqüilamente, Júpiter torna a noite muito longa e faz com que seu filho, Mercúrio, adote a aparência de Sósia, escravo de Anfitrião, para guardar a casa sem levantar suspeitas<sup>11</sup>. A artimanha do deus supremo funciona bem, uma vez que este deixa Alcmena grávida...

Já segundo versões que nos chegaram do mito grego<sup>12</sup>, a expedição de Anfitrião contra os teléboas teria um caráter de vingança pessoal: Alcmena se recusaria a consumir o casamento com Anfitrião enquanto seu irmão, morto nas mãos dos teléboas, não fosse vingado. Após o retorno do general vitorioso, já esperando o filho de Júpiter, é que Alcmena engravida de seu esposo. De todo modo, em ambas as versões Alcmena acaba por dar a luz a gêmeos: Hércules, filho de Júpiter e o filho de Anfitrião, Íficles, (este bastante obscurecido pela grandeza de seu irmão).

Christenson (2000, p. 181) entende a mudança de enredo observável no texto plautino como sendo uma adequação aos costumes romanos: a agressividade dos estrangeiros (não o pedido de uma mulher) é que pressionaria o general a travar a guerra. Dessa forma Plauto

---

<sup>11</sup> Até aqui temos elementos da trama que o prólogo mesmo da peça antecipa ao público. Este verás, no decorrer da ação, que a confusão começa quando os tebanos vencem a guerra e Anfitrião ordena que Sósia volte para casa a fim de narrar os fatos à Alcmena: o Sósia verdadeiro se depara “consigo próprio”, isto é, Mercúrio, diante da casa. Atrapalhado e surrado depois da “conversa” com o deus, o escravo conta o ocorrido ao cético general, que decide ver com seus próprios olhos o que se passa em sua casa. Seguem-se, então, várias cenas de quiproquó envolvendo Alcmena, Anfitrião, Sósia e os duplos divinos. O final da peça foi quase completamente perdido, restando apenas alguns fragmentos do manuscrito. No entanto, estipula-se que, na conclusão da trama, o deus Júpiter aparece e explica todo o ocorrido, deixando Anfitrião sem outra possibilidade que não pedir os aplausos dos espectadores para o deus.

<sup>12</sup> O antiqüíssimo mito do nascimento de Hércules como obra divina poderia ter sua origem no mito egípcio de legitimação real (cf. Stärk, 1982, *apud* Christenson, 2000, p. 45). A primeira narrativa detalhada sobre o caso entre Zeus e Alcmena encontra-se no *Scutum* (obra, não sem polêmica, atribuída a Hesíodo, em geral, datada como sendo do século VI, cf. Christenson, 2000, p. 46). Não há no *Scutum* menção às serpentes enviadas por Hera que Hércules estrangula; o primeiro registro deste detalhe do mito é encontrado em Píndaro (*Nem.* 1.33 – 50), cf. Christenson (2000, p. 47).

apresentaria um “motivo justo” (“just cause”) para realizar a empreitada militar (os versos 209 a 215 constituiriam a justificativa), que levariam a celebração do triunfo (cerimônia romana). Sem entrar no mérito do argumento de Christenson<sup>13</sup>, parece-me que a mudança no episódio mitológico é que torna possível a coerência interna do enredo da peça: se Anfitrião ruma para a batalha deixando em casa a esposa já grávida (v. 668), ela já teria consumado matrimônio; portanto, tal consumação não estaria dependendo de a morte do irmão de Alcmena ser vingada pelo marido desta.

De qualquer forma, é interessante notar como o conhecimento de uma das versões altera nossa percepção sobre a outra<sup>14</sup>. Isso porque, uma vez conhecida a adaptação de Plauto, entrar em contato com uma versão anterior do mito, pode levar a um entendimento bem menos sério do nascimento do grande Hércules: por exemplo, o semideus poderia ser mais facilmente lembrado como “filho do adultério sofrido por Anfitrião” do que como “filho de Júpiter”.

A situação inversa, isto é, ter o mito anterior em mente já ao conhecer a peça (o que provavelmente ocorreria com o público de Plauto), a princípio causaria o estranhamento quanto às discrepâncias e, no decorrer da ação, seria fundamental para diversos efeitos de humor. Observem-se, por exemplo, alguns trechos de *Anfitrião*:

(...) Imploro, por Hércules, tão grande e forte que ele é! (v. 299)

Na verdade, o que quer que você faça, por Hércules, de fato, mesmo assim, isso eu não vou calar. (v. 397)

Ele o fez, por Hércules (...)! (v. 408)

(...) Agora, de fato, por Hércules, eu vou cortar essa sua língua criminosa, seu criminoso (...). (v. 556 – 7)

(...) Por Hércules, de fato, a respeito disso, não está [dizendo a verdade]. A respeito de outras coisas não sei. (v. 736)<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Poderíamos, por exemplo, nos perguntar, num drama cujo cenário é Tebas, e sobretudo numa comédia, vingar a morte de um familiar dentre os líderes de um povo, não seria, então, um motivo suficientemente justo para incitar a guerra no entender do público plautino? Haveria real necessidade de enfatizar este aspecto político?

