

Plauto e a colaboração autoral

Plautus and the authorial collaboration

José Guilherme Rodrigues da Silva*

Resumo: Um autor, durante a produção de um texto, pode obter auxílio de outras pessoas na forma de sugestões, ou mesmo acatar pequenas interpolações no texto, as quais, no entanto, não modificam o enredo, a trama, a estrutura, o tema ou a continuidade da redação original. Esse tipo de auxílio é denominado de colaboração autoral. Assim como qualquer texto, o texto teatral está sujeito às mesmas pequenas interferências, por exemplo, por parte de atores ou produtores. Procuramos, nesse artigo, discutir a provável ocorrência de colaboração autoral nos textos teatrais de Plauto.

Abstract: An author, while producing a text, can get help from other people in the form of suggestions, or even accept small interpolations in the text which, however, do not change the plot, storyline, structure, theme, or the continuity of the original writing. This kind of help is called authorial collaboration. As any text, theatrical texts are subject to the same small interferences, for example, by actors or producers. We seek in this work discuss the probable occurrence of authorial collaboration in Plautus' theatrical texts.

Palavras-chave:

Colaboração autoral.
Textos teatrais.
Plauto.
Teatro romano.

Keywords:

Authorial collaboration.
Theatrical texts.
Plautus.
Roman theater.

Recebido em: 30/10/2022

Aprovado em: 30/12/2022

* Doutor em História pela Universidade Federal do Espírito Santo. Mestre em História pela mesma instituição. (2022). Mestre em Geociências pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2001). Graduado em Geologia pela Universidade de Brasília. Pesquisa História Antiga, com ênfase em História da República romana.

Introdução

Uma peça de teatro, para ser encenada, deve ser adaptada à audiência. A prática do teatro é historicamente posicionada, de maneira que o conteúdo do discurso teatral é dirigido à audiência de sua época e só faz sentido em seu contexto histórico (UBERSFELD, 2010, p. 164). Posto isso, faremos uma breve exposição do que é denominado de colaboração autoral, de maneira a procurar posicionar a produção textual de Plauto em relação à audiência.

Colaboração autoral

Plínio, o Jovem (*Epistulae*, VII, 17, 1-3), em uma de suas cartas, expõe os motivos para ler seus discursos em voz alta com objetivo de aprimorá-los, refiná-los e mesmo corrigi-los dos erros possíveis e não notados.¹ Importante para nós é notar que Plínio considera a leitura em voz alta, realizada exclusivamente com intuito de correção e aprimoramento do texto, algo difundido no costume, sendo que o texto dramático – Plínio cita especificamente a tragédia – está entre os textos que comenta serem habitualmente lidos para aprimoramento. Assim, aparentemente fazia parte do costume o autor fazer uma revisão compartilhada de seu texto.²

Atualmente, é tido como certo que os textos das comédias de Plauto, na forma de cópias de palco, circularam inicialmente pelas mãos de atores e produtores, sendo possivelmente adaptados às necessidades de cada produção (REYNOLDS; WILSON, 1991, p. 19; FORTSON IV, 2008, p. 10). O texto das peças passaria primeiro pelas mãos de uma pessoa que fazia o papel de produtor, ou organizador, e que aparentemente reunia os atores, comprava a peça do autor e, em seguida, a colocava em cena ou a vendia aos edis para esse fim (LINDSAY, 1904, p. 1). Essa pessoa é denominada nas fontes de

¹ O texto de Plínio o Jovem (*Epistulae*, VII, 17, 1-3) é: “Há, para cada um, sua razão para ler em voz alta. Para mim é, o que já disse com frequência, para que se algo me escapa – e certamente escapa – seja advertido. Por isso estou muito admirado por você escrever que me criticaram por ter lido em voz alta meus discursos de forma completa: a menos que pensem serem meus discursos os únicos que não necessitem correção. Perguntaria para eles, de bom grado, por que permitem – se, todavia, permitem – que a história deva ser lida em voz alta, história que é escrita, não para a ostentação, mas para a retidão e a verdade; por que permitem a tragédia, que não requer uma sala de leitura, mas sim um palco e atores; por que a poesia lírica, que requer, não leitores, mas sim coro e lira? Diz-se, dessas, que a leitura em voz alta já é aceita pelo uso”.

² Prática que, para Kleberg (1992, p. 43), poderia significar um estímulo para o autor, assim como “uma espécie de barômetro literário”.

*actor*³ – nessa acepção, “produtor”, “organizador”, por exemplo, em Plauto (*Bacch.*, 213)⁴

³ De acordo com Festo (21, 17-18), o verbo *agere* significa (entre outras acepções), “produzir”, “fazer acontecer”: “se uma certa elegância aproximou os gestos e as feições, como quando dizem ‘produzir as peças de teatro’ – “*si accessit gestus et vultus quidam decor, ut cum scaenici agere dicunt*” (nesse caso, o termo *agere* poderia ser traduzido também por “por em cena”, por exemplo). Nas comédias de Plauto, o nominativo *actor* com a acepção de “ator” não aparece. Em todas as instâncias os textos plautinos apresentam o nominativo *histrion* com a acepção de “ator” (*Poen.*, 20; *Amph.*, 76-77; *Truc.*, 931; *Capt.*, 13). Porém, na segunda metade do século II a.C., ou na passagem desse último para o século I a.C., o termo *actor* já possuía também a acepção de “ator”, conforme Nônio Marcelo (*De compendiosa doctrina*, 195 M, 18-19) nos apresenta um fragmento do *Didascalica*, de Lúcio Ácio: “Para os atores, mangas longas, talabartes, espadas” – “*actoribus manuleos baltea machaeras*”. No século I a.C. o termo “*actor*” com a acepção de “ator” já estava consagrado, como podemos observar, por exemplo, em Cícero (*In Caecilium*, 48): “Como percebemos ser feito pelos atores gregos” – “*Ut in actoribus Graecis fieri videmus*”. A mesma acepção, de forma mais evidente, observamos em Varrão (*De lingua Latina*, VI.77): “o poeta compõe a peça e não atua, e, em oposição, o ator atua e não compõe” – “*poeta facit fabulam et non agit, contra actor agit et non facit*”. O termo ganhou outras acepções com o tempo. Segundo Aubert (1994, p. 131-132, 183-187, 196-198), entre o século I e o século V o termo *actor* é atestado nas fontes significando funções semelhantes às dos *procuratores*, pessoas nascidas livres ou libertas, que gerenciavam diferentes propriedades, rurais ou não, para os proprietários, e atuavam como representantes legais –, *dispensatores* – escravos a cargo de gerenciar finanças (receber e pagar em dinheiro, emprestar dinheiro) para os senhores, os quais podiam acumular grandes *peculia* – e *vilici* – administradores, não necessariamente escravos, de propriedades, principalmente rurais. Pessoas denominadas de *actores*, com essa última acepção, segundo Aubert (1994, p. 187-188), ocorrem nas fontes frequentemente em contextos relacionados à agricultura, mas também ligados a negociadores privados que atuavam com concessões do governo imperial – em particular com direitos à coleta de impostos –, ou também como agentes em negócios privados no comércio marítimo. Outros *actores* atuavam na administração imperial, em corporações, em templos, ou em serviços públicos (AUBERT, 1994, p. 187-188).

