

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

RODRIGO FELIPE RAMOS DE OLIVEIRA

**O LUGAR DA MORAL NA COMÉDIA PLAUTINA: UM ESTUDO SOBRE AS
*SENTENTIAE EM RUDENS***

**MANAUS-AM
2022**

RODRIGO FELIPE RAMOS DE OLIVEIRA

**O LUGAR DA MORAL NA COMÉDIA PLAUTINA: UM ESTUDO SOBRE AS
*SENTENTIAE EM RUDENS***

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora da Universidade Federal do Amazonas, como exigência para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração Teoria e Análise Linguística, sob orientação da Prof^ª. Dr^ª. Grace dos Anjos Freire Bandeira.

MANAUS-AM
2022

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Oliveira, Rodrigo Felipe Ramos de
O48l O lugar da moral na comédia plautina : um estudo sobre as
sententiae em Rudens / Rodrigo Felipe Ramos de Oliveira . 2022
128 f.: 31 cm.

Orientadora: Grace dos Anjos Freire Bandeira
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do
Amazonas.

1. Plauto. 2. Rudens. 3. Sententiae. 4. Moral. 5. Ludismo. I.
Bandeira, Grace dos Anjos Freire. II. Universidade Federal do
Amazonas III. Título

AGRADECIMENTOS

É momento de registrar minha gratidão a todos que estiveram ao meu lado nessa desafiadora caminhada. Aos que não foram nomeados, minhas sinceras desculpas; sei da importância ímpar que muitos tiveram!

À professora Dra. Grace Bandeira, ilustre profissional e ser humano, por me orientar, com competência e sabedoria, desde as pesquisas feitas durante a graduação. Seus ensinamentos e conselhos foram fundamentais não só para realização desta pesquisa, mas, sobretudo, para que eu me tornasse um pesquisador.

Ao professor Dr. Beethoven Alvarez, por ter, com muita atenção e paciência, direcionado este estudo, apontando as *sententiae* como terreno fértil para pesquisa em Plauto. Além de ter contribuído, em várias ocasiões, para o enriquecimento das discussões teóricas aqui presentes.

À professora Dra. Isabella Cardoso, eminente estudiosa do teatro plautino, por ter sido tão atenciosa e assertiva nas indicações de leitura que me ajudaram a traçar o norte desta dissertação.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFAM. Especialmente ao então coordenador Dr. Leonard Cristi, pelo comprometimento e disposição em ajudar os alunos, e ao professor Dr. Gabriel Albuquerque, por ter sido uma luz no fim do túnel, sugerindo leituras e caminhos.

Aos professores da graduação em Letras – Língua e Literatura Portuguesa, da UFAM, pelas experiências e aprendizados. Em especial, à professora Me. Cristina Borella, por ter sido quem primeiro me incentivou a trilhar o caminho dos Estudos da Linguagem.

Ao Adriano Braule Pinto, amigo com quem sempre compartilhei das angústias acadêmicas, pelas risadas e por estar presente em momentos difíceis.

Ao Éverton Pinheiro, egresso do PPGL, amigo com quem poucas vezes encontrei pessoalmente, agradeço pelas conversas e palavras que, durante a pandemia de COVID-19, ajudaram-me a não desistir.

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Letras, pela rede de apoio.

À CAPES, por me conceder bolsa de estudos que viabilizou a execução desta pesquisa.

Às mulheres da minha família, em especial à minha mãe, Alessandra Ramos, e às minhas avós, Maria Neci e Maria das Graças, pelos esforços incansáveis para me

proporcionar base humana e educacional adequadas, apesar de todas as adversidades que a vida lhes imputou. Deram-me as asas para que eu pudesse voar. Suas lutas não foram vãs!

À Letícia, minha Alegria, companheira de vida, pelas palavras de afeto, pela compreensão e pelos cafés que, durante as longas madrugadas de estudo, consolavam-me, lembrando-me de que eu não estava só.

A todos os meus familiares e amigos, por entenderem quando precisei estar ausente.

Aos companheiros felinos: Alcmena (*in memoriam*), Maria Flor e Loki; pelo carinho e pelas distrações necessárias.

Por fim, agradeço a todas as forças divinas que estiveram ao meu lado nessa árdua trajetória, por me fortalecerem o espírito.

Obrigado!

PALHAÇO

Auto da Compadecida! Uma história altamente moral e um apelo à misericórdia.

JOÃO GRILO

Ele diz “à misericórdia”, porque sabe que, se fôssemos julgados pela justiça, toda a nação seria condenada.

(SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*, 1956).

RESUMO

A comédia *Rudens* foi possivelmente encenada entre 200 e 190 a.C., no âmbito dos jogos cênicos romanos (*ludi scaenici*). É comédia do tipo *palliata* (*fabula palliata*), comédia romana “à grega”, ou seja, comédia em que os atores principais usavam o pálio (*pallium*), e cujos autores cômicos tinham como base textos da Comédia Nova grega (a *Nea*). O presente estudo discute acerca da função das *sententiae* (“sentenças” ou “máximas”, em português), um expediente retórico e moral, presentes na comédia *Rudens*, de Plauto (III-II a.C.). Assume-se o texto (*scriptura*) de *Rudens* na perspectiva dos estudos teatrais não-aristotélicos de Florence Dupont (2017), nos quais a autora defende a comédia romana como resultado de uma performance teatral ritualística e condicionada ao ludismo (*ludus*), uma estética própria dos *ludi scaenici*. Metodologicamente, fazem-se a coleta e a listagem das *sententiae* conforme aparecem na comédia, o que possibilita uma análise contextual, estabelecendo correlações entre *sententiae* expressas pelos personagens e outras passagens com que podem guardar conexões, observando-se também a contribuição das *sententiae* para a celebração dos jogos. A análise trata do moralismo contido no prólogo, investiga a recepção desse moralismo entre mulheres (*mulieres*) e escravos (*serui*) no decorrer da peça, em contextos de ironia dramática (MORA, 2003) e em disputas discursivas, e examina uma passagem metateatral em que o uso de *sententiae* na *palliata* é tematizado como técnica cômica (*Rud.* vv. 1235-1253). Para fomentar tais discussões, pondera-se sobre o lugar da moral e o uso de máximas na comédia plautina, considerando interpretações de classicistas modernos (HUNTER, 1989; DUCKWORTH, 1994; MOORE, 1998; DINTER, 2016) no que diz respeito aos efeitos da moralização na comédia romana. As conclusões deste estudo indicam que as *sententiae* constituem uma técnica cômica, sendo proferidas, em *Rudens*, sobretudo pelos escravos Tracalião (*Trachalio*) e Gripo (*Gripus*). Tais sentenças surgem em disputa discursiva e em trechos em que os personagens renunciam ironicamente à moral dissimulada pelo prologuista (*prologus*), a divindade Arcturo (*Arcturus*), e assimilada no restante da peça pelo velho (*senex*) Dêmones (*Daemones*). A recusa irônica dos personagens à moralização do *prologus*, o uso de máximas para fundamentar causas tolas entre mulheres e escravos e a passagem metateatral em que as *sententiae* são reveladas como técnica cômica induzem acreditar que as *sententiae* não seriam, afinal, recurso de moralização em *Rudens*.

Palavras-chave: Plauto. *Rudens*. *Sententiae*. Moral. Ludismo.

ABSTRACT

The comedy *Rudens* was possibly staged between 200 and 190 BC, in the context of the Roman scenic games (*ludi scaenici*). It is a *palliata* comedy (*fabula palliata*), Roman comedy with a Greek base, namely, a comedy in which the main actors used the *pallium*, and whose comic authors were based on texts from the Greek New Comedy (the *Nea*). The present study discusses the function of *sententiae* (“sentenças” or “máximas”, in Portuguese), a rhetorical and moral device, present in the comedy *Rudens*, by *Plautus* (III-II BC). The text (*scriptura*) of *Rudens* is assumed from the perspective of Florence Dupont's (2017) non-Aristotelian theatrical studies, in which the author defends Roman comedy as a result of a ritualistic theatrical performance conditioned to Ludism (*ludus*), an aesthetic of the *ludi scaenici*. Methodologically, *sententiae* are collected and listed as they appear in the comedy. This allows for a contextual analysis, establishing correlations between *sententiae* expressed by the characters and other passages with which they may keep connections, also observing the contribution of *sententiae* to the celebration of the Roman games. The analysis deals with the moralism contained in the prologue, investigates the reception of this moralism between women (*mulieres*) and slaves (*serui*) throughout the play, in contexts of dramatic irony (MORA, 2003) and in discursive disputes, and examines a metatheatrical passage in that the use of *sententiae* in the *palliata* is thematized as a comic technique (Rud. vv. 1235-1253). To encourage such discussions, we consider the place of morals and the use of maxims in Plautine comedy, considering interpretations by modern classicists (HUNTER, 1989; DUCKWORTH, 1994; MOORE, 1998; DINTER, 2016), with regard to the effects of moralization in Roman comedy. The conclusions of this study indicate that the *sententiae* constitute a comic technique, being uttered, in *Rudens*, mainly by the slaves *Trachalio* and *Gripus*. The *sententiae* appear in discursive dispute and in passages in which the characters ironically renounce the morality dissimulated by the *prologus*, the deity *Arcturus*, and assimilated in the rest of the play by *Daemones*, the *senex*. The ironic refusal of the characters to the moralization of the *prologus*, the use of maxims to support foolish causes between women and slaves, as well as the metatheatrical passage on the *sententiae* used as a comic technique, lead us to believe that the *sententiae* would not be, after all, a resource of moralization in *Rudens*.

Keywords: *Plautus. Rudens. Sententiae. Moral. Ludism.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1 – CONTEXTO DA COMÉDIA ROMANA	17
1.1 Influências itálicas pré-literárias.....	17
1.2 A Comédia <i>Palliata</i>	30
1.2.1 Plauto: seu tempo e sua obra.....	35
1.2.1.1 <i>Rudens</i>	38
CAPÍTULO 2 – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	42
2.1 Teatro Antigo não-aristotélico: Florence Dupont.....	42
2.1.1 A <i>Poética</i> e a tragédia ateniense	42
2.1.2 Comédia Romana não-aristotélica	46
2.2 A moral em Roma	49
2.3 Sobre as noções de <i>proverbium</i> e <i>sententia</i> na antiguidade.....	54
2.4 Das <i>sententiae</i> à comicidade e à moralização na Antiguidade Clássica	61
CAPÍTULO 3 – METODOLOGIA	70
CAPÍTULO 4 – Análise das <i>sententiae</i> em <i>Rudens</i>	81
4.1 O moralismo do prólogo	81
4.2 <i>Sententiae</i> entre mulheres e escravos	90
4.2.1 Ironia: Palestra e Ampelisca	91
4.2.2 Disputa discursiva: Ampelisca e Tracalião	96
4.3 Moralização, metateatro e <i>sententiae</i> em <i>Rudens</i>	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	114
REFERÊNCIAS.....	121

INTRODUÇÃO

Tomemos como exemplo, para iniciar as discussões sobre a questão que motiva esta pesquisa – a moralização na comédia de Plauto (III-II a.C.) –, uma frase amplamente conhecida do personagem Seu Madruga, interpretado por Ramón Valdés, no seriado *Chaves*: “a vingança nunca é plena, mata a alma e a envenena”¹. A razão pela qual nos utilizamos dessa fala aparentemente inusitada é a de que percebemos nela um exemplo mais recente de como a moralização pode estar presente, independentemente da finalidade, no teatro cômico. Seu Madruga, um homem que sempre é surrado por Dona Florinda, nunca se vingou dela. Pelo contrário, ao ver Chaves planejando uma vingança contra Kiko, mostra-se como um exemplo a ser seguido e lhe ensina que a vingança não é um bom caminho. Por outro lado, essa visão moralista da máxima proferida por Seu Madruga se mostra pouco severa se consideramos que Chaves não apreende bem o ensinamento quando tenta reproduzi-lo com Chiquinha; o personagem gagueja e, imediatamente, as risadas artificiais típicas do seriado são acionadas ao fundo da cena, criando explícita jocosidade. A sentença surge como uma espécie de técnica para fazer rir, como uma moral ingênua que passa a ser produzida repetidas vezes, em outras cenas, por Chaves, surpreendendo outros personagens.

O exemplo supracitado ilustra como prevalece até hoje um espaço destinado à moralização em textos cômicos e também que, ainda modernamente, haveria mais de uma perspectiva para se interpretar a moralização motivada pelas máximas em contextos de comédia. Essas frases sucintas e admoestadoras, que denominamos *sententiae* (em português, “máximas”, “ditos”, “sentenças”), são um dos meios pelos quais a moralização pode ser identificada também em comédias de *Titus Maccius Plautus* (III-II a.C.), ou apenas Plauto. Nesta pesquisa, nosso *corpus* de análise das *sententiae* será a comédia plautina *Rudens* (em português, “O cabo” ou “A corda”). Buscamos demonstrar quais são os efeitos do uso de *sententiae* para a peça como um todo, e quais seriam os possíveis efeitos que essas máximas podiam ter sobre o público.

¹ EL ZAPATERO. Diretor: Enrique Segoviano. In: EL CHAVO del Ocho. Criador: Roberto Bolaños. [S.l.]: Youtube, 1973. 22 min, color. Episódio da primeira temporada da série disponível no Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fLUYX_eSjAE. Acesso em: 15 jul. 2021. Esta referência está baseada no *Manual de Normalização* da Biblioteca ECA/USP, elaborado por Viana, Macambyra e Lustosa (2018), com objetivo de complementar as normas NBR6023 e NBR10520 da ABNT, que não explicam suficientemente como realizar referências e citações de algumas fontes utilizadas por pesquisadores das áreas de artes e comunicações. Quanto à frase citada, assumimos uma tradução livre, cujo correspondente em espanhol é o seguinte: “la venganza nunca es buena, mata el alma y la envenena”.

