

A COMÉDIA ROMANA E A DANÇA FINAL

Timothy J. Moore* * Washington
University in St.
Louis, EUA.

Recebido em: 22/08/2023

Aceito em: 30/08/2023

tmoore26@wustl.edu



RESUMO: A dança tomava conta do teatro romano e, em *Persa*, *Pseudolus* e *Stichus*, de Plauto, as personagens, muito perto do final da peça, referem-se explicitamente a seu próprio ato de dançar. Das restantes vinte e três peças existentes de Plauto e Terêncio, vinte incluem cenas de animada movimentação executadas em metros acompanhados, ou nas suas cenas finais, ou um pouco antes, ou no momento do clímax do problema da peça ou da sua resolução. Estas cenas de animada movimentação perto do fim das peças partilham frequentemente características métricas com as cenas de dança explícita, e algumas peças podem incluir alusões metateatrais a uma dança final. Parece, portanto, muito provável que os dramaturgos cômicos romanos fizessem quase sempre questão de incluir uma dança especialmente elaborada num momento significativo no final ou perto do final das suas peças.

PALAVRAS-CHAVE: Comédia romana; metro; dança.

ROMAN COMEDY AND THE FINAL DANCE

ABSTRACT: Dance pervaded Roman theater, and in Plautus' *Persa*, *Pseudolus*, and *Stichus* characters refer explicitly to their own dancing very near the end of the play. Of the remaining twenty-three extant plays of Plautus and Terence, twenty include scenes of lively motion performed in accompanied meters either in their final scenes or just before, or at the moment of the play's climactic crisis or its resolution. These scenes of lively motion near the ends of plays often share metrical features with the scenes of explicit dance, and some plays may include metatheatrical allusions to a final dance. It therefore seems very likely that Roman comic playwrights almost always made a point of including an exuberant dance at a significant moment at or near the ends of their plays.

KEYWORDS: Roman comedy; dance; meter.



Justifica-se a suposição de que havia muita dança durante as performances originais de Plauto e Terêncio, embora as personagens da Comédia Romana só se refiram explicitamente a seu próprio ato de dançar em três cenas. A dança era um elemento central do teatro romano, mesmo antes do aparecimento da pantomima no final do século I a.C.¹ Uma agitada personagem de Plauto diz que o seu coração *coepit artem facere ludicram atque in pectus emicare* (“começou a praticar a arte do teatro e a saltar para cima e para baixo no meu peito”, *Anl.* 626-7),² e outra se refere aos saltos dos *ludii barbari* (“artistas bárbaros [i. e., romanos]”, *Curc.* 150). Tito Lívio descreve o desenvolvimento do teatro em Roma como uma progressão de espetáculos de dança: dançarinos etruscos importados que faziam seus movimentos sem o acompanhamento de palavras, jovens locais que imitaram os etruscos e acrescentaram as palavras, as *saturae* dançadas ao som da *tibia* e, depois, Lívio Andronico, a quem Tito Lívio afirma ter dançado seus *cantica* com mais energia porque tinha outra pessoa para cantá-los (7.2.4-9).³ Explicando a relação entre atividades habituais e os sonhos, Lucrécio relata que aqueles que passaram muitos dias no teatro veem dançarinos não só durante o sono, mas mesmo quando estão acordados (4.978-80).⁴ Suetônio parece associar a dança especificamente à comédia republicana quando relata que os dançarinos da pantomima atuavam outrora na comédia (citado em Diomedes *De poematibus* 14.5).⁵ Aristides Quintiliano chama o ator cômico Róscio, contemporâneo de Cícero, de ὀρχηστής (“dançarino”, 2.6.73).

As nossas provas sugerem fortemente que, na comédia romana, os metros que não fossem senários iâmbicos eram quase sempre acompanhados pela *tibia*.⁶ Tais metros constituem mais de 63% do *corpus* existente de Plauto e Terêncio.⁷ Descrições antigas da representação teatral romana indicam que muito do seu movimento acompanhado era feito ritmicamente.⁸ Cícero, por exemplo, parece partir do princípio de que o movimento rítmico era uma característica normal da representação romana quando escreve sobre a meticulosidade do público: *histrio si paulum se movit extra numerum [...] exsibilatur, explodit* (*Parad.* 3.26: “se um ator se movimenta um pouco fora do ritmo, [...] o público assobia e expulsa-o do palco”). É extremamente provável, portanto, que muitas cenas acompanhadas nas peças sobreviventes, em que o texto apela ao movimento, especialmente ao movimento intenso, tenham sido originalmente representadas como dança.

¹ Cf. Taladoire (1951, p. 1-13); Dupont (1993, p. 199); Schimmenti (2011); Moore (2012, p. 105-6).

² O texto e os metros indicados das passagens polimétricas de Plauto são de Questa (1995). Os textos das partes não polimétricas são extraídos de Leo (1895-6). (N.T.) As traduções das passagens em latim foram realizadas a partir das traduções em inglês como oferecidas pelo autor do artigo.

³ Para uma avaliação das consideráveis controvérsias em torno das fontes, do significado e do valor de confiança desta passagem, ver Oakley (1998, p. 40-72).

⁴ Cf. Taylor (1952, p. 147-8).

⁵ Cf. Wiseman (2014, p. 262-72).

⁶ Moore (2008).

⁷ Moore (2012, p. 380).

⁸ Moore (2012, p. 118-9).

No meu livro *Music in Roman Comedy*, propus que a dança ocorria ao longo das peças de Plauto e, em menor grau, de Terêncio, sob três formas: a dança lasciva “com gestos afeminados” (associados aos *cinaedi*), a dança gestual e a dança envolvendo movimentos mais elaborados dos pés.⁹ O meu objetivo neste artigo é menos ambicioso. Defenderei que, independentemente de a dança ser ou não tão abundante na Comédia Romana como sugeri, uma característica habitual do gênero era a dança animada no final ou perto do final das peças. Por vezes, esta dança assumia a forma de um final dançante, imediatamente antes do epílogo, ou de um quase final ligeiramente anterior. Mais frequentemente, os dramaturgos usavam as suas danças finais para marcar o momento das suas peças em que o clímax do problema do enredo ocorre e/ou é resolvido. Quase todas estas cenas de dança mostram uma clara evidência de que são uma expansão do que Plauto e Terêncio encontraram nos seus originais gregos, ou mesmo uma nova adição.

Essa associação entre a dança e os finais das peças não é surpreendente. As tradições teatrais – especialmente cômicas – em todo o mundo têm valorizado muito os finais com dança. Pensemos, por exemplo, nas *gigas*¹⁰ que frequentemente sucediam as peças elisabetanas e jacobinas, na dança hilariante que encerra *Le Bourgeois Gentilhomme* de Molière, nos números de dança de fim de ato de muitos musicais americanos¹¹ e nas peças da tradição japonesa *kyôgen* que terminam com danças comemorativas.¹² O apelo dos finais de dança ao público antigo é evidente a partir das danças nas cenas finais de *Vespas* (1484-537) e *Tesmoforiantes* (1186), de Aristófanes, do *Díscolo*, de Menandro (955-8), e o mimo chamado de *Charition* (*POxy.* 3.413). O astrólogo Fírmico Materno relata que, no século IV d.C., os bailarinos afeminados andavam sempre a imitar os finais das comédias antigas (*cinaedos [...], qui veterum fabularum exitus in scaenis semper saltantes imitentur*, “dançarinos, que sempre imitam os finais das peças antigas dançando no palco”, 6.31.39).

Não é por acaso, portanto, que todas as três cenas de Plauto em que as personagens declaram explicitamente que estão dançando são a cena final ou a penúltima cena das peças.¹³ A última cena de *Stichus* é uma série de falas que conduzem a uma dança feita à imitação de *cinaedi* ou *Ionici*, dançarinos eróticos que parecem ter sido populares em todo o mundo greco-romano.¹⁴ Enquanto os escravos Estico, Sangarino e Estefânia celebram, Estico e Sangarino perguntam se Estefânia quer dançar para eles. Ela aceita, com a condição de que o flautista (*tibicen*) que a acompanha beba algo primeiro. O *tibicen* bebe e, em seguida, dançam, não Estefânia, mas Estico e Sangarino. Depois, vangloriam-se da sua habilidade

⁹ Moore (2012, p. 105-34).