<sup>14</sup> De igual modo, o conhecimento de ambas as versões, ou de uma delas que seja, afeta nossa visão de qualquer outra releitura do mito. Tomando-se como exemplo o longa-metragem de animação *Hércules* dos estúdios Disney (1997), segundo o qual o casal Anfitrião e Alcmena encontra o bebê abandonado: o conhecimento do mito torna a versão animada bastante simplificada e esvaziada de boa parte do conteúdo mitológico; o conhecimento também da peça plautina a torna também bem menos divertida. Tal exemplo não tem como objetivo criticar destrutivamente a animação, mas sim explicitar que a apresentação do mito para um público diverso (infantil, do século XXI) parece ter exigido uma remodelação a fim de que aquela, ao menos nesse ponto, ficasse “politicamente correta”.

<sup>15</sup> As traduções do texto latino de *Anfitrião* são todas nossas, e ainda provisórias; os grifos são nossos. Todos os trechos do texto latino de *Anfitrião* citados são da edição de Ernout, publicada pela Les Belles Lettres, t. I, (2001): (...) *obsecro hercle, quantus et quam ualidus est / uerum, utut es facturus, hoc quidem hercle haud reticebo tamen./ fecit hercle (...)* / (...) *iam quidem hercle ego tibi istam / scelestam, scelus, linguam abscidam (...)* / (...) *non de hac quidem hercle re; de | aliis nescio.*

É comum personagens plautinas invocarem heróis e deuses gregos em suas interjeições: “Por Hércules!” (*hercle*), “Por Pólux!” (*pol, edepol*), “Por Cástor!” (*castor, ecastor*). Mas, na peça *Anfitrião*, as personagens invocam o próprio Hércules, que, conforme o enredo da peça, ainda nem havia nascido! Ou seja, os efeitos de absurdo, ironia, e o conseqüente humor contam com o conhecimento prévio de alguma versão do mito por parte do público plautino. Se o público conhecia apenas a versão em que a consumação do matrimônio dependeria da vingança, então certamente teria uma grande surpresa em ver Alcmena em cena: *i.e.*, um ator travestido de heroína... grávida<sup>16</sup>.

Ao mesmo tempo em que podemos nos questionar sobre a versão do mito que Plauto conhecia, podemos nos indagar sobre a versão utilizada por Plauto e, assim, pensar qual teria sido o modelo de *Anfitrião*, se é que esta peça teve um<sup>17</sup>. Já se considerou, por exemplo, que o *Anfitrião* de Rintão de Tarento teria sido o modelo de Plauto, especialmente pelo fato de o poeta ter sido descrito como o fundador de um gênero chamado *hilarotragedia*. A única citação do *Anfitrião* de Rintão, porém, nada revela sobre o tratamento da história, o que torna difícil afirmar qualquer influência. Poderia ter sido modelo para *Anfitrião*, ainda, uma outra comédia: *Nyx makra* do comediógrafo ateniense Platão. Os fragmentos desta peça, contudo, nem mesmo mostram se o nascimento de Hércules era tematizado. Tampouco se pode ter qualquer certeza sobre o tratamento que alguns dos maiores tragediógrafos atenienses podem ter dado ao mito<sup>18</sup>.

## 2. *Anfitrião*, outros gêneros, outras obras

É bastante comum que nos estudos clássicos se estabeleçam comparações entre as obras da comédia nova, quer de Plauto, ou entre essas e as de Terêncio, ou mesmo entre as obras de cada um deles e as de outros comediógrafos, como as do grego Menandro. Tal processo é mesmo coerente com o fato de que os dramaturgos latinos, conforme eles mesmos

<sup>16</sup> Efeitos de humor relacionados à imagem de Alcmena grávida são mencionados na nota 20.

<sup>17</sup> As considerações que se seguem a respeito dos possíveis modelos para o *Anfitrião* plautino são todas elencadas por Christenson (2000, p. 47 – 50).

<sup>18</sup> Sobre a existência de uma *Alkmene* de Ésquilo nada mais há que um testemunho; e os fragmentos do *Amphitruo* de Sófocles não dão qualquer indicação sobre o assunto de que a peça trata. Quanto à *Alkmene* de Eurípides, por outro lado, há uma maior possibilidade de relevância para Plauto, dada a consistência dos fragmentos, acrescida de evidência material por um vaso. O enredo resumido da peça seria o seguinte: Anfitrião se convence da infidelidade de sua esposa e reage violentamente, levando-a a procurar refúgio em um altar; ali Alcmena acende uma pira, que é extinta por uma tempestade; Zeus aparece, então, como *deus ex machina* e soluciona o conflito. A ira de Anfitrião teria sido despertada, ou por Alcmena não o ter cumprimentado apropriadamente (ao que ela responderia ser pelo fato de já ter dormido com ele; cf. Apolodoro, *Bibl.* 2.4.8), ou pela surpresa de esta aparecer grávida (o que não é conclusivo com base na evidência pictórica). Se a segunda opção estiver correta, porém, Eurípides teria seguido a versão do mito exposta no *Scutum*, segundo a qual Anfitrião e Alcmena ainda não haviam consumado seu casamento, alternativa diferente da seguida por Plauto.

declaram, se baseavam em peças (gregas) preexistentes na composição de suas próprias, num *modus faciendi* que obedecia também, por sua vez, a certas convenções a serem seguidas.

