

GÊNERO, ESTILO E COMICIDADE NO *AMPHITRUO* DE PLAUTO

Jorge Henrique Nunes Pinto (UERJ)
nunes.jorgehenrique@gmail.com

1. O prólogo de *Anfitrião*

1.1. Texto original e comentários

Vt vos in vostris voltis¹³ mercimoniis
emundis vendundisque¹⁴ me laetum lucris
adficere atque adiuuare in rebus omnibus¹⁵
et ut res rationesque vostrorum omnium
bene <me> expedire voltis peregrique et domi¹⁶.....5
bonoque atque amplo auctare perpetuo lucro
quasque incepistis res quasque inceperitis,
et uti bonis vos vestrosque omnis¹⁷ nuntiis
me adficere voltis, ea adferam, ea uti nuntiem
quae maxime in rem vostram communem sient — 10
nam vos quidem id iam scitis concessum et datum
mi¹⁸ esse ab dis aliis¹⁹, nuntiis praesim et lucro —:

¹³ Arcaísmo – alternância vocálica de *uoltis* por *voltis* – 2ª pessoa do plural do verbo irregular *uolo, uis, uelle*. Ocorre outras três vezes no trecho.

¹⁴ Arcaísmo - alternâncias vocálicas de *emendis uendundisque* (*mercimoniis*) - mercadorias que devem ser compradas e vendidas -, participios futuros passivos (gerundivos), no ablativo plural, dos verbos *emo* e *uendo*. Por seu sentido passivo, pode ser traduzido também como “para a compra e venda de mercadorias”, substantivando o verbo.

¹⁵ Orações infinitivas com sujeito acusativo *me*, omitido na segunda por zeugma.

Trecho em ordem direta: *Vt uos uoltis me adficere laetum lucris atque (me) adiuuare in rebus omnibus, in uostris mercimoniis emundis uendundisque*.

¹⁶ Arcaísmo: pode ser interpretado como caso locativo singular.

¹⁷ Arcaísmo - acusativo plural em *is* – *omnis uostros*.

¹⁸ Contração de *mihi* – dativo de *ego* - revelando síncope do H não pronunciado.

¹⁹ Oração infinitiva com infinitivo passado passivo formado por locução com *esse*. Trecho em ordem direta: *nam quidem iam vos scitis id esse concessum et datum mi ab aliis dis*.

Ab diis aliis: preposição *ab* com ablativo de agente.

haec ut me voltis adprobare²⁰ admitier,
 [lucrum ut perenne vobis semper suppetat]
 ita huic facietis fabulae silentium 15
 itaque aequi et iusti hic eritis omnes arbitri.

1.2. Traduções

Tradução Literal

Como vocês querem, em termos de mercadorias que serão vendidas e compradas, que eu fique afeito às barganhas e ajude em todos os negócios, e que resolva os negócios e as contas de todos vocês em casa e no estrangeiro, e que eu, com considerável, amplo e perpétuo lucro, favoreça os negócios que vocês iniciaram e que iniciarão, e que eu deleite vocês e todos os seus com agradáveis notícias –contá-las-ei- e que eu anuncie todas estas coisas que estejam no mais alto grau em seu comum interesse – de fato vocês certamente já sabem a mim ter sido concedido e dado pelos outros deuses que esteja à frente das notícias e do lucro - : como vocês querem que eu me empenhe em aprovar todas estas coisas (para que o lucro constante sempre lhes seja abundante), assim vocês farão silêncio para esta peça, e assim todos aqui serão juízes imparciais e justos.

Tradução Literária

Como, no tocante às trocas comerciais, tanto a compra como a venda, vocês desejam me tornar propenso a barganhas e solícito a toda sorte de negócios, resolvendo-os e às suas contas tanto dentro como fora deste país; como desejam que eu favoreça com ganhos altos e ininterruptos os negócios já feitos e aqueles ainda por fazer, e que eu traga sempre promissoras novidades para vocês e os seus próximos (e trarei), e que eu anuncie o que melhor se coadunar ao seus interesses – certamente vocês já sabem que fui encarregado pelos outros deuses de tomar as rédeas nos assuntos de notícias e ganhos - : como vocês desejam meu empenho para aprovar tudo isto, para que os ganhos perenes sempre lhes abundem, então, em retorno, fi-

²⁰ Uso não contrato, como será comum na época clássica, da forma *approbare* (grafia em função da pronúncia), prezando pela grafia etimológica (construção com a preposição *ad*). Mesmo caso ocorre em *adficere*, *adferam* e *admitier* que virão a admitir a assimilação fonética à morfologia.

carão em silêncio durante a peça, e assim todos serão juízes honestos e imparciais.

2. *Análise, linguagem e estilo*

A dicção de Plauto está profundamente marcada pela linguagem popular, pelo arcaísmo, pelo não rebuscamento linguístico consoante à proposta de entretenimento e identificação das massas, prezando pela oralidade e pelo caráter interativo de suas peças. Mesmo no prólogo, Plauto já utiliza, ao contrário de Terêncio, a função cômica e o diálogo com o público, prenunciando o que será desenvolvido no decorrer do espetáculo.