Como justificativas que evidenciam a importância da realização deste trabalho de pesquisa, podemos mencionar: i) de modo amplo, a contribuição para os Estudos Clássicos e, de modo estrito, para os estudos plautinos desenvolvidos no Brasil; ii) considerando que na região norte, ou pelo menos no Amazonas, não temos notícias de muitos estudos que tratam da comédia de Plauto, esta pesquisa se pretende também, como uma apresentação, ser incentivo para atrair novos pesquisadores da região a se interessarem pelos *corpora* da comédia romana; iii) o conhecimento da estrutura do teatro romano, especialmente da comédia, como um teatro que tinha suas próprias regras e convenções, possibilita verificar de que forma esse gênero teatral se inscreve no domínio do teatro ocidental; iv) além disso, reconhecendo esse teatro como um produto cultural, pretendemos demonstrar como é possível estudar teatro – e também fazer teatro, por que não? – sem recorrer necessariamente às normas teatrais postuladas por Aristóteles em sua *Poética*.

O interesse em realizar este estudo surgiu da observação de que a interpretação acerca de passagens morais nas comédias plautinas não é unívoca. A retirada de frases do seu contexto teatral cômico pode facilmente, assim como qualquer texto retirado de seu contexto enunciativo, servir ao objetivo de quem faz a coleta dos enunciados. Não temos o intento de investigar as *sententiae* por si mesmas em seus conteúdos morais, mas estudá-las considerando a finalidade de estarem inseridas na comédia de Plauto. Não é de nosso conhecimento que, até o momento, no Brasil, existam trabalhos que debatam especificamente sobre a função das passagens sapienciais nas comédias plautinas. Essa discussão, no entanto, já é realizada por estudiosos estrangeiros como, por exemplo, Duckworth (1994), Hunter (1989), Moore (1998) e Dinter (2016), que tratam do lugar da moral na comédia romana.

Para chegar a conclusões sobre a função da moralização na comédia de Plauto, além de considerarmos as leituras dos críticos que acabamos de citar, é necessário percorrer um caminho mais extenso, considerando a influência de certos fatores de ordem histórica que podem ter exercido influência na escritura das comédias do nosso autor. Por isso, antes de analisar os sentidos e funções possíveis das *sententiae*, é necessário considerar alguns parâmetros que adotamos, no primeiro capítulo, da pesquisa documental (SÁ-SILVA; ALMEIDA; GUINDANI, 2009), que nos ajudam a refletir de modo mais consistente acerca da relação entre a comédia plautina e os seus aspectos contextuais: as manifestações pré-literárias que contribuíram para a constituição do teatro em Roma, especialmente da comédia; a influência decisiva do teatro grego para a formalização de um teatro romano regular, em

particular, das comédias romanas, nos moldes do que se define como comédia *palliata*; aspectos biográficos de Plauto bem como sua obra.

No segundo capítulo, por meio do levantamento bibliográfico, buscamos ponderar sobre questões de natureza teórica: o estudo não-aristotélico do teatro, feito por Florence Dupont (2017), sobretudo sua visão sobre a tragédia ateniense e a comédia romana; o que se entendia por moral, em Roma, à época de Plauto; as noções de *proverbium* e *sententia* na antiguidade; e, finalmente, as *sententiae* como recurso para moralização e para o riso na Antiguidade Clássica. Esses assuntos devem, além de delinear o fio condutor de nossa análise, fundamentá-lo. Tendo em conta que as *sententiae* são recurso utilizado em várias esferas discursivas da antiguidade – jurídica, retórica, teatral etc. –, consideramos que sua função só pode ser determinada se sua natureza heteróclita na literatura antiga estiver pressuposta, orientando as análises.

Toda a pesquisa está pautada em uma visão do estudo do texto da comédia romana antiga como imprescindivelmente teatral, seguindo a percepção de Florence Dupont (2017), em *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental*. Distante de uma interpretação puramente literária e de herança aristotélica, acreditamos que o texto (*scriptura*) da comédia plautina obedece às leis do ritual dos jogos cênicos² (*ludi scaenici*), i.e., ao ludismo (*ludus*)³. O poeta, quando escreve (*scribere*) o texto, para que os atores o interpretem (*agere*), tem em vista tão somente que sua *scriptura* seja encenada; para isso, ao escrever as cenas de sua peça, leva em consideração tanto o papel que cada uma delas solicita quanto o ator que fará o papel⁴. É por meio dessa leitura das comédias de Plauto, como parte irremediável do ritual dos jogos, que concebemos este trabalho.

Os capítulos três e quatro tratam, respectivamente, da metodologia adotada e da análise dos dados. A metodologia trata das modalidades de pesquisa elegidas para realizar a

² Festas religiosas públicas financiadas pelo estado e que já eram celebradas antes do advento da comédia grega em Roma. Discorremos sobre o assunto, de modo mais amplo, no próximo capítulo, no subitem sobre a comédia *palliata*.

³ Cf. Dupont (2017, p. 165).

⁴ Conforme preconiza Dupont (2017, p. 153-156). Se as comédias de Plauto foram inúmeras vezes reencenadas durante os séculos II e I a.C. e, nesse período, ficaram nas mãos de produtores e atores, que podem tê-las modificado, essa seria uma objeção a essa correspondência entre papéis e atores defendida por Dupont. A estudiosa acredita, por outro lado, que os textos das comédias romanas, depois do êxito no ritual de performance, eram guardados e raramente reencenados; todavia continuavam a ser frequentemente citados. Já Hunter (1989, p. 6-7) acredita que, durante os séculos II e I a.C., as comédias de Plauto foram apresentadas com razoável frequência, estando, nesse período, nas mãos de produtores e atores cujo ensejo de uma apresentação bem-sucedida era fundamental, e a preservação das palavras originais do poeta era bastante secundária. No nosso entendimento, uma possível visão intermediária seria supor que, sendo reinterpretadas, certas convenções da versão original eram mantidas em busca de assegurar o sucesso da nova encenação. Não há como precisar quais modificações teriam sido feitas no texto fonte, portanto a questão permanece aberta.

pesquisa do nosso objeto de estudo – as *sententiae* na comédia *Rudens* –, a saber, a pesquisa bibliográfica e a pesquisa documental. Quanto ao nosso método de estudo, para tratamento e análise dos dados, recorreremos a estudos como os de Dinter (2010, 2014 e 2016), que puderam nos auxiliar no que diz respeito à possibilidade de adaptação de um método para organizar e contabilizar as *sententiae* analisadas. A análise de dados consiste em uma investigação acerca do valor moral da comédia *Rudens*, inferindo sobre como se comportavam dentro do jogo os elementos pretensamente moralistas, em particular as *sententiae*.

Uma observação de natureza empírica permite dizer que, de modo amplo, o cômico é um produto da vida cotidiana e utiliza-se dela, nos gêneros cômicos, para fazer rir. Brincar com a moral e com as regras sociais seria, portanto, um lugar comum em tais gêneros. Direcionando a questão, poderíamos dizer que o que seria regra fora do teatro cômico nele se torna objeto de zombaria. Tendo isso em mente, pudemos formular a hipótese de que, como resultado de uma convenção teatral que permitia brincar com a moral durante o espetáculo, as *sententiae* em *Rudens* podem ser um recurso teatral, uma técnica cômica, para ludificar (*ludificare*) a moralidade corrente à época. Esta hipótese se baseia também no fato de que as comédias de Plauto eram parte dos jogos rituais que tinham uma estética própria e cuja regra máxima era a diversão, a jocosidade.

Se quisermos, ainda, introduzir aqui a pertinência de se estudar nos dias atuais comédias antigas datadas entre os séculos III e II a.C., podemos destacar o aspecto histórico que subjaz ao enredo da comédia de Plauto. Na esteira das renovações teórico-metodológicas estabelecidas para a pesquisa histórica pela *Nouvelle Histoire*⁵, que, dentre outras inovações, promovem a ampliação da noção de fontes históricas, podemos considerar a literatura também como uma fonte de valor historiográfico. Comentando a postura de Febvre, Reis (2000, p. 77) explica essa expansão das fontes:

A história, para ele, pode ser feita com todos os documentos que são vestígio da passagem do homem. O historiador não pode se resignar diante de lacunas na informação e deve procurar preenchê-las. Para isto, usará os documentos não só de arquivos, mas também um poema, um quadro, um drama, estatísticas, materiais arqueológicos. O historiador tem como tarefa vencer o esquecimento, preencher os silêncios, recuperar as palavras, a expressão vencida pelo tempo. Antes, somente a História Antiga não se submetia à tirania do documento escrito e utilizava os achados da arqueologia.

⁵ Seguimos o entendimento de Reis (2000, p. 66) sobre a expressão: “a história sob a influência das ciências sociais é uma *nouvelle histoire*, que, após uma longa fase de gestação, começou nos anos 20, com Febvre e Bloch, na Universidade de Estambul. Essa *nouvelle histoire* é praticada pela Escola do *Annales*, que, a partir de Febvre, Bloch e Braudel, reúne professores e pesquisadores que atuam em Paris, Rennes, Toulouse e Aix-em-Provence e colaboradores da revista, formando um grupo policêntrico, heterogêneo e mais ou menos permanente”.

No que tange especificamente à literatura como fonte histórica, há de se considerar a distinção entre os campos de conhecimento literatura e história, enfatizada por Nunes, Fialho e Machado (2016, p. 801), ao citarem Decca (2000, p. 18): “mesmo que ambas pertençam ao campo das narrativas e se elaborem tomando como base as ações humanas, o modo de enunciação para uma e para outra é diferente”. A literatura seria, ao contrário da história, uma ficção que não se estabelece necessariamente como uma narrativa evidente e provável empiricamente, facultando a objetividade dos fatos narrados⁶.

No entanto, os textos literários podem ser não só registros de aspectos da realidade factual, mas também base para uma leitura mais global do pensamento e dos valores de uma sociedade, estes nem sempre tão evidentes em relatos que se pretendem fiéis à realidade. Desse modo, devemos ter em mente que

A Literatura permite o acesso à sintonia fina ou ao clima de uma época, ao modo pelo qual as pessoas pensavam o mundo, a si próprias, quais os valores que guiavam seus passos, quais os preconceitos, medos e sonhos. Ela dá a ver sensibilidades, perfis, valores. Porque se fala disto e não daquilo em um texto? O que é recorrente em uma época, o que escandaliza, o que emociona, o que é aceito socialmente e o que é condenado ou proibido? Para além das disposições legais ou de códigos de etiquetas de uma sociedade, é a Literatura que fornece os indícios para pensar como e por que as pessoas agiam desta e daquela forma (PESAVENTO, 2004, p. 82-83).

Trouxemos essa discussão à tona para demonstrar a possibilidade que essa perspectiva cria para o estudo das culturas clássicas greco-romanas por meio de seus textos literários⁷ que chegaram até nós. Por exemplo, podemos destacar em *Rudens*, como fizeram Souza e Moura (2019), apoiados na visão do texto antigo como fonte histórica, passagens que remetem às práticas religiosas romanas como registro historiográfico do período republicano. Podemos

⁶ Para além dessa discussão um tanto moderna, parece-nos indispensável, no campo dos Estudos Clássicos, considerar a definição de discurso poético acolhida por Conte ([1974] 2019b, p. 36-48) – que nos chega em tradução recentemente publicada por Vasconcellos e Prata (2019), em *Sobre intertextualidade na literatura latina*. O estudioso, apoiado em Heinrich Lausberg (1967), aponta para a distinção entre “discurso de consumo” (*Verbrauchsrede*) e “discurso de reutilização” (*Wiedergebrauchsrede*). Este, diferentemente daquele, que seria o discurso que se esgota na função empírica do emprego cotidiano, está desobrigado da função imediata de comunicar; por isso, o discurso poético, enquanto *Wiedergebrauchsrede*, guarda relações com discursos de função litúrgica, mágica, jurídica etc., distinguindo-se, porém, pela prevalência nele de um propósito livre. Ainda segundo Conte (2019b), em virtude de ser um discurso de reutilização, o discurso poético se caracteriza por um distanciamento da linguagem corriqueira, exibindo certos elementos que promovem essa distinção (dentre outros, a estrutura métrica, os paralelismos, a valorização da sonoridade verbal, bem como o conjunto dos efeitos relacionados às figuras de linguagem). Esses seriam, na trilha de Aristóteles (*Poet.* 1458a; *Rh.* 1404b), elementos que caracterizariam propriamente o discurso poético.

⁷ Entenda-se, nesse caso, texto literário em sentido lato, como “uso estético da linguagem escrita; arte literária” ou ainda como um “conjunto de obras literárias de reconhecido valor estético, pertencentes a um país, época, gênero etc.”, como define, respectivamente, o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1188), nos sentidos 1 e 2, para o verbete de “literatura”.

ver, nessa comédia, mediante elementos cênicos e referências diretas a práticas religiosas públicas, a representação da *pietas*⁸ romana (característica do *uir romanus*), um atributo necessário a todo cidadão⁹. A noção é introduzida na comédia pelo prologuista (*prologus*) Arcturo (*Arcturus*), a estrela mais destacada da constelação de Boötes, em uma dicotomia balizadora (*pius* e *scelestus*): “se é piedoso (*pius*) aquele que suplica aos deuses, terá graça mais facilmente para si do que quem é ímpio (*scelestus*)”¹⁰ (*Rud.* vv. 26-27).

Nessa visão, as duas noções enunciadas pelo prologuista de *Rudens*, a divindade Arcturo, serviriam, porque respaldadas em uma prática religiosa pública e comum aos romanos que compunham a plateia, como qualificadoras das ações dos personagens durante a peça. Dessa mesma forma, a própria presença do templo de Vênus serviria como referência aos espectadores (*spectatores*) que, ao estarem diante de uma representação de um lugar sagrado, passariam a julgar as ações dos personagens sobre o palco.