⁴ O texto de Plauto (*Bacch.*, 213) é: “Mas o produtor machuca o coração, para minha repugnância” – “*sed actor mihi cor odio sauciat*”. Nas duas linhas seguintes (*Bacch.*, 214-215), Plauto escreve: “Até mesmo *Epídico*, e eu amo a peça tanto quanto a mim mesmo, nunca vejo tão forçado se Pélío a produzir” – “*etiam Epidicum, quam ego fabulam aequae ac me ipsum amo, / nullam aequae inuitus specto, si agit Pellio*”. O produtor, no caso, é Tito Publílio Pélío, cujo nome aparece também na didascália da comédia *Estico*. Essa passagem tem suscitado diferentes interpretações, que percebem T. Publílio Pélío ou como ator ou como produtor, e mesmo como ambos (CARDOSO, 2020, p. 64). Por exemplo, Henry (1919, p. 336-337) percebe T. Publílio Pélío como “o primeiro ator puramente romano do qual nós temos notícia”, e utiliza as linhas 214 e 215 de *As báquides* como indicio dessa interpretação. Contudo, afirma que “infelizmente, *agit* aqui, como em outros locais, não diferencia Pélío como ator ou produtor” – Henry usa a expressão “*stage manager*”, e a iguala a “*dominus gregis*”, termos que, como veremos à frente, encontramos juntos apenas em *A comédia dos asnos* (*Asin.*, 1-3) e cujo significado, como expressão, é alvo de controvérsia. Brown (2002, 228 e ss.) interpreta *actor*, tanto nesse caso de Plauto como nos dois casos de Terêncio (*Phormio*, 9-10, 33) que apresentaremos em notas a seguir, como “ator principal” e como “o homem em cargo da companhia” teatral. Outro exemplo, Richlin (2005, p. 19) interpreta que T. Publílio Pélío é um ator, a partir dos textos de *As báquides* e da didascália de *Estico*. O problema de interpretá-lo como ator é apresentar um ator com nome de cidadão romano, conforme a própria Richlin (2017, p. 13) argumenta – contudo, comentando na mesma sentença que, da mesma forma, poderia ser um nome de liberto, pois *Pellio* significa “curtidor de pele”, ou “peleiro” (RICHLIN, 2017, p. 13). Porém, não concordamos com a interpretação de um *cognomen* relacionado a ofício como identificador de um liberto, pois conhecemos romanos da nobreza com *cognomina* relacionados a alguma *ars*, ou “ofício”, como por exemplo Quinto Fábio Pictor, cujo *cognomen* significa “pintor”. Cardoso (2020, p. 64), após considerar algumas interpretações, conclui que o significado do termo *actor* em *As báquides* (*Bacch.*, 213) é um enigma. Seja como for, é preciso notar que Plauto usa o verbo *ago* – é principalmente o uso desse verbo na linha 215 de *As báquides* que causa as diferentes interpretações – em outras passagens da comédia, nenhuma delas com a acepção de “atuar no palco”, por exemplo, nas linhas 39, 48, 76 e 294. O nome de T. Publílio Pélío é mencionado também em outra comédia, *Os Menecmos* (*Men.*, 402-404), na passagem em que *Sósicles* descreve um navio: “De madeira, frequentemente batido, frequentemente perfurado, frequentemente chacoalhado por um martelo; assim como a mobília de Pélío, estaca junto à estaca” – “*ligneam, / saepe tritam, saepe fixam, saepe excussam malleo; / quasi supellex Pellionis, palus palo proximumst*”. Ou seja, Plauto está fazendo troça com o palco de madeira produzido por T. Publílio Pélío, comparando-o a um navio frequentemente necessitando de reparos. Frente ao exposto acima, em nossa interpretação as passagens em que o nome de T. Publílio Pélío aparece nas comédias de Plauto o apresentam como um produtor, ou organizador, das peças, ou seja, alguém que *agit* para que as peças aconteçam – não um ator. Fontaine (2010, p. 125) e Franko (2014, p. 414-417) igualmente interpretam o termo *actor* na comédia *As báquides* como

e Terêncio (*Phormio*, 9-10⁵, 33⁶). Porém, à exceção dos poetas e dos atores, não existem clareza e definição consistentes para os títulos e as funções das pessoas que tinham responsabilidades nas atividades do teatro, conforme comentou Cardoso (2020, p. 62-63).⁷ Seja como for, é provável que antes de serem divulgados de alguma maneira, os textos das peças tenham existido principalmente sob a forma de cópias de palco (LINDSAY, 1904, p. 1).

Essa revisão de palco dos textos de Plauto foi denominada no início do século XX, de *retractatio* – “mudança de parecer”, “retrabalho” (COULTER, 1911, p. 8 e ss.). De acordo com algumas interpretações, na época em que surgiu o arquétipo mais antigo das comédias de Plauto, ou seja, a primeira “edição” das comédias – entre meados e a segunda metade do século II a.C. (FORTSON IV, 2008, p. 10; QUESTA, 2015, p. 528) – os textos das comédias já haviam sofrido “certa quantidade de corrupção, interpolação e modernização” (FORTSON IV, 2008, p. 10). Contudo, são modificações que não alteram o enredo, a estrutura, o tema ou a continuidade da peça. Por exemplo, segundo Fortson IV (2008, p. 11 e nota 26), a partir de seus estudos de estilo e métrica, os textos atribuídos a Plauto que possuímos hoje foram escritos por um único autor. Modernizações – mudanças

“produtor” – “*impresario*”, na escrita de ambos os autores.

⁵ O texto de Terêncio (*Phormio*, 9-10) é: “Se ele percebesse que, quando alguma nova peça faz sucesso, faz sucesso mais por obra do produtor que sua” – “*quod si intellegeret, quom stetit olim nova, / actoris opera magis stetisse quam sua*”.

⁶ O texto de Terêncio (*Phormio*, 33) é: “A virtude do produtor que restituiu para nós o lugar” – “*quem actoris virtus nobis restituit locum*”. O *locus*, no caso, é o palco.