Montada com personagens de tipos sociais mais ou menos fixos, como escravos inventivos, parasitas, prostitutas, jovens apaixonados pelas prostitutas, velhos, esposas ciumentas etc.<sup>19</sup>, a comédia nova acabava por ter também situações básicas, recorrentes, com o que o poeta dramático precisava ter muita criatividade para variar seu uso nos enredos.

O caso é que *Anfitrião* é, singularmente, bastante comparada a tragédias<sup>20</sup> (P. R. Bleisch, 1997; P. Bond, 1999; G. Chiarini, 1980; G. Manuwald, 1999; T. Moore, 1995; N. W. Slater, 1990) e épicos (cf. F. J. Lelièvre, 1958; Oniga, 1985)<sup>21</sup>. Boa explicação para isso pode ser o gênero em que, segundo uma personagem, a peça se inseriria. No conjunto da obra de Plauto, primeiro poeta a se especializar em um único gênero (o cômico), *Anfitrião* constitui o único exemplo de, como alega o personagem Mercúrio no prólogo, “tragicomédia” (*tragicocomoedia*, versos 59 e 63)<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> G. E. Duckworth afirma (1971, p. 236 – 7) que tanto em Plauto como em Terêncio os papéis se dividem em três grupos: (1) membros masculinos da casa – o jovem apaixonado (*adulescens*), o velho (*senex*) e o escravo (*seruus*); (2) papéis femininos – a jovem (*uirgo*), a prostituta (*meretrix*), a esposa ou mãe (*matrona*) e a criada (*ancilla*); (3) papéis de rico valor cômico – o parasita (*parasitus*), o mercador de escravos (*leno*), o soldado (*miles*), o banqueiro ou concesso de empréstimo (*trapezista*, *danista*), o médico (*medicus*) e o cozinheiro (*coquus*).

<sup>20</sup> Não pretendemos afirmar que trechos de outras comédias não possam ser, vez ou outra, comparados a passagens épicas ou trágicas, mas tais ocorrências em *Anfitrião* têm sido apontadas como em número consideravelmente grande. Nossa hipótese é de que ali elas sejam também particularmente significativas. É importante lembrar, ainda, que trechos de *Anfitrião* já foram também comparados a produções líricas. G. E. Duckworth (1964, p. 173), por exemplo, considera a ária de Alcmena (v. 633 – 53, em que a *matrona* se lamenta pela partida de seu marido) como um hino à virtude. Já E. Philips (1995) aponta um caráter humorístico na passagem, que mostra no palco a figura de uma mulher grávida (única personagem de todo o drama greco-romano a aparecer no palco em tal condição; cf. Christenson, 2000, p. 38) e sexualmente voraz (que também é a única personagem mulher adúltera de toda a Comédia Nova que chegou a nosso conhecimento; cf. Hunter, 1989, p. 126). Cf. discussão sobre a ária de Alcmena também no artigo de I. T. Cardoso (2001), que concorda com Petersmann (2000) quanto a haver ali uma paródia.

<sup>21</sup> Há, sem dúvida, muitas possibilidades de leituras intertextuais de *Anfitrião* relacionando-a a textos trágicos, nas quais não nos deteremos aqui. Vale a pena citar, contudo, o trabalho de Slater (1990), que sugere semelhanças entre *Anfitrião* e *As Bacantes* (*Bacchae*) de Eurípides. O fato é que não restaram tragédias ou mesmo comédias antigas com temática mais próxima da tragicomédia *Anfitrião*. Nem mesmo se sabe se, como outras comédias de Plauto e Terêncio, *Anfitrião* teria um modelo grego. Sobre a referência a *tragicocomoedia* no prólogo do *Anfitrião* plautino também não há consenso entre os estudiosos. Christenson (2000, p. 148) assume que *Anfitrião* é mesmo uma comédia e que a menção à tragédia seria apenas uma manobra para introduzir a dimensão mítica da peça. Poder-se ia argumentar, então, que *Anfitrião* é uma típica comédia plautina com efeitos esparsos de paratragédia. Já Bond (1999, p. 205), entende o termo “tragicomédia” (“tragi-comedy”) não como uma justaposição de elementos trágicos e cômicos em um mesmo texto, mas como um *tertium quid*: uma mistura genuína em termos de efeito teatral sobre a platéia, que teria uma sensação de divertimento embaraçado e desconfortável. A breve discussão sobre o tema aqui apresentada não é conclusiva, devendo ser aprofundada em nossa dissertação de Mestrado.

<sup>22</sup> Em várias peças plautinas a comédia brinca com outros gêneros. Pode-se ler nesse sentido, por exemplo, a “Glorifizierung”, isto é, uma exagerada representação que personagens de classes sociais mais baixas (especialmente os escravos) fazem de si mesmas, comparando-se a personagens mitológicas (deuses e heróis), além das metáforas e comparações de cunho militar. No caso especial de *Anfitrião*, a relação entre os gêneros pode passar pela relação entre os textos que continham as versões do mito, a depender do conhecimento que o público tivesse deles.

A questão do gênero de uma obra, em discussão intertextual, facilmente nos leva ao conceito de arquiteturalidade de G. Genette (1982, p. 11), que define o termo como “o tipo mais abstrato e implícito” de intertextualidade, baseado em “uma relação completamente muda”. Genette acrescenta, ainda, que “a determinação do estatuto genérico de um texto não é tarefa da arquiteturalidade, mas a do leitor, do crítico, do público, que podem muito bem recusar o estatuto reivindicado por meio do paratexto”.