De fato, como afirma Duckworth (1994, p. 5), “o historiador da antiguidade pode (...) encontrar nas comédias de Plauto numerosas referências à vida e aos costumes romanos, a localidades romanas e italianas e, ocasionalmente, a personagens e eventos romanos”¹¹. A proposta, então, de tomar *Rudens* como uma fonte histórica das práticas religiosas romanas – posto que no texto existem referências diretas a tais práticas – se justificaria pelo fato de que “as fontes não-textuais de períodos anteriores ao séc. II a.C. são escassas na atualidade” (SOUZA; MOURA, 2019, p. 34).

Não se pode perder de vista, porém, que os textos das comédias de Plauto foram escritos para serem encenados, portanto estamos lidando com um gênero especial de literatura, um texto que não foi produzido com a finalidade de ser apenas lido, mas, sobretudo, para ser base de performances¹² teatrais; além disso, ainda que a vida privada fosse base para as tramas das comédias, nelas havia personagens e ações tipificadas, exageradas, que estavam a serviço do ritual e da performance, e não rigorosamente da realidade vivida no dia a dia pelos romanos. Questionar a utilização de textos literários antigos como fonte histórica nos conduz a uma discussão mais ampla sobre a natureza da relação entre representação artística e

⁸ “Piedade (sentido do dever para com os deuses, para com os pais e para com a pátria)” é a tradução em sentido próprio, no item 1, proposta por Faria (1962, p. 751).

⁹ Segundo Grimal (2009, p. 76), *virtus*, *pietas*, e *fides* constituíam o ideal moral romano, dominando “todos os aspectos da vida, militar, familiar, econômica e social”.

¹⁰ *facilius si qui pius est a dis supplicans / quam qui scelestus inueniet ueniam sibi.*

¹¹ “The ancient historian (...) can find in the comedies of Plautus numerous references to Roman life and customs, to Roman and Italian localities, and occasionally to Roman personages and events”.

¹² Quando aplicado ao estudo da comédia romana, em especial à comédia plautina, assumimos o ponto de vista de Marshall (2006, p. IX) sobre o termo; a ‘performance’ concentra-se na experiência da peça apresentada ao público. Ou melhor, a performance é o evento no qual ator e público se encontram.

realidade, debate que suscita uma discussão mais específica e longe de consenso sobre a ilusão no teatro antigo, particularmente no teatro plautino¹³. Esse debate epistemológico não se esgotaria em uma breve discussão introdutória, já que são muitas as correntes e maneiras de interpretar a relação entre obra artística e realidade.

De todo modo, é importante salientar que, ao estudar especialmente as *sententiae* em *Rudens*, estamos lidando necessariamente com uma técnica cômica que, de maneira geral, tem como base os costumes e pensamentos da sociedade romana da época. Os valores contidos nessas máximas revelam concepções morais romanas e, de alguma forma, estão ligados à política¹⁴. Assim, o deslocamento estético das *sententiae*, da natureza moral para o uso cômico, não apaga seu caráter ético. Para nós, é suficiente assumir, para conceber este estudo, que no lidar com o texto da comédia de Plauto, considerá-la-emos um texto resultante de um processo cultural singular, que obedece não propriamente à realidade cotidiana – por mais que a reflita de algum modo –, mas segue regras do ritual dos *ludi scaenici*. Em síntese, as *sententiae* em *Rudens* são entendidas como um produto da moral, que está a serviço do cômico.

Algumas expressões, por serem base para as análises que propomos, requerem esclarecimentos quanto aos seus significados porque, apesar da sinonímia que compartilham, carregam distinções semânticas sutis que precisam ser destacadas para evitar que dessa semelhança decorram imprecisões nas análises.

Destacamos primeiramente o termo “moral”, do latim *moralis*¹⁵, que entendemos genericamente, seguindo Aulete (1881, p. 1184), como “corpo de preceitos e regras para dirigir as ações dos homens”¹⁶. Derivam do vocábulo moral, em português, e são fundamentais para entendermos seus diferentes empregos no decorrer deste estudo, as palavras “moralismo”, “moralista” e “moralizar”¹⁷, que, respectivamente, significam, e assim as compreenderemos, doravante: i) doutrina ou comportamento filosófico ou religioso que elege a moral como valor universal¹⁸; ii) que ou quem defende e/ou estuda o moralismo e os

¹³ Cardoso (2010), em *Ilusão e engano em Plauto*, trata da noção de ilusão na antiguidade e discute mais detalhadamente sobre como estudiosos modernos lidam com essa questão no âmbito dos estudos plautinos.

¹⁴ As questões políticas e morais inculcadas na *palliata* serão mais detalhadamente comentadas no segundo capítulo desta dissertação, nas seções 2.2 e 2.4. Para um debate mais detido sobre a política da comédia romana, veja-se Germany (2019).

¹⁵ Adjetivo de segunda classe que tem como raiz etimológica o substantivo de terceira declinação *mos*, *moris*, que significa “modo de proceder de acordo com os usos e costumes” (PORTO EDITORA, 2017, p. 424).

¹⁶ Há ainda, naturalmente, o sentido da palavra como um adjetivo que “diz respeito aos procedimentos e aos costumes” (AULETE, 1881, p. 1884).

¹⁷ De acordo com Houaiss e Villar (2009, p. 1316), a etimologia correspondente dessas palavras é, respectivamente: moral + -ismo; moral + ista; e moral + izar (tornar de acordo com os costumes).

¹⁸ Cf. primeiro sentido do verbete de “moralismo” em Houaiss e Villar (2009, p. 1316).

preceitos morais¹⁹; iii) tornar consoante os preceitos (...) de uma determinada moral ou edificar moralmente, ensinando consoante os preceitos morais²⁰.

Outros vocábulo que também surgem com variada frequência são “moralização”, “moralizador” e “moralizante”, que derivam, em português, do verbo moralizar. Para eles, adotamos os primeiros significados arrolados nos seus respectivos verbetes do *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2009, p. 1316): ‘moralização’: ato, processo ou efeito de moralizar, de incutir princípios morais; ‘moralizador’: que ou o que moraliza, que ou o que contém os preceitos da moral; e ‘moralizante’: o que moraliza, o mesmo que moralizador. A palavra “moralidade” – que significa, em português, a qualidade que têm as ações de estarem de acordo com os princípios da moral (AULETE, 1881, p. 1185) – porém, possui raiz etimológica diferente, guardando correspondência com o termo *moralitas*, substantivo de terceira declinação registrado no latim tardio, que pode ser traduzido como “caráter, característica (de estilo); moralidade” (PORTO EDITORA, 2017, p. 423).

Tendo essas definições em mente, tencionamos investigar aspectos da comédia que podem recomendar padrões de conduta e/ou apontar para reflexões acerca do comportamento humano, as *sententiae*, assim como designar ações, falas e personagens que possam desafiar tais preceitos morais contidos na peça *Rudens*; buscando verificar se os apontamentos morais presentes na peça sugerem preceitos severos e absolutos ou se fariam parte de uma convenção espetacular no teatro plautino, *i.e.*, de uma técnica cômica.

Cumpramos esclarecer, agora, questões práticas sobre a organização de nossa dissertação. O texto de *Rudens* que temos como base é da edição mais recente da comédia, editada por De Melo (2012). Também consultamos texto e aparato crítico de Sonnenschein (1891). As traduções variam entre nossas, quando não indicadas, e de Bruna (1978) ou de Gonçalves (2011), quando indicadas. Alguns textos antigos a cujas edições físicas não tivemos acesso foram consultados no *Classical Latin Texts*, banco virtual de textos latinos elaborado pelo Instituto de Humanidades de Packard (“Packard Humanities Institute”), a que remetemos como *PHI*. Abreviações de obras antigas seguem o *Oxford Classical Dictionary*, editado por Hornblower e Spawforth (2012). Remissões ao *Oxford Latin Dictionary*, editado por Glare (2012), são marcadas com *OLD*.

Palavras e expressões em línguas antigas são assinaladas em itálico; na maioria dos casos, são priorizadas as traduções ao português, guardando as originais, pelo menos em primeiro uso, entre parênteses. Palavras e expressões em línguas estrangeiras modernas

¹⁹ Cf. segundo sentido do verbete de “moralista” em Houaiss e Villar (*ibidem*).

²⁰ Cf. primeiro e terceiro sentidos do verbete de “moralizar” em Houaiss e Villar (*ibidem*).

seguem-se à tradução portuguesa, entre parênteses e com aspas. Citações diretas tanto em línguas antigas como em línguas estrangeiras modernas aparecem no corpo do texto em versão traduzida para o português, sempre remetidas ao texto fonte por meio de notas de rodapé; o que as diferencia é o mesmo critério definido para palavras e expressões: o uso de itálico para línguas antigas e aspas para línguas estrangeiras modernas.

CAPÍTULO 1 – CONTEXTO DA COMÉDIA ROMANA

Não há razão para duvidar que Plauto herdou uma tradição teatral romana bem estabelecida²¹.

Richard Hunter

1.1 Influências itálicas pré-literárias

O universo em que se desenvolveu a comédia romana é amplo e não deve ser reduzido às influências gregas. Algumas manifestações itálicas pré-literárias podem também ter contribuído crucialmente para a constituição do teatro romano, em especial, para o desenvolvimento da comédia romana, que aqui nos interessa mais especificamente. Nesse sentido, considerando nossa visão teórica fundamentada em Dupont (2017), que defende que a comédia romana é centrada na performance, e não no texto, nada mais lógico, em nosso entendimento, do que considerar as manifestações teatrais itálicas nativas que, mesmo não gozando de um aporte literário, antecederam e possivelmente colaboraram para a formação da *palliata*, sobretudo para a composição do seu contexto ritual e para sua performance.

Os romanos desenvolveram desde muito cedo formas populares de expressão em ocasiões festivas ou em manifestações públicas dos mais variados gêneros (CITRONI, 2006, p. 50); também já possuíam representações cênicas elementares ligadas à religião, como sacrifícios e liturgias. Dessas expressões populares surgem, enquanto manifestação embrionária das primeiras formas teatrais e de uma afeição ao cômico, os versos fesceninos – palavra derivada de “*Fescennia*”, cidade da Etrúria, ou de “*fascinum*”, “mau olhar”²².

Tratava-se de improvisações licenciosas, elaboradas em verso satúrnio²³, que eram parte de festas campestres, realizadas por ocasião de colheitas, de caráter grosseiro e

²¹ HUNTER, R. L. *The new comedy of Greece and Rome*. Cambridge: University Press, 1989, p. 13. A tradução é de nossa responsabilidade, e o texto correspondente em inglês é o que segue: “there is at least no reason to doubt that Plautus inherited a well-established Roman theatrical tradition”.

²² De acordo com Citroni (2006, p. 50), os antigos conheciam duas etimologias para os *Fescennini uersus*. A primeira derivava de *Fescennia*, cidade da Etrúria meridional, que salienta a origem etrusca apontada pela tradição; a segunda estava relacionada ao termo *fascinum*, que significava tanto “mau olhar” quanto o membro masculino ereto, como símbolo de fecundidade, ao qual se atribuía, na antiga cultura rural, o poder de esconjurar as consequências do próprio “mau olhar”, entre elas a esterilidade, tão temida em uma sociedade agrícola. Compare-se ainda aos sentidos arrolados no verbete “*fascinum*” do *OLD*, no qual se encontra o sentido 1 como “um feitiço maligno, feitiçeiro” (“An evil spell, bewitchment”) e sentido 2 como “pênis” (“the penis”). De todo modo, Duckworth (1994, p. 7) constata que a maioria dos estudiosos modernos assume a primeira derivação como mais atestada.

²³ Os satúrnios são versos formados de treze sílabas, sem contar as suprimidas, alternando entre sílabas longas e breves. Para Duckworth (1994, p. 8), é mais provável que os fesceninos tenham sido compostos na métrica saturnina nativa, embora o septenário trocaico, tão frequente em Plauto e Terêncio, pareça ter sido uma métrica latina nativa bastante conhecida no período inicial.

indecoroso. Citroni (2006, p. 50) afirma que as *Fescenninae iocationes* eram praticadas por camponeses entusiastas que desempenhavam uma espécie de dança, para a qual ora usavam máscaras rudimentares, ora pintavam o rosto de vermelho. O que leva a pensar que, além de haver certos valores mágicos envolvidos nessa “representação”, também haveria uma espécie de “coreografia”. Esse caráter teatral primário remete à possibilidade de os *fescennini uersus* terem sido fonte para o que há de comicidade mais devassa e licenciosa na comédia latina posterior.

Não nos chega nenhum texto autógrafo como registro dos versos fesceninos. Horácio (*Epist.* 2, 1) além de assegurar a existência dessas representações injuriosas, informa-nos que foram censuradas:

A licença fescenina, tendo surgido por meio desse costume, infundia, em versos alternados, rústicas injúrias. Sua ampla permissão, por muitos anos, divertiu agradavelmente, até que a brincadeira começou a transformar-se em raiva declarada e invadiu, ameaçadoramente, as casas de pessoas honradas. Os ofendidos reclamavam de seus versos afiados; mas também quem não era atingido preocupava-se com o perigo que recaía sobre a comunidade. Então, uma lei promulgada com punição vetou que qualquer um viesse a ser atacado por um poema malévolo. E os fesceninos submeteram-se, por medo do bastão, passando a instruir e deleitar. (*Epist.* 2, 1, vv. 145-155, tradução nossa)²⁴.

É curioso notar que algo parecido ocorreu no processo de passagem entre as Comédias Antiga e Nova gregas. É também de Horácio, em *Ars Poetica*²⁵ vv. 282-84, o relato de que a liberdade da Comédia Antiga, por ter-se tornado viciosa e insultuosa, foi cerceada e teve como consequência o silenciamento da voz do coro. Germany (2019, p. 67) comenta o relato de Horácio e nos diz que uma vez que a liberdade poética da Comédia Antiga poderia ser considerada um ataque ofensivo, medidas legais efetivamente restringiram a *parrhesia* (franqueza) dos dramaturgos. Os coros dessas comédias foram o *locus* da política mais concentrada das peças, como sabemos pelas parabases aristofânicas (os momentos em que o coro se dirige diretamente ao público). Os coros foram, então, diminuídos na Comédia Nova

²⁴ *Fescennina per hunc inventa licentia morem / versibus alternis opprobria rustica fudit, / libertasque recurrentis accepta per annos / lusit amabiliter, donec iam saevos apertam / in rabiem coepit verti iocus et per honestas / ire domos inpune minax. doluere cruento / dente lacessiti; fuit intactis quoque cura / condicione super communi; quin etiam lex / poenaque lata, malo quae nollet carmine quemquam / describi: vertere modum, formidine fustis / ad bene dicendum delectandumque redacti.* O texto latino que temos como fonte é da edição de F. Klingner (1959), disponível no *PHI*.