¹⁰ (N.T.) Antiga dança inglesa do século XVI, muito popular na época elisabetana (em inglês, *jig*).

¹¹ Ver, por exemplo, Gennaro; Wolf (2015, p. 155-6).

¹² Por exemplo, *Ima Mairi, Kane No Ne*. Ver Kenny (1968, p. 101, 132 e *passim*).

¹³ Essas cenas têm sido frequentemente discutidas. Ver especialmente Petrone (1995, p. 175-7); Benz (2001); Dumont (2003); Habinek (2005, p. 117-8, 185-6); Fernández (2011, p. 357-63); Moore (2012, p. 106-12); e Richlin (2017, p. 49, 240-1, 285).

¹⁴ Sobre esses dançarinos, ver especialmente Tsitsiridis (2015); também Fernández (2011).

e dançam mais um pouco antes de Estico proferir o epílogo (as abreviaturas ao final dos versos identificam os metros):

Sangarinus: age, iam infla buccas, nunciam aliquid suaviter.	ia6
redde cantionem veteri pro vino novam.	
qui Ionicus aut cinaedicust, qui hoc tale facere possiet?	ia8
Stichus: si istoc me vorsu viceris, alio me provocato.	ia7
San.: fac tu hoc modo. Sti.: at tu hoc modo. San.: babael! Sti.: tatae!	
San.: nunc pariter ambo. omnis voco cinaedos contra.	
satis esse nobis non magis potis quam fungo imber.	
Sti.: intro hinc abeamus nunciam: saltatum satis pro vinost.	ia7
vos, spectatores, plaudite atque ite ad vos comissatum. (767-75)	

Sangarino (*para o* tibicen): Vamos lá, enche as suas bochechas e toque algo doce.

Dê-nos uma canção nova em troca de vinho velho.

Que dançarino jônio ou erótico [*cinaedus*] há que possa fazer coisas assim?

Estico: Se me vence com esse passo, desafie-me com outro.

San.: Faça assim.

Est.: Então faça assim.

San.: Oba!

Est.: Eita!

San.: Opa!

Est.: Chega!

San.: Agora, nós dois juntos. Eu desafio todos os dançarinos [*cinaedi*] a tentarem dançar como nós. Não nos cansamos, tal como um cogumelo não se cansa de chuva.

Est.: OK, vamos embora daqui; já dançamos o suficiente para o nosso vinho.

Vocês, espectadores, aplaudam e vão para as suas próprias festas.

A cena de dança de *Persa* é mais longa, pelo menos em termos de diálogo.¹⁵ Tóxilo acabou de enganar o cafetão Dórdalo e está comemorando com seus companheiros escravos. Quando o próprio Dórdalo chega, os escravos atormentam-no com a dança. Primeiro Tóxilo ordena ao seu escravo Pégnio que faça papel de bailarino com movimentos sensuais. Pégnio obedece, esbarrando ou batendo em Dórdalo ao fazê-lo.

¹⁵ Tal como Benz (2001, p. 211) salienta, a dança desacompanhada de texto ocupava sem dúvida grande parte do tempo de palco em cada uma destas cenas, pelo que a sua atuação poderia ter sido consideravelmente mais longa do que o número de versos que as compõe sugere.

Toxilus: da illi cantharum, extingue ignem, si cor uritur, caput ne ardescat.	ansys14
Dordalus: ludos me facitis, intellego.	cr3
Tox.: vin cinaedum novom tibi dari? ¹⁶ Paegnium, quin elude, ut soles, quando liber locust hic.	cr4 cr3 tr2
hui, babael basilice te intulisti et facete!	
Paegnium: decet me facetum esse; et hunc inridere lenonem lubidost, quando dignus est.	ba4 ba2 bacol
Tox.: perge ut coeperas! Pae.: hoc leno tibi!	bacol bacol
Dor.: perii! perculit me prope! Pae.: em, serva rursum!	ba4
Dor.: delude, ut lubet, erus dum hinc abest.	ia4
Pae.: viden ut tuis dictis pareo?	
sed quin tu meis contra item dictis servis atque hoc quod tibi suadeo facis? Dor.: quid est id?	ba4
Pae.: restim tu tibi cape crassam ac suspende te.	bacol tr4^
Dor.: cave sis me attigas, ne tibi hoc scipione malum magnum dem. Pae.: utere, te condono.	ba4 bacol ba2
Tox.: iam iam, Paegnium, da pausam.	ba3^
Dor.: ego pol vos eradicabo. Pae.: at te ille qui supra nos habitat, qui tibi male volt maleque faciet.	trsys8
non hi dicunt, verum ego.	
Tox.: age, circumfer mulsum, bibere da usque plenis cantharis. (801a-21)	tr7

Tóxico: Dê a ele a taça para beber, apague-lhe o fogo, se a alma dele estiver queimando, que sua cabeça não pegue fogo.

Dórdalo: Entendo, você está tirando sarro de mim.

Tox.: Quer que lhe deem um novo dançarino [*cinaedus*]? Pégnio, por que você não dança do jeito que costuma dançar, já que há espaço livre para isso aqui? Uau, ótimo! Você se apresentou majestosamente e com habilidade!

Pégnio: É bom que eu seja esperto, e é meu desejo zombar desse cafajeste, já que ele merece.

Tox.: Continue como você começou.

Pae.: Isso é para você, cafetão!

Dor.: Ai! Ele quase me derrubou!

Pae.: Tudo bem, cuidado de novo!

Dor.: Vá em frente, zombe de mim como quiser, enquanto seu dono está ausente.

Pae.: Está vendo como eu obedeco às suas ordens? Mas por que você também não obedece às minhas ordens e faz o que eu lhe peço para fazer?

Dor.: O que é isso?

Pae.: Pegue uma corda grossa e se enforque.

Dor.: Não me toque, ou eu lhe darei uma grande surra com esse cajado.

Pae.: Vá em frente. Use-o, eu lhe concedo o favor.

¹⁶ Sobre a pontuação neste caso, ver Moore (2012, p. 108, n. 8).

Tox.: OK, agora, Pégnio, dê um descanso a ele.

Dor.: Por Deus, eu vou acabar com você!

Pae.: Não, aquele que vive acima de nós [Júpiter] vai acabar com você: ele quer que você seja punido e fará com que isso aconteça. Isso não é o que eles dizem: é o que eu digo.

Tox.: OK, tragam o vinho com mel. Dê-nos algo para beber, com taças cheias.

Assim que as bebidas são distribuídas, Tóxico e Sagaristião retomam a dança ofensiva:

Sagaristio: nequeo, leno, quin tibi saltem staticulum, olim quem Hegea tr7

faciebat: vide vero, si tibi satis placet. Toxilus: me quoque volo

reddere, Diodorus quem olim faciebat in Ionia.

Dordalus: malum ego vobis dabo, nisi abitis. (824-7)

Sagaristião: Cafetão, não consigo deixar de dançar para você a dancinha que Hégea costumava fazer. Veja se você gosta dela.

Tóxico: Também quero oferecer uma dança, a que Diodoro costumava fazer na Jônia.

Dórdalo: Saia de perto de mim, ou você vai se arrepender.