Ora, analisemos o caso singular de *Anfitrião*, obra em que tal relação está longe de ser muda. *Anfitrião* não tem um título ou subtítulo que defina sua filiação genérica<sup>23</sup>. Mas nem precisa, uma vez que o deus Mercúrio, já no prólogo da peça, se encarrega de enquadrá-la neste gênero:

Agora exporei primeiro o motivo pelo qual vim falar aqui, depois contarei qual o argumento desta tragédia. Por que estão franzindo a testa? Porque disse que será uma tragédia? Sou um deus, vou mudar. Esta peça mesma, se quiserem, farei com que de tragédia seja comédia com todos os mesmos versos. Querem que seja assim ou não? Mas eu sou mesmo um tolo, como se não soubesse o que vocês querem, sendo eu um deus! Sei como é seu pensamento acerca desse assunto. Farei com que seja mista, uma tragicomédia; pois não julgo correto eu continuar a fazer com que seja comédia, uma vez que venham aqui reis e deuses. E então? Visto que aqui escravo também toma parte, farei com que seja, de acordo com o que disse, uma tragicomédia.<sup>24</sup> (v. 50 – 63)

O tipo de personagem que toma parte na ação, critério utilizado por Mercúrio para distinguir comédia e tragédia, oferece uma interessante perspectiva intertextual para aqueles que, em meio ao público plautino<sup>25</sup>, já tivessem tido contato com Aristóteles, ou ouvido falar no peripatético, uma vez que ele mencionara o mesmo critério em sua *Poética* (1448a15-18)<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Os títulos das peças de Plauto que chegaram até nós não haviam sido padronizados antes da época de Varrão, e não se sabe se o público plautino esperaria que as peças tivessem um nome definitivo. Cf. Gratwick (1993, p. 6).

<sup>24</sup> *nunc quam rem oratum huc ueni primum proloquar; / post argumentum huius eloquar tragoediae. / quid contraxistis frontem? quia tragoediam / dixi futuram hanc? deus sum, commutauero. / eandem hanc, si uultis, faciam | ex tragoedia / comoedia ut sit omnibus isdem uorsibus. / utrum sit an non uoltis? sed ego stultior, / quasi nesciam uos uelle, qui diuos siem. / teneo quid animi uostri super hac re siet. / faciam ut commixta sit tragico comoedia; / nam me perpetuo facere ut sit comoedia, / reges quo ueniant et di, non par arbitrator. / quid igitur? quoniam hic seruus quoque partes habet, / faciam sit, proinde ut dixi, tragico[co]moedia.*

<sup>25</sup> Observa-se, ainda, entre os estudiosos mais conservadores, uma tendência a definir o público plautino como muito simples e mesmo ignorante. Sobre a revisão do estatuto do público plautino, parece-nos importante citar, por exemplo, B. A. Taladoire (1956, p. 9 – 21).

<sup>26</sup> Sabendo que os princípios gregos de composição haviam chegado até os latinos – a partir de influências de Platão e Aristóteles mediadas por alexandrinos como Neoptólemo de Páris (cf. D. Tringali, 1924, p. 50) – não é extraordinário que Mercúrio mencione tal critério. Além disso, de acordo com R. L. Hunter (1989, p. 150 – 1), a Comédia Nova grega e a filosofia peripatética teriam surgido em Roma na mesma época, por meio de homens instruídos, que provavelmente eram conhecidos uns dos outros. Por isso, segundo Hunter, não seria surpreendente que um poeta cômico estivesse familiarizado com idéias filosóficas correntes em sua época. O estudioso aponta, ainda, que poderia ser de ajuda para o espectador analisar uma peça em termos aristotélicos, embora isso não possa ser considerado como necessário para o entendimento.

Certamente parte da platéia plautina já tinha assistido a declamações de filosofia mais abertas ao público<sup>27</sup>, que em Roma se davam àquela época; mas uma outra possibilidade é esse tipo de preceito ter-se simplificado, tornando-se lugar-comum e sendo transmitido mesmo via outras peças teatrais.<sup>28</sup>

O prólogo de *Anfitrião* conta ainda com outras menções a gênero trágico e cômico<sup>29</sup>, mas o trecho acima parece ser o mais relevante, uma vez que Mercúrio se põe a discutir que tipo de espetáculo iria ser apresentado, afinal, e ainda justifica sua escolha (v. 50 – 63). Percebemos que o deus age sabiamente ao fazê-lo: a manobra executada no prólogo parece preparar os espectadores para certas relações arquitextuais que não seriam tão automaticamente estabelecidas pelo público, ou que, se o fossem, poderiam ser mal recebidas<sup>30</sup>.

A aparição das divindades, por exemplo, recurso alegado pela personagem Mercúrio como mais propriamente trágico<sup>31</sup>, ao ser utilizado na comédia *Anfitrião* com certeza não passou despercebida aos espectadores. Dessa forma, o artifício de, já antes do desenrolar da ação, filiar ou de aparentar a peça ao gênero “tragicômico” minimizaria algum possível

<sup>27</sup> De acordo com Powell (1995, p. 11), o entusiasmo pela filosofia fazia com que os romanos reivindicassem influências culturais gregas desde os primórdios. De fato, filósofos haviam vivido e trabalhado em cidades gregas do sul da Itália, chegando mesmo a ganhar certo destaque na política. Este fato tornava fácil imaginar que tais filósofos fossem conhecidos dos romanos. Apesar de tal cenário ser dito improvável, não haveria razões fortes para rejeitar a idéia da existência deste tipo de contato cultural entre o povo da Magna Grécia e os itálicos. Sobre a obra de Aristóteles especificamente, a tradição afirma que seus trabalhos teriam sido levados a Roma por Sula em 84 a.C.; cf. Powell (1995, p. 11).