⁷ Segundo Jory (1966, p. 102), as evidências para a existência de um *dominus* da *grex* de atores – *dominus gregis* – são muito fracas, e a única instância em que o termo *dominus* aparece nas comédias romanas, na qual poderia incorporar esse sentido, é em *A comédia dos asnos* (*Asin.* 1-3): “Espectadores, peço sua atenção agora! Que as coisas com certeza corram bem para mim e para vocês, para essa *grex*, para os *domini* e para os que nos contrataram” – “*hoc agite sultis, spectatores, nunciam, / quae quidem mihi atque uobis res uortat bene / gregique huic et dominis atque conductoribus*” (o termo “*sultis*” é a aglutinação de “*si uultis*”, literalmente, “se vocês desejarem”, “se é de sua vontade”, ou seja, “peço-lhes”). Cardoso (2020, p. 62-63) traduz “*dominus*” por “líder da trupe”, mas escreve que pode haver outras interpretações, e afirma que, afora os atores e os poetas, a clareza e a definição para os títulos e as funções dos responsáveis pelas atividades do teatro não são claras e nem consistentes. Concordamos que a associação entre os *domini* e a *grex* é fraca. Por conjectura, podemos fazer outra interpretação para a presença do termo “*dominis*” no texto, exposta a seguir: *A comédia dos asnos* possui duas datações concorrentes, ambas do período da Segunda Guerra Púnica, a primeira entre 212 a.C. e 211 a.C. (DE MELO, 2011a, p. 137-138) e a segunda em 207 a.C. (SEDGWICK, 1949, p. 377-379, 382). Favorecemos a interpretação mais tardia da data pelas seguintes razões: segundo Tito Lívio (XXVII, 38, 6-11), na iminência do cruzamento dos Alpes em 207 a.C. por Asdrúbal, irmão de Aníbal, com um exército em direção à Itália, diante das dificuldades em arrolar jovens para lutar, o Senado romano concedeu capacidade de execução total – *libera potestas* – ao cônsul Marcos Lívio Salinator para convocar e permutar soldados de outras tropas, e recrutar homens de onde achasse necessário, inclusive escravos – denominados *volones* (voluntários) –, os quais foram inscritos nas 19ª e 20ª legiões. Esses *volones* estavam ainda lutando na Itália em 206 a.C., segundo Tito Lívio (XXVIII, 46, 13), sob o comando do mesmo Marcos Lívio Salinator. É possível, então, que Plauto, ao citar os *domini*, esteja se referindo, como homenagem, aos que cederam seus escravos para o exército. Outra passagem, na mesma comédia, auxilia essa interpretação: antes de começar uma artimanha para arranjar dinheiro, o escravo Líbano, pergunta para seu *erus*: “Se por acaso eu caísse em uma armadilha, você me compraria de volta, se o inimigo me capturasse?” – “*si forte in insidias deuenero, / tun redimes me, si me hostes interceperint?*” (*Asin.*, 105-106). Plauto insere o cotidiano na trama, de maneira súbita e sutil.

ortográficas –, por exemplo, além de impossíveis de reverter, são comuns em qualquer manuscrito dos autores latinos, segundo Tarrant (2016, p. 5).⁸

Reynolds e Wilson (1991, p. 19) pensam ser possível que a cada nova montagem o texto das peças fosse um pouco alterado, de maneira a se moldar aos gostos da audiência ou do produtor. É importante acrescentar que essas alterações seriam principalmente a modernização de alguns termos, ou a escrita de pequenos trechos de maneira diferente, alterações que não modificam o enredo e nem a continuidade da trama das peças.⁹ Exemplos que sugerem a interpretação sobre essas modificações

⁸ Durante o século I a.C., de acordo com evidências epigráficas, provavelmente foram empregadas formas como *caussa* ao invés de *causa*, e o poeta Cornélio Galo, de acordo com o que pode ser visto no papiro *Qasr Ibrim*, do final do século I a.C., utilizou *quom* ao invés de *cum*, além do ditongo *ei* onde é comum ler-se atualmente *i* – por exemplo, *deiuitorae tueis* em lugar de *diuitorae tuis* (TARRANT, 2016, p. 5). Conforme argumentam Fortson IV (2008, p. 10) e Tarrant (2016, p. 5), devemos perceber que muitos arcaísmos foram eliminados dos textos por copistas posteriores. Por exemplo, Cícero (*Orador*, XLVIII, 159-160), dissertando sobre a fala e de como, em sua percepção, deveriam ser pronunciadas as palavras, afirma que seus antepassados apenas empregavam a aspiração (*aspiratio*) junto com uma vogal (*in vocali*), ou seja, apenas pronunciavam a consoante aspirada (*h*) antes de uma vogal inicial ou entre vogais. Assim, Cícero (*Orador*, XLVIII, 160) nos informa que ele mesmo costumava dizer *pulcur*, e não *pulchur*, *Cetegus*, e não *Cethegus*, *triumpus*, e não *triumphus*, *Cartago*, e não *Carthago*, mas, após algum tempo, a “reprovação do ouvido” o forçou a abandonar aquela pronúncia, que considerava correta, fazendo concessão à “fala do povo” – quer dizer, à pronúncia popular. Atesta, dessa maneira, formas antigas do falar e da escrita, inclusive, provavelmente, a forma na qual o nome da cidade púnica deveria, em algumas obras, ser encontrada (*Cartago*, e não *Carthago*).

