

conjuntos de palavras – compostos de caracteres tipográficos diferenciados – em torno da “phrase-titre”, uma coreografia de balé, na qual os conjuntos sugeririam as diversas bailarinas, e a “phrase-titre” sugeriria a bailarina principal.

Assim, o poema se encontra na confluência de várias artes: poesia, teatro, balé, artes visuais e criação musical. As diferentes competências intelectuais e sensoriais do leitor são

chamadas a participar, para a leitura, a compreensão e a fruição máxima desse poema.

Tendo em vista a complexidade e a amplitude da questão examinada, esta breve exposição não poderia ser exaustiva e, conseqüentemente, este ensaio não é conclusivo: é, tão somente, uma tentativa de colocar em evidência a importância e a abrangência da relação entre as artes na obra e na poética de Mallarmé.

# A fala, o recitativo e o canto

## Estrutura da ação na comédia romana

*Johnny José Mafra*

Professor da Universidade Federal de Minas Gerais

### Resumo

Este ensaio contém reflexões sobre a comédia romana e a organização da ação. Discute sumariamente a questão da divisão em atos e propõe que a comédia de Plauto e Terêncio deve ser vista como um conjunto de segmentos constituídos teoricamente de partes faladas e partes cantadas, que se organizam de acordo com determinadas regras. O ensaio pretende contribuir para o esclarecimento de pontos importantes da história literária, especialmente no campo do teatro cômico.

### Palavras-chave

Comédia romana; Plauto; Terêncio; *diuerbia*; *cantica*.

### Abstract

This essay contains some considerations about the Roman comedy and the structuring of the action observed in it. It briefly discusses the question of the division of the action into acts. It also proposes that the comedy of Plautus and Terentius should be considered as a set of segments constituted, in theory, of an array of spoken and sung parts, organised in accordance to certain rules. The essay aims at contributing to the clarification of important points in literary history, especially in the field of comic theatre.

### Keywords

Roman comedy; Plautus; Terence; *diuerbia*; *cantica*.

### Considerações gerais

As reflexões sobre a estrutura da comédia romana levam às origens gregas do teatro e à observação de que o próprio drama grego sofreu alterações fundamentais de uma fase a outra. A Comédia Antiga constava de prólogo, párodo, agon, parábase, episódios e êxodo. A Comédia Nova rompeu com essa estrutura, eliminando a parábase, com a conseqüente diminuição da parte coral e aumento da ação dialogada dos episódios. Do coro nada mais restou que um grupo de músicos e dançarinos que marcavam os intervalos da ação.

A comédia romana, partindo da comédia grega e continuando o processo de evolução da Comédia Nova, introduziu alterações estruturais profundas, o que constitui uma marca da originalidade do autor latino.

São unânimes os gramáticos antigos e os críticos em afirmar que a comédia romana não tem coro. Mas o poeta romano manteve a música e o canto como elementos essenciais do espetáculo, de modo que, alternando com a fala, num jogo de ritmo e som, o recitativo e o canto se tornaram instrumentos capazes de expressar todo tipo de ação e de emoção. A ação cômica, então, era representada por atores que dialogavam, falando ou cantando, ou declamavam. A trajetória cômica obedecia a uma única forma: a alternância de *falas*, *cantos e recitativos*, ou, em latim, de *diuerbia* e *cantica*.

A alternância de *diuerbia* e *cantica* não se fazia livremente, mas, como propõe Dupont, devia formar módulos compostos pelo menos de dois trechos cantados (*cantica*) e um trecho recitado (*diuerbium*). Assim, as unidades dramáticas seriam constituídas por esses módulos, que a autora propõe se chamem “segmentos cômicos”.<sup>1</sup>

As edições conhecidas das comédias de Plauto e Terêncio apresentam o texto regularmente dividido em cinco atos. Os comentaristas antigos explicavam que, no primeiro ato, se introduz e se expõe o assunto, e este, do segundo ao quarto, se prepara, se complica e se desenvolve, para se resolver no quinto ato. Parece clara e lógica essa divisão, mas nem tanto, pois a evolução da ação não está necessariamente em cinco atos; poderiam ser três ou sete, ou mais, ou apenas um, de duração maior ou menor. Freté<sup>2</sup> esclarece que essa divisão das peças de Plauto não vem dos manuscritos, que se limitam a separar as cenas com os nomes dos interlocutores, mas é obra de J. B. Pius, que a introduziu no comentário de sua edição de Plauto (1500 d.C.), inspirando-se em trabalho semelhante feito por Donato para as comédias de Terêncio, no século IV d.C.