<sup>28</sup> Cabe aqui lembrar, nesse sentido, que a diferenciação que Aristóteles propõe entre “pessoas superiores e inferiores” parece dizer respeito às disposições éticas e escolhas demonstradas na ação, não à personalidade do indivíduo ou a uma questão intrinsecamente psicológica (cf. Halliwell, 1987, p. 75). Tal diferenciação, então, tampouco poderia se resumir ao “estatuto social” da personagem, não correspondendo à sugestão de Mercúrio. De acordo com Christenson (2000, p. 150) – que postula que, para fazer tal restrição, então, Mercúrio deveria ter em mente o típico escravo espertalhão da comédia nova – os escravos podiam ocupar papéis significativos na tragédia grega. Segundo R. P. Bond (1999, p. 206), a diferença é que os destinos das personagens de origem menos nobre nunca são efetivamente “trágicos”.

<sup>29</sup> Cabe observar que todo o prólogo é repleto de referências metapoéticas, obtendo certo destaque entre estas as observações acerca dos gêneros poéticos. Tal questão nos é de grande interesse e foi parcialmente desenvolvida durante nossa pesquisa de Iniciação Científica (sob orientação da Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso e apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, processo nº 05/60850-1). Pretendemos nos aprofundar no tema da metapoesia em *Anfitrião* em nossa atual pesquisa de Mestrado (Idem, processo nº 07/57172-7). Cf. ainda Cardoso, “Ilusão e engano em Plauto”, *Revista Letras Clássicas*, 9, 2005 (no prelo); *Ars Plautina* (Doutorado – FFLCH – USP, 2005).

<sup>30</sup> De acordo com Hunter (1989, p. 82), poetas, atores e espectadores tinham consciência de que o gênero estava no auge de uma longa tradição com práticas e convenções próprias. Lembremos ainda que Genette (assim como vários outros estudiosos que desmistificam a idéia de que os textos carregam uma verdade absoluta) admite que o público poderia muito bem se decidir por recusar o gênero atribuído a uma obra.

<sup>31</sup> O argumento de Mercúrio torna necessário trazer para a discussão a visão de C. Sourvinou-Inwood: de acordo com esta estudiosa, os deuses de tragédias eram percebidos como representações das divindades, enquanto os deuses de comédias eram percebidos como construtos cômicos, apenas (2003, p. 46). A maneira como Mercúrio separa as personagens divinas da esfera da comédia parece apontar para uma concepção de deus no palco como representação de divindade, mas relevante é ressaltar que, em *Anfitrião*, apesar do comentário de Mercúrio, ele próprio e Júpiter se mostram, sem dúvida, deuses mais cômicos.



choque do público; ou melhor, colaboraria para fazê-lo rir de tamanha incongruência, enfim, enfatizaria o fato de que Plauto parodia os recursos da tragédia.

Julgamos interessante, neste ponto, observar se, além de um exemplo de explícita arquitextualidade (referência de um texto ao gênero ao qual se filia), tal artifício poderia ser considerado um exemplo de paratextualidade (referência que certos elementos marginais ao texto fazem a outro texto). Ou antes, se o prólogo de uma comédia plautina constitui exemplo de paratexto, tendo função semelhante à que, em obras modernas, teria um título, subtítulo ou prefácio. Este aspecto da intertextualidade será ainda desenvolvido, num próximo passo de nosso trabalho no estudo do prólogo plautino. Nas considerações seguintes, associada à questão da paratextualidade, um dos aspectos que investigamos é a mescla de gêneros em *Anfitrião*. Para dar um exemplo, mencionaremos a questão da épica.

### 3. A épica em *Anfitrião*

Adotando a idéia de que a intertextualidade com textos trágicos é explicada já pela arquitextualidade de *Anfitrião*, isto é, por meio de referência ao gênero ao qual se filia, interessamo-nos por saber como se dá o diálogo da comédia em estudo com textos de outros gêneros, nomeadamente, com textos épicos<sup>32</sup>.

Muitas das ocorrências de lugares-comuns, construções e termos relacionados à épica se dão neste discurso de batalha do escravo (compreendido entre os versos 186 – 247 e 250 – 262 da primeira cena após o prólogo) trecho facilmente comparável a um discurso de mensageiro, que poderia certamente conter referências tanto épicas como trágicas (cf. Oniga, 1985, p. 116).