⁹ Por exemplo, existem omissões no palimpsesto A que estão presentes na família P – comentaremos os manuscritos de Plauto mais à frente –, linhas escritas de forma diferente, ou algumas mudanças nas ordens das linhas (LINDSAY, 1904, p. 35 e ss.). Mas essas diferenças não alteram a continuidade da trama, e nem o enredo. Um exemplo do primeiro problema pode ser demonstrado em duas linhas que existem nos manuscritos da família P e que estão omitidas no palimpsesto A, na comédia *O pequeno cartaginês* (456^a-456^b). Conforme observa Lindsay (1904, p. 54) – que enumera as linhas como 457^a e 457^b –, essa omissão “não interfere no sentido da passagem”. Na passagem em questão, na parte existente em todos os manuscritos – A e P –, o *leno* Lico fala que, como não conseguiu um bom presságio com sua oferenda a Vênus, não deixou que cortassem as entranhas dos cordeiros oferecidos à deusa, enganando-a desse modo. Nas duas linhas omitidas no palimpsesto A e presentes nos manuscritos da família P está escrito que o arúspice não aprovou as oferendas, e que Vênus não as merecia. Essas linhas acrescentam graça e expressividade à peça – e são indício da presença de arúspices em Roma nas primeiras décadas do século II a.C., além de apontarem a piedade romana (uma vítima considerada indigna é reprovada antes do sacrifício) –, mas não modificam o sentido da passagem, muito menos da comédia. Outro exemplo seria de linhas escritas de forma diferente, como em uma passagem de *O pequeno cartaginês* (917-931), entre as linhas 917 e 922, na qual o escravo Mílfio vai entrar em casa para conversar com seu *erus* sobre a oportunidade de enganar o *leno*, enquanto entre as linhas 923 e 931 Mílfio espera o *erus* voltar do Fórum para lhe contar sobre a mesma oportunidade. São provavelmente duas versões da mesma passagem que ficaram preservadas nos manuscritos, e Lindsay (1904, p. 54-55) argumenta a favor dessa interpretação. Se foram escritas por Plauto para diferentes apresentações, ou se uma delas foi escrita para uma apresentação posterior por um produtor, não sabemos, mas as diferenças não alteram o enredo ou a continuidade da trama. Outro exemplo. Em *O soldado fanfarrão* (598-599), no palimpsesto A está escrito “*nam opus est nunc tuto loco / unde inimicus ne quis nostri spolia capiat consili*” – “Com efeito, agora é necessário um lugar seguro, de onde nenhum inimigo fique com o butim de nosso plano” –, enquanto no manuscrito P está escrito “*nam opus est nunc tuto loco / unde inimicus nequis nostra spolia capiat auribus*” – “Com efeito, agora é necessário um lugar seguro, de onde nenhum inimigo fique com nosso butim através do ouvido”. Em ambas as versões existe a preocupação manifesta de que algo que vai ser discutido em segredo não seja descoberto, sendo que na versão dos manuscritos da família P o texto enfatiza o perigo da escuta da conversa. Da mesma forma que no exemplo anterior, não sabemos se ambas as versões foram ou não escritas por Plauto ou se uma delas foi escrita, por exemplo, por um produtor. Lindsay (1904, p. 71) pensa que a segunda versão pode pertencer ao texto de uma apresentação posterior da peça, ou a uma cópia de palco errada, ou mesmo ter sido originada de uma glosa que posteriormente foi transportada para o texto por um escriba. Seja como for, qualquer que seja a origem das versões, o enredo e a continuidade da trama não se alteram.

provêm de algumas passagens nas comédias, por exemplo, a existência de dois finais para a comédia *O pequeno cartaginês*, interpretados como evidência de uma redação posterior (REYNOLDS; WILSON, 1991, p. 19; FORTSON IV, 2008, p. 10; FONTAINE, 2017, p. 872). Outra passagem considerada como evidência de modificações é um trecho do prólogo de *Cásina* (5-20), o qual indica que ao menos parte do texto que possuímos hoje foi reescrito, cerca de uma geração após a época de Plauto,¹⁰ para uma nova montagem da comédia. O trecho é o seguinte:

Penso que as pessoas que bebem vinho antigo são sábias, assim como aquelas que veem peças antigas. Uma vez que vocês gostam de velhas obras e palavras, claro que gostam de peças antigas mais que outras. Pois as novas comédias encenadas atualmente valem menos que nova cunhagem. Uma vez que compreendemos, a partir do que as pessoas falam, que vocês gostam das peças de Plauto, estamos encenando uma velha comédia dele, a qual encontrou aprovação daqueles dentre vocês que estão na velhice. Pois aqueles que são jovens não a conhecem, tenho certeza. Mas vamos fazer o máximo para que venham a conhecer. Quando foi encenada pela primeira vez, sobrepujou todas as outras peças. Naquela época viveu a nata dos poetas, os quais agora foram para o local a que todos os homens vão. Mas, mesmo assim, nos beneficiaram com sua ausência como se estivessem presentes (*Cas.*, 5-20).¹¹

A adição de um trecho novo em um prólogo é, conforme comentou De Melo (2011b, p. cv), “uma mudança comparativamente menor”. Mesmo assim, é importante perceber que o trecho do prólogo que acabamos de citar, conforme se pode observar, não alude a nenhuma reescrita ou remodelação textual, mas especifica que seria reencenada a mesma comédia que algumas pessoas na plateia – de acordo com o prólogo – provavelmente já conheciam.

Ainda com relação a modificações, sabe-se que os estudiosos da biblioteca de Alexandria, principalmente no período de maior atividade intelectual da biblioteca – entre o início do século III a.C. e meados do século II a.C. –, detectaram alterações e

¹⁰ Lindsay (1904, p. 1, nota a), em um primeiro momento, escreveu que o prólogo de *Cásina* foi escrito para uma encenação da comédia realizada “cerca de uma geração ou mais após a época do poeta”. Em 1912 Lindsay modificou sua interpretação, especificando que *retractatio* é “a revisão e a alteração das peças no renascimento plautino, na época de Terêncio” (LINDSAY, 1912, p. 232), ou seja, cerca de vinte ou vinte e cinco anos após a morte de Plauto, o que nos remete a cerca de uma geração após a morte do comediógrafo. Além disso, o texto do prólogo fala em duas gerações presentes na audiência: a “mais antiga”, que assistiu e aprovou a comédia, e a “mais jovem”, que não a conhece ainda.

¹¹ O texto de Plauto (*Cas.*, 5-20) é: “*qui utuntur uino uetere sapientes puto / et qui lubenter ueteres spectant fabulas; / antiqua opera et uerba quom uobis placent, / aequom est placere ante <alias> ueteres fabulas: / nam nunc nouae quae prodeunt comoediae / multo sunt nequiores quam nummi noui. / nos postquam populi rumore intelleximus / studiose expectere uos Plautinas fabulas, / antiquam eius edimus comoediam / quam uos probastis qui estis in senioribus; / nam iuniorum qui sunt non norunt, scio; / uerum ut cognoscant dabimus operam sedulo. / haec quom primum acta est, uicit omnis fabulas. / ea tempestate flos poetarum fuit, / qui nunc abierunt hinc in communem locum. / sed tamen apsentem prosunt <pro> praesentibus”.*

adições realizadas por atores em algumas tragédias gregas do século IV a.C., com maior frequência nas tragédias de Eurípides, do século V a.C. (REYNOLDS; WILSON, 1991, p. 15).¹² Para Reynolds e Wilson (1991, p. 15), as interpolações foram realizadas pelos produtores das peças, apesar de admitirem que os escólios designam especificamente alguns desses trechos como interpolações feitas por atores.¹³ Também possuímos evidências de colaboração autoral em outros textos de comédias gregas do século V a.C. Halliwell (1989, p. 515 e ss.), por exemplo, apresentou evidências dessa prática, de referência recorrente nos textos cômicos do período.¹⁴ Essa recorrência indica que a colaboração autoral, ou poética, muito provavelmente era uma prática bem conhecida, de forma que o termo *sumpoiēn* (ou *sympoieîn*) desenvolveu o significado específico de “colaboração na composição poética”, de acordo com Halliwell (1989, p. 520). Além disso, a alusão, durante os concursos dramáticos, à colaboração poética, tanto para se jactar quanto para zombar da necessidade de auxílio de algum concorrente, pode ser compreendida como prática de rivalidade frequente entre os poetas cômicos (HALLIWELL, 1989, p. 519).¹⁵