As fontes antigas dão alguns testemunhos que levam a pensar na divisão em atos. No segundo prólogo de *Hecyra* de Terêncio, está a expressão *primo actu*, e em Donato lê-se a definição de cortina, em que a palavra *actus* aparece com um sentido ambíguo: “quod populo obsistit, dum fabularum actus commutantur” (o que se põe diante do público, enquanto se trocam os atos das peças).<sup>3</sup> De Varrão é conhecido o título *De*

*actibus scaenicis* (Das representações cênicas). O preceito horaciano é a mostra mais evidente da opinião dos antigos em relação à divisão da comédia em atos. Diz Horácio que uma peça, para agradar e ser recomendada, não deve ter nem mais nem menos que cinco atos:

*Neue minor neu sit quinto productior actu  
Fabula quae posci uult et spectata reponi.*<sup>4</sup>

Michaut diz que a divisão em atos das peças de Plauto não tem valor algum, porque remonta simplesmente ao Renascimento, e mais, que o fato de nenhum autor antigo a ter aplicado a suas comédias célebres inspira sérios escrúpulos. Quanto às peças de Terêncio, é certo, estavam já divididas em cinco atos no tempo de Varrão (116-26 a.C.), mas nada autoriza a afirmar que elas fossem assim constituídas no manuscrito do autor, ou quando da primeira representação. Talvez tenha sido o próprio Varrão quem as dividiu dessa maneira.<sup>5</sup>

O termo *actus*, com sentido técnico, é muito freqüente na língua latina. Varrão o emprega com o sentido de “parte”, “segmento” (Cf. R. R., 1, 26, 1; 2, 5, 2) e em Cícero ele é tomado muitas vezes no sentido de ato dramático, como se lê em *Phil.* 2, 34; *Cato Maior*, 5, 70; *Epist.* 5, 12, 6; e *Ad Q. fr.* 1, 1, 46. Mas o termo não é empregado pelos autores cômicos: “Plauto jamais empregou a palavra; Terêncio, no segundo prólogo de *Hecyra*, diz ‘primo actu’, mas está claro que o sentido é ‘no começo da ação’ (in prima fabula)”.<sup>6</sup>

Marouzeau reafirma a opinião de Michaut de que, no tempo de Terêncio, não havia palavra em latim que correspondesse à moderna noção de ato e vê razões para crer que Terêncio não dividia em atos as suas comédias, isto é, não separava por pausas dramáticas partes de extensão aproximadamente igual, como hoje se pratica.<sup>7</sup>

Dupont, numa proposta revolucionária de leitura das comédias de Plauto e Terêncio, abandona a tradicional divisão em atos e diz que nelas o essencial está no espetáculo cômico, que é constituído de segmentos a que chama “segmentos cômicos”.<sup>8</sup>

Neste trabalho, a comédia será estudada do ponto de vista proposto por Dupont, isto é, como um espetáculo cômico constituído de um jogo ou alternância de partes faladas e partes cantadas, uma verdadeira comédia musical, ou um espetáculo de canto e dança. A intenção é mostrar a grande inovação introduzida pelo comediógrafo latino, em relação aos modelos da comédia grega: a criação da comédia musical. Inúmeros estudos existem sobre esse assunto, como os mencionados ao longo deste trabalho, mas é nos próprios textos de Plauto e Terêncio que se vai encontrar o significado da comédia musical, a despeito da limitação do leitor moderno para perceber a composição e o ritmo do verso.

## A comédia musical

Na Grécia, a Comédia Antiga era constituída de uma sucessão de cenas em torno de

um coro. Isto, porém, não autoriza a afirmar que a comédia grega fosse também uma comédia musical, no sentido plautino. O coro grego da comédia, aos poucos, perdeu seu papel na ação, mas continuou a existir como elemento do espetáculo, com a função de preencher intervalos, que, como diz Léjay,<sup>9</sup> podiam ser líricos, musicais ou coreográficos. A comédia de Menandro, que é o melhor modelo da Comédia Nova, não era um espetáculo de música e dança, mas conservou o coro a intervalos regulares, como o prova, no texto, o aparecimento periódico da palavra *chorouí*, indicativo de que, naquele ponto da ação, o coro fazia sua apresentação à maneira do coro da tragédia euripídiana, em que o coro-personagem já deixara de existir. Não se conhece, no entanto, o conteúdo desses coros, pois, nos fragmentos das comédias ou no texto da única comédia inteira encontrada, *O misantropo*, só se lê a palavra *chorouí*.<sup>10</sup>

Construída a partir dos modelos da Comédia Nova, a comédia romana, como seria de se esperar, deveria apresentar o coro nos intervalos da ação, ou, como se costuma dizer, na função de entreato. Há indícios, de fato, de corte da ação e entrada do coro, em *Pseudolus*, quando, no verso 573, se anuncia o tocador de flauta,