Na verdade, a narrativa de Sósia começa com um tom um pouco duvidoso, como se pode observar pelo verso 200: *Verum quasi adfuerim tamen simulabo atque audita eloquar* (“Na verdade, vou fingir que estive lá, e direi o que ouvi falar”). Cabe lembrar, porém, que a ausência de conhecimento de primeira-mão acerca da ação que seria o conteúdo da mensagem a ser transmitida não desqualifica, por si só, a epicidade do discurso: ela é análoga, *mutatis mutandis*, à que acometera até o próprio poeta homérico que, diante de tais dificuldades, invoca as musas (cf. Oniga, 1985, p. 205 – 6, e Christenson, 2000, p. 178):

Oh! Celícolas Musas, inspirai-me;  
Sois deusas e na mente abrangeis tudo:

---

<sup>32</sup> Em nosso entender, esse diálogo, que constitui boa parte das possibilidades intertextuais da peça, ainda não foi, conforme Oniga apontou em seu estudo sobre a narrativa de batalha de Sósia (“Il canticum di Sosia: forme stilistiche e modelli culturali”, 1985), observado com a amplitude que merece.

Roçou-nos único o rumor da fama.  
 Nem que dez bocas, línguas dez houvesse,  
 Voz infrangível, coração de bronze,  
 Pudera eu memorar quantias e nomes  
 Dos que às plagas Ilíacas vieram:  
 Isso às filhas do Egífero compete<sup>33</sup>.

Portanto, já na preparação para iniciar sua narrativa, o escravo cômico de *Anfitrião* faz uso do *topos* épico da ausência de conhecimento em primeira mão. Dessa forma, não seria de se admirar que houvesse demais motivos épicos ao longo de seu discurso. O fato de Sósia discorrer acerca da batalha travada entre tebanos e teléboas, por exemplo, traz ao palco plautino, como já se apontou, vocabulário diretamente associável ao de narrativas épicas. Observemos os seguintes trechos:

*consonat terra, clamorem utrimque efferunt*<sup>34</sup> (v. 228)  
 (...) *ferro ferit; tela fragunt; boat*  
*caelum fremitu uirum*<sup>35</sup> (...) (v. 233 – 4)

Diversos termos empregados na tragicomédia plautina podem ser encontrados, por exemplo, nos excertos da épica virgiliana *Eneida* (*Aeneis*) abaixo citados<sup>36</sup>:

*fulmineum, strictoque ferit retinacula ferro* (4.580)  
*tum plausu fremituque uirum studiisque faventum*  
*consonat omne nemus, vocemque inclusa volutant*  
*litora, pulsati colles clamore resultant* (5.148-50)  
*frange manu telum Phrygii praedonis et ipsum* (11.484)  
*inpavidus frangit telum et fremit ore cruento* (12.8)

O público da época plautina obviamente não teria conhecimento da obra Virgílio, composta cerca de dois séculos depois. Mas é possível pensar que tais vocábulos fizessem referência a uma tradição épica romana mais antiga e comum, que não nos tenha chegado. O

<sup>33</sup> Tradução de Odorico Mendes (extraída da edição com notas de Sálvio Nienkötter, 2008, p. 103, v. 420 – 7) dos versos 484 – 92 do canto II da *Ilíada*. Citamos, aqui, o texto grego editado por P. Mazon, publicado pela Les Belles Lettres, t. I, (1996, p. 48):

ἔσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι – / ὑμεῖς γὰρ θεαὶ ἐστέ, πάρεστε τε, ἴστέ τε πάντα, / ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν – / οἳ τινες ἠγεμόνες Δαναῶν καὶ κοίρανοι ἦσαν' / πληθὺν δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω, / οὐδ' εἰ μοι δέκα μὲν γλώσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἶεν, / φωνὴ δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δὲ μοι ἦτορ ἐνείη, / εἰ μὴ Ὀλυμπιάδες Μοῦσαι, Διὸς αἰγιόχοιο / θυγατέρες, μνησαίαθ' ὅσοι ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον'

<sup>34</sup> Ressoa a terra, ambos os lados elevam o clamor.

<sup>35</sup> Fere com ferro; despedaçam-se os dardos, retumba o céu com o frêmito dos homens.

<sup>36</sup> Outras associações interessantes podem ser feitas com os seguintes trechos de Ênio: *tollitur in caelum clamor exortus utrimque* (Ann. 428 Skutsch); *clamore bouantes* (Ann. 594 Skutsch); *aes sonit, fraguntur hastae, terra sudat sanguine; saeuiter fortuna ferro cernunt de uictoria* (Hect. Lyt. 165 – 6 Jocelyn).

reconhecimento<sup>37</sup> de expressões épicas por parte do público plautino certamente geraria efeitos: por um lado, a comédia (que já não seria tão comédia assim, mas “tragicomédia”) poderia ganhar um tom mais sério, próprio da épica; por outro, um relato épico vindo de um escravo de *palliata* grotescamente vestido poderia contribuir muito para o humor da peça. Também o público hodierno, tendo conhecimento de uma das obras, plautina ou homérica, ao entrar em contato com a outra pode conseguir uma apreciação mais interessante, por meio de leituras intertextuais, dos recursos de que se valeria o respectivo poeta.

Por este breve exemplo, fica clara a profusão de pontos da comédia *Anfitrião* que podem receber análises intertextuais mais aprofundadas. Mas não podemos ignorar, para tal, a necessidade de um “vetor retroativo”, já ressaltado em reflexões epistemológicas sobre a intertextualidade: não é que Plauto, por absurdo, remetesse profeticamente a Virgílio, mas, dada a escassez do corpus da épica latina contemporânea ou anterior à Plauto<sup>38</sup>, encontrar coincidências entre a narrativa de Sósia (composta entre o final do século III e começo do II a.C.) e descrições de batalha na *Eneida* (composta no século I a. C.) é um recurso que nos permite supor um tom épico em Plauto. Comentadores como Christenson – que indica em notas diversas semelhanças entre a obra plautina e a virgiliana (além da homérica) –, se utilizam desse vetor, ainda que não desenvolvam em sentido intertextual os efeitos das pesquisas de fontes.