Hégea e Diodoro não são conhecidos de outra forma, mas é quase certo que sejam dançarinos jônicos ou afeminados familiares ao público de Plauto.¹⁷

A terceira cena de dança evidente é uma reencenação, pois Psêdolo, depois de enganar seu proprietário Simão e o cafetão Balião, repete passo a passo uma dança bêbada que ele tinha acabado de apresentar em uma festa dentro de casa:

	sed postquam	ba4
exurrexi, orant med ut saltem.		ba3
ad hunc me modum intuli illis satis facete,		ion4 [^]
nimis ex disciplina, quippe ego qui		ionsys10
probe Ionica perdidici. sed palliolatim amictus		
sic haec incesi ludibundus.		
plaudunt, “parum” clamitant mi ut revertar.		bacol ba2
occepi denuo, hoc modo: nolui		cr4
idem; amicae dabam me meae		cr3
ut me amaret: ubi circumvortor, cado:		cr4
id fuit nenia ludo.		an4 [^]
itaque dum enitor ... prox! iam paene inquinavi pallium.		tr7
nimiae tum voluptati edepol fui!		crcol crcol
ob casum, datur cantharus, bibi.		
commuto ilico pallium, illud posivi;		ba4
inde huc exii crapulam dum amoverem. (<i>Pseudolus</i> 1273-82)		

Mas depois que me levantei, eles me pediram para dançar. Eis como dancei para eles, com muita sagacidade, muito de acordo com o costume, porque, sabem, aprendi muito bem a

¹⁷ Cf. Fraenkel (2007, p. 381). Para uma interpretação moderna dessa cena e de suas danças, consulte Cohen *et al.* (2012).

dança jônica. Mas alegremente fui à frente assim, com minha roupa enrolada à minha volta. Eles aplaudem. “Bis!”, gritam, exigindo que eu volte. Finalmente, comecei novamente assim: Eu não queria fazer a mesma coisa. Eu estava me dedicando à minha garota para que ela fizesse amor comigo. Quando eu me viro, caio: era o fim da minha atuação. E então, quando eu tentava me levantar: pruf! Aí quase sujei minha roupa. Eu realmente os diverti muito! Já que eu caí, eles me deram a taça para beber. Eu bebi. Logo em seguida, troquei minha roupa e guardei a outra. Depois vim para cá para ficar sóbrio.

A referência de Psêudolo à dança jônica e seu uso da métrica jônica revelam que ele está executando o mesmo tipo de dança obscena mencionada por Sangarino quando se compara aos *Ionici* e por Tóxico quando dança como Dórdalo dançava na Jônia.¹⁸

Todos esses momentos em que a dança é explícita no texto ocorrem, portanto, como parte de uma celebração final de uma peça, depois de todos os problemas do enredo terem sido resolvidos. Psêudolo dança sozinho, mas cada uma das outras danças envolve competição ou disputa: Estico e Sangarino tentando superar um ao outro; Pégnio, Sagaristião e Tóxico abusando de Dórdalo; e Sagaristião e Tóxico competindo entre si.

As três cenas de dança, como todas as cenas finais da comédia romana, estão em metros acompanhados. As danças de Pégnio, Psêudolo, e Estico e Sangarino compartilham outras características métricas.¹⁹ Cada uma delas é polimétrica e é enquadrada por mudanças de metros. A métrica muda de senários iâmbicos para octonários iâmbicos quando Estico e Sangarino começam a dançar: ou seja, a música começa para que haja dança. Quando eles terminam de dançar, a métrica muda novamente, dessa vez de versos reizianos para septenários iâmbicos. Psêudolo enquadra sua dança, descrita principalmente em jônicos e créticos, com baquíacos. Pégnio começa a dançar imediatamente após um movimento de anapestos para créticos e, quando Tóxico lhe pede para parar, a métrica muda de baquíacos para troqueus. Seu último insulto a Dórdalo provavelmente inclui um último movimento abusivo, após o qual Tóxico muda de assunto, e o metro passa a ser septenário trocaico.

As mudanças de métrica também marcam diferentes movimentos dentro das próprias danças. Em *Stichus*, a mudança para um octonário iâmbico marca a dança inicial, e os pedidos de passos adicionais levam a um septenário iâmbico e, depois, a versos reizianos. Pégnio muda de créticos saltitantes para baquíacos, o metro mais lento da comédia romana, para o que provavelmente eram movimentos sensuais direcionados a Dórdalo, depois para iâmbicos quando ele zombeteiramente finge obedecer a Dórdalo, depois de volta para baquíacos para mais movimentos provocativos e, finalmente, para troqueus quando ele desobedece a Tóxico. Psêudolo, depois de marcar o fim de sua primeira apresentação de dança com baquíacos, canta créticos para o seu “bis” e sua primeira queda, termina essa ação com anapestos, depois usa um septenário trocaico para sua tentativa de se levantar e mais créticos para sua segunda queda.

¹⁸ Sobre a métrica jônica e a dança lasciva, cf. Bettini (1995).

¹⁹ Sobre os metros da comédia romana e os seus efeitos, ver Moore (2012, p. 171-236) e Moore (2016).

As danças de Sangarino e Tóxilo diferem das outras em dois aspectos. Primeiro, suas danças são uma renovação da dança dentro da mesma cena acompanhada da dança anterior de Pégnio. Em segundo lugar, essas danças ocorrem em uma passagem de dezessete septenários trocaicos consecutivos, demonstrando que a dança pode ocorrer não apenas durante passagens polimétricas, mas também quando um único metro permanece durante todo o tempo. De fato, o septenário trocaico, o metro mais usado para encerrar as comédias romanas, parece especialmente adequado para a dança. Como Immisch apontou, o padrão rítmico básico do metro de oito unidades de três tempos corresponde a um ritmo de dança popular em todo o mundo.²⁰ Aristóteles afirma que o tetrâmetro trocaico catalético, o equivalente grego do septenário trocaico, é adequado para a *ποίησις*, que é *ὄρχηστικωτέρα* (poesia que é mais adequada para dançar, *Po.* 1449a 23). Na comédia romana, os septenários trocaicos frequentemente marcam o movimento para a frente, seja literalmente, quando os personagens se movem (como Psêdolo tenta fazer sem sucesso no final de sua dança), ou figurativamente, quando a trama avança (como quando Tóxilo renova o enchimento das taças de bebida após a dança de Pégnio).

Algumas das danças nessas cenas ocorrem claramente entre os versos cantados. Estico e Sangarino se gabam da dança que já fizeram e anunciam passos que farão. Tóxilo e Sagaristião parecem apresentar suas danças e depois executá-las. Psêdolo e Pégnio, no entanto, parecem claramente estar dançando enquanto cantam. A natureza da música romana, na qual o ritmo musical seguia de perto os padrões quantitativos do metro,²¹ seria especialmente propícia a essa dança enquanto se cantava. A dança com a música também é consistente com o relato de Tito Lívio de que Lívio Andronico tinha outra pessoa que cantava seus *cantica* para que ele pudesse dançar com mais energia.

Uma análise das comédias romanas remanescentes sugere que as cenas de dança em *Persa*, *Pseudolus* e *Stichus*, embora sejam únicas em sua identificação explícita de um tipo específico de dança, são provavelmente típicas por terem danças de clímax no final ou próximo ao final das peças. Mais de vinte das vinte e seis peças sobreviventes de Plauto e Terêncio²² contêm uma cena próxima ao final da peça composta em metro acompanhado que parece exigir dança: uma entrada emocional empolgada e/ou uma disputa turbulenta. O texto nessas cenas, embora nunca se refira explicitamente à dança, muitas vezes se refere explicitamente a movimentos rápidos e excitados. Essas cenas tendem a compartilhar características métricas com as cenas em que a dança é mencionada. Todas estão em metros acompanhados: dez passagens polimétricas, nove em septenários trocaicos e uma em septenários iâmbicos. Em dezessete cenas, o início da dança parece ocorrer em uma mudança de metro ou muito próxima (sete vezes em uma mudança de senários iâmbicos não acompanhados para um metro acompanhado, como em *Stichus*), e em oito os momentos da dança, como os de Pégnio, Psêdolo, Estico e Sangarino, parecem ser enquadrados por

²⁰ Immisch (1923, p. 29-30).

²¹ Moore (no prelo).

²² Uma vigésima sétima, *Vidularia* de Plauto, sobrevive apenas em fragmentos de suas primeiras cenas.

mudanças de metro. Em todas as cenas polimétricas, podemos ver indicações de mudanças métricas acompanhando diferentes movimentos de dança.