*Tibicen uos interibi hic delectauerit  
(Enquanto isso, o flautista vos divertirá)*

e, em *Bacchides*, quando, no verso 169, Pistoclero, acompanhado do escravo Lido, a quem impõe respeitoso silêncio, entra na casa de Báquis, ficando a cena vazia e a ação interrompida. Nesse intervalo certamente

1 FLORENCE DUPONT, *Le théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 127.

2 A. FRETÉ, *Essai sur la structure dramatique des comédies de Plaute*, Paris, Les Belles Lettres, 1930, p. 5.

3 DONATO, *De comodia*, VIII, 8.

4 HORÁCIO, *Arte poética*, trad. R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Clássica, s.d., v. 189-90.

5 G. MICHAUT, *Histoire de la comédie romaine: sur les tréteaux latins*, Paris, Fontemoing, 1912, p. 186.

6 FRETÉ, op. cit., p. 9.

7 MAROUZEAU, *Térence, comédies*, Paris, Les Belles Lettres, 1963, vol. 1, p. 30-1. Na seqüência desse passo, o autor invoca o testemunho de Varrão e Donato, para abonar a sua afirmação.

8 DUPONT, op. cit., p. 127.

9 P. LEJAY, *Plaute*, obra publicada por Louis Pichard, Paris, Boivin, 1925, p. 11.

10 Ibidem.

uma música ou uma coreografia fariam alusão ao encontro do jovem com a amante. Não é de se estranhar, então, se é verdade o que parecem indicar os exemplos citados, que a comédia em Roma mantivesse o coro.

A novidade da *palliata*, porém, desconhecida da comédia grega, é a introdução da música, não apenas nos intervalos ou nos cantos ligados à ação, mas na própria ação das personagens, que se expressavam cantando, o que fazia da maior parte das cenas um espetáculo musical.<sup>11</sup> A comédia romana era algo como uma opereta, um espetáculo com partes cantadas ou recitadas com acompanhamento de flauta e partes faladas.

O gramático Diomedes, do século IV d.C., diz que as comédias são formadas de três partes, *diuerbium*, *canticum* e *chorus*, mas acrescenta que a comédia latina não tem coro:

*Duobus membris tantum constant, diuerbio et  
canticum.*<sup>12</sup>

É a partir de afirmações como a do gramático, bem como de suposições textuais, que os estudiosos têm podido entender a comédia romana como a apresentação de um espetáculo musical, formado da sucessão de partes faladas e partes cantadas.<sup>13</sup> O estudo da métrica, naquilo em que ela se relaciona com a música, não deixa dúvida quanto à diferença entre os versos líricos e os versos declamados ou falados. O diálogo satírico, tanto na Grécia quanto em Roma, era expresso pelo *trímetro jámbico* (na métrica latina chamado *senário jámbico*), verso cuja característica é o *jambo*, ritmo de três tempos, formado de uma

sílabas breve e uma longa. Os versos líricos ou cantados eram expressos por ritmos variados, especialmente o *troqueu*, um ritmo também de três tempos, mas formado de uma sílaba longa e uma breve.

A música tinha papel importante no teatro latino: fazia fundo musical na recitação dos trocaicos e acompanhava o canto nos *cantica*. Servia ainda para determinar as partes dançadas. Então, a comédia teria, quanto ao espetáculo, duas partes: a falada e a cantada. Léjay chama de líricas as partes cantadas e as comédias de Plauto em que essas partes predominam classifica como comédias líricas: *Bacchides*, *Casina*, *Persa*, *Pseudolus*, *Stichus*.<sup>14</sup> O papel da música, no entanto, perde importância de Plauto a Terêncio. Nas comédias do africano predominam as partes faladas, ao passo que diminui o canto e a variedade métrica desaparece.

A música da comédia era executada por um musicista em instrumento de sopro chamado *tibia*, flauta, da qual se tem notícia nas próprias peças latinas. Não há indicador na obra de Plauto, mas em Terêncio se lê, nas didascálias, como eram usadas as flautas, quais os tipos e quem compunha a música:<sup>15</sup>

*Modos fecit Flacus Claudii; tibiis paribus dextris uel sinistris tota.*

(Música de Flaco, liberto de Cláudio; com flautas iguais direitas ou esquerdas para toda a peça.)