²⁵ Consultamos também a obra disponível no *PHI*, em edição de F. Klingner (1959).

para marcadores de posição (aparentemente) não verbais entre os atos; e os papiros indicam apenas a posição do coro com a palavra *XOPOY*²⁶.

O fim do fescenino, considerando-se o relato de Horácio (*Epist.* 2, 1, vv. 145-155), ocorreu em vista da conservação de uma moralidade, por meio também da imposição de uma lei. Seus versos injuriosos e grosseiros começaram a incomodar casas mais ilustres da época, compelindo seus autores a mudarem o estilo dos fesceninos; conduzindo-os a uma finalidade fruitiva e instrutiva. Com esse espírito irônico, zombeteiro, escarninho, e com essa irreverência e acinte injurioso com que investe contra as convenções e os postulados sociais em benefício de um mundo às avessas, liberto dos compromissos e imperativos gregais, o fescenino apresenta a essência do cômico, que, juntamente com os outros elementos, de ação e de diálogo, que se lhe reuniam, compunha o fundamento característico da comédia (COSTA, 1978, p. 15).

O relato de Tito Lívio (VII, 2) informa-nos que, em 364 a.C., autoridades romanas, numa tentativa de invocar a proteção dos deuses a uma pestilência que assolava a cidade, trouxeram dançarinos da Etrúria para se apresentarem, ao ritmo de flauta, em Roma. Apresentação que ainda não contava com mímica ou canto. Esse teria sido o princípio dos *ludi scaenici*, que, nesse período, ainda não desfrutavam de uma estrutura teatral sistemática (*i.e.*, composta de intriga, personagens, falas etc.)²⁷. Desse modelo primário dos *ludi* desenvolveram-se várias formas de entretenimento musical e teatral em Roma; principalmente porque os jovens começaram a acompanhar a música e as danças destes jogos com gracejos rudes e gestos apropriados às palavras. O formato tornou-se popular ao ponto que os profissionais nativos (*vernaculi artifices*) passaram a ser conhecidos como histriões (*histriones*), de *ister*, palavra etrusca²⁸ que designava ator (DUCKWORTH, 1994, p. 5).

²⁶ É importante ter em mente, desde já, que nas tragédias atenienses, conforme Dupont (2017, p. 35-36), o coro introduzia uma enunciação coletiva, cantada, ligada ao ritual das Dionísias. Aristóteles, em contrapartida, faz do coro um personagem como outro qualquer, representado por um único ator. Como o coro não tem sua razão na narrativa, mas sim no canto, e este é considerado pelo Estagirita apenas um suplemento às tragédias, ele não entra na definição do que seria o coro. Para mais acerca das perspectivas aristotélica e não-aristotélica de leitura da tragédia ateniense, ver o capítulo 2 desta dissertação, em especial o subcapítulo 2.1.1.

²⁷ Como defende Panayotakis (2019, p. 33), isso não significa que não houvesse vida teatral em outra parte da Itália na época: o burlesco mitológico e a farsa floresceram nas mãos dos dramaturgos cômicos sicilianos (dóricos) Sófron, Xenarco e Epicarmo (século V a.C.), e continuou sendo apresentada a 'tragédia burlesca' (*hilarotragoidia*), de Rintão de Tarento (século III a.C.).

²⁸ Segundo Manuwald (2011, p. 24), “palavras teatrais essenciais em latim como *histrion*, *ludius*, *persona* e *scaena* (atestadas de Plauto em diante) provavelmente foram adotadas para o latim do etrusco”. (“Essential theatre words in Latin such as *histrion*, *ludius*, *persona* and *scaena* (attested from Plautus onwards) are likely to have been adopted into Latin from Etruscan”).

Os profissionais nativos não declamavam mais versos improvisados semelhantes aos fesceninos²⁹, mas compunham uma performance mais aprimorada, apresentada por Tito Lívio como sátira (*satura*)³⁰. Era um tipo de mistura musical não muito improvisada, com música e dança agora arranjados para acompanhamento da flauta, mas que não tinham um enredo (*argumentum*); o que as deixava suscetíveis a substituição por peças que tinham *argumentum* – introduzidas por Lívio Andronico (DUCKWORTH, 1994, p. 5). Trata-se, portanto, de uma manifestação teatral mais estruturada, que gozava de um público e de um espaço na cidade, fornecidos por ocasião dos jogos cênicos. Teria, possivelmente, a julgar pelo nome, a junção de elementos como a música, o canto, a mímica, a dança e minimamente algum tipo de representação cênica³¹. A *satura* pré-literária é, portanto, considerada uma forma intermediária entre os versos fesceninos e o formato teatral constituído sob influência grega.

Para Costa (1978, p. 14-16), o fescenino e a *satura* marcam as duas primeiras fases da atividade teatral em Roma: a primeira seria puramente latina³²; a segunda, fruto da contaminação daquele com elementos etruscos. Ainda de acordo com a estudiosa, embora já houvesse em Roma os três elementos essenciais da comédia, a saber: o espírito satírico, a ação e o diálogo; faltava ainda aquilo que, legado da comédia grega, seria um elemento relevante para a formação de uma peça propriamente dita: a intriga, o *argumentum*.

Há controvérsias acerca da fidedignidade do relato de Tito Lívio sobre as origens do teatro romano por ele definidas. Pode ser que o autor, em vista de instituir a história do teatro pré-literário romano, tenha tomado como base as considerações de Aristóteles (*Poet.* 1449a-1449b) sobre a comédia ateniense³³; pressupondo uma hipótese etimológica duvidosa que relacionava os termos *satura*, latino, e *sátyros* (sátiro), grego. Essa leitura permitia ver na *satura* latina o mesmo aspecto de origem para a comédia romana que aquele atribuído ao

²⁹ Tito Lívio (VII, 2) associa esses versos aos fesceninos. Para Duckworth (1994, p. 5), essas primeiras produções, contendo réplicas e versos improvisados, que são consideradas por Tito Lívio como semelhantes aos versos fesceninos, não devem ser assimiladas a eles.

³⁰ Citroni (2006, p. 51) afirma que o termo *satura* (de *satur*) é melhor explicado com o sentido de plenitude e variedade; o estudioso advoga, também, que para esse gênero teatral antigo, a palavra possivelmente indica a diversidade de “ingredientes” que faziam parte de sua representação; como ocorre no italiano *farsa*, de *farcire*, i.e., “rechear”. Veja-se a entrada da palavra *satura* no *OLD* que atesta o significado de variedade, listando o sentido 1 como um prato de ingredientes mistos (“a dish of mixed ingredients”). Para etimologia mais completa do nome, cf. Citroni (2006, p. 208).

³¹ Cf. Citroni (2006, p. 51).

³² Se a tradição de que nos fala Citroni (2006, p. 50) estiver certa quanto à origem dos fesceninos, também eles podem ser herança etrusca. Veja-se Duckworth (1994, p. 8); cf. também nota de rodapé 22.

³³ Os relatos de Lívio sobre a *satura* e de Horácio sobre os fesceninos foram alvo de discussões em torno da possibilidade de os autores terem se baseado na mesma fonte aristotélica que define a origem da Comédia Antiga grega. Duckworth (1994, p. 8-10) discute mais amplamente essa questão, posicionando-se contrariamente à hipótese de que o termo *satura* tenha sido inventado em prol de uma correspondência aos assentamentos do Estagira.

drama satírico em relação à tragédia ateniense³⁴. De todo modo, é razoável acreditar, pelo menos, que teriam de fato o fescenino e a dança etrusca contribuído consideravelmente para o estabelecimento do teatro romano, seja aquele com sua comicidade licenciosa, seja essa com sua provável variedade musical.

Tito Lívio (VII, 2) ainda nos conta que, deixando a *satura* para os histriões, os jovens romanos voltaram ao antigo costume de proferir gracejos improvisados mesclados com versos. O que, mais tarde, em forma de êxodo (*exodium*), *i.e.*, apresentação teatral curta apresentada após uma peça principal, foi associado às fábulas atelanas (*fabulae Atellanae*). Provenientes da antiga cidade osca de Atela³⁵, da atual Campânia, as atelanas eram peças não escritas e improvisadas, mas que previam um enredo rudimentar que incluía intrigas, equívocos e incidentes próprios da farsa³⁶ (*tricae*); e eram, até o período clássico, representadas em dialeto osco. Talvez tenham cumprido papel ritual importante em sua fase inicial em Roma, em cultos direcionados a Minerva³⁷.

Panayotakis (2019, p. 36) discorre sobre a origem e possíveis primeiros contatos dos romanos com essa tradição teatral:

O adjetivo *Atellanus* ‘Atellano’ mostra-se ligado ao teatro não antes do início do primeiro século a.C. (Varrão, *Men.* 189), e sua forma feminina (*Atellana*) é atestada pela primeira vez como um termo técnico apenas na época de Cícero (*Fam.* 9. 16. 7, escrito em 46) com referência ao substantivo *fabula* ‘peça’; com a frase, Cícero parece indicar uma categoria de comédia italiana que foi nomeada, acreditamos, após a cidade Atela no centro-oeste da Itália. No pensamento de Varrão (e no de sua fonte?) Atela deve ter sido o lugar na Campânia onde esse tipo de entretenimento popular se originou ou pelo menos se tornou proeminente. Os habitantes de Roma podem ter vindo a conhecer as piadas oscas e as tradições teatrais da Campânia talvez desde a época da Primeira Guerra Samnita em 343 a.C., quando as populações de Roma e Cápua parecem ter entrado em contato direto pela primeira vez, e muito provavelmente depois de 312 a.C., quando a Via Ápia foi aberta³⁸.

³⁴ Cf. Citroni (2006, p. 51-52). Panayotakis (2019, p. 33) afirma que o relato de Tito Lívio é parcial, pois não menciona nem os dramaturgos gregos que escreveram na Sicília antes de 364 – cf. nota de rodapé 27 –, nem as atividades dos Artistas de Dionísio (“Artists of Dionysus”), nem o fato de que a comédia e a tragédia latinas, em seu estágio inicial, foram adaptações essencialmente criativas da comédia e tragédia gregas. O estudioso acredita que Tito Lívio pode ter seguido suas fontes – talvez Varrão – ao omitir tudo isso, ou pode mesmo ter desejado – por razões patrióticas – dissociar o teatro romano das influências gregas.

³⁵ Há, no entanto, estudiosos que defendem origem grega ou romana às atelanas, cf. Costa (1978, p. 17-18).

³⁶ Utilizamos o termo ‘farsa’ ao longo de nosso texto para definir, de modo geral, qualquer peça cômica popular, de concepção simples e ação trivial ou burlesca, em que predominam gracejos e situações ridículas (cf. HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 875).

³⁷ Cf. Citroni (2006, p. 52 e 202).

³⁸ “The adjective *Atellanus* ‘Atellane’ is shown to be linked with theatre not before the early first century BC (Varro *Men.*189), and its feminine form (*Atellana*) is first attested as a technical term only in Cicero’s time (*Fam.* 9.16.7, written in 46) with reference to the noun *fabula* ‘play’; with the phrase, Cicero seems to indicate a category of Italian comedy which was named, we believe, after the town Atella in west central Italy. In Varro’s mind (and in the mind of his source?) Atella must have been the place in Campania where this type of popular entertainment originated or at least became prominent. The inhabitants of Rome might have come to know about Oscan jokes and Campanian theatrical traditions perhaps from the time of the First Samnite War in 343, when

As fábulas atelanas tematizavam possivelmente, de modo caricatural, a vida no campo ou em pequenas cidades; tinham um caráter mordaz, muitas vezes grosseiro e descomedido – o que pode dever-se à própria origem osca³⁹ –, que as caracteriza, nos termos de Horácio (*Sat.* 1, 7, 32), como tipicamente itálicas (*italum acetum*). Essas peças passaram por um longo período pré-literário em Roma e tornaram-se muito populares no primeiro século a.C., quando, nas mãos de Pompônio e Nívio⁴⁰, ganharam uma forma escrita. Dessa fase literária das atelanas chegam a nós os únicos vestígios escritos dessa expressão teatral, que consistem em títulos remanescentes e escassos fragmentos; não restando, portanto, nenhuma peça integral.

Duckworth (1994, p. 11) especula que

As peças eram curtas, talvez cerca de trezentos ou quatrocentos versos, já que eram usadas como êxodos [*exodia*]. Pouco se sabe sobre a trama, mas situações de farsa eram frequentes, assim como enganos, trapaças e tolices em geral, que tinham grande importância. A presença de obscenidade parece altamente provável em comédias populares desse tipo, e há alguns indícios de uma predileção por enigmas e duplos sentidos⁴¹.

Mesmo assumindo nossa inclinação à visão de Duckworth, queremos destacar que a quantidade de versos ou mesmo a metrificação específica em que eram representadas essas fábulas não é consenso⁴². O que podemos dizer com mais segurança é que, além de improvisadas, eram peças que tinham personagens fixos (*personae Oscae*), cujas máscaras eram elemento fundamental e marcavam papéis tradicionais⁴³. Há quatro papéis mais atestados pelos estudiosos: Maco (*maccus*)⁴⁴, o tolo, o comilão; Bucão (*bucco*)⁴⁵, o tagarela, o

the populations of Rome and Capua first seem to have come into direct contact, and very probably after 312, when the Appian Way was opened”.

³⁹ Cf. Citroni (2006, p. 209).