Estilisticamente, vemos uma preferência por uma disposição mais simples e direta dos termos na construção sintática, característica do discurso oral, especialmente porque o prólogo visa a um fácil entendimento do público. Assim, os hipérbatos, embora existam, não são tão espinhosos quanto os veremos em Vergílio, Horácio, Ovídio etc. Ex.: *vos in vostris voltis mercimonis*.

As orações complexas e os manejos linguísticos de difícil assimilação perdem lugar a uma mensagem direta, não metafórica, sem o uso dos lugares-comuns tão úteis à retórica clássica para expressão de uma ideia.

As repetições, neste contexto, se mostram muito comuns ao estilo plautino: a palavra *res*, por exemplo, é, em termos da função expressiva, desnecessariamente repetida. Podendo ser traduzida por “negócio” ou equivalentes semânticos, costuma suscitar interpretações distintas por parte dos tradutores, que utilizam de sinonímia nem sempre exata.

Comum em quase toda produção literária latina, o paralelismo sintático é dos recursos estilísticos que não aparecem monopolizados por nenhum gênero: da elegia à épica, do teatro à historiografia, consiste num sempre bem-vindo instrumento retórico. Em Plauto, no trecho traduzido, toda a construção se faz a partir da oração conformativa iniciada por *ut* e seguida do sintagma ver-

bal *uos uoltis* (nas sequências imediatas, omitido por zeugma). A enumeração de todas as atividades narradas por Mercúrio só tem sua resolução no fim do trecho, quando ele revela efetivamente o que veio pedir: o silêncio na peça. Este deslocamento dialógico, afastando progressivamente a ideia principal a partir de diversas orações secundárias (subordinadas), é bem útil para a função de prêmio que parece haver no prólogo, com uma espécie de *captatio benevolentiae* adaptada aos interesses, bem diversos dos seus usos retóricos e oratórios originais, da comediografia.

No desenrolar do prólogo, ver-se-á com mais clareza a função fática da fala do deus: ele discutirá a questão do gênero (tragicomédia, mescla de gêneros com concorrência de personagens elevados e baixos – *reges... et di* – reis e deuses) e assustará o público anunciando dissimuladamente a encenação de uma tragédia (*post argumentum huius eloquar tragoediae; quid contraxistis frontem?, quia tragoediam dixi futuram hanc?* – Depois anunciarei o argumento desta tragédia. Por que franzem a testa? Porque eu disse que esta haverá de ser uma tragédia?).

À repetição de palavras previamente citada, podemos unir ainda outros elementos retoricamente “dispensáveis” como a utilização de pronomes pessoais do caso reto (*uos*) e a normatização morfológica de mudanças fonéticas (forma contraída *mi* para *mihi*), imprimindo ao texto um caráter de informalidade, próximo da linguagem oral, tão importante para o estudo da língua latina vulgar (Cf. SILVA NETO, 1957). Esta fundamentação na oralidade se perde completamente no latim clássico, mesmo na poesia épica de Vergílio, por exemplo, que a rigor pela tradição homérica deveria ser cantada, como o foi pelos aedos, e portanto deveria fazer uso de repetições sistemáticas, ênfases e epítetos necessários ao entendimento e à assimilação do texto pelo ouvinte (não leitor).

3. *Contexto*

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, p. 379).

O teatro romano, por natureza, está intimamente ligado aos jogos e espetáculos que até hoje constituem os principais estereótipos através dos quais nos é apresentado o legado da cultura romana, tais como os embates dos gladiadores. Estes jogos se dividem, segundo nomenclatura de Maria Helena da Rocha Pereira (2002), em ordinários e extraordinários. Destes, percebemos o óbvio caráter excepcional, pois a função dos jogos normalmente era acompanhar eventos especiais, como uma cerimônia de triunfo ou os funerais de personalidades romanas. Daqueles, fazem parte os *Ludi Romani*, os *Ludi Megalenses*, a cargo dos edis *curuis*, os *Ludi Plebei*, organizados pelos edis da plebe, e os *Ludi Apollinares*, preparados pelo pretor urbano, sendo todos estes jogos periódicos, que aconteciam em meses específicos do ano.

Através da identificação do papel do Jogo na composição e no enredo, o jogo é aqui entendido como “um elemento dado antes da própria cultura, acompanhando-a e marcando-a desde as mais distantes origens até a fase de civilização em que agora nos encontramos” (HUIZINGA, 2004, p. 6). Desta forma, julgamos imprescindível, num estudo que estabelece a cultura como um dos pontos de partida para a análise do texto, efetuar, igualmente, um breve estudo sobre o jogo. O espetáculo teatral, neste contexto, não consistia em um evento autossuficiente e independente, mas apenas em um componente dos Jogos, o que motivou, inclusive, conforme nos lembra Pereira, uma queixa por parte de Terêncio no prólogo de “A Sogra”, concernente à dificuldade em se apresentar uma peça em meio à “calamidade” dos jogos. Das seis peças conhecidas deste autor, segundo a professora, quatro foram estreadas nos *Ludi Megalenses*, entre as quais “A Sogra”, e duas nos jogos fúnebres de Paulo Emílio. Acerca dos aspectos linguísticos da designação do jogo latino, Huizinga (*ibidem*) nos ensina que os romanos sintetizavam num único vocábulo – *ludus* – todas as acepções do con-