A flauta era dupla: tinha um só bocal, mas dois tubos, cada qual com sua palheta e seus furos. Havia a flauta lídia e a flauta frígia ou

fenícia. Os autores antigos confirmam que as peças eram representadas com acompanhamento de flautas iguais (*tibiae pares*), flautas desiguais (*tibiae impares*), com duas flautas direitas (*tibiae duae dextrae*) e flautas fenícias (*tibiae sarranae*). As informações são sumárias, como as que se encontram nas didascálias de Terêncio, e os esclarecimentos dos gramáticos são insuficientes para tornar compreensíveis todas essas expressões. A escolha do tipo de flauta dependia da tonalidade da peça ou da cena e podia variar de uma parte a outra. Certamente não seria a mesma a música de fundo de uma cena romântica e de uma cena de pancadaria, do mesmo modo que uma cena rápida teria um acompanhamento diferente do de uma cena lenta. O flautista (*tibicen*), provavelmente o próprio compositor, permanecia em cena com os atores e com o cantor e podia divertir o público nos intervalos da ação cômica.<sup>16</sup>

Diomedes estabelece para a comédia duas partes: *diuerbia* e *cantica*. Mas, se se fizer distinção entre recitativo e canto, as duas partes são, na verdade três: *diuerbia* (a fala), *cantica* (recitativo ou declamação) e *cantica mutatis modis* (canção ou canto com ritmo variado). Há, pois, dois tipos de *cantica*: de ritmo constante e de ritmo variado.<sup>17</sup>

Com exceção de *Miles gloriosus*, em que só há fala e recitativo, todas as demais peças de Plauto apresentam esses elementos estruturais, mas em proporções diferentes, o que faz delas comédias mais líricas ou menos líricas. Segundo levantamento realizado por Grimal, *Asinaria* tem 78% de *cantica* de ritmo constante, 21% de *diuerbia* e somente

1% de *cantica mutatis modis*; *Trinummus* apresenta uma estrutura rítmica equilibrada: 46% de partes faladas, 46% de recitativo e 8% de canções; *Truculentus* tem 47% de *cantica* de ritmo constante, 40% de *diuerbia* e 13% de *cantica mutatis modis*.<sup>18</sup>

Como se pode ver, há predominância do recitativo e do canto sobre as partes faladas, o que não só representa uma mudança fundamental da comédia latina em relação à grega, como sobretudo faz pensar na sobrevivência, na comédia de Roma, da tradição itálica dos *ludi scaenici*, os longos recitativos acompanhados de flauta. Grimal entende que Plauto teria sido levado a compor comédias em que o diálogo falado era entrecortado por cantos livres, mantendo, assim, “as velhas leis da cena itálica”, da satura e da atelana, que ele, antes da comédia, teria praticado.<sup>19</sup> Semelhante opinião pode-se ver em Léjay, segundo o qual Plauto foi, em Roma, o criador da comédia lírica e, se essa comédia tem precursores, não devem esses ser buscados de entre os gregos, que só contribuíram com certos tipos métricos, mas à *satura dramática*, como se lê em Tito Lívio: “impletas modis saturas” (as sáturas repletas de melodias).<sup>20</sup>

A estrutura de *Pseudolus* é equilibrada, como o é a de *Trinummus*. *Diuerbia* e *cantica* de ritmo constante equilibram-se, cada parte com 41% do total dos versos, cabendo aos cantos livres, ou *cantica mutatis modis*, 18%. Mas Plauto não limita sua inspiração a uma estruturação rígida e cerceadora. Em *Poenulus*, a divisão é assimétrica, 40% de recitativo, 57% de fala e apenas 3% de canto livre. Explica-se isso pelo caráter diferente

11 Ibidem.

12 DIOMEDES, III, 491. Cf. G. BOISSIER, “Comœdia; comédie grecque, comédie romaine”, in DARAMBERG et SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, Hachette, 1887. Cf. também MICHAUT, op. cit., p. 197.

13 DUPONT, op. cit., p. 127.

14 LEJAY, op. cit., p. 10.

15 Cf. *Andria*, didascália.

16 MICHAUT, op. cit., p. 426; MAROUZEAU, op. cit., p. 225.

17 P. GRIMAL, *Le lyrisme à Rome*, Vendôme, PUF, 1978, p. 62; MICHAUT, op. cit., p. 197; W. BEARE, *La escena romana: una breve historia del drama latino en los tiempos de la Republica*, trad. Eduardo J. Prieto, Buenos Aires, EUDEBA, 1972, p. 195.