Oito peças plautinas, além de *Persa*, *Pseudolus* e *Stichus*, contêm momentos adequados para a dança em suas cenas finais. Um número ainda maior de peças (doze: nove de Plauto e três de Terêncio) parece ter o que chamo de “danças de problema/resolução” um pouco antes no desenrolar da peça: danças finais nas imediações do evento ou da revelação que leva a trama a seu problema e/ou desembaraça as complicações da trama e traz o desfecho. A dança final próxima ao epílogo ou ao último grande ponto de virada da peça era uma característica tão padrão da comédia romana, eu sugiro, que em duas peças Plauto faz alusões autoconscientes a ela.

FINAIS DE DANÇA E QUASE FINAIS

Bacchides e *Casina* de Plauto oferecem as melhores oportunidades para finais de dança especialmente elaborados e complexos. Ambas incluem disputas adequadas para dança competitiva, e *Casina* também apresenta entradas emocionantes.

À medida que o final de *Bacchides* se aproxima, Nicobulo diz a Filoxeno que seus dois filhos foram seduzidos e agora estão na casa das irmãs Báquides. A métrica muda de anapestos para septenários trocaicos quando eles decidem recuperar os jovens à força e batem na porta das *meretrices*. Báquide demonstra sua despreocupação ao mudar o metro para baquíacos lentos quando responde.

Philoxenus: qui scis? Nicobulus: vidi. Phi.: ei mi, disperii	an4
Nic.: quid dubitamus pultare atque huc evocare ambos foras?	tr7
Phi.: haud moror. Nic.: heus Bacchis, iube sis actutum aperiri fores, nisi mavoltis fores et postes comminui securibus.	
Bacchis: quis sonitu ac tumultu tanto nominat me at-	ba4
que pultat aedes?	bacol
Nic.: ego atque hic. Bac.: quid hoc est negoti? (1116-21)	ba3

Filoxeno: Como você sabe?

Nicobulo: Eu vi com meus próprios olhos.

Fil.: Oh, não! Estou acabado!

Nic.: Por que estamos esperando para bater nas portas e chamar os dois para fora?

Fil.: Vamos fazer isso!

Nic.: Ei, Báquide! Mande abrir essas portas imediatamente se não quiser que as portas e os batentes sejam esmagados com machados.

Báquide (*entrando com sua irmã*): Quem é essa pessoa que está fazendo tanto barulho, me chamando e batendo na porta?

Nic.: Sou eu e este rapaz.

Báq.: O que está acontecendo?

Na cena seguinte, quando as duas irmãs, em vez de apresentarem os filhos, seduzem seus pais e os levam para dentro de casa, o metro muda com frequência. Muitas vezes, as

mudanças de metro parecem refletir novos movimentos em momentos recorrentes de dança competitiva. Septenários trocaicos substituem baquíacos, por exemplo, quando as duas irmãs, depois de decidirem voltar para dentro de casa, retornam em resposta a um chamado dos velhos (1141), e depois para anapestos quando as irmãs se afastam dos homens para planejar sua sedução (1149). Finalmente, após noventa e dois versos, os septenários trocaicos retornam para o epílogo, enquadrando a cena da dança (1207).²³

Casina tem o final mais barulhento da comédia romana, quase certamente uma cena com dança recorrente. Ao tentar violar a escrava *Casina*, o anônimo *Senex* e seu escravo e co-conspirador Olímpio são, em vez disso, espancados pelo outro escravo do *Senex*, Calino, que a esposa do *Senex*, Cleóstrata, e seus amigos disfarçaram de *Casina*. Olímpio entra primeiro, aterrorizado e sem saber para onde se virar, e o metro muda de um *colon* reiziano para anapestos para o que provavelmente era uma dança (875). A dança de Olímpio pode ter sido curta, pois ele para rapidamente para explicar o que aconteceu dentro de casa (879). Quando o *Senex* entra, por sua vez, vindo da casa, o metro muda de iambo-trocaicos para eólicos (937). O *Senex* deve ter dançado por mais tempo, pois continua por quase vinte versos em vários metros tentando decidir para onde fugir, até ser abordado por Cleóstrata (954). Os septenários trocaicos substituem os versos polimétricos quando Calino entra e se dirige ao *Senex* (963), e a dança competitiva sucede a dança da “entrada em pânico”, pois o *Senex* fica preso entre sua esposa e seus amigos de um lado do palco e Calino do outro.²⁴

Nenhuma outra peça parece ter um final de dança tão complexo quanto *Bacchides* e *Casina*, mas a dança competitiva parece provável nas cenas finais de outras cinco peças plautinas. Em *Asinaria*, Artêmone soube que seu marido Demêneto está se divertindo com seu filho e a *meretrix* do filho, Filênio, a quem Demêneto deseja para si. Em uma cena em septenários trocaicos, ela ataca o marido com fúria, com uma linguagem que sugere um movimento turbulento, enquanto ela se aproxima dele, ele resiste, ela o agarra e o arrasta do banquete, Filênio o persegue zombando dele e todos deixam o palco (920-5, 934, 936-41).²⁵

A cena final de *Curculio* começa com a entrada do cafetão Capadócio, e o metro muda de senários iâmbicos para septenários trocaicos (679). Capadócio é prontamente abordado por Terapontígono, a quem ele deve dinheiro, e por Fédromo. Ele se recusa a ficar parado quando Terapontígono lhe dá ordens (687). O que se segue, enquanto o cafetão é capturado, segurado, arrastado e finalmente libertado, deve ter sido acompanhado de muito movimento animado e inclui várias referências específicas a movimentos enérgicos (693, 702, 707).²⁶

A cena final de *Miles Gloriosus* é a punição do soldado Pírgopolinice, que foi pego em uma tentativa de adultério. Mais uma vez, a dança parece provável. Septenários trocaicos

²³ Sobre a cena final de Báquides como um acréscimo plautino ao seu original menandrino, consulte Lefèvre (2011, p. 120-1).

²⁴ Sobre a humilhação final do *Senex* como produto do trabalho de Plauto, ver O’Byrhim (1989, p. 100-3).

²⁵ O banquete no palco, com o seu grande número de personagens, é quase com certeza uma adição de Plauto ao seu original grego. Cf. Hurka (2010, p. 58-9); Franko (2004, p. 30).

²⁶ Lowe (2011) defende fortemente que toda a cena final é uma adição de Plauto ao seu original grego.

substituem senários iâmbicos enquanto Periplectomeno e seus escravos arrastam Pírgopolinice para o palco e ameaçam castrá-lo. A linguagem que se segue chama repetidamente a atenção para o movimento, incluindo o levantamento de Pírgopolinice (1394-5), o aceno ameaçador do cozinheiro com sua faca (1398, 1400, 1406),²⁷ o espancamento do soldado (1401, 1403, 1406, 1418, 1424) e, finalmente, sua libertação (1425).

Embora inclua menos referências explícitas ao movimento, a cena final de *Truculentus* também se prestaria à dança competitiva. Nos septenários trocaicos, os amantes rivais Estratófanos e Estrábax competem pelo afeto da *meretrix* Fronésio. Ela passa de um amante para o outro (921) e abraça um deles enquanto o outro se enfurece e tenta separá-los (924-7, 944), e os dois homens competem reciprocamente em suas ameaças e promessas (944-59).

Epídicus, assim como *Casina*, parece combinar uma dança de entrada animada com uma dança competitiva em sua última cena. Depois de saber que a mulher que ele trouxe ilícitamente para a casa de seu proprietário Perífanos é, na verdade, a filha de Perífanos há muito perdida, Epídico deixa o palco, dizendo, *nimis longum loquor* (“estou falando demais”, 665). A advertência, depois de um discurso muito curto em uma peça que é exclusivamente comprimida,²⁸ é um pouco de ironia metateatral: Epídico, eu sugiro, está notificando o público de que é hora da dança final. Dando continuidade aos septenários trocaicos de Epídico, Perífanos entra com seu amigo Apécides em um ritmo tão rápido que Apécides reclama que ele o desgastou completamente (666-74). Os septenários trocaicos continuam quando Epídico entra novamente. Quando Perífanos o ameaça, ele insiste alegremente que o amarre (675-95), introduzindo uma inversão cômica da dança competitiva que se poderia esperar aqui. Finalmente amarrado, Epídico admite com desfaçatez os seus enganos e diz a Perífanos para entrar em casa (696-714). Ao entrar, Perífanos descobre a verdade sobre sua filha e, quando retorna, ordena que Epídico seja solto (721-2). Epídico se recusa a ser libertado até que Perífanos concorde em libertá-lo e apoiá-lo (723-31).