⁴⁰ De Pompônio restam cerca de 60 títulos e 200 versos. Já de Nívio permaneceram por volta de 40 títulos e mais de 100 versos.

⁴¹ “The plays were short, perhaps about three or four hundred verses, since they were used as *exodia*. Little is known about the plot, but farcical situations were frequent, and cheating and trickery and general tomfoolery played a large part. The presence of obscenity seems highly probable in popular comedy of this type, and there is some evidence of a fondness for riddles and *double entendres*”.

⁴² A exemplo disso, Duckworth (1994, p. 11) aduz que o metro da fábula atelana pré-literária pode ter sido o sátúrnio ou septenário trocaico, diferindo do período literário, que acompanhou a metrificação da comédia romana regular. Já Citroni (2006, p. 52) afirma que a métrica da fábula atelana pré-literária era possivelmente o *uersus quadratus*.

⁴³ Segundo Costa (1978, p. 19), a adoção de máscaras nas atelanas se deve aos seus tipos imutáveis; já a origem desses adereços, no entanto, é discutível, podendo ser italiana ou grega. Cada tipo seria reconhecido pela roupa, pelo enorme nariz, pelo imenso ventre, pelo focinho de porco, pela boca descomunal, pelo queixo duplo, pela corcunda ou pelas rugas. A função principal da máscara era individualizar e fixar os tipos.

⁴⁴ Geralmente relacionado ao verbo grego *makkoân*, “ser estúpido”. A tradução como “comilão”, que se segue para a palavra, é baseada em Citroni (2006, p. 203).

fanfarrão, de grandes bochechas; Papo (*pappus*)⁴⁶, o velho pateta; e Dosseno (*dossennus*)⁴⁷, o corcunda astucioso, mestre-escola. Um quinto tipo possível seria o Manduco (*manducus*)⁴⁸, o Glutão, personagem de muitos dentes e boca grande, que algumas vezes é identificado com o Dosseno⁴⁹.

Não devemos esperar encontrar muitos empréstimos linguísticos oscos em Plauto, possivelmente porque ele dirigiu suas peças ao público romano, que, em maioria, não devia compreender osco, ou porque ele pode ter deliberadamente desejado suprimir, por suas próprias razões, a presença do dialeto osco em seus *scripts*. Embora a latinidade de Plauto não pareça ser oscanizada (“oscanised”), suas comédias podem dever muito à farsa osca em aspectos não linguísticos (PANAYOTAKIS, 2019, p. 40). Uma evidência disso, por exemplo, seria, de acordo com Panayotakis⁵⁰, a menção direta ao personagem Manduco na comédia *Rudens*. Em diálogo com Cármides (*Charmides*), Labraz (*Labrax*), o cafetão (*leno*), profere “Que tal eu me empregar com o papel de manduco nos jogos?”⁵¹ (*Rud.* v. 535), associando seu bater de dentes ocasionado pelo frio à característica típica do Manduco da fábula atelana⁵².

O trecho, para Panayotakis (2019, p. 40-41), dá a impressão de que há dois palhaços (“jesters”) no palco, trocando piadas que poderiam ter sido feitas fora do contexto da peça. O diálogo é rápido e cheio de trocadilhos; contribui muito pouco para o desenrolar do enredo e contém o tipo de piadas que Cícero (106-43 a.C.) associará à mímica (*De Or.* 2.259, 2.274).

⁴⁵ De *bucca*, -ae, substantivo de primeira declinação que significa “cavidade bucal, boca”, *bucco*, -onis, substantivo de terceira declinação, traduz-se como “boca grande, tagarela”, ou mesmo “pateta” (cf. PORTO EDITORA, 2017, p. 109). Duckworth (1994, p. 11) aponta o uso do termo *buconnes* com sentido de tolo e estúpido em Plauto (*Bacch.* v. 1088).

⁴⁶ Provavelmente do grego *pappos*, “avô”. Pelos oscos era conhecido como *casnar*, o velho gaiteiro (COSTA, 1978, p. 20).

⁴⁷ Aparentemente formado pela raiz do substantivo latino *dorsum*, “costas”, e do sufixo etrusco ‘-ennus’ (PANAYOTAKIS, 2019, p. 39). A associação do personagem a esse termo latino é a única evidência de que dispomos para apontar que esse personagem fixo tinha uma deformidade. Adotamos também, como tradução, “astuto” e “mestre-escola”, por acreditarmos, baseados em Duckworth (1994, p. 12), que um tipo de farsa com trapaça e personagens estúpidos como Maco, Bucão e Papo precisaria de um personagem com certo grau de astúcia para arquitetar o engano; sendo assim, o personagem mais adequado para este propósito seria o Dosseno.

⁴⁸ Segundo Panayotakis (2019, p. 39), *Manducus* ou *Manduco* é o Glutão (“Glutton”), nome derivado do verbo *manducare*, que significa “mastigar”.

⁴⁹ Cf. Citroni (2006, p. 203). Para Duckworth (1994, p. 12), isso se deve a uma citação corrigida de Varrão (*Ling.* VII, 95); no entanto, grande parte dos estudiosos aceita a distinção.

⁵⁰ O classicista discute ainda mais três evidências que podem, de algum modo, fortalecer a tese de que Plauto favoreceu, em suas comédias, a farsa popular (oral e improvisada) mais do que a comédia grega no que diz respeito aos seus personagens e aos seus enredos: uma passagem de *Asinaria* (10-11), na qual se registra o vocábulo *Maccus*; um verso de *Bacchides* (1088), em que há uso da palavra *buconnes*; e um trecho de Horácio (*Epist.* 2.1.170-3), que consiste em uma repreensão a Plauto por retratar de modo pouco refinado seus parasitas.

⁵¹ *Quid si aliquo ad ludos me pro manduco locem?*

⁵² Segundo Hunter (1989, p. 156), apesar da existência desse personagem ser duvidosa, o que é inquestionável é que essa cena de *Rudens* é quase inteiramente uma criação plautina – o cafetão e seu amigo são simplesmente dois comediantes contando uma série de piadas, e a farsa atelana era por vezes provavelmente assim.

Fato é que pouco sabemos especificamente sobre esse personagem, o Manduco. Ao contrário dos quatro principais papéis que mencionamos, seu nome não consta em nenhum dos títulos restantes das atelas literárias⁵³.

A nosso ver, a ausência do nome nos títulos não é motivo para acreditar que o Manduco não existisse de fato como um papel específico e distinto do Dosseno à época de Plauto e Terêncio⁵⁴. É prudente lembrar que os títulos remanescentes pertencem aos textos do período escrito da fábula atelana, não às representações realizadas em sua longa fase pré-literária e improvisada. Sabemos que, em geral, os personagens parecem ter em comum a obscenidade, a gula e todas as outras formas menos nobres de pulsão corporal (CITRONI, 2006, p. 203). Portanto podemos especular – conscientes de que as atelanas literárias podem dar certa continuidade à fase não escrita⁵⁵ – que alterações quanto à relevância de certos papéis possam ter ocorrido no processo de passagem entre os dois períodos. Pela proximidade grotesca entre tipos, como talvez entre o Dosseno e o Manduco⁵⁶, não é impossível pensar que os autores da fábula atelana literária possam ter operado mesclas ou adaptações necessárias ao “novo” formato de produção teatral.

Nossa investida em destacar esse gênero como uma forte influência para a constituição do teatro romano justifica-se pelo fato de que, com sua verve cômica centrada em estereótipos, “algo do seu espírito originário se mantém, provavelmente, na empolgante *uis comica* da comédia plautina” (CITRONI, 2006, p. 52). Além de Hunter (1989, p. 20), que defende que Plauto é diretamente ligado às farsas atelanas, Duckworth (1994, p. 20) também converge a esse respeito, afirmando que Plauto preservou em suas peças as características do drama popular italiano⁵⁷.

⁵³ Sobre os títulos remanescentes, ver Citroni (2006, p. 203), Duckworth (1994, p. 10-11) e Marshall (2006, p. 5-6).

⁵⁴ Públio Terêncio (195-150 a.C.) nasceu em Cartago e viveu em Roma; produziu seis comédias do tipo *palliata* que chegaram até nós.

⁵⁵ Vale dizer que as peças não escritas lidavam mais amplamente com a vida no campo e, quanto ao tema (trapaças e obscenidades) e ao estilo, eram muito mais rudes do que a atelana literária posterior (DUCKWORTH, 1994, p. 12-13). Panayotakis (2019, p. 38) ressalta que apesar da falta de evidências, alguns estudiosos têm procurado inferir e reconstruir o conteúdo e a natureza da *Atellana* pré-literária com base em sua versão literária. Para o estudioso, a abordagem não é metodologicamente descabida, porque o público-alvo das peças literárias de *Pomponius*, *Novius*, *Mummius*, *Aprissius* e outros escritores da *Atellana*, presumivelmente seria romano – não Campaniano –, esperando ver uma farsa na qual perceberia a moda tradicional osca; no entanto, adverte o autor, essa é uma abordagem perigosa.

⁵⁶ Há de se ponderar, ainda, que um personagem cujos dentes e boca são exageradamente grandes e assustadores, o Manduco, poderia, em nosso ponto de vista, facilmente ser associado a um papel ridículo de falso moralista, o Dosseno.

⁵⁷ É curioso lembrar que, conforme Marshall (2006, p. 5), a Úmbria usava um dialeto relacionado ao osco, idioma no qual eram apresentadas as atelanas, e a tradição biográfica afirma que Plauto veio da Úmbria.

Sabendo disso e também da menção direta, como vimos, a um personagem da fábula atelana na comédia *Rudens*, poderíamos supor – talvez nada além disso – que é possível o moralismo tematizado nessa comédia ser fruto de uma convenção teatral que consistia em ludificar (*ludificare*) a moral durante o espetáculo⁵⁸, recurso talvez ligado à tradição teatral itálica herdada por Plauto. Quiçá legada da atelana (na figura do Dosseno ou Manduco, possivelmente)⁵⁹, essa convenção surgiria da necessidade de haver pelo menos um personagem aparentemente virtuoso na peça. Nesse entendimento, poderíamos dizer que, em *Rudens*, há dois personagens que poderiam cumprir essa função espetacular convencional, Arcturo (*Arcturus*) e, sobretudo, Dêmones (*Daemones*)⁶⁰.

A atelana rústica primitiva, da qual não nos resta nenhum fragmento, passará, sob a influência da *fabula palliata*, à forma de comédia organizada. Assim, as peças curtas que funcionavam como êxodo, chamadas por Tito Lívio de “*fabellae atellaniolae*”, assumem uma forma literária com Pompônio e Nívio (COSTA, 1978, p. 20). Os fragmentos restantes das atelanas literárias nos indicam uma possível tradição de uso de *sententiae*, mas a evidente distinção entre as formas escrita e não escrita desse tipo de farsa não nos permite considerar com grande grau de certeza que havia uma tradição de *sententiae* também nas atelanas pré-literárias. Nesse sentido, Marshall (2006, p. 7) defende que as atelanas improvisadas afetaram os escritores da *palliata*, mas que não podemos usar fragmentos posteriores das atelanas literárias para evidenciar essa tradição de performance.

De todo modo, caso essa tradição de produção de *sententiae* tenha realmente existido, há a possibilidade de que Plauto tenha a assimilado⁶¹. Não poderíamos afirmar, porém, que essa tradição de produção de *sententiae* fosse apenas itálica, pois as fábulas atelanas constituíam-se, provavelmente, de uma fusão de elementos itálicos, gregos e latinos; isso já se

⁵⁸ Tal convenção talvez possa ser vista também na comédia plautina *Trinummus*. Para Moore (1998, p. 68) são as alusões ao teatro que expõem a ironia que permeia *Trinummus*, que, segundo o estudioso, é a peça mais moralista de Plauto.

⁵⁹ Como já dissemos na nota de rodapé 47, citando Duckworth (1994, p. 12), a atelana, por ser um tipo de farsa com trapaça e personagens estúpidos, precisaria de um personagem com certo grau de astúcia para elaborar tramoias e enganos, e o mais indicado para essa função seria o Dosseno. Em vista do já dito sobre as relações entre as figuras Dosseno e Manduco, associamo-los genericamente nesse trecho como papéis possíveis para exercer a função do astuto e provedor de morais ingênuas.

⁶⁰ É claro que, se entendermos a inteligência de tal personagem como voltada à elaboração de enganos, um possível herdeiro dessa categoria seria também o *seruus callidus*, o escravo calejado da *palliata*.

⁶¹ Há, no entanto, e estamos cientes disso, uma questão que impossibilita a exatidão de qualquer cronologia de influências que se queira propor entre as atelanas não literárias, a *palliata* plautina e a atelana literária. O revés, apresentado por Panayotakis (2019, p. 42-45), consiste na probabilidade de que o teatro de Plauto tenha influenciado na formação da *fabula Atellana* literária; essa possibilidade, evidentemente, milita contra o rastreamento de evidências para a atelana pré-literária e sua influência sobre Plauto.

demonstra nas origens de nomes dos papéis típicos dessas peças⁶². Além disso, a tradição de *sententiae* já se fazia presente nos textos gregos que eram base para as adaptações plautinas⁶³.

Elas eram essencialmente italianas⁶⁴, mas já antes de 240 a.C. podem ter recebido influências gregas. Farsas gregas semelhantes à *atelana* existiam há muito tempo no Sul da Itália. Essas peças, conhecidas como *phlyax*, tinham atores mascarados e retratavam cenas da vida cotidiana. Não se deve, no entanto, identificar a fábula *atelana* com os *phlyakes*. Essas peças gregas tiveram um efeito decisivo sobre as farsas italianas desde muito cedo. A área ao redor de Nápoles, próxima de Atela, era grega havia séculos. O uso de nomes como *Maccus* e *Pappus* para personagens tradicionais indica uma influência grega antiga, e a presença de títulos mitológicos na *Atelana* literária pode ser explicada pela popularidade dos burlescos mitológicos de Rintão de Tarento⁶⁵. Talvez possamos ver a influência das pequenas peças do Sul da Itália no título *Pappus*, rastrear a sobrevivência do Hércules Dório no ganancioso *Bucco*, assim como a do seu parasita em *Maccus*, e a do sábio Odisseu em *Dossennus* (DUCKWORTH, 1994, p. 13).