18 GRIMAL, op. cit., p. 63.

19 Ibidem, p. 63-4.

20 Apud LEJAY, op. cit., p. 28-31.

das duas peças: uma é *motoria*, a outra, *stataria*, o que significa mais movimentada ou menos movimentada. A peça em que há maior presença de canções, isto é, de metros variados, é *motoria*, porque a variação do ritmo traz mais mobilidade e permite uma mímica e uma música que animam a cena.<sup>21</sup>

A estrutura musical constrói-se em função da natureza da peça. *Pseudolus* é uma história de amor e, ao mesmo tempo, uma farsa vivamente encenada. Começa por uma cena em que o *leno* Balião vende a um soldado, por vinte minas, uma escrava que combina entregar a um mensageiro, mediante a apresentação do dinheiro e uma senha previamente estabelecida. O jovem Calíodoro está apaixonado por essa escrava. A ação da peça consiste nas providências do escravo Psêudolo (o trapaceiro) para interceptar a carta e a senha e roubar a moça para Calíodoro. Mas a ação é reduzida, ao passo que predominam o divertimento, o canto e a dança, que sustentam o movimento da comédia. Contrariamente, a peça *Poenulus* tem uma intriga mais complexa, com uma história de três raptos sucessivos e, conseqüentemente, três reconhecimentos, após muitas peripécias. Duas filhas do cartaginês (*poenulus*) Hano tinham sido raptadas na infância e vendidas como prostitutas a um proxeneta, na cidade de Sición, onde vivia o jovem Agorástocles, primo das moças e também raptado na infância. Sem saber do parentesco, Agorástocles apaixonase pela mais velha e, com seu escravo, planeja libertá-la. O cartaginês, que procurava as filhas por toda parte, chega a Sición, descobre-as e encontra também seu parente Agorástocles, a quem dá a mais velha em casamento. A maior parte da peça é falada (*diuerbium*), quase outro tanto fica com os

21 GRIMAL, op. cit., p. 65.

22 DUPONT, op. cit., p. 105 ss.

23 Ibidem, p. 107. Cf. também notas 20 e 21.

recitativos e somente 3% são de cantos livres. Há apenas dois *cantica* de ritmo variado, as duas cenas em que se confrontam as duas irmãs, certamente com a finalidade de animar a peça e alegrar os espectadores.

### Segmentos cômicos

Toda história tem um estado inicial, ou princípio, e um estado final, ou fim. Mas, entre a situação final e a situação inicial, alguma coisa se passa. Dupont sugere que, na comédia, entre esses extremos, há dois tipos de acontecimentos: uns, exteriores, dão-se independentemente da vontade das personagens, como um encontro casual, uma chegada inesperada, um reconhecimento; outros, interiores, são intencionais e constituem a ação cômica propriamente dita. São, por exemplo, as mentiras dos escravos, os disfarces das personagens, o jogo das máscaras e a codificação de papéis que seriam totalmente inverossímeis em outro contexto.<sup>22</sup> A autora estuda a comédia do ponto de vista do espetáculo, isto é, uma representação para ser vista, e propõe a fórmula como deve ser estudada:<sup>23</sup>

Toda comédia romana começa por um prólogo narrativo, falado por um ator, e acaba por um balé coletivo com cantos e música. Toda comédia é uma trajetória que vai do recitativo e da fala ao canto e à dança, o que lembra a origem do teatro latino, nascido da integração de uma história num espetáculo de cantos e danças.

No recitativo do prólogo e no canto final estão as duas balizas da peça. O prólogo personifica a abertura, o anúncio, a formação do contexto ou do pretexto para a ação e designa, ao mesmo tempo, a parte da comédia em que isso se dá e a personagem que o pronuncia. O prólogo é “uma figura do texto, a voz em estado puro, a figura que prepara a entrada das personagens e a criação dos papéis, utilizando a fala, sem música nem dança – o *diuerbium*”.<sup>24</sup> Do outro lado e simetricamente colocado, está o final da peça – o *canticum* – que personifica o cantor que pronuncia o famoso *plaudite* (palmas) finalizador da comédia. Nos dois elementos, *diuerbium* e *canticum*, está assentada a estrutura da comédia.

Dupont confirma os estudos e as opiniões sobre as divisões da comédia: as comédias romanas não estavam divididas em cenas e atos, nem, tampouco, conservaram o coro da Comédia Nova grega.<sup>25</sup> Ao estudar uma comédia, devemos estruturá-la de acordo com a seqüência de fala e canto, buscando a trajetória da ação cômica. A autora sugere que uma comédia é constituída de segmentos que apresentam o seguinte esquema: entrada de uma personagem; monólogo dessa personagem, seguido de apartes de outra personagem que não é vista nem ouvida; diálogo entre as duas personagens que se encontram em cena; saída das personagens.