Poenulus, em um quase final,²⁹ parece incluir outra alusão autoconsciente à esperada dança final. Hanon descobre que é o pai de Adelfásio e Anterástile, há muito perdidas, e o tio de Agorástocles (1076). Depois, Hanon e Agorástocles decidem abordar as duas mulheres antes que elas revelem sua ascendência:

Hanno: pergo etiam temptare? Agorastocles: in pauca confer: sitiunt qui sedent. tr7

Han.: quid istic? quod faciundumst cur non agimus? in ius vos voco.

Ago.: nunc, patruē, tu frugi bonae es. tene. vin ego hanc adprendam? (1224-6) ia7

Hanon: Devo continuar fazendo um julgamento com elas?

Agorástocles: Seja rápido. O público está com sede.

²⁷ Plauto quase certamente acrescentou o cozinheiro e seu movimento ao original grego. Cf. Lowe (1985).

²⁸ Cf. Moore (2001, p. 322-31).

²⁹ Essa provável cena de dança ocorre, na verdade, a alguma distância do final da peça, conforme o texto atual, mas grande parte da parte final da peça é interpolação posterior, cf. Maurach (1988, p. 210-3), e a cena faz parte da celebração que ocorre depois que a trama foi resolvida.

Han. Bem, por que não fazemos o que tem de ser feito? (*para as mulheres*): Eu as convoco para o tribunal.

Ago.: Agora você fez bem, tio. Segure-a. Quer que eu pegue esta aqui?

A essa altura da peça, *Poenulus* já é, com exceção de outras quatro, mais longa do que as outras comédias romanas existentes. Parece que Hanon, em resposta à advertência de Agorástocles de que a peça já durou tempo suficiente, começa a tão esperada dança final da peça. Ele começa com septenários trocaicos, mas Agorástocles muda o metro para septenários iâmbicos. Seguem-se mais versos adequados à dança competitiva, enquanto os homens agarram, puxam e empurram, e as mulheres resistem (1227-43). Os homens então revelam a verdade, após o que a dança parece recomençar, pois os quatro membros da família se envolvem em uma série de abraços (1259-73). Concluídos os abraços, Hanon volta a usar os septenários trocaicos, enquadrando a cena da dança (1274).

DANÇAS DE PROBLEMA/RESOLUÇÃO

Em doze peças, as cenas energéticas de movimento acompanhado – os últimos momentos da peça em que a dança parece provável – ocorrem um pouco antes, em estreita proximidade com o evento que traz ou resolve o problema do clímax da trama. Várias dessas cenas incluem entradas emocionais de personagens em resposta a um problema ou em resposta, com alegria, a notícias que trazem uma resolução. Em outras peças, o momento do problema e/ou resolução ocorre em conjunto com cenas que provavelmente incluiriam dança competitiva.

Entre as danças de problema/resolução mais elaboradas estavam provavelmente as de *Cistellaria*, *Anhularia* e *Amphitruo*, de Plauto, nas quais os personagens entram, como Olímpio e o *Senex* em *Casina*, em resposta em pânico ao que aprenderam ou vivenciaram fora do palco. O *Trinummus* de Plauto e o *Eunuchus* de Terêncio parecem ter cenas criadas, pelo menos em parte, especificamente com o objetivo de incluir esse tipo de dança de problema/resolução.

Cistellaria mostra a evidência mais clara de uma dança de problema/resolução na qual o movimento acompanhado responde a mudanças métricas.³⁰ Halisca entra em uma busca desesperada pela cesta que contém os símbolos que comprovam a paternidade de Selênio, e os anapestos substituem os septenários trocaicos da cena anterior (671-2). Ela muda para baquíacos mais lentos enquanto tenta recuperar o fôlego (673-7), depois retorna aos anapestos para um apelo à plateia, durante o qual ela provavelmente se move em direção a eles (678-9). Seguem-se mais baquíacos enquanto ela procura cuidadosamente pela cesta (680-7), depois mais anapestos quando ela abandona temporariamente a procura para expressar seu terror (688-9). Ela transmite sua indignação em relação a quem quer que tenha levado a cesta em dois versos créticos (690-1), depois retoma a busca em baquíacos (693-4). Depois de uma

³⁰ Cf. Zimmermann (2016, p. 322). Para uma análise métrica dessa cena, consulte Moore (2012, p. 287-92); para uma gravação de áudio demonstrando os efeitos das mudanças de métrica nessa passagem, consulte Moore (2013b).

interrupção de dois personagens bisbilhoteiros (695-6), ela conclui com mais anapestos, seguindo os passos que encontrou (697-703). Entre os bisbilhoteiros está Fanóstrata, que saberá por Halisca que ela é a mãe de Selênio. Quando Fanóstrata se dirige a Halisca, o metro muda para uma série extensa de septenários iâmbicos, enquadrando a cena da dança (704).

A canção de problema/resolução de *Aulularia* não é tão variada em métrica quanto a de *Cistellaria*, mas também deve ter incluído uma dança animada. A resolução da trama pode começar quando Euclião finalmente encontra Licônides e descobre que este engravidou sua filha e quer casar com ela. Imediatamente antes desse encontro, Euclião entra em cena, frenético porque alguém roubou seu pote de ouro, e o metro muda de senários iâmbicos para anapestos (713). Em uma longa sequência de pés anapestos que terminam em catalexe, Euclião se apressa, muda de direção erraticamente, estende a mão para agarrar um ladrão hipotético, recua porque não sabe quem agarrar, se aproxima do público e se dirige a um membro específico da plateia (713-20). O fato de não conseguir obter nenhuma informação desse espectador leva Euclião ao desespero, que ele expressa com um novo sistema anapéstico (721-6). Licônides, que entra em cena e vê Euclião, então muda o metro para trocaicos, enquadrando a cena de dança (727).³¹

O problema final de *Amphitruo* ocorre quando o personagem-título, depois de passar por várias cenas de confusão e humilhação, prepara-se para entrar em sua casa e matar qualquer pessoa que encontrar (1048-52). Ele é prontamente deixado inconsciente por um raio de Júpiter, momento em que o metro muda de septenários trocaicos para octonários iâmbicos, e Brômia entra aterrorizada. Em uma canção principalmente em octonários iâmbicos, mas com breves seções de outros metros, ela relata em linguagem mais emocional o que aconteceu dentro de casa: o nascimento de Hércules e de seu meio-irmão (1053-71). Sua entrada acompanhada de entusiasmo parece apelar para a dança, que pararia quando Brômia visse Anfitrião deitado inconsciente em frente à porta, momento em que um septenário trocaico enquadra a cena da dança (1072). Ela então relata o que Júpiter lhe disse: que ele é o pai de Hércules e que Alcmena é inocente.³²

O enredo de *Trinummus* atinge seu momento crítico quando Carino, voltando para casa do exterior, fica sabendo por seu escravo Estásimo que seu vizinho Cálicles comprou do filho falido de Carino a casa da família, onde – como apenas Carino e Cálicles sabem – Carino escondeu um tesouro (a resolução virá na próxima cena, quando Cálicles revela que comprou a casa apenas para manter o tesouro seguro). A notícia chega no final da cena do *servus currens* mais longa da comédia romana (1008-69).³³ Estásimo entra em um frenesi, substituindo senários iâmbicos por septenários trocaicos. Tanto ele quanto o ouvinte Carino, que está ouvindo secretamente, notam repetidamente seu movimento rápido, que provavelmente é expresso em dança. Depois de cerca de vinte versos, a dança pode ter sido interrompida quando Estásimo faz uma longa tirada contra a moral contemporânea (1028-54), retomando quando decide ir para casa e, no estilo característico dos *servi currentes*, recusa-se

³¹ Cf. Moore (2012, p. 120-1).