As evidências mostram então que textos clássicos – assim como textos modernos – podem ser produto de um processo de colaboração autoral. Uma característica dos colaboradores dos textos clássicos é que ou são muito próximos ao autor para que possamos discernir suas contribuições – como no exemplo que citamos de Plínio –, ou tão distantes que perdem peso no processo editorial – por exemplo, copistas medievais que modificaram o texto errando durante a cópia (TARRANT, 2016, p. 5). Nesse sentido, a hipótese de existência de versões autorais múltiplas é atualmente defendida por alguns estudiosos. Na literatura medieval e renascentista, por exemplo, encontramos casos em

¹² Como exemplo da erudição de estudiosos provenientes da “escola” de Alexandria, podemos citar alguns estudos realizados sobre a obra de Epicuro. Um estudo, provavelmente realizado cerca de 100 a.C., refere-se a cópias erradas de sua obra, considera variações de uma cópia para a outra, comenta os danos causados nos manuscritos por vermes e as tentativas de correção de textos defectivos (REYNOLDS; WILSON, 1991, p. 18).

¹³ Por exemplo, Reynolds e Wilson (1991, p. 15) comentam que o escoliasta de *Medeia*, de Eurípides, afirmou que alguns atores, não compreendendo a pontuação do verso 85, alteraram o texto. Podemos observar o comentário do escoliasta sobre a alteração realizada pelos atores ((u(pokritai\, *hypokritai*) nas edições dos escólios de Eurípides de Dindorf (1863, p. 13) – *Medeia* (85,9 e ss.) – e de Schwartz (1891, p. 148) – *Medeia* (85,20 e ss.).

¹⁴ Halliwell (1989, p. 517 e ss.) também apresentou evidências do que interpretou como plágio, tanto em comédias quanto em tragédias, mas não trataremos desse assunto aqui.

¹⁵ Por exemplo, em *As vespas* (1018-1022), de Aristófanes (422 a.C.), o corifeu fala que o poeta – ou seja, Aristófanes – deseja castigar a audiência, pois foi provocado por ela a despeito de tê-la tratado muito bem, apesar de secretamente da primeira vez e não de forma aberta, ao auxiliar outros poetas: “imitando o pensamento e o poder profético de Euricles, / escorregando para dentro da barriga de outros homens e fazendo / verter muito material cômico. / Depois disso, se arriscou abertamente sozinho, / segurando as rédeas, não das musas de outro, mas das suas”. Euricles, mencionado por Aristófanes, foi um ventríloquo vidente, e Halliwell (1989, p. 515-516) interpreta a menção ao ventríloquismo, reforçada pela alegoria – a barriga vertendo material cômico –, como a afirmação de Aristófanes de ter deliberadamente omitido a autoria de suas primeiras comédias na época de sua encenação. Essa interpretação é reforçada pelos dois últimos versos, nos quais é possível interpretar que, após as primeiras encenações, Aristófanes sentiu-se seguro o suficiente para assumir sozinho suas peças. A tradução do grego foi feita a partir da tradução inglesa de Henderson para a *Loeb Classical Library*.

que mais de uma forma da mesma obra sobrevive (TARRANT, 2016, p. 2-3).¹⁶ No caso da obra plautina, Goldberg (2011, p. 212), frente à existência de passagens redundantes ou incompatíveis com o entorno na comédia *O cofre*,¹⁷ por exemplo, argumentou que podem significar modificações realizadas pelo próprio Plauto a partir da resposta da audiência. A linguagem da passagem em questão não é de época subsequente à de Plauto segundo Goldberg (2011, p. 212), de forma que existe uma suspeita cada vez mais forte de que não é uma interpolação posterior, mas sim fruto de versões de palco, ou seja, resultado da consolidação do texto a partir de modificações feitas por Plauto, pela produção ou pelos atores, que terminaram por incluir versões incompatíveis a um único texto transmitido. Nas palavras de Goldberg (2011, p. 212), “pode ser o remanescente de um texto ‘plautino’ alternativo”.¹⁸ A existência de dois finais para *O pequeno cartaginês* pode ser interpretada da mesma forma, como um texto alternativo, e não como um texto posterior.¹⁹

A hipótese das múltiplas versões autorais, portanto, leva em consideração a contribuição, ou colaboração, através de sugestões de outras pessoas na composição de uma obra. O autor, nessa concepção, é obviamente o componente principal e indispensável, mas existe uma cadeia de agentes, como amigos do autor, editores, impressores e outros que podem influenciar ou serem responsáveis por alterações no texto original, e a observação da relevância desses agentes na composição de uma obra escrita traz à luz

¹⁶ A partir do século XIX o objetivo da crítica textual era a obrigatoriedade de se inferir um texto o mais próximo possível do que se denomina o original do autor, ou seja, daquilo que o autor teria escrito no seu manuscrito final (McGANN, 1992, p. 3-4, 15). Essas ideias sobre autoria isolada são fundamentadas em uma concepção da produção literária proveniente do Romantismo (McGANN, 1992, p. 8). Porém, as tentativas de reconstituição de um original para textos de Shakespeare e outros textos elisabetanos levaram a discussões sobre a possibilidade de ter existido mais de uma versão para uma peça, por exemplo. Os debates em torno dos dois textos mais antigos de *Rei Lear*, o Primeiro Quarto de 1608 e o Primeiro Folio de 1623, colocaram essa tragédia no centro da discussão (McGANN, 1992, p. 4). Acredita-se atualmente na possibilidade de não ter existido um texto único anterior, mas duas versões autorais, e de que ambos os impressos, o de 1608 e o de 1623, não serem textos relativamente corruptos de um original perdido, mas sim dois textos relativamente confiáveis de duas versões diferentes da mesma peça, sendo o Primeiro Quarto considerado um esboço da peça antes de ser encenada e o Primeiro Folio o texto revisado certo tempo após a encenação (McGANN, 1992, p. 4; TARRANT, 2016, p. 2-3). Os editores têm favorecido, no caso de *Rei Lear*, o que se denomina de abordagem “de versão”, ou seja, têm publicado ambos os textos, o do Primeiro Quarto e o do Primeiro Folio, em páginas sucessivas (TARRANT, 2016, p. 3). Esse tipo de abordagem é “quase inteiramente ausente da editoração clássica, pois em quase todos os casos as diferenças entre as cópias manuscritas de um texto clássico não representam versões diferentes do trabalho, mas tentativas de escribas (mais ou menos bem-sucedidas) de reproduzir uma única forma de um texto” (TARRANT, 2016, p. 3-4). Segundo Tarrant (2016, p. 4), o melhor exemplo dessa ausência na editoração clássica é a obra *Amores*, de Ovídio, a qual é precedida de um epigrama que afirma que, previamente, cinco livros compunham a obra, mas que Ovídio preferiu a versão com três livros, que é a que conhecemos.