Plauto teria sido influenciado também por um gênero relacionado ao *phlyax*⁶⁶, que conhecemos como mimo⁶⁷ (*mimus*), do grego *μιμεισθαι* (“imitar”, em português), termo que correspondia tanto à peça quanto ao ator. A este último havia também a denominação latina *planipes*⁶⁸, “pés no chão”, que, segundo Duckworth (1994, p. 14), designava intérpretes que não usavam calçados para ter maior liberdade de movimentos durante a performance. Os mimos são provavelmente de origem grega e teriam surgido da evolução de danças primitivas executadas em honra aos deuses. Os atores mímicos parecem ter se apresentado não apenas

⁶² Cf. notas de rodapé 44 a 48.

⁶³ Cf. nota de rodapé 188.

⁶⁴ Panayotakis (2019, p. 33-34) afirma que uma característica comum desse e de outros modos jocosos de entretenimento era o caráter não romano. O estudioso defende, ainda, que o caráter multicultural, até cosmopolita, das origens e experiências das pessoas envolvidas na apresentação de espetáculos como a *atelana* e o mimo, torna enganosa qualquer tentativa de argumentar que as peças produzidas eram genuinamente obras culturais romanas.

⁶⁵ No final do século IV a. C, produzia um tipo de peça *phlyax*, conhecida como *hilarotragodia*, uma paródia mitológica. Muitas pinturas em vasos chegaram até nós e mostram aproximadamente como os personagens mitológicos eram apresentados no palco.

⁶⁶ Costa (1978, p. 24-26) assume que havia duas espécies de mimo que se desenvolveram na Grécia: a mimodia, própria dos países jônicos, versificada e cantada por dançarinos; e o logomimo (ou mimologia), próprio dos países dórios, falados em prosa, tratavam de assunto da vida real, pondo em cena tipos grosseiros. Para esses tipos de mimo, a estudiosa relaciona formas derivadas, dentre as quais o *phlyax* como diferente da *hilarotragoedia* de Rintão de Tarento e derivado da espécie logomimo. Se a relação proposta pela estudiosa estiver certa, *phlyax* seria uma variação à regra geral de que os atores de mimo não utilizavam máscaras.

⁶⁷ Como nos alerta Marshall (2006, p. 7), o termo 'mimo' foi aplicado a uma ampla variedade de estilos de performance na antiguidade, mas nenhum deles coincide com a tradição ocidental moderna de mímica solo e muda.

⁶⁸ Segundo o *OLD*, um ator que realiza a performance sem usar sapatos. Isto é, sem usar o *soccus* dos atores de comédia, ou o *cothurnus* dos atores da tragédia.

em Roma, mas também em outros lugares da Itália e em solo não italiano, como a Macedônia, a Síria e o Egito (PANAYOTAKIS, 2019, p. 33); junto com outras formas de farsa popular, o mimo floresceu na Sicília e na Magna Grécia do século V a.C. até a época de Plauto.

Seria exagero dizer que o mimo foi inteiramente importado da Grécia para Roma. A relação entre o mimo grego e italiano é bastante intrincada, e talvez seja mais adequado denominá-los como mimo greco-romano. Para Duckworth (1994, p. 15), o gosto dos antigos italianos por música e dança, por gesticulação e por imitação, torna difícil pensar o início da vida italiana sem algum tipo de execução de mimo. Essas performances em uma data anterior foram combinadas com o mimo grego do sul da Itália e da Sicília, onde floresceu por séculos. O mais provável, a julgar pelas afeições itálicas mencionadas por Duckworth, é que o contato com a Grécia, sobretudo com a Magna Grécia, tenha propiciado uma fusão cultural para a formação desse gênero, e que a contribuição dos gregos tenha possibilitado a formalização dessa nova forma de representação teatral.

Citroni (2006, p. 405) nos diz que o paralelo entre formas improvisadas e formas escritas do mimo é semelhante entre gregos e romanos. Existia uma vivaz atividade de farsa popular entre os dórios e, mais tarde, nas numerosas colônias dóricas da Itália meridional; posteriormente desenvolveu-se, com Sófron e seu filho Xenarco nos séculos V e IV a.C., a dignidade artística literária para os mimos gregos. Essa duplicidade se repete na história do mimo latino, cuja variedade menos elaborada e complexa preexiste, e depois há de sobreviver, às iniciativas de Décimo Labério e de Publílio Siro, os maiores escritores de mimos literários latinos.

O período pré-literário do mimo romano não deixou nenhum registro. Já do período escrito, perdemos quase tudo. Sua fase não escrita era provavelmente muito mais grosseira do que a forma posterior. Em seu período inicial, o mimo talvez tenha desempenhado papel cultural importante em ritos em homenagem a Flora, deusa da vegetação, conhecidos como Florália (*ludi Florales*)⁶⁹. Para Citroni (2006, p. 405-406), a considerar a licenciosidade característica dos cultos à deusa, o mimo romano, também de caráter licencioso, encontrou seu espaço ritual apropriado. A nudez pode ter sido elemento recorrente nessas apresentações.

⁶⁹ Festas que costumavam acontecer no final do mês de abril e também em ocasiões especiais; tendo sido, talvez, celebradas de modo intermitente desde 241 ou 238 a.C., passaram a ser anuais somente partir de 173 a.C. Os cultos a Flora aplacavam a fecundidade das vegetações e tinham um caráter rústico e descomedido. Cf. Panayotakis (2019, p. 35-36) sobre evidências razoáveis que sugerem que alguns romanos teriam testemunhado apresentações de mímicos de algum tipo provavelmente muito antes de 240 a.C., ano em que a *palliata* foi inserida na cultura romana.

Os homens podiam, em alguns casos, usar um tipo de *collant* para simular a nudez⁷⁰. As mulheres, que também podiam ser atrizes de mimo (*mimae*), parecem ter constituído uma espécie de “número” nesses cultos, a *nudatio mimarum*, que consistia em, a pedido do público, despir-se durante o espetáculo de mimo⁷¹.

Nas apresentações do mimo greco-romano tudo indica que não se usava máscaras. Abusava-se da dança e de gesticulações. O rosto físico do ator, expressando uma variedade de fisionomias exageradas, imitava uma gama de emoções e, talvez, até vários personagens. Eram apresentados em público, em teatros e anfiteatros, e em simpósios. O local não era fixo – o mimo não precisava de um palco formal – e as oportunidades de atuação podiam surgir em ocasiões formais e informais para artistas profissionais e não profissionais. Por pelo menos parte de sua história, eles tinham roteiros, mas aparentemente permitiram algum grau de improvisação. Os registros literários que nos chegam estão em prosa, em verso e em combinação, *i.e.*, mimos “prosimétricos” (MARSHALL, 2006, p. 7-8).

As inscrições mostram que o ator principal de um mimo era chamado de *archimimus*⁷², e a trupe, em geral, pode ter contado com duas ou três pessoas para cada apresentação. Normalmente o mimo era curto⁷³, o que lhe prestou a servir como interlúdio (*embolium*) e/ou êxodo (*exodium*) de apresentações do teatro “regular”. As peças apresentavam situações de farsa e muitas vezes eróticas⁷⁴. Esse formato possibilitou explorar amplamente o tema adultério⁷⁵, com modelos diversos para não entediar a plateia com apresentações repetidas.

Compartilhamos da interpretação de Marshall (2006, p. 9), quando defende que a narrativa básica do mimo é familiar, mas que diferentes performances deviam enfatizar aspectos distintos do que é essencialmente a mesma situação base, empregando diferentes organizações para os personagens, diferentes números de cenas e diferentes cenários. O estudioso argumenta que isso podia ser feito com os mimos de adultério; as peças podiam ter amantes marcando um encontro, ou amantes apanhados em flagrante, alguns podem ser

⁷⁰ O que remonta a tradição dos tempos de Aristófanes, em que os atores cômicos utilizavam corpetes acolchoados com barriga e nádegas distendidas e um grande falo pendurado entre suas pernas, cf. Marshall (2006, p. 8).

⁷¹ Cf. Citroni (2006, p. 406).

⁷² O sentido é atestado, entre romanos, em Suetónio (*Vesp.* 14. 2. 4); entre gregos, em Plutarco (*Sull.* 36).

⁷³ Aparentemente também um tanto caótico e episódico, se consideramos o relato de Cícero (*Cael.* 65, vv. 11-13; 66, v. 1): “Portanto é o fim de um mimo, não de uma fábula; em que, quando um final não pode ser encontrado, alguém foge das mãos de outro, então as palmas são batidas e a cortina é puxada”. O texto latino que baseia a tradução é da edição de A. C. Clarck (1905), disponível no PHI: *mimi ergo / iam exitus, non fabulae; in quo cum clasula non invenitur, / fugit aliquis e manibus, dein scabilla concrepant, aulaeum / tollitur.*

⁷⁴ Marshall (2006, p. 8-9) aponta, citando fontes antigas gregas e romanas, que o componente erótico (“erotic component”) está presente no mimo desde seu início.

⁷⁵ Ovídio (*Tr.* 2, vv. 497-514) nos conta sobre um mimo com essa temática.

ambientados em um julgamento subsequente, e outros podem apresentar uma combinação de cenas. Todos esses seriam “mimos de adultério”, mas os exemplos individuais teriam variação e interesse suficientes para garantir a presença do público.

Esse modo de adaptação possivelmente realizada pelos mimos induz lembrar os textos plautinos. Como veremos no subcapítulo seguinte, o enredo típico das comédias de Plauto é familiar. Em geral, trata-se de um jovem (*adulenscens*) em busca de sua amada (*uirgo* ou *meretrix*), enfrentando dificuldades para aprovação de seu pai para casar com uma moça não cidadã ou para obter o dinheiro para comprá-la. Plauto também faz, de forma variada, modificações na situação base de suas comédias⁷⁶; o que pode apontar para uma característica comum entre as formas teatrais. O mimo greco-romano foi bastante popular em Roma e, como acredita Citroni (2006, p. 406-407), é bastante provável que o mimo tenha tido profícuo e constante contato com os formatos teatrais regulares instituídos em Roma, como a *palliata*. Tanto o mimo quanto a atelana podem ter conferido à comédia romana um humor cômico mais robusto e ao gosto do povo.

Retomando a epígrafe que inicia este subcapítulo, podemos dizer que Hunter tem razão em acreditar que Plauto herdou uma tradição teatral romana já, pelo menos, razoavelmente estabelecida. Os fesceninos, que abrem caminho para o espírito mais licencioso e rudimentar de representação teatral cômica em Roma⁷⁷; a *satura*, que certamente dá grande contribuição com seu misto de elementos cênicos, sobretudo musicais⁷⁸; as atelanas com seu humor caricatural; e o mimo com sua comicidade popular e enredos possivelmente adaptáveis⁷⁹. Os propósitos que continuam mantidos, através dos tempos, no teatro romano, estão presentes em todos esses aspectos rudimentares de expressão teatral; e os traços itálicos permanecem no teatro romano mesmo depois da importação do teatro grego em Roma.

⁷⁶ A provocação é feita aqui para destacar a maleabilidade possível nos enredos solicitada pelas demandas espetaculares; sabemos, contudo, que as bases da maioria das comédias de Plauto eram textos da Comédia Nova grega. Pretendemos discorrer mais sobre a questão na próxima seção.

⁷⁷ Exemplo de possível influência do fescenino em Plauto é apontado por Costa (1978, p. 32), que afirma que seu caráter injurioso e obsceno é visível nas comédias *Mostellaria* e *Pseudolus*.

⁷⁸ Para Costa (1978, p. 33), o acúmulo de canto e dança da *palliata* se deve à sátira (*satura*) e ao gosto musical dos romanos. Enquanto a Comédia Nova grega apresentaria apenas entreatos de dança coral, a *fabula palliata* seria algo semelhante à opereta com a sua justaposição de partes cantadas a partes recitadas e a partes simplesmente faladas.

⁷⁹ Apoiada em Duckworth (1994), Costa (1978, p. 32) aduz, e, a nosso ver, com razão, que a comédia latina difere da grega por priorizar a farsa em detrimento dos sentimentos, estando mais voltada às trapaças que aos casos amorosos nelas tematizados. O caráter predominante de farsa criado por momentos extremamente burlescos na *palliata* marcaria, então, os ecos da atelana e do mimo. Isso se aplicaria mais a Plauto, já que, ao que parece, as comédias de Terêncio, diferentemente, privilegiam o caráter dos personagens e o sentimento com que são tratados, cf. Leoni (1976, p. 31).

Fica, ainda que tenhamos nos esforçado em sentido oposto, a imprecisão no que diz respeito às contribuições exatas que essas manifestações teatrais não literárias teriam operado na comédia plautina. A resposta para a pergunta-chave de Panayotakis (2019, p. 32): “até que ponto e por que Plauto foi influenciado pelo teatro contemporâneo improvisado?”⁸⁰, parece ainda não ter resposta objetiva. O próprio estudioso assume que os detalhes e o processo de combinação das categorias teatrais não são claros, já que as pistas de que dispomos do período não literário são bastante escassas e nebulosas.

Panayotakis (2019, p. 32) também questiona sobre como e por que nosso conhecimento do drama italiano nativo aumentaria nossa apreciação das técnicas dramáticas de Plauto⁸¹. Nos quadros de nossa pesquisa, orientada pela perspectiva de Dupont (2017), que defende a comédia romana como um teatro ritualístico e centrado na performance, um apontamento talvez faça sentido: o estudo das manifestações pré-literárias ajuda a entender a comédia plautina como um produto cultural, que tem uma história nativa precedente, e como parte de um ritual que regia suas atividades. Os estudos deste capítulo devem, portanto, ser base inicial para toda remissão que adiante será feita, nas demais seções deste trabalho, ao contexto ritual e performativo em que se inscrevia a comédia plautina.