³² Cf. Deuling (1994).

³³ Sobre a probabilidade de haver dança em cenas de *servi currentes*, ver Moore (2012, p. 122-4).

a parar quando seu dono o chama (1055-69). Estásimo, de fato, não tem novidades: a cena do *servus currens* é uma farsa, incluída, eu diria, em parte para levar ao clímax a moralização excessivamente engraçada que caracterizou grande parte da peça,³⁴ em parte para acrescentar a esperada dança final logo antes de o enredo ser resolvido.

Como era de se esperar, Terêncio, mais moderado, parece colocar muito menos ênfase na dança em geral e na dança final em particular do que Plauto: três peças (*Heauton Timoroumenos*, *Hecyra*, *Adelphoe*) não têm boas oportunidades para dança em qualquer lugar próximo de suas cenas finais.³⁵ *Andria*, *Eunuchus* e *Phormio*, no entanto, parecem ter danças curtas de problema/resolução. *Eunuchus* apresenta uma variação paródica do personagem relatando um problema. No meio da peça, Quérea estupra Pânfila, que ele pensa ser uma escrava, mas é, na verdade, uma cidadã. A escrava Pítias, ao saber do estupro, entra com uma canção frenética que provavelmente incluía dança (643-56).³⁶ Ela ecoa essa canção em uma entrada simulada e frenética quando o problema está sendo resolvido, entre o momento em que a cidadania de Pânfila é comprovada e o pai de Quérea concorda que ele pode se casar com ela. Querendo se vingar do escravo de Quérea, Parmeno, responsável por dar a Quérea acesso a Pânfila, Pítias finge que está fugindo de casa depois de saber que o irmão de Pânfila está prestes a mutilar Quérea. Ao fazer isso, ela muda o metro de senários iâmbicos para septenários trocaicos, que continua enquanto ela encena para Parmeno, sem dúvida se movimentando descontroladamente e inspirando-o a se mexer também (941-58). A decepção de Parmeno, que não é necessária para o enredo principal, proporciona um humor extra e, ao que parece, uma dança final.³⁷

As variações da cena do *servus currens* também podem proporcionar danças de problema/resolução quando os personagens entram com alegria com a notícia que resolve a trama, como em *Captivi* e *Mercator* de Plauto e *Phormio* de Terêncio.

O parasita Ergásilo traz a resolução do problema de *Captivi* quando entra com a notícia de que o filho de Hegião voltou do cativo. Ele substitui os senários iâmbicos por conjuntos alternados de septenários trocaicos e octonários iâmbicos, nos quais agradece a Júpiter por sua boa sorte, informa que está vindo para trazer boas notícias a Hegião e diz que lançará seu manto sobre o ombro *ut comici servi solent* (768-80).³⁸ Hegião então entra, sem ser visto por Ergásilo e também não o vendo. No que pode ser uma dança contrastante, ele lamenta seu destino em baquíacos e depois vê Ergásilo (781-9). Ergásilo acompanha os baquíacos de Hegião enquanto se encoraja a se movimentar (790), mas depois, em uma longa passagem de septenários trocaicos, ele aponta diversos obstáculos potenciais em linguagem mais vívida e depois bate na porta (791-832). Uma mudança para iâmbicos e créticos marca

³⁴ Cf. Moore (1998, p. 81-9); Papaioannou (2016, p. 173-5).

³⁵ É tentador ver uma alusão autoconsciente à falta de uma dança final quando, perto do final de *Adelphoe*, Mício convida Dêmea, de forma zombeteira, para dançar com sua família no futuro (753).

³⁶ Cf. Moore (2013a, p. 107-10).

³⁷ Sobre a decepção de Pítias com Parmeno como uma cena acrescentada por Terêncio para seu próprio benefício, consulte Lefèvre (2003, p. 118-20).

³⁸ Sobre o significado da entrada de Ergásilo na estrutura musical da peça, cf. Marshall (2006, p. 209).

o momento em que Hegião chama Ergásilo, e o parasita, cumprindo seu dever como *servus currens*, recusa-se a olhar para trás (833-6). Uma mudança de volta para septenários trocaicos enquadra (em seguida) a cena da dança (838).

Em *Phormio*, de Terêncio, Antifo se casou com Fânio contra a vontade de seu pai, Demifão. Quando o escravo de Antifo, Geta, descobre que, na verdade, Fânio é filha do irmão de Demifão, Cremes (com uma mulher que não é sua esposa), ele entra como *servus currens*, mudando o metro de octonários iâmbicos para septenários trocaicos (841). Ele expressa sua alegria, coloca seu *pallium* sobre o ombro e se recusa a parar quando chamado (841-51). Nessa peça, Terêncio parece ter feito uma escolha deliberada para que sua dança final fosse uma dança de problema/resolução em vez de um quase final. Com a notícia de que Fânio é filha de Cremes, o parasita Formião se recusa a entregar o dinheiro que deve a Demifão. Demifão e Cremes o agarram para levá-lo ao tribunal, Cremes convoca escravos, e Formião luta e chama por Nausístrata, a esposa de Cremes (981-9). Essa luta provavelmente deve ter envolvido muitos movimentos elaborados, mas está escrita em senários iâmbicos não acompanhados.

A resolução de *Mercator* começa quando Eutico fica sabendo que a *meretrix* Pasicompsa, que foi encontrada pela esposa de Lisímaco em sua casa, foi de fato comprada pelo vizinho de Lisímaco, Demifão. É quase certo que Eutico dança ao dar a notícia, cantando uma alegre monodia em septenários trocaicos que lembra os *servi currentes* (842 *et seq.*). Mas em uma variação humorística da dança das “boas novas”, é provável que haja mais uma dança do filho de Demifão, Carino, que está apaixonado por Pasicompsa e acredita tê-la perdido. A entrada de Eutico interrompe uma monodia na qual o desesperado Carino decidiu ir para o exílio (830-63). Eutico não consegue fazer com que Carino fique parado (867-87). Depois que ele finalmente para e Eutico lhe conta a verdade, Carino retoma repetidamente seu movimento, fingindo ações que desfazem ou recomeçam sua viagem para o exílio, em resposta aos detalhes que Eutico lhe dá, supostamente montando em uma carruagem e depois um navio, procurando Pasicompsa por todo o Mediterrâneo oriental e finalmente retornando (910-47).³⁹

As cenas restantes de movimento enérgico perto do problema final ou da resolução incluem disputas adequadas para a dança competitiva.

O ponto de virada de *Rudens* ocorre junto com a monodia de um escravo, seguida pelo que provavelmente é uma dança competitiva.⁴⁰ Gripo encontrou uma arca no mar: sem que ele saiba, ela contém os símbolos que provarão que Palestra, a heroína da peça, é a filha há muito perdida do dono de Gripo, Dêmones. Gripo acredita que a arca deve conter um grande tesouro, então, ao arrastar ou carregar a arca para o palco, ele muda o metro de senários iâmbicos para versos polimétricos e canta uma longa monodia em vários metros, parabenizando a si mesmo e prevendo a vida gloriosa que viverá com sua nova riqueza (906-37).

³⁹ Para uma discussão detalhada sobre a cena do exílio e seus elementos paratrágicos, consulte Augoustakis (2010).

⁴⁰ Sobre a importância dessa canção para o enredo, ver Law (1922, p. 54).

É provável que a monodia tenha incluído alguma dança refletida na métrica. Em sua abertura, por exemplo, Gripo canta baquíacos enquanto luta com a pesada arca (906-11). A dança, dessa vez competitiva, parece ainda mais provável quando as fantasias de Gripo são interrompidas por Tracalião, que agarra a corda amarrada à arca que dá nome à peça. Tracalião muda ao metro de anapestos para iâmbicos. Em uma série de declarações curtas e alternadas, Gripo e Tracalião discutem enquanto puxam a corda de um lado para o outro (938-46). Os puxões são retomados mais tarde na cena, quase levando a uma briga de socos (1006 *et seq.*).