¹⁷ Goldberg (2011, p. 211-212) se referiu aos versos 708 a 722 de *O cofre* (*Cistellaria*). Em inglês, Goldberg denominou esses trechos de “doublets”, os quais, segundo o autor, “sob inspeção cuidadosa são claramente redundantes ou incompatíveis com seu entorno”. Podemos traduzir o termo inglês por “duplicatas”.

¹⁸ “[...] uma possibilidade que alcança o próprio âmagdo do que um texto de Plauto representa, o que o texto deve a qualquer ‘Plauto’ histórico e, assim, qual é a responsabilidade do editor em apresentar a *parádosis* [ou seja, a transmissão, a tradição – *traditio*, em latim] aos leitores” (GOLDBERG, 2011, p. 212).

¹⁹ Beare (1951, p. 3-4), considerou a “segunda alternativa” – conforme ele a denominou – do final de *O pequeno cartaginês* como adicionada “por uma mão posterior”.

o processo de criação e o resultado textual que chega aos leitores (TARRANT, 2016, p. 4). Tomemos o exemplo de Plínio, o Jovem (*Epistolae*, VII, 17, 7), cuja carta citamos acima. Plínio comenta que, para chegar a um discurso que considera satisfatório, não omite “nenhum tipo de correção”,²⁰ pois, segundo ele, “respeito pela audiência, modéstia e ansiedade são os melhores críticos” (*Epistolae*, VII, 17, 7-8). Plínio adiciona que Pompônio Segundo, autor de tragédias do século I, quando algum de seus amigos sugeria a eliminação de uma passagem de uma de suas peças e ele mesmo preferia mantê-la, dizia, aludindo à *provocatio*,²¹ “*Ad populum provoco*”, ou seja, julgava de mais valor a opinião do público – o silêncio ou o aplauso – que a de seus amigos mais próximos (*Epistolae*, VII, 17, 11-12). Plínio termina a carta afirmando que não esquecia a importância de apresentar às pessoas qualquer texto seu, pois “qualquer trabalho deve ser revisado mais de uma vez e lido para um número de pessoas, se existe o desejo de que ele forneça satisfação total e permanente” (*Epistolae*, VII, 17, 15).²²

Os textos das peças de Plauto foram, portanto, escritos para as representações no palco realizadas por uma *grex* particular e em uma ocasião particular (FRAENKEL, 2008, p. 416).²³ Sendo comprados pelo magistrado responsável, eram provavelmente transmitidos primeiramente como cópias de palco (LINDSAY, 1904, p. 1; REYNOLDS; WILSON, 1991, p. 19; MANUWALD, 2011, p. 51). Assim, esses textos provavelmente “incorporam mudanças realizadas por atores e produtores,²⁴ tanto nas performances originais quanto em novas montagens posteriores” (TARRANT, 2016, p. 5).²⁵ É importante compreender que Tarrant,

²⁰ Assim, lia seus textos primeiro para si mesmo, depois para dois ou três ouvintes ao mesmo tempo em que enviava para que fossem comentados por outras pessoas. Se tivesse dúvidas a respeito dos comentários, voltava a lê-los juntamente com um ou dois ouvintes. Apresentava-os oralmente, então, para um grupo maior, e nesse momento fazia as correções mais severas (*Epistolae*, VII, 17, 7-8).

²¹ A *lex Valeria*, de 509 a.C. – o ano da fundação da República – garantia àqueles condenados por um cônsul à pena capital o direito de apelo (*provocatio*) aos *comitia centuriata* – a assembleia dos cidadãos em armas –, tentando a absolvição pelo voto (CORNELL, 2001, p. 196). A alusão de Pompônio Segundo, portanto, é relativa à aprovação, ou não, pela reação da audiência, de um trecho de uma de suas tragédias que não tenha agradado seus amigos – metaforicamente, uma tentativa de “absolvição”, pelo “voto” da audiência, da passagem dramática, a qual, do contrário, sofreria a “morte” literária – seria apagada.

²² O conteúdo e a revisão de um texto, então, tudo indica, eram preocupações importantes. Quando Cipião Emiliano foi encontrado morto, sabemos por Apiano (*B Civ.*, I, 83), havia um tablete ao lado de sua cama, o qual ele colocara na noite anterior com a intenção de escrever o discurso que iria fazer perante o povo. Outro exemplo: de acordo com o testemunho de Diógenes Laércio (39-40), um dos aforismas de Teofrasto era que “um cavalo sem rédeas é mais confiável que um discurso desorganizado”. Diógenes Laércio, que viveu, provavelmente, na primeira metade do século III, é autor de um compêndio sobre a vida e as doutrinas de vários filósofos, de Tales a Epicuro (LONG; SHARPLES, 2012, p. 457). Teofrasto, que produziu sua obra entre o final do século IV a.C. e o início do século III a.C., foi associado e sucessor de Aristóteles no Liceu, a escola instalada por Aristóteles fora do perímetro de Atenas (SHARPLES, 2012, p. 1461; NUSSBAUM; OSBORNE, 2012, p. 160).

²³ O termo significa, literalmente, “rebanho”. É a companhia teatral. Por exemplo, encontramos o termo em *A comédia dos asnos* (3) e *Epídico* (733).

²⁴ Assim como outros textos dramáticos, como os de Terêncio (TARRANT, 2016, p. 5).

²⁵ Tarrant continua o argumento, aludindo a análises da métrica, inserção de títulos, modificações ortográficas e poemas individuais, alterações nos textos clássicos encontradas em manuscritos medievais: “assim como leituras provenientes

ao fazer essa afirmação, não aponta deturpações ou alterações nos textos de Plauto que poderiam modificar o enredo ou a continuidade da trama, mas a insere no contexto de sua discussão sobre colaboração autoral, aludindo inclusive à carta de Plínio que citamos.