1.2 A Comédia *Palliata*

O teatro romano que podemos chamar “regular”, ou simplesmente com base literária, é inaugurado por volta de 240 a.C. Em comemoração à vitória contra os cartagineses na primeira Guerra Púnica, ocorrida entre 264 e 241 a.C., os romanos realizaram, nesse ano, uma celebração dos *ludi scaenici*⁸²; ocasião na qual Lívio Andronico⁸³ (c. 285-204 a.C.), segundo nos conta Tito Lívio (VII, 2), introduziu em Roma, a pedido dos edis⁸⁴ responsáveis, a primeira peça teatral com argumento (*argumentum*)⁸⁵. O que pode se dever de alguma forma à

⁸⁰ “To what extent and why was Plautus influenced by contemporary unscripted theatre?”.

⁸¹ Eis a pergunta direta: “How and why does our knowledge of native Italian drama enhance our appreciation of Plautus’ dramatic techniques?”.

⁸² O espetáculo público específico era o *ludus Romanus*, que, antes da instituição dos *ludi scaenici* em 364 a.C., consistia em *ludi circenses*, cf. Duckworth (1994, p. 76).

⁸³ Prisioneiro de guerra em Tarento, cidade conquistada pelos romanos em 272 a.C., um importante polo irradiador da cultura helênica. Lívio Andronico foi levado a Roma e tornou-se escravo da família Lívio. Foi preceptor e posteriormente liberto, apresentando sua primeira peça em 240 a.C. Coincide com essa data também o marco de princípio propriamente dito da literatura latina assumido por grande parte dos classicistas: a tradução ao latim, em versos satúrnios, da *Odisseia* feita por Lívio Andronico, que tinha por título “*Oduσία*” e da qual restam poucos fragmentos (cf. LEONI, 1976, p. 22).

⁸⁴ Magistrados que eram encarregados da realização e do financiamento dos jogos cênicos.

⁸⁵ Não se sabe, no entanto, qual teria sido a peça, nem mesmo a que gênero pertencia, se comédia ou tragédia.

exposição à tradição teatral que os romanos podem ter presenciado durante a guerra, no sul da Itália e na Sicília.

A comédia grega revelada por Lívio Andronico, depois cultivada por Névio⁸⁶ e Ênio⁸⁷, e que chega a nós pelas obras de Plauto e Terêncio, era a Comédia Nova grega (a *Nea*) (COSTA, 1978, p. 31). Define-se assim o período da comédia grega que corresponde às três últimas décadas do século IV a.C. e que tem como principais representantes Dífilo, Filemão e Menandro. Era uma comédia de costumes que tematizava o cotidiano, os fatos corriqueiros da vida doméstica dos gregos. Suas histórias tratavam, sobretudo, de amores contrariados que, depois de algumas peripécias, encontravam final feliz.

Essas comédias foram traduzidas do grego para o latim e adaptadas ao contexto dos jogos cênicos romanos. Trata-se da *fabula palliata*, comédia romana que tem ambientação e personagens gregos, e que tem, como contraponto, a comédia *togata* (*fabula togata*), de assunto e personagens romanos. As denominações dadas a essas duas formas de teatro em Roma estão relacionadas à vestimenta utilizada pelos atores durante as apresentações. Enquanto na comédia *palliata* se usava o pálio (*pallium*)⁸⁸, caracterização grega, na comédia *togata* se utilizava a toga (*toga*)⁸⁹, veste romana. O temário da *palliata* era, em geral, o mesmo da Comédia Nova grega, diferindo no modo como eram abordados os temas.

A *Nea*, forma modificada da Comédia Antiga, trazendo em seu bojo, provavelmente, as experiências da comédia dória de Epicarmo e da tragédia euripidéia, a qual lhe deu, pelo menos, a fisionomia do prólogo, veio, por sua vez, receber o contingente da experiência teatral do povo romano, decisivo para a sua aclimação em Roma, assim como incorporar, pelo processo da “contaminação” (*contaminatio*), na maior parte das vezes, elementos de sua personalidade e de sua cultura (COSTA, 1978, p. 32). Como já vimos, os romanos

⁸⁶ Gneo Névio foi cidadão romano, oriundo da Campânia (275-200 a. C), escritor de comédias e tragédias. Com base em Leoni (1976, p. 23), podemos observar, pelos fragmentos que chegaram até nós, que Névio escreveu comédias cujos dotes de originalidade o destacam dos modelos gregos. Muitas vezes recorreu ao procedimento de fusão, pelo qual o argumento de duas ou mais comédias eram habitualmente combinados, de modo a produzir um novo argumento. Esse procedimento, chamado *contaminatio*, abre caminho à arte de Plauto.

⁸⁷ Quinto Ênio (239-169 a.C.) foi soldado e poeta nascido em Rudiae, cidade situada entre Brindisi e Tarento; cultivou, além de comédias e tragédias, a épica.

⁸⁸ No *OLD*, o sentido 1 listado no verbete de ‘*pallium*’ descreve a peça como tecido retangular drapeado utilizado principalmente por homens como vestimenta externa (“a rectangular piece of material worn draped mainly by men as an outer garment”), e o sentido 1b esclarece o uso dessa indumentária como uma forma de vestir tipicamente grega (“characteristically Greek form of dress”).

⁸⁹ É suficiente apontar para o sentido 2 arrolado no verbete de ‘*toga*’ no *OLD*, que define a palavra como vestimenta externa formal de homens romanos nascidos livres (usada também por mulheres nos primeiros tempos), consistindo em uma peça mais ou menos semicircular de tecido de lã (“the formal outer garment of freeborn Roman men (worn also by women in early times), consisting of a more or less semicircular piece of woollen cloth”).

desenvolveram, antes do contato com o teatro grego, formas populares de expressão teatral que marcaram indelevelmente a *palliata*.

Mais do que dissertar acerca da história da comédia *palliata*, interessa-nos buscar esclarecer como Plauto teria articulado os textos gregos que foram base para suas adaptações e os traços de originalidade incutidos nas suas comédias. Que as comédias *palliatae* tinham como base comédias gregas nós já dissemos; no entanto, cumpre elucidar que o processo de adaptação realizado pelos comediógrafos da *palliata* não foi de mera tradução literal do texto grego para o latim. Para ver como isso se aplica a Plauto, vejamos o que nos informa Marshall (2006, p. 3) sobre o cotejo de um fragmento de papiro de *O duplo enganador (Dis Expatôn)*, de Menandro, que veio a público em 1968, com o texto da comédia plautina *Bacchides*:

Os versos sobreviventes de *Dis Expatôn* correspondem diretamente aos versos 494-561 de '*Bacchides*' ("The Bacchis Sisters"). Algumas frases são traduzidas quase literalmente, de modo que em alguns lugares é possível usar o grego para restaurar o texto latino. Também há acréscimos e alterações em grande escala. Essa descoberta confirmou a teoria de que Plauto introduziu grande quantidade de material adicional em suas versões das peças gregas⁹⁰.

O estudioso lista ainda seis tipos de mudanças feitas por Plauto em sua adaptação: (1) floreios estilísticos e retóricos (assonância e jogo de palavras), além de os nomes dos personagens serem alterados; (2) onde o verso grego é falado (trímetros jâmbicos), Plauto alterna entre uma métrica cantada (septenário trocaico latino) e uma métrica falada (senário jâmbico latino, em *Bacchides* 500-25) e vice-versa; (3) a mudança métrica tem implicações performativas⁹¹; (4) A peça de Menandro quase certamente possuía quatro divisões de atos, criando cinco atos. A comédia de Plauto foi executada continuamente; (5) A caracterização ("characterisation") muda: Plauto torna simples, ousada e cômica, o que era uma caracterização complexa, sutil e realista em Menandro; (6) discursos inteiros são omitidos e outros são inventados, e isso afeta o fluxo narrativo. É claro que, além dessas modificações, muitas outras menos evidentes podem ter sido feitas.

Lançamos luz a essa questão para que não incorrêssemos na conclusão equivocada de que os textos plautinos são cópias fiéis dos textos da Comédia Nova grega. Tanto os textos quanto as tradições e as convenções presentes nas comédias de Plauto não são inteiramente

⁹⁰ "The surviving lines of *Dis Expatôn* correspond directly to Plautus' *Bacchides* ('The Double Deceiver') lines 494-561. Some phrases are rendered almost verbatim, so that it is possible in places to use the Greek to restore the Latin text. There are also large-scale additions and alterations. This Discovery confirmed the theory that Plautus introduced large amounts of additional material into his versions of Greek plays".

⁹¹ Os versos trocaicos seriam acompanhados por música na tibia, tocada por um flautista posicionado ao lado da área de atuação. Segundo o autor, embora a comédia de Menandro também tivesse um flautista, a passagem correspondente do fragmento do *Dis Expatôn* possivelmente não teve acompanhamento musical.

legados do teatro grego que lhe servira como ponto de partida. As distinções elencadas entre os fragmentos de *Dis Axapatôn* e os versos de *Bacchides* apontam para uma versão latina cujo autor não se restringia à herança textual helênica. Plauto parece associar a relevante tradição pré-literária que o precedera – e que o deixou uma base ampla e variada de performances teatrais – aos textos e convenções dos textos gregos. Na verdade, a comparação dos trechos, comentada por Marshall, nos dá uma ideia de que havia uma sobreposição dos elementos autorais plautinos em relação ao texto fonte.

Sobre a passagem da Comédia Nova grega para a *palliata* romana, Dupont (2017, p. 130) esclarece diferenças culturais que singularizam a experiência teatral da comédia em Roma:

A comédia romana se inscreve nos *ludi scaenici* (jogos cênicos), rituais religiosos que preexistiam à importação da comédia grega em Roma. Ao receberem-nas, os jogos cênicos impuseram seu quadro enunciativo a essas comédias gregas em latim que são as comédias romanas. O texto de uma comédia romana não é a tradução, no sentido contemporâneo do termo, de uma comédia grega, mas a transferência de uma performance dos teatros gregos aos jogos romanos. Essa transferência não tinha como objetivo levar aos espectadores romanos um equivalente do que os espectadores gregos podiam viver, mas sim criar um novo espetáculo (*ludicrum*) no quadro dos jogos cênicos.

As comédias eram parte dos jogos cênicos, e esses, por sua vez, eram variante de um dos rituais mais importantes da civilização romana, os *ludi*⁹². Trata-se de festivais públicos regulares (*ludi publici*), dos quais, segundo Duckworth (1994, p. 76), em pelo menos quatro se inscreviam as *palliatae* na época de Plauto e Terêncio: os *ludi Romani*, em honra de Júpiter, têm data de instituição incerta; os *ludi plebei*, também em homenagem a Júpiter, foram instituídos não depois de 220 a.C., e talvez antes disso, tendo ocorrido nele a apresentação de *Stichus*, de Plauto, em 200 a.C.; os *ludi Apollinares*, em favor de Apolo, foram celebrados pela primeira vez em 212 a.C.; por fim, os *ludi Megalenses*, em homenagem à Grande Mãe (*Magna Mater*), instaurados em abril de 204 a.C., que se tornaram um festival anual regular em 194 a.C. Em abril de 191 a.C., quando o templo da *Magna Mater* foi dedicado, jogos especiais foram realizados e a comédia plautina *Pseudolus* foi representada nessa ocasião.

Sobre a natureza dessas festividades não se deve, baseados no conhecimento de que eram rituais religiosos, emprestar necessariamente alto valor moral. Hunter (1989, p. 14) constata que

⁹² Cf. Dupont (2017, p. 130).

As formas de entretenimento disponibilizadas nesses *ludi* eram amplamente variadas: mimos, dançarinos, lutadores, gladiadores, diferentes tipos de farsas gregas e nativas e teatro, tanto tragédia quanto comédia. O espírito desses festivais romanos parece ter tido muito mais em comum com um carnaval medieval do que com os festivais dramáticos de Atenas⁹³.

Alguns pontos distintos saltam aos olhos e impossibilitam uma conexão mais próxima entre os rituais gregos e romanos. Não havia propriamente, nos jogos romanos, uma competição entre os comediógrafos, não havia um concurso a ser ganho. O êxito das peças dependia de futuras encomendas, portanto agradar ao público e aos patrocinadores era o maior objetivo⁹⁴. O próprio espaço em que os romanos realizavam os rituais dos jogos era diferente do modelo grego. O teatro romano da época arcaica não conheceu os elaborados teatros de pedra à moda grega; só em 55 a.C. um teatro nesses moldes foi construído em Pompéia. Os *ludi scaenici* da fase arcaica, que tinham um número variado de entretenimento, incluindo o teatro, realizavam-se em estruturas provisórias de madeira, montadas para a ocasião⁹⁵.

A estrutura mais modesta dos *ludi* – comparando-se com os festivais gregos – não determina um ritual menos criterioso. Exemplo disso é a mentalidade ritualista da religião romana, que prescrevia a repetição integral (incluindo os espetáculos) de todos os *ludi* em que se tivesse verificado alguma infração do cerimonial, por menor que tivesse sido. Era tão comum isso acontecer que se poderia considerar “habitual”, e não falta quem proponha que tal prática se difundiu, muito além do que seria de esperar das motivações religiosas originárias, precisamente para procurar satisfazer a expectativa do público (CITRONI, 2006, p. 67).

Dupont (2017, p. 130-131) define que o contexto ritual torna a comédia romana um “teatro do jogo”. Uma performance teatral romana se insere no tempo ritual dos jogos e se conforma necessariamente aos valores dos jogos. O quadro ritual impõe ao espetáculo teatral exigências específicas relacionadas a tais valores, e é a partir de tais exigências que podemos reconstituir a linguagem espetacular de uma performance cômica romana. Segundo a estudiosa, o valor central dos *ludi*, a recusa do sério, a que chama de “ludismo”, declina-se em todo o vocabulário teatral formado a partir do radical ‘*lud-*’. Os nomes, adjetivos e verbos *lusus* (jogo verbal), *ludicrum* (espetáculo), *ludius* (dançarino ritual ou ator), *ludere* (brincar, jogar, dançar, divertir-se, zombar), *illudere*, *deludere* (enganar, iludir), *ludificare* (enganar ou

⁹³ “The entertainments on offer at these ludi were widely varied: mimes, dancers, boxers, gladiators, different kinds of native and Greek farce and drama, both tragedy and comedy. The spirit of these Roman festivals seems to have had much more in common with a medieval carnival than with the dramatic festivals of Athens”.