Um padrão semelhante marca o ponto de virada de *Mostellaria*. O elaborado engano de Tranião se desfaz quando Fanisco e Pinácio revelam a Teoprópides a festa que estava acontecendo em sua casa, a qual Tranião o havia persuadido de que estava abandonada. Fanisco entra com uma longa monodia de “bom escravo”, para a qual ele muda o metro de septenários trocaicos para algumas das passagens polimétricas mais complexas de Plauto (858-82a).⁴¹ Fanisco, como Pégno em *Persa*, parece ser um *puer delicatus* (890-5).⁴² Embora não haja sinais específicos na métrica ou na linguagem, ele pode fazer parte da dança com gestos delicados associados a esses papéis. Fanisco então se prepara para ir até a porta da casa de Teoprópides e retorna o metro para septenários trocaicos (883-4), mas é interrompido por Pinácio, que o seguiu. Os dois escravos trocam gracejos em uma cena que, com seu vai-e-vem e sua ênfase no movimento, parece exigir uma dança competitiva. Pinácio não consegue fazer com que Fanisco diminua o ritmo, apesar de vários imperativos e de uma mudança de trocaicos para baquíacos (883-96). Quando Fanisco finalmente para de fugir, ele e Pinácio se movem juntos para bater na porta (897-8). A entrada subsequente de Teoprópides e Tranião traz de volta os septenários trocaicos, enquadrando a cena da dança (904).

A resolução de *Menaechmi* de Plauto começa com o que deve ter sido uma dança de grupo animada. A confusão entre os dois gêmeos idênticos, os Menecmos, levou o sogro de um irmão a pensar que o outro era louco. O sogro ordena que seus escravos prendam Menecmo em septenários trocaicos (990-4), mas logo muda para octonários iâmbicos, que continuam enquanto os escravos atacam Menecmo, Menecmo grita, e Messênio vê o que está acontecendo (995-1003). Depois que Messênio exclama em quaternários iâmbicos, ele contra-ataca em trocaicos, que continuam enquanto ele luta contra os escravos e os afasta (1007-18). O movimento é enfatizado em toda a cena. O sogro ordena que os escravos levem Menecmo e os repreende por hesitarem (995). Menecmo se pergunta por que os escravos estão correndo até ele (997), cercando-o (998), agarrando-o e carregando-o (999). Messênio comenta sobre o ato (1002, 1005, 1013), enfatiza seu próprio movimento em direção a Menecmo (1009), e comenta sobre a fuga dos escravos (1017) e o chute ou punição semelhante que ele dá a um último retardatário (1018). Restam 138 versos para o epílogo, período em que os dois gêmeos finalmente se encontram. Mas é o resgate de Menecmo por Messênio que resolve a trama e conduz diretamente a esse reencontro.

⁴¹ Para uma análise métrica desta cena, ver Moore (2012, p. 295-300).

⁴² Cf. Richlin (2017, p. 107-8).

A resolução da *Andria* de Terêncio é possível quando Critão chega e revela que Glicério é uma cidadã ateniense e pode se casar com o filho de Simão, Pânfilo. No entanto, quando Davo, o escravo de Simão, o informa, ele não acredita e manda levá-lo para ser amarrado:

Simo: quid ait tandem? Davos: Glycerium se scire civem esse Atticam. Sim.: hem tr7
 Dromo, Dromo. Dav.: quid est? Sim.: Dromo. Dav.: audi. Sim.: verbum si
 addideris ...! Dromo.
 Dav.: audi obsecro. Dromo: quid vis? Sim.: sublimem intro rape hunc, quantum
 potest. ia8
 Dro.: quem? Sim.: Davom. Dav.: quam ob rem? Sim.: quia lubet. rape inquam.
 Dav.: quid feci? Sim.: rape.
 Dav.: si quicumque invenies me mentitum, occidito. Sim.: nil audio.
 Dro.: ego iam te commotum reddam. Dav.: tamen etsi hoc verumst? Sim.: tamen. tr7
 cura adservandum vinctum, atque audin? quadrupedem constringito. ia8
 age nunciam: ego pol hodie, si vivo, tibi ia6
 ostendam erum quid sit periculi fallere,
 et illi patrem. (859–68)⁴³

Simão: O que ele está dizendo?

Davo: Ele diz que sabe que Glicério é um cidadã ateniense.

Sim.: Mas que diabos? Dromão! Dromão!

Dav: O que é isso?

Sim: Dromão!

Dav: Ouça-me!

Sim.: Se você disser mais uma palavra... Dromão!

Dav: Por favor, ouça!

Dromo (*entrando*): O que você quer?

Sim: Pegue esse cara, levante-o e leve-o para dentro, o mais rápido que puder.

Dro: Quem?

Sim: Davo.

Dav: Por quê?

Sim.: Porque estou com vontade. Pegue-o, já disse!

Dav: O que eu fiz?

Sim: Pegue-o!

Dav.: Se você descobrir que eu menti sobre isso, me mate.

Sim.: Não estou ouvindo.

Dro: Vou providenciar para que você seja levado daqui.

Dav: Mesmo que isso seja verdade?

Sim: Mesmo que seja. Faça com que ele seja amarrado e vigiado, está ouvindo? Amarre suas mãos e pés. Agora me escute: é tão certo quanto eu esteja vivo, por Pólux, que hoje vou lhe mostrar o que acontece quando você engana seu dono, e a ele o que acontece quando engana seu pai.

⁴³ Textos de Terêncio extraídos de Kauer, Lindsay (1958).

Nessa cena turbulenta de metros variados, a dança parece muito provável. Continuando uma cena de septenários trocaicos, Simão chama seu capanga Dromão, que entra em octonários iâmbicos enquanto Davo resiste e talvez comece a fugir. Um septenário trocaico marca o momento em que Dromão se aproxima e agarra Davo, e um octonário iâmbico o ponto em que ele o leva embora.⁴⁴ A dança e a música param quando Davo é carregado para fora do palco, e Simão grita atrás dele em senários iâmbicos.

CONCLUSÕES

O que sabemos, então, e o que podemos supor? Sabemos que as três cenas em que as personagens de Plauto não deixam dúvidas de que estão dançando ocorrem todas no final ou muito perto do final das peças, servindo como finais ou quase finais de dança. Das restantes vinte e três peças existentes, oito incluem cenas de movimento animado executadas em metro acompanhado em suas cenas finais ou imediatamente antes. Em doze peças, essas cenas ocorrem um pouco antes, mas acompanham o clímax do problema da peça ou sua resolução. Não é possível provar se definiríamos ou não o movimento nessas cenas como dança de acordo com uma definição êmica, ou seja, se o movimento foi executado no ritmo de uma música e/ou acompanhamento instrumental. Mas em uma tradição teatral tão mergulhada em dança como a de Roma, a dança parece altamente provável em tais cenas; e é significativo que as vinte cenas de movimento animado perto do final das peças geralmente compartilham características métricas com as cenas de dança explícita, e que algumas peças podem incluir alusões metateatrais a uma dança final. Parece muito provável que os dramaturgos cômicos romanos quase sempre faziam questão de incluir uma dança especialmente elaborada em um momento significativo no final ou próximo ao final de suas peças.

REFERÊNCIAS

- ARISTOPHANES. *Clouds. Wasps. Peace*. Edited and translated by Jeffrey Henderson. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998. (Loeb Classical Library 488)
- ARISTOPHANES. *Birds. Lysistrata. Women at the Thesmophoria*. Edited and translated by Jeffrey Henderson. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000. (Loeb Classical Library 179)
- ARISTOTLE. *Politics*. Translated by H. Rackham. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1932. (Loeb Classical Library 264)
- AUGOUSTAKIS, Antonios. Mercator Paratragedus. Plautus Rewrites Teucer's Exile. *New England Classical Journal*, n. 37, p. 79-88, 2010.

⁴⁴ Sobre os versos de Dromão como uma adição de Terêncio ao seu original menandriano, cf. Lefèvre (2008, p. 126-7).