A concepção da produção de um texto como prática colaborativa, repetindo, compreende o autor como o componente indispensável na responsabilidade por sua escrita – a própria especificação de “autor” esclarece essa responsabilidade.²⁶ Nesse sentido, Manuwald (2011, p. 83) citou alguns trechos de três comédias latinas que sugerem que os poetas tinham controle sobre o roteiro e o enredo, duas de Plauto (*Asinaria*, 12;²⁷ *Trinummus*, 8-9)²⁸ e uma de Terêncio (*Heauton Timorumenos*, 1-2).²⁹

Considerações finais

Posto isso, voltando ao que escrevemos no início dessa seção, é preciso entender que não existe sentido em apresentar uma peça sem adaptá-la à audiência. O conteúdo do discurso teatral só tem sentido no palco e no tempo da representação (UBERSFELD, 2010, p. 164). Ou seja, a experiência teatral deve ser compreendida como historicamente posicionada. Plauto escreveu (*Pseud.*, 568-569): “Com efeito, convém a quem aparece no palco trazer um novo invento, de maneira nova”.³⁰ A trajetória histórica de cada peça teatral, portanto, está ligada intimamente à conexão, inter-relação, comunhão de diferentes elementos – autor, atores, audiência e palco – em cada contexto histórico, e à sua transmissão, incorporação e expressão como sistema nesses contextos históricos.³¹ A

de antigos estudos eruditos dos textos” (TARRANT, 2016, p. 5).

²⁶ Beare (1951, p. 4) comentou que em alguns prólogos de suas comédias Plauto é referido “de maneira separada” – o termo utilizado por Beare é *detached* –, o que, para Beare, é difícil de explicar a não ser que Plauto não seja o autor das linhas do prólogo. Beare não menciona os prólogos aos quais se refere, mas podemos supor que se trata daqueles em que Plauto é citado em terceira pessoa, como por exemplo em *A comédia dos asnos* (11), em que lemos “*Maccus uortit barbare*” – “Maco transformou em bárbaro” –, ou em *As três moedas* (19), em que da mesma forma lemos “Plauto transformou em bárbaro” – “*Plautus uortit barbare*”. Não concordamos com essa interpretação de Beare, pois o texto em terceira pessoa apenas demonstra que o falante do prólogo não era Plauto – o que, contudo, não elimina a possibilidade de ter sido em algum momento.

²⁷ “[Plauto] quer que seja *Asinaria*, se está bem para vocês” – “*Asinariam uolt esse, si per uos licet*” (*Asinaria*, 12).

²⁸ “Primeiramente, Plauto me deu o nome de Luxúria; / então, quis que essa fosse minha filha, Inópia” – “*primum mihi Plautus nomen Luxuria indidit; / tunc hanc mihi gnatam esse uolit, Inopiam*” (*Trinummus*, 8-9).

²⁹ “Realmente é admirável para vocês que o poeta tenha dado para um velho a parte que é de um jovem” – “*ne quoi sit vostrum mirum quor partis seni / poeta dederit quae sunt adulescentium*” (*Haut.*, 1-2).

³⁰ O texto de Plauto (*Pseud.*, 658-569) é: “*nam qui in scaenam prouenit / nouo modo nouom aliquid inuentum affere addecet*”.

³¹ Segundo Hubert (2013, p. 7), mesmo que se aborde o teatro do ângulo de apenas um dos “três modos possíveis de abordagem”, ou seja, o do autor dramático (análise textual), do ator (encenação – performance) ou do público (estética da recepção), “é impossível ignorar os outros dois, a tal ponto [...] estão envolvidos um com o outro no teatro”. A esses três “parceiros” – como os descreve Hubert (2013, p. 7) –, Ortega y Gasset (2010, p. 27-28) acrescentou um quarto elemento, o palco, fundamental, em sua percepção, para a compreensão do que vem a ser o “Teatro”, realçando que, quando alude, por exemplo, ao teatro de Ésquilo, Shakespeare e Calderón, não se refere “exclusivamente à obra poética

história do teatro é produzida através da hermenêutica dos textos teatrais compreendidos nos âmbitos dos processos de transmissão, herança e difusão simbólica – expressiva – desses elementos identificados como sistema em cada contexto. Quanto a isso, o conjunto de peças de Plauto que temos hoje foi transmitido como um *corpus* desde o final do século II a.C., preservando assim um monumento do período em questão. Conforme escreveu o próprio Plauto (*Poenulus*, 551): “Essa peça é realizada aqui e agora por causa desses espectadores”.³²

Referências

Documentação textual

- APPIAN. *Roman history: civil wars, books 1-2*. Translated by Brian McGing. Cambridge: Harvard University Press, 2020.
- ARISTOPHANES. *Clouds. Wasps. Peace*. Translated by Jeffrey Henderson. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- CICERO. *De oratore: Books I-II*. Translated by E. W. Sutton. Cambridge: Harvard University Press, 1948.
- CICERO. *Speech against Caecilius. The Verrine orations*. Translated by L. H. G. Greenwood. Cambridge: Harvard University Press, 1928. v. 1.
- LIVY. *History of Rome: Books XXVIII-XXX*. Translated by Frank Gardner Moore. Cambridge: Harvard University Press, 1949.
- NONIUS MARCELLUS. *De compendiosa doctrina libros XX*. Leipzig: B. G. Teubner, 1903.
- PLAUTUS. *Amphitryon. The comedy of asses. The pot of gold. The two Bacchises. The captives*. Translated by Wolfgang de Melo. Cambridge: Harvard University Press, 2011.
- PLAUTUS. *Casina. The casket comedy. Curculio. Epidicus. The two Menaechmuses*. Translated by Wolfgang de Melo. Cambridge: Harvard University Press, 2011.
- PLAUTUS. *Stichus. Three-dollar day. Truculentus. The tale of a traveling-bag. Fragments*. Translated by Wolfgang de Melo. Cambridge: Harvard University Press, 2013.

[...] e às obras dramáticas que estes poetas compuseram”: “Não foram aqueles gênios poéticos que sozinhos e por si – ao menos na medida em que foram exclusivamente poetas – puseram ou mantiveram em forma o Teatro. Isso seria uma torpe abstração. Pelo Teatro de Ésquilo, Shakespeare, Calderón entenda-se, ademais e inseparavelmente, junto com suas obras poéticas, os atores que as representaram, o palco em que foram executadas e o público que as presenciou” (ORTEGA Y GASSET, 2010, p. 27-28). O texto de Ortega y Gasset é de 1946.

³² “*horunc hic nunc causa haec agitur spectatorum fabula*” (*Poen.*, 551). Em suas edições, De Melo, Ernout e Leo escrevem “*causa*”, e Lindsay “*caussa*”.