As partes do segmento são ou faladas ou cantadas – *diuerbium* e *canticum* – numa alternância que nunca é a mesma para todas as comédias, mas que, também, não se faz livremente. Cada comédia tem sua maneira de alternar o canto e a fala e isto constitui o estilo próprio de cada autor, estilo que

24 Ibidem, p. 107.

25 Ibidem, p. 108-9 e 127.

26 Ibidem, p. 127.

27 Ibidem, p. 128-9.

variará de acordo com o ritmo da ação cômica. Nesta forma de organização do espetáculo cênico está um ponto importante da originalidade do autor latino diante do modelo grego que lhe dava apenas os temas e as personagens: a liberdade de montar o espetáculo, jogando com a alternância de *cantica* e *diuerbia* de uma maneira desconhecida da comédia grega.<sup>26</sup>

A fala e o canto não se alternam livremente, mas formam módulos, que Dupont chama de “segmentos cômicos”, formados no mínimo de duas passagens em *canticum* e uma passagem em *diuerbium*. Assim, pode-se dizer que o segmento cômico é uma unidade dramática que contém no mínimo duas passagens cantadas e uma passagem falada, o que dá o seguinte esquema teórico:

- *canticum* de entrada de papel com aparte;
- *canticum* de duelo entre as duas personagens;
- *diuerbium* em monólogo.<sup>27</sup>

### A entrada de papel

Logo após o prólogo (em *diuerbium*), em que se faz a abertura da peça com a formação do contexto e exposição do argumento, uma personagem entra e “dança” seu papel. É o *canticum* de entrada de papel. Cada personagem fará o mesmo, na sua primeira aparição em cena. É a apresentação da personagem. Enquanto uma personagem se apresenta, outra, em aparte, faz comentários, tentando chamar sua atenção, a fim de estabelecer um diálogo, mas esta se esquivava e ignora a presença do importuno.

As entradas de papel constituem ponto essencial de uma comédia romana. O estilo de uma comédia se marca pelas entradas de papel e pela escolha que o poeta faz, multiplicando ou reduzindo as entradas. Quanto maior o número de personagens diferentes tiver a comédia, maior será a possibilidade de o poeta introduzir entradas de papel. Nas comédias de Plauto as entradas de papel são mais numerosas e variadas, com grande efeito cômico. Terêncio guarda mais proximidade ao estilo grego, usando menos o *canticum* de entrada.

### O duelo

A entrada de papel termina quando o protagonista consente em aceitar o duelo, que é o momento da progressão da intriga. O duelo põe em ação duas personagens que têm papéis diferentes. Há o duelo em *canticum*, que utiliza o disfarce e constitui a ação cômica propriamente dita, pois é nele que se dá o confronto dos dois papéis e se realiza a união da dança e da intriga. Dominará a cena aquele papel que for capaz de impor ao outro seu ritmo e sua vontade. Há também o duelo em *diuerbium*, que utiliza o falso recitativo e põe em cena os antagonistas. É um diálogo falado, sem música nem dança.

### O *diuerbium* final

É a terceira e última parte do segmento cômico. Pode ser um recitativo que corresponde à *peripécia*, quando se descobre, por exemplo, a verdadeira identidade de uma jovem ou o verdadeiro caráter de um velho, momento em que a comédia deve terminar por um *canticum* final. Pode também ser um simples elemento de informação e serve para fechar um segmento e introduzir o seguinte, criando um novo contexto para a ação cômica.

A experiência tem mostrado que não é fácil entender a divisão da comédia em atos, mas não é também fácil encontrar-lhe a estrutura ideal a partir da organização métrica, identificando os segmentos cômicos. É discutível que a comédia fosse dividida em atos, como se pode ver das opiniões da crítica especializada, mas não se pode duvidar da sua organização em partes faladas (*diuerbia*) e partes cantadas (*cantica*).

### Os segmentos cômicos da comédia *Menaechmi* de Plauto

Em *Menaechmi*, Plauto põe em cena o cômico de situação. Menecmo, um dos filhos gêmeos de um comerciante de Siracusa, foi seqüestrado aos sete anos de idade. O nome do outro, Sóscicles, foi mudado para Menecmo em memória do irmão desaparecido. Depois de crescido, Menecmo II resolve sair à procura do irmão e chega finalmente a Epidamno, onde este vivia. Criam-se situações cômicas, quando Menecmo II encontra sucessivamente a amante, a mulher e o sogro do irmão, e é confundido por eles com o irmão gêmeo. A mulher e o sogro chegam à conclusão de que Menecmo está louco, até que afinal os gêmeos se vêem frente a frente e o enigma é decifrado.

A peça inicia-se por um prólogo (v. 1-76) em senários jâmbicos, seguido de um monólogo protático (v. 77-109), também em senários, e encerra-se por um *canticum* final (v. 1060-1162), em setenários trocaicos.