- BENZ, Lore. Mimica convivia und das Sklavenbankett im plautinischen Persa. In: FALLER, Stefan. *Studien zu Plautus' Persa. ScriptOralia 121*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2001, p. 209-53.
- BETTINI, Maurizio. Amphitruo 168-172. Numeri innumeri und metrische Folklore. In: BENZ, Lore; STÄRK, Ekkehard; VOGT-SPIRA, Gregor (ed.). *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels. ScriptOralia 75*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1995, p. 89-96.
- COHEN, Amy R. et al. *Persa Latin*. Videos of the NEH Summer Institute, Roman Comedy in Performance. Chapel Hill, NC, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aDMT4vWewNA>. Acesso em: 12 ago. 2020.
- DEULING, Judy. Canticum Bromiae (et al). – Amphitruo 1053-1130. *Prudentia*, n. 26, p. 15-25, 1994.
- DUMONT, Jean Christian. Banquet comique, banquet de comédiens chez Plaute. *Pallas*, n. 61, p. 237-44, 2003.
- DUPONT, Florence. Ludions, *lydiôi*: les danseurs de la *pompa circensis*. Exégèse et discours sur l'origine des jeux à Rome. In: *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique*. Rome: École Française de Rome, 1993, p. 189-210. (Collection de l'École Française de Rome 172)
- FERNÁNDEZ, Zoa Alonso. *La danza en época romana: Una aproximación filológica y lingüística*. Tese (Doutorado) - Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, Madri, 2011.
- FRAENKEL, Eduard. *Plautine Elements in Plautus*. Translation of Plautinisches im Plautus (1922, rev. 1960) by T. Drevikovskiy and F. Muecke. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- FRANKO, George Fredric. Ensemble Scenes in Plautus. *American Journal of Philology*, n. 125, p. 27-59, 2004.
- GENNARO, Liza; WOLF, Stacy. Dance in Musical Theater. In: GEORGE-GRAVES, Nadine. *The Oxford Handbook of Dance and Theater*. New York: Oxford University Press, 2015, p. 148-68.
- HABINEK, Thomas. *The World of Roman Song. From Ritualized Speech to Social Order*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005.
- HURKA, Florian. *Die Asinaria des Plautus. Einleitung und Kommentar*. Munich: C. H. Beck, 2010.
- IMMISCH, Otto. *Zur Frage der Plautinischen Cantica*. Heidelberg: Carl Winter, 1923.
- KENNY, Don. *Um Guia para Kyogen*. Tóquio: Hinoki Shoten, 1968.
- KAUER, Robert; LINDSAY, Wallace M. (ed.). *P. Terenti Afri Comoediae*. Oxford: Oxford University Press, 1958. (reimpressão da edição de 1926 com adições por O. Skutsch).
- LAW, Hellen Hull. *Studies in the Songs of Plautine Comedy*. Menasha, Wisconsin: George Banta Publishing Company, 1922.
- LEFÈVRE, Eckard. *Terenz' und Menanders Eunuchus*. Munich: C.H. Beck, 2003.

- LEFÈVRE, Eckard. *Terenz' und Menanders Andria*. Munich: C.H. Beck, 2008.
- LEFÈVRE, Eckard. *Plautus' Bacchides*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2011.
- LEO, Friedrich. *Plauti Comoediae*. 2. ed. Berlin: [s. n.], 1895-1896.
- LIVY. *History of Rome, Volume III: Books 5-7*. Translated by B. O. Foster. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1924. (Loeb Classical Library 172)
- LOWE, John Christopher B. Cario: a Plautine creation. *Bulletin of the Institute of Classical Studies (BICS)*, v. 32, p. 83-4, 1985.
- LOWE, John Christopher B. The Finale of Plautus' *Curculio*. *Rheinisches Museum für Philologie (RbM)*, v. 154, p. 285-99, 2011.
- MARSHALL, Christopher Warren. *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- MAURACH, Gregor. *Der Poenulus des Plautus*. Heidelberg: Carl Winter Universität Verlag, 1988.
- MENANDER. *Aspis. Georgos. Dis Exapaton. Dyskolos. Encheiridion. Epitrepontes*. Edited and translated by W. G. Arnott. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979. (Loeb Classical Library 132)
- MOORE, Timothy J. *The Theater of Plautus. Playing to the Audience*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1998.
- MOORE, Timothy J. Music in *Epidicus*. In: AUHAGEN, Ulrike (ed.). *Studien zu Plautus' Epidicus*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2001. p. 313-34.
- MOORE, Timothy J. When did the *tibicen* play? Meter and Musical Accompaniment in Roman Comedy. *Transactions of the American Philological Association (TAPA)*, v. 138, p. 3-46, 2008.
- MOORE, Timothy J. *Music in Roman Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- MOORE, Timothy J. Meter and Music. In: AUGOUSTAKIS, Antony; TRAILL, Anthony (ed.). *A Companion to Terence*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2013a. p. 89-110.
- MOORE, Timothy J. *Recordings of Plautine Cantica*. 2013b. Disponível em: <https://sites.wustl.edu/tjmoore/links/recordings-of-plautine-cantica/>. Acesso em: 12 ago. 2020.
- MOORE, Timothy J. *The Meters of Roman Comedy*. 2016. Disponível em: <https://romancomedy.wustl.edu>. Acesso em: 12 ago. 2020.
- MOORE, Timothy J. Meter and Roman Music. In: LIPOV, Joel; BECKER, Anthony (ed.). *The Oxford Handbook of Greek and Latin Meter*. Oxford: Oxford University Press, (no prelo).
- OAKLEY, Stephen P. *A Commentary on Livy, Books VI–X. Volume II: Books VII and VIII*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

O'BRYHIM, Shawn. The Originality of Plautus' Casina. *American Journal of Philology*, n. 110, p. 81-103, 1989.

PAPAIOANNOU, Sophia. Plautus Undoing Himself: What Is Funny and What Is Plautine in *Stichus* and *Trinummus*? In: FRANGOULIDIS, Stavros; HARRISON, Stephen; MANUWALD, Gesine. *Roman Drama and Its Contexts*. Berlin: De Gruyter, 2016, p. 167-201. (Trends in Classics 34)

PETRONE, Giovanna. Scene mimiche in Plauto. In: BENZ, Lore; STÄRK, Ekkehard; VOGT-SPIRA, Gregor (ed.). *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels. ScriptOralia 75*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 1995, p. 171-83.

QUESTA, Cesare. *Titi Macci Plauti cantica*. Urbino: QuattroVenti, 1995.

RICHLIN, Amy. *Slave Theater in the Roman Republic. Plautus and Popular Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

SCHIMMENTI, Paolo. Danza e canto nel mimo romano. *Rivista di Cultura Classica e Medioevale*, n. 53, p. 147-77, 2011.

TALADOIRE, Barthélemy Antonin. Commentaires sur le mimique et l'expression corporelle du comédien romain. Montpellier: Presses Universitaires de France, 1951.

TAYLOR, Lily Ross. Lucretius on the Roman Theatre. In: WHITE, M. E. (ed.). *Studies in Honour of Gilbert Norwood*. Toronto: University of Toronto, 1952, p. 147-55.

TSITSIRIDIS, Stavros. Mime, Kinaidoi and Kinaidologoi (II). *Patras: Λογέϊον* n. 5, 2015, p. 205-41.

WISEMAN, Timothy Peter. Suetonius and the Origin of Pantomime. In: POWER, Tristan; GIBSON, Roy K. *Suetonius, the Biographer. Studies in Roman Lives*. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 256-72.

ZIMMERMANN, Bernhard. Elements of Pantomime in Plautus' Comedies. Traduzido por Katharina Epstein. In: FRANGOULIDIS, Stavros; HARRISON, Stephen; MANUWALD, Gesine. *Roman Drama and Its Contexts*. Berlin: De Gruyter, 2016, p. 317-27. (Trends in Classics 34)

Tradução de Beethoven Alvarez (UFF) 
balvarez@id.uff.br

Gabriela Gonsalves (UFF) 
gonsalves_gabriela@id.uff.br

Renan Rodriguez (USP) 
renan.rodriguez@hotmail.com