#### 4. Plauto filósofo...

<sup>37</sup> Quanto a saber se o público compreendia, de fato, as alusões à épica que identificamos nos textos plautinos, talvez possamos levar em consideração o argumento de Jocelyn (1969, p. 137). De acordo com o estudioso, algumas alusões no *corpus* plautino remanescente são tão elípticas que sugerem um público bastante conhecedor da saga troiana, que teria sido divulgada por autores anteriores a Plauto, como Lívio e Névio. Uma outra prova de que o discurso épico era aludido na fala de algumas personagens plautinas é a menção a Homero (ou a rapsodos que o declamavam), na peça *Truculentus* (*Truculento*): “Não fiquem esperando, ó espectadores, que eu apregoe minhas batalhas: com as mãos é que costume apregoar meus combates, não com conversa. Sei bem eu que muitos soldados “lembram” suas mentiras, pode-se lembrar do Homeronense, como também, depois dele, de outros mil, que foram vencidos e condenados por causa de falsos combates” (v. 482 – 6). Tradução de I. T. Cardoso, apresentada em sua tese (2005, p. 238). Citamos, aqui, o texto latino editado por A. Ernout, publicado pela Les Belles Lettres, t. VII, (2001, p. 129): *ne expectetis, spectatores, meas pugnas dum praedicem: / manibus duella praedicare soleo, haud in sermonibus. / scio ego multos memoravisse milites mendacium; / et homeronidam et postilla mille memorari potis, / qui et conuicti et condemnati falsis de pugnis sient. Homeronidam*, nome aproximado ao de Homero, tanto poderia se referir ao poeta a quem são atribuídos os poemas épicos *Iliada* e *Odisséia*, como a toda uma “categoria” de poetas épicos e rapsodos, os quais narravam feitos heróicos na Grécia antiga, cf. W. Hofmann (2002, p. 175).

<sup>38</sup> As origens da épica latina pré-literária não nos são acessíveis e as primeiras obras escritas que chegaram a nosso conhecimento encontram-se em estado fragmentário. O início da épica romana é comumente marcado pela *Oduvia* (ou *Odyssia*) de Lívio Andronico (c. 280 – 200 a.C.), uma espécie de adaptação da *Odisséia* homérica. As composições épicas seguintes de que temos notícia são o *Bellum Punicum* de Névio (c. 264 – 201 a.C.) e os *Annales* de Ênio (c. 239 – 169 a.C.), escritos, respectivamente, após a Primeira e a Segunda Guerra Púnica. Cf. von Albrecht (1997, p. 79), E. J. Kenney (1996, p. 58 – 60).

Para finalizar a presente argumentação, gostaríamos de comentar um último exemplo de intertextualidade *a posteriori* que se pode estabelecer com o *Anfitrião* de Plauto. Trata-se de um fenômeno apontado por autores como o filósofo italiano G. Vico (1710), García-Hernández (*Descartes Y Plauto - La Concepción Dramática Del Sistema Cartesiano*, 1997) e M. Schmitz (*Elemente einer nachidealistischen Descartes-Kritik in Plautus' Amphitruo*, 1996). Desta vez, não iremos nos referir a outro texto poético, mas a um tratado filosófico. Na primeira cena da peça após o prólogo, Sósia começa sofrer uma crise de identidade causada por Mercúrio, que traz a mesma aparência e a mesma vestimenta que o escravo. Entrando em desespero, então, Sósia começa a refletir e, no verso 447 chega à seguinte conclusão: *Sed quom cogito, equidem certo idem sum qui semper fui* (“Mas, quando penso, certamente sem dúvida eu sou o mesmo que sempre fui”). Parece quase impossível, ao ler tal passagem, não se lembrar do famoso *Cogito ergo sum* (“Penso, logo existo”) de Descartes<sup>39</sup>.

Certamente não afirmamos que Descartes tenha plagiado Sósia (entenda-se, Plauto), ou, como aponta Vico, que o pensamento cartesiano não tenha qualquer originalidade por se encontrar certa equivalência em uma expressão análoga na Roma do século II a.C. Tencionamos apenas depositar um voto em favor das leituras intertextuais que, antes que afirmar que um texto/autor é mera cópia de outro, procuram gerar apreciações mais enriquecidas, já que mais hipertextuais, dos textos, que nunca se fecham em si próprios<sup>40</sup>.

Assim, a leitura de Descartes com conhecimento prévio de Plauto pode tornar as bases filosóficas do primeiro um pouco mais divertidas e aplicáveis a situações cotidianas; de igual modo, a leitura de *Anfitrião* com *O discurso do Método* na bagagem, torna nosso Sósia um pouco mais... filósofo, o que não seria propriamente menos jocoso no contexto plautino...

## REFERÊNCIAS

### Edições de *Anfitrião*:

PLAUTE. **Comédies**. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Tome I. Paris: Les Belles Lettres, 2001.