⁹⁴ Cf. Citroni (2006, p. 68-69).

⁹⁵ Cf. Citroni (2006, p. 69).

celebrar os jogos) encerram o teatro romano em uma rede semântica que reafirma que nada é sério durante os jogos cênicos.

Diante disso, o texto da comédia em estudo, o *Rudens* de Plauto, para nós é o produto final do que foi, acima de tudo, uma performance teatral inserida na programação dos *ludi scaenici*. Sua tradução (*uertere*)⁹⁶ ao latim, como *modus operandi* do gênero teatral a que pertence, a comédia *palliata*, envolve uma adaptação não somente do texto, mas principalmente da sua função ritual aos quadros das celebrações romanas. É um texto escrito com vistas à apresentação nos *ludi*, cujo valor principal era a fuga da seriedade. Em nossa investigação, portanto, pretendemos ressaltar como essa lei máxima dos *ludi*, o ludismo, e o contexto ritual em que eram executados podem ser elementos essenciais para entender o lugar da moral na comédia plautina, em especial, a função das *sententiae*.

1.2.1 Plauto: seu tempo e sua obra

Podemos dizer que pouco se sabe sobre a vida de Plauto. O próprio nome do autor – e até mesmo sua existência⁹⁷ – é alvo de controvérsias, por conta de seus diferentes registros nos manuscritos remanescentes. Segundo Duckworth (1994, p. 49), na Idade Média, Plauto teve o nome dividido equivocadamente, e todas as edições de suas peças anteriores a 1845 atribuíram ao escritor o nome de *M. Accius Plautus*. Ainda segundo o autor, Ritschl examinou o então recém-descoberto Palimpsesto Ambrosiano (*Palimpsestus Ambrosianus*), datado do século IV d.C. (mas só decifrado no século XIX), portanto mais antigo que os anteriores, e encontrou vários exemplos do nome completo do autor, no caso genitivo: *T. Macci Plavti*⁹⁸.

Plautus seria uma versão romana do nome úmbrio *Plotus*, cujo significado original seria “orelhudo” ou “pés baixos/rasos” (COSTA, 2010, p. 5); *Plautus*⁹⁹ seria, portanto,

⁹⁶ Note-se que no prólogo pode ser dito ao público que existe um original grego do qual a comédia que ora se apresenta foi vertida (*uersa*), cf., por exemplo, *Trinummus* (vv. 18-19) e *Asinaria* (vv. 10-11). Marshall (2006, p. 3) chama a atenção para o uso possivelmente cômico, nos prólogos, do advérbio ‘*barbare*’ para definir a tradução, do grego para o latim, feita por Plauto; o estudioso afirma, com razão, que chamar de bárbara a própria língua, estando os personagens no mundo grego ostensivo da peça, pode ser uma forma de zombar do público romano.

⁹⁷ Como exemplo mais drástico para ilustrar o grau de incertezas que giram em torno do nosso autor, destacamos a hipótese de Gratwick (1993, p. 6), em que o estudioso levanta a possibilidade de o nome Plauto nunca ter-se referido a uma pessoa específica, mas ao nome de uma marca registrada (“trademark”).

⁹⁸ O equívoco anterior à descoberta do palimpsesto se deve, possivelmente, a uma influência transcorrida pelo nome do famoso tragediógrafo Lúcio Ácio, *L. Accius* em latim, poeta que viveu entre 170 – 86 a.C. (cf. COSTA, 2010, p. 5).

⁹⁹ Vejam-se ainda as passagens α e β no verbete *plautus*¹ do *OLD*, adjetivo para o qual o dicionário indica o sentido de chato (“flat”).

sinônimo de *planipes*¹⁰⁰, como vimos, termo que designava os atores de mimo. Já *Maccius* pode não ser um nome gentílico, fazendo alusão ao personagem típico das fábulas atelanas, o já mencionado Maco (*Maccus*), o bobo, comilão. Outra controvérsia é o nome *Titus*, que apesar de ser um *praenomen*¹⁰¹ comum e ser possível que Plauto o tenha recebido de seu pai, há ainda a possibilidade de ser uma alusão ao órgão genital masculino¹⁰². Atualmente, o nome do autor costuma ser grafado como *Titus Maccius Plautus*¹⁰³, sendo *Plautus* o nome mais atestado e com o qual se registra em grande parte dos manuscritos como assinatura.

Plauto não nos deixou registros autobiográficos em suas obras e, em torno de sua vida, há muitas especulações. Para estabelecer informações elementares sobre o autor, como o lugar onde nasceu, suas datas de nascimento e de morte, é necessário considerar relatos transmitidos por estudiosos posteriores ou mesmo os próprios textos de suas comédias, assumindo que haja no texto aspectos que revelem informações sobre seu autor.

Nosso comediógrafo teria nascido na Sársina, na Úmbria, região central da Itália. Para designar sua data de nascimento, recorre-se geralmente a Cícero (106 – 43 a.C.), em *De Senectude* (14, 50), passagem na qual o autor afirma que Plauto escreveu as comédias *Pseudulus* e *Truculentus* quando já velho (*senex*)¹⁰⁴. Sabendo-se que os romanos eram considerados velhos quando atingiam os 60 anos, faz-se uma estimativa apoiada nesse relato de Cícero, que se basearia na didascália (*didascalia*)¹⁰⁵ da peça *Pseudulus*¹⁰⁶, a qual indica sua primeira representação em 191 a.C. Conclui-se, assim, que Plauto nasceu antes de 251 a.C.,

¹⁰⁰ Cf. nota de rodapé 68.

¹⁰¹ Os antigos cidadãos romanos tinham um formato típico de três palavras para composição dos nomes: *praenomen*, *nomen* e *cognomen*.

¹⁰² Para uma apreciação mais acurada sobre o nome de Plauto, ver Gratwick (1973, p. 78-84).

¹⁰³ Vale mencionar que não é consenso que Plauto, à sua época, tivesse os três nomes (cf. DUCKWORTH, 1994, p. 49).

¹⁰⁴ “O que dizer das ocupações de menor importância, mas que são, porém, engenhosas? Quanto se regozijava Névio com seu *Bellum Punicum*! Quanto Plauto com *Truculento*, quanto com *Psêdolo*!”. O texto latino correspondente que temos como referência é o da edição bilíngue italiana de G. Pacitti (1997, p. 48): *Quid in levioribus studiis, sed tamen acutis? Quam gaudebat bello suo Punico Naevius! Quam Truculento Plautus, quam Psêdolo!*

¹⁰⁵ Citroni (2006, p. 68) nos comunica que as informações relativas à primeira representação de uma peça – data, ocasião, magistrados, organizadores, atores, músicos, original grego – eram registradas nas *didascaliae*. No sentido 4 do verbete de “didascália” no *Dicionário Houaiss* (2009, p. 682), consta o sentido romano do termo, que tem origem no teatro grego: “na Roma antiga, breve notícia, escrita no começo das peças, que informava o leitor das circunstâncias da representação”.

¹⁰⁶ Powell (1988, p. 203), em nota à passagem de Cícero (*Sen.* 14, 50), discorre que “a datação das peças de Plauto seria do conhecimento de Cícero pelas didascálias. O *Pseudolus* possui uma didascália remanescente que data de 191 a.C.”, o que não se repete, nas palavras do autor, “para *Truculentus*, que tem essa passagem como única evidência, mesmo não fornecendo uma data certa” (“The dating of *Plautus*’ plays would have been known to Cicero from the *didascaliae*. The *Pseudolus* has a surviving *didascalia* which dates it to 191 (...) for the *Truculentus*, this passage is our only evidence, and does not provide a certain date”). Segundo Germany (2019, p. 74), além de *Stichus* (200 a.C.) e *Pseudolus* (191 a.C.), nenhuma das peças de Plauto vem com didascália fornecendo a data de produção original. Alusões fortemente veladas e apenas subjetivamente legíveis se tornam a base para datar a maioria das comédias.

talvez entre 255 e 250 a.C.¹⁰⁷ Existe ainda quem acredite, tendo como base o verso 629 da comédia *Miles Gloriosus*, no qual Periplectómeno afirma ter 54 anos, que a data de nascimento de Plauto seria entre 259-258 a.C., já que se costuma indicar o ano 205 a.C. como o da primeira representação da peça. A referência precisa à idade da personagem é o que motiva os defensores dessa tese, que veem nela uma alusão à idade do ator, que poderia ser o próprio Plauto, já que no início da sua carreira ele teria atuado nas suas próprias comédias (COUTO, 2006, p. 7). Já a morte do comediógrafo é definida com razoável consenso em 184 a.C., tendo como base também um relato de Cícero (*Brut.* 15.60)¹⁰⁸.

Quanto à vida de Plauto em Roma, pouco sabemos atualmente; inferências feitas a relatos de outros autores da antiguidade têm sido a principal alternativa para obter informações sobre a história do poeta. Aulo Gélíio (*NA.* 3, 3, 14), baseado em Varrão (116 – 27 a.C.), afirma que Plauto teve êxito financeiro fazendo serviços teatrais, mas perdeu todo o dinheiro no comércio marítimo. Quando voltou a Roma, malsucedido, passou a trabalhar em um moinho; durante esse período, teria escrito as peças *Saturio*, *Addicus* e uma terceira peça de título desconhecido. Essa história, no entanto, é alvo de bastante controvérsia e especulação¹⁰⁹. Serve-nos, de todo modo, para ilustrar como a história de vida de nosso comediógrafo é bastante nebulosa e carece de vestígios mais precisos.

No que diz respeito à obra de Plauto, o número de comédias escritas por ele, *corpus* do qual faz parte *Rudens*, já na antiguidade gerou incertezas. Segundo Duckworth (1994, p. 52), antigos estudiosos estimaram a possibilidade de cerca de 130 peças serem de autoria plautina; no entanto, de acordo com Aulo Gélíio (*NA.* III, 3), Varrão examinou as listas elaboradas pelos antigos estudiosos e definiu que apenas 21 seriam aceitavelmente plautinas, em *consensu omnium*. Essas comédias passaram a ser conhecidas como *fabulae Varronianae* e correspondem, provavelmente, às vinte e uma peças que figuram nas edições modernas das comédias de Plauto¹¹⁰.

¹⁰⁷ A data mais comumente assumida para o nascimento de Plauto é 254 a.C., mesmo que não haja razão objetiva para a fixação dessa data (cf. COUTO, 2006, p. 7).

¹⁰⁸ Já a data definida por São Jerônimo para a morte de Plauto, 200 a.C., “é claramente um erro, uma vez que não apenas o *Pseudulus*, mas, de longe, a maioria de suas peças existentes acredita-se ter sido produzida após essa data” (“is clearly an error since not merely the *Pseudulus* but by far the majority of his extant plays are believed to have been produced after that date”) (Duckworth, 1994, p. 49).

¹⁰⁹ Duckworth (1994, p. 50-51) discorre mais amplamente sobre o relato de Aulo Gélíio.

¹¹⁰ Cf. Hunter (1989, p. 6).

1.2.1.1 Rudens

Rudens é, como todas as peças de Plauto, uma comédia do tipo *palliata*, como vimos, comédia romana “à grega”, em que os atores principais usavam o pálio (*pallium*). Tal comédia foi possivelmente encenada entre 200 e 190 a.C.¹¹¹ Duckworth (1994, p. 53-54) e Hunter (1989, p. 4) assumem que essa peça, assim como *Casina* e *Vidularia*, é adaptação de uma comédia de Dífilo, informação atestada pelo prólogo¹¹². O título do texto fonte grego é, no entanto, desconhecido¹¹³.

Sonnenschein (1891, p. XIII-XIV) registra que há um argumento forte feito a favor da suposição de que era uma peça de Dífilo de conteúdo semelhante ao imitado por Plauto na *Vidularia*¹¹⁴. O original grego da *Vidularia* trazia o título *Σχεδία* (“jangada”), de acordo com o Prólogo preservado no Palimpsesto Ambrosiano (A). Plauto chamou sua adaptação de “A Cesta de Vime” (“The Wicker Basket”), um título que teria sido igualmente adequado para *Rudens*. Parece que, tendo já empregado esse título para a *Vidularia* (que deve, portanto, ter sido uma peça anterior), ele foi impedido de usá-lo para *Rudens*, e foi levado a adotar esse nome menos adequado.

Quanto à trama de *Rudens*, trata-se do desenrolar de um acontecimento anterior, o rapto da jovem¹¹⁵ Palestra (*Palaestra*), filha do velho Dêmones (*Daemones*), ainda criança,

¹¹¹ De Melo (2012), em suas notas introdutórias, é resistente em assumir datas exatas para representação da peça *Rudens*. Outros críticos e tradutores têm assumido com razoabilidade esse período para encenação da comédia, cf., por exemplo, Couto (2006) e Nixon (1980). Sonnenschein (1891) admite como possibilidade a datação 192 a.C.

¹¹² Cf. *Rud.* vv. 32-33.

¹¹³ Há, como comenta De Melo (2012), a posição de Marx (1928) em sua edição crítica de *Rudens*, na qual defende a tese de que o título do original grego de *Rudens* seria *Epitrope* (“Arbitration”); postura a que De Melo (2012) se opõe. Sonnenschein (1891, p. XIV) também cita a posição de Schoell (Museum Rheinisches, XLIII, p. 298), que conjectura que o original de *Rudens* se chamava *Πήρα* (“the wallet”).

¹¹⁴ Desta apenas fragmentos são preservados no Palimpsesto Ambrosiano (A), mas deles podemos deduzir que a ação se passa na costa do mar, provavelmente nas proximidades de um