#### 1º segmento

Inicia-se no verso 110 com o *canticum* de entrada de papel, com uma personagem em aparte: Menecmo I “dança” seu papel, em ritmo variado. Recrimina a esposa, que mantém sobre ele uma vigilância de verda-

deiro fiscal aduaneiro (*portitorem domum duxi*, “casei com um fiscal do porto” – v. 117) e promete, para se vingar, que arranjará uma companheira para sair (*hodie ducam scortum atque aliquo cenam condicam foras*, “hoje vou arranjar uma pequena e jantarei com ela por aí” – v. 124). Tudo se passa na presença do parasita Escovinha, que resmungua seus apartes sem ser visto nem ouvido, até que, ouvindo o amigo afirmar que roubara a capa e os anéis da esposa para levar à amante, pergunta, interessado, qual será sua parte nessa herança (*heus adulescens, ecqua in istac pars inest praeda mihi?*, “olá, jovem, onde está minha parte nesta herança?” – v. 135). Inicia-se, sem se interromper a ação, o *canticum* de duelo. Modifica-se a métrica: do verso 135 ao 225, o verso é o setenário trocaico, próprio do recitativo. Neste *canticum*, há três quadros sucessivos em duelo: Menecmo e Escovinha (v. 135-181), Menecmo e Erócio, com participação característica de Escovinha (v. 182-218), e Erócio e Cilindro (v. 219-225). O *canticum* encerra o segmento. Não há o monólogo final em *diuerbium*.

#### 2º segmento

Inicia-se no verso 226 com a entrada de papel de duas personagens em duelo: apresentam-se ao mesmo tempo Menecmo II e seu escravo Messenião, que tudo faz para agradar a seu amo. A cena é em *diuerbium*. Segue-se um duelo com aparte, também em *diuerbium*. É a volta do cozinheiro Cilindro, que pensa estar diante de Menecmo I e apronta uma grande confusão. Há apartes do escravo Messenião. Há um segundo duelo em *canticum*: Menecmo II encontra-se com Erócio, a quem, no começo, estranha e, depois, explora, indo jantar com ela, apesar das advertências do escravo (v. 351-445). Termina assim o segmento, porque falta o monólogo final.

#### 3º segmento

Vai do verso 446 ao 558. Inicia-se pelo *canticum* de entrada em setenários trocaicos. Trata-se de uma segunda entrada do parasita, que lamenta ter perdido tempo na assembléia, enquanto Menecmo folga com a amiga. Segue-se o duelo em *diuerbium* (v. 466-523): não sabendo que se trata de outra pessoa, Escovinha estranha que Menecmo não lhe dê atenção, como se fosse um desconhecido. Neste duelo, ao invés de as personagens se reconhecerem, dá-se o contrário: elas se estranham e acabam em ameaças mútuas. Para encerrar o quadro (v. 524-558), uma escrava entrega a Menecmo as jóias da amante, para que as leve ao ourives. Não há o monólogo final.

#### 4º segmento

É a entrada da esposa, que discute com Menecmo na presença de Escovinha. O marido nega tudo o que aconteceu na cena anterior (v. 559-700). Há uma entrada em *diuerbium* com duelo (v. 559-570): a esposa reclama do marido e o parasita “entrega” o amigo. Ambos, a esposa e Escovinha, ficam na espreita, quando Menecmo I faz sua segunda entrada (v. 571-601): *canticum* em monólogo, no qual Menecmo se denuncia à sua mulher. Segue-se um *canticum* de duelo com aparte (v. 602-674): a discussão do marido com a mulher, cortada pelos apartes do parasita, que também acusa Menecmo. Outro *canticum* em duelo (v. 675-700): Erócio não entende por que o amante, que há pouco saíra com as jóias e o manto, volta para reclamá-los. Termina o segmento sem monólogo final.

#### 5º segmento

Mostra personagens novas como se fossem conhecidas. Em 701-752, há a apresentação

mútua da esposa e Menecmo II. A entrada é em *diuerbium*. É uma cena violenta, mas cômica, porque a esposa ataca o marido que de fato não é seu marido. Segue-se a entrada do *senex*, o sogro de Menecmo I (v.753-774). É um *canticum* em monólogo. Depois, o *canticum* de duelo (v. 775-871), com alternância: *senex/matrona*, *senex/Menaechmus*. É uma cena de mal-entendidos, porque o velho pensa estar diante do genro, o que não é verdade. Há dois monólogos finais em *diuerbium* (v. 872-888): no primeiro, Menecmo II pede que, quando o velho voltar, não lhe digam por que rua tinha ido; no segundo, o velho reclama cansaço por estar há tempos esperando o médico que mandara buscar para tratar do genro que ele pensa estar louco.

#### 6º segmento

Neste segmento (v. 889-965) há duas entradas: entrada do médico que discute com o velho (v. 889-898) e nova entrada de Menecmo I (v. 899-908); é o *canticum* de entrada de papel, seguido do *canticum* de duelo com aparte (v. 909-965); o médico e o velho discutem com Menecmo e concluem que ele está mesmo louco, mandando virem escravos para levá-lo ao consultório, onde o doutor poderá tratá-lo adequadamente. Não há monólogo final.