PLAUTUS. **Amphitruo**. Edited by D. M. Christenson. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

<sup>39</sup> Sobre a proximidade dos dois discursos, insinuando certa falta de originalidade em Descartes, Vico aponta: *Et vero Plautinus Sosia non aliter, ac a genio fallaci Carthesii, aut a somnio divinitus immisso Stoici, a Mercurio, qui ipsius imaginem sumpserat, in dubium de se ipso adductus, an sit, ad idem instar meditabundus huic primo vero acquiescit.*

<sup>40</sup> Levando em consideração, sempre a sério, o fator retroativo.

**Outras obras antigas:**

ARISTOTLE. **The poetics of Aristotle**: Translation and commentary. Edited by Stephen Halliwell. London: Duckworth, 1987.

HOMÈRE. **Iliade**. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Tome I. Paris: Les Belles Lettres, 1996.

HOMERO. **Iliada**. Tradução de Manuel Odorico Mendes, notas de Sálvio Nienkötter. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

PLAUTUS. **Menaechmi**. Edited by A. S. Gratwick. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

VIRGILE. **Eneide**. Texte établi et traduit par Jacques Perret. Paris: Les Belles Lettres, 1981.

**Sobre Anfítrio:**

BLEISCH, P. R. Plautine travesties of gender and genre: transvestism and tragicomedy in Amphitruo. **Didaskalia**, v. 4, n. 1, 1997.

BOND, P. Plautus' "Amphitryo" as Tragi-Comedy. **Greece & Rome**, Serie 2, v. 46, p. 203-20, 1999.

CHIARINI, G. Compresenza e conflittualità dei generi nel teatro latino arcaico (per una rilettura dell'Amphitruo). **MD**, v. 5, p. 87-124, 1980.

LELIÈVRE, F. J. Sosia and roman epic. **Phoenix**, n. 3, p. 117-24, 1958.

MANUWALD, G. Tragödienelemente in Plautus' Amphitruo - Zeichen von Tragödienparodie oder Tragi-komödie? In.: BAIER T. (org.) **Studien zu Plautus' Amphitruo**. Tübingen: Altertumswissenschaftliche Reihe, 1999, p. 177-202.

MOORE, T. Tragicomedy as a Running Joke: Plautus' Amphitruo in Performance. **Didaskalia**, v.4, Mai, 1995.

ONIGA, R. Il canticum di Sosia: forme stilistiche e modelli culturali. **MD**, v. 14, p. 113-208, 1985.

PHILLIPS, J. E. Phillips. Alcumena in the Amphitruo of Plautus: A Pregnant Lady Joke. **Classical Journal** 80, p. 121 – 6, 1985.

SLATER, N. W. Amphitruo, Bacchae, and Metatheatre. **Lexis**, 5-6, p. 101-25, 1990.

**Estudos envolvendo teorias intertextuais:**

BARCHIESI, A. Otto punti su um mappa dei naufragi. **Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici**, v. 39, p. 209-26, 1997.

CONTE, G. B. **Latin Literature**; A History. Translated by Joseph B. Solodow. Revised by Don Fowler and Glenn W. Most. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1994.

\_\_\_\_\_. **The Rethoric of Imitation.** Genre and Poetic Memory in Virgil and other Latin Poets. Translated and prefaced by Charles Segal. Ithaca/London: Cornell University Press, 1996.

FOWLER, D. On the shoulders of giants: intertextuality and classical studies. In.: **Roman constructions:** Readings in postmodern Latin. Oxford: Oxford University Press, 2000.

GENETTE, G. **Palimpsestes:** La littérature au second degré. Paris: Le Seuil, 1982.

PRATA, P. **O caráter intertextual dos Tristes de Ovídio:** uma leitura dos elementos épicos virgilianos. Tese (Doutorado) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2007.

VASCONCELLOS, P. **Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio.** São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

WEST, D. **Cast out theory.** Classical Association Presidential Address, 1995.

**Bibliografia secundária:**

ALBRECHT, M. V. **A history of Roman literature.** Leiden: Brill, 1997.

CARDOSO, I. T. Matronae Virtuosae no Stichus de Plauto. **Phaos**, v. 1, p. 21-38, 2001.

DUCKWORTH, G. E. **The nature of Roman comedy.** New Jersey: Princeton University Press, 1971.

GARCÍA-HERNÁNDEZ, B. **Descartes Y Plauto:** La Concepción Dramática Del Sistema Cartesiano. Madrid: Editorial Tecnos, 1997.

GRATWICK A. S. Curculio's Last Bow: Plautus, "Trinummus" IV. 3. **Mnemosyne**, v. 34, p. 331-50, 1981.

HUNTER, R. L. **The new comedy of Greece and Rome.** Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

JOCELYN, H. D. Chrysalus and the fall of Troy. **Harvard Studies in Classical Philology**, v. 73, p. 135-52, 1969.

KENNEY, E. J. **The Cambridge History of Classical Literature.** Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

POWELL, J. G. F. **Cicero the philosopher.** Oxford: Clarendon, 1995.

QUESTA, C; RAFFAELLI, R. **Maschere, Prologhi, Naufragi nella commedia plautina.** Bari, Adriatica Editrice, 1984.

SOURVINOU-INWOOD, C. **Tragedy and Athenian Religion.** Lanham: Lexington Books, 2003.

VICO, G. **De antiquissima italorum sapientia.** 1710.