- PLAUTUS. *The little Carthaginian. Pseudolus. The rope*. Translated by Wolfgang de Melo. Cambridge: Harvard University Press, 2012.
- PLINY. *Letters: Books 1-7. Panegyricus*. Translated by Betty Radice. Cambridge: Harvard University Press, 1969.
- SEXTUS POMPEUS FESTUS. *De verborum significatu quae supersunt cum Pauli epitome*. Leipzig: B. G. Teubner. 1913.
- TERENCE. *Phormio. The mother-in-law. The brothers*. Translated by John Barsby. Cambridge: Harvard University Press, 2001.
- TERENCE. *The woman of Andros. The self-tormentor. The eunuch*. Translated by John Barsby. Cambridge: Harvard University Press, 2001.
- VARRO. *On the Latin language: Books V-VII*. Translated by Roland G. Kent. Cambridge: Harvard University Press, [1938] 1951.

Obras de apoio

- AUBERT, J. J. Business managers in ancient Rome: a social and economic study of institores, 100 B.C. - A.D. 250. In: HARRIS, W. V. et al (ed.). *Columbia studies in the Classical tradition*. Leiden: Brill, 1994.
- BEARE, W. *The Roman stage: a short history of Latin drama in the time of the Republic*. Cambridge: Harvard University Press, 1951.
- BROWN, P. G. M. Actors and actor-managers at Rome in the time of Plautus and Terence. In: EASTERLING, P.; HALL, E. (ed.). *Greek and Roman actors: aspects of an ancient profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 225-237.
- CARDOSO, I. T. Actors and audience. In: FRANKO, G. F.; DUTSCH, D. (ed.). *A companion to Plautus*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2020, p. 61-75.
- CORNELL, T. J. *The beginnings of Rome: Italy and Rome from the Bronze Age to the Punic Wars (c. 1000 – 264 BC)*. New York: Routledge, 2001.
- COULTER, C. C. *Retractatio in the Ambrosian and Palatine recensions of Plautus: a study of the Persa, Poenulus, Pseudolus, Stichus and Trinummus*. Bryn Mawr: Bryn Mawr College, 1911.
- DE MELO, W. General introduction. In: PLAUTUS. *Amphitryon. The comedy of asses. The pot of gold. The two Bacchises. The captives*. Cambridge: Harvard University Press, 2011b, p. xiii-cxxii.
- DE MELO, W. Introductory note. In: PLAUTUS. *Amphitryon. The comedy of asses. The pot of gold. The two Bacchises. The captives*. Cambridge: Harvard University Press, 2011a, p. 134-139.

- DINDORF, W. *Scholia graeca in Euripidis tragoedias: Ex codicibus aucta et emendata*. Oxford: Clarendon Press, 1863.
- FONTAINE, M. *Funny words in Plautine comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- FONTAINE, M. Revisão de livro. MOODIE, E. K. Plautus' Poenulus: a student commentary. *Latomus*, v. 76, n. 3, p. 871-873, 2017.
- FORTSON IV, B. W. Language and rhythm in Plautus. Synchronic and diachronic studies. In: BARCHIESI, A. et al (ed.). *Sozomena*, 3: studies in the recovery of ancient texts. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co., 2008.
- FRAENKEL, E. *Plautine elements in Plautus*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- FRANKO, G. F. Festivals, producers, theatrical spaces, and records. In: FONTAINE, M.; SCAFURO, A. C. (ed.). *The Oxford handbook of Greek and Roman comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 409-423.
- GOLDBERG, S. M. Roman comedy gets back to basics. *The Journal of Roman Studies*, v. 101, p. 206-221, 2011.
- HALLIWELL, F. S. Authorial collaboration in the Athenian comic theatre. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, v. 30, n. 4, p. 515-528, 1989.
- HENRY, G. K. G. Roman actors. *Studies in Philology*, v. 16, n. 4, p. 334-382, 1919.
- HUBERT, M. C. *As grandes teorias do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, [2005] 2013.
- JORY, E. J. Dominus gregis? *Classical Philology*, v. 61, n. 2, p. 102-105, 1966.
- KLEBERG, T. Commercio librario ed editoria nel mondo antico: Roma e l'epoca greco-romana. In: CAVALLO, G. (ed.). *Libri, editori e pubblico nel mondo antico*. Bari: Laterza, 1992, p. 40-80.
- LINDSAY, W. M. Short notices. *Retractatio* in the Ambrosian and Palatine recensions of Plautus: a study of the *Persa*, *Poenulus*, *Pseudolus*, *Stichus* and *Trinummus* by Cornelia C. Coulter. *The Classical Review*, v. 26, n. 7, p. 232, 1912.
- LINDSAY, W. M. *The ancient editions of Plautus*. Oxford: James Parker and Co., 1904.
- LONG, H. S. et al (ed.). *The Oxford classical dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- MANUWALD, G. *Roman Republican theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- McGANN, J. J. *A critique of modern textual criticism*. Charlottesville: University of Press Virginia, 1992.
- NUSSBAUM, M. C.; OSBORNE, C. Aristotle. In: HORNBLLOWER, S.; SPAWFORTH, A.; EIDNOW, E. (ed.). *The Oxford classical dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2012, p. 159-163.
- ORTEGA Y GASSET, J. A ideia do teatro. In: GUINSBURG, J. (org.) São Paulo: Perspectiva, [1966] 2010.

- QUESTA, C. *Il nuovo volto di Plauto (l'editio Sarsinatis). Lectio brevis ministrada em 10 de dezembro de 2010, na Accademia Nazionale dei Lincei, 2015, p. 525-534. Disponível em: <http://users.unimi.it/latinoamilano/>. Acesso em: 2 dez. 2016.*
- REYNOLDS, L. D.; WILSON, N. G. *Scribes and scholars: a guide to the transmission of Greek and Roman literature*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- RICHLIN, A. Introduction. In: PLAUTUS. *Rome and the mysterious Orient: three plays by Plautus*. Berkeley: University of California Press, 2005, p. 1-53.
- RICHLIN, A. *Slave theater in the Roman Republic: Plautus and the popular comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- SCHWARTZ, E. *Scholia in Euripidem. Scholia in Hippolytum Medeam Alcestin Andromacham Rhesum Troades*. Berlin: G. Reimer, 1891.
- SEDGWICK, W. B. Plautine chronology. *The American Journal of Philology*, v. 70, n. 4, p. 376-383, 1949.
- SHARPLES, R. Theophrastus. In: HORNBLOWER, S.; SPAWFORTH, A.; EIDNOW, E. (ed.). *The Oxford classical dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2012. p. 1461.
- TARRANT, R. Texts, editors, and readers. Methods and problems in Latin textual criticism. In: FEENEY, D.; HINDS, S. (ed.). *Roman literature and its contexts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- UBERSFELD, A. Para ler o teatro. In: GUINSBURG, J. (dir.). *Coleção Estudos*. São Paulo: Perspectiva, 2010.