#### 7º segmento

Começa pelo *canticum* de entrada de papel: o escravo Messenião fala das qualidades do bom escravo e do que ele próprio fez para merecer a liberdade, o que é o ideal de todo escravo nas comédias (v. 966-989). Segue-se o *canticum* de duelo (v. 990-1049): Menecmo I é arrastado pelos escravos na presença de Messenião, que pensa tratar-se de seu patrão e tudo faz

para levá-lo; no segundo quadro, outro duelo, em que o escravo, encontrando o patrão, reclama a liberdade, como retribuição por o ter salvo, sem saber que se trata do outro Menecmo. Não há monólogo final.

O *canticum* final (v. 1060-1162) encerra a comédia, com o esclarecimento de todos os mal-entendidos. O escravo Messenião vê diante de si os dois Menecmos, como se fosse num espelho. O *canticum* é um duelo em versos setenários trocaicos, em que os dois Menecmos, depois de longa discussão, se reconhecem. Termina a peça, com a decisão dos dois de voltarem à pátria, mas depois de liquidarem seus negócios, apurando dinheiro com a venda dos escravos, da casa e da mulher (*siquis emptor uenerit, "se aparecer comprador"*). O último verso é comum a todas as comédias: *Nunc spectatores ualete et nobis clare plaudite*.

#### Conclusão

Este estudo não esgota a questão das partes da comédia latina, nem pretende ter esclarecido a antiga polêmica da divisão em atos, polêmica tão antiga quanto a própria comédia. Também não são concludentes nem satisfatórios os estudos anteriores. Parece ter sentido a tradução de *episódio* por *ato*, mas é preciso entender o episódio ou o ato como uma *seqüência dramática* ou segmento cômico, em cujo interior se realizam ações veiculadas pelo canto e pela fala. Na verdade, o espetáculo cômico proposto pela comédia latina só pode ser apreciado se a peça for lida com todos os elementos que a compõem: às vezes uma trama complicada, na comédia de intriga, e quase sempre uma sucessão de situações cômicas que, conduzidas no meio da dança e do canto, compõem o espetáculo.

# Meyerhold e a biomecânica

## Uma poética do corpo

Arlete Orlando Cavaliere

Professora da Universidade de São Paulo

#### Resumo

O presente artigo focaliza a trajetória artística do diretor russo de vanguarda V. E. Meyerhold, em especial a importante fase em que cria sua técnica da biomecânica como base para o trabalho do ator, em consonância com os procedimentos artísticos do construtivismo russo no campo das artes plásticas e da arquitetura. Meyerhold nos propõe uma reflexão aguda sobre as relações texto-espetáculo, assim como uma nova compreensão da utilização da palavra e do texto literário no fenômeno do teatro moderno e contemporâneo.

#### Palavras-chave

Meyerhold; teatro russo; crítica teatral.

#### Abstract

This article sets a focus on the artistic path of the innovating Russian director V. E. Meyerhold, giving special emphasis to the important phase when he – in consonance with the artistic procedures of Russian Constructivism in the plastic arts and in Architecture – devised his biomechanical technique as a basis for the work of actors. Meyerhold proposes an acute reflection on the relationships between text and the show, as well as a new understanding of the role played by word and literary text within the phenomenon of modern and contemporary theatre.

#### Keywords

Meyerhold; Russian theater; theater criticism.

Vsévolod Meyerhold (1874-1940) iniciou sua carreira teatral como ator na Companhia criada por Nemiróvitch Dantchenko e Konstantin Stanislávski em fins do século XIX. O Teatro Popular de Arte de Moscou (a palavra “popular” desapareceu anos depois) tornou-se, como se sabe, o templo do naturalismo cênico e do realismo psicológico e foi para Meyerhold uma grande escola. Mas, mais do que isso, teve importância fundamental para as inquietações estéticas do encenador que o levariam a um posterior rompimento com a Companhia de Stanislávski e a busca de novas vias na criação teatral. Contaminado, certamente, pelas novas correntes estéticas dos inícios do século XX, afirma-se logo como um anti-realista e passa a desafiar, não só através de sua prática artística como encenador, mas também como teórico e pensador, o academicismo e o realismo-naturalismo na arte.

No impressionismo, no cubismo e finalmente no expressionismo alemão, Meyerhold vai encontrar fonte de inspiração para o desenvolvimento de novos caminhos no campo teatral e, principalmente, na pesquisa de valores formais como o volume, a cor, a linha que teriam um papel crescente na afirmação da teatralidade e no seu princípio de um teatro da convenção e da estilização.

A criação meyerholdiana atravessa um período de extrema turbulência na história da Rússia, marcado fundamentalmente pela Revolução de 17 e suas conseqüentes rever-