ceito de jogo, ao contrário dos gregos, que tripartiam a semântica da seguinte forma: παιδιά, ou seja, o infantil, os brinquedos e as brincadeiras que, em um sentido mais amplo, abrangem, inclusive, as formas lúdicas sagradas; αθύρμα, que, em segundo plano, representa o fútil e o frívolo; finalmente, αγών representa a competição e o concurso, eventos de extrema importância tanto na cultura grega quanto na latina. Esta última, a que verdadeiramente nos interessa, ajuda a esclarecer a concepção romana das competições, uma vez que, como já esclarecemos, somente a forma *ludus* indicava em latim a noção de jogo, carregada, conforme percebemos pelo léxico helênico, de mais de um sentido. A semântica de *ludus* remete à noção de ilusão, simulação e irreal, estando oculta nas grandes competições públicas, que representavam um importantíssimo papel no cotidiano romano. Tendo em mente que “a cultura surge sob a forma do jogo” (*ibidem*, p. 53), parece-nos impossível não traçar um perfil dos aspectos culturais de Roma em função de suas expressões lúdicas. Mesmo que, com a evolução, o jogo esteja propenso a assumir um papel menos importante na cultura, restringindo-se a, entre outros, ritos sagrados, poesia e folclore, seus aspectos obscurecidos podem ser resgatados nas manifestações culturais.

Nesta perspectiva, entendemos como a comédia nova, em contraste à antiga, se organiza de maneira oposta no que tange à construção de personagens, pois não são específicos, como o Cléon ou como o Sócrates aristofânicos: a própria sociedade não permite mais a crítica política, a censura e o vitupério de homens públicos e instituições civis. A arte restringe-se à produção de personagens tipificados e genéricos que, por um procedimento associativo a cargo unicamente do espectador (não mais do autor), pode se vincular a personagens históricas, a comportamentos viciosos e, evidentemente, ao incentivo pedagógico à virtude aristotélica correspondente ao vício retratado.

Operando a técnica da *imitatio* e da *contaminatio*, a “latini-dade” das peças plautinas imitadas da NEA (Comédia Nova grega, especialmente Menandro) se mostra especialmente em função dos usos de tópicos identificáveis pelos romanos (termos militares,

legislação, cotidiano dos escravos); a ambientação, entretanto, era grega em todas as 21 peças consideradas fidedignas pelo veredito até hoje aceito de Varrão, cerca de metade das quais apenas em Atenas, assim como eram gregos todos os nomes de personagens.

A comédia *palliata* de Plauto e Terêncio será suplantada após a morte deste pela *togata*, menos rica em inventividade e movimentos, relegando à comédia, quiçá à atividade teatral como um todo, um papel menos expressivo na “era de ouro”.

4. Cotejo de traduções do trecho do *Amphitruo*

É evidente, partindo da primeira palavra da peça (*ut*), a ambiguidade por ela suscitada na interpretação dos tradutores: com a tradução de Riley (1912), como conjunção conformativa, afinamo-nos; já na tradução portuguesa de Louro Fonseca (1993), esta acepção é ignorada, sendo o teor do texto tratado como simplesmente uma sequência de orações diretas. Esta hipótese poderia ocorrer caso a conjunção *ut* fosse acompanhada de subjuntivo, assim estando subordinada à oração principal *uos uolitis*.

No trecho “*ea adferam, ea ut nuntiem*”, a interpretação de Riley entende a primeira oração como isolada no meio das correlações conformativas (trarei estas coisas, resolvendo a ambiguidade verbal de *adferam* em futuro do indicativo); a interpretação de Louro Fonseca entende a primeira oração “*ea adferam*” como apenas uma das muitas conformativas, agora utilizando Plauto não mais a oração infinitiva com sujeito acusativo, mas sim a própria forma do subjuntivo presente (assim resolve a ambiguidade de *adferam* na contramão de Riley). Portanto, o *ut* de “*ea ut nuntiem*” precisa ser interpretado como conjunção empregada com subjuntivo para formação de subordinadas que indiquem acontecimento ou consequência, o que traz à oração uma acepção de “desejo” em contraste com o caráter meramente declarativo do seu substituto de oração infinitiva com sujeito acusativo. Esta sentença justificaria a opção de Louro Fonseca de traduzir todo o trecho anterior sem o caráter de conformatividade, estabelecendo uma interpreta-

ção contínua e unívoca para o estilo e a intenção de Plauto na voz do deus Mercúrio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec, 1993.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PEREIRA, M. *Estudos de história da cultura clássica*. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002

PLAUTO. *Anfitrião*. Introdução, tradução do latim e notas de Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Edições 70, 1993.

PLAUTUS. *The Comedies of Plautus*. Trad.: Henry Thomas Riley. London: G. Bell and Sons, 1912.

SILVA NETO, S. *História do latim vulgar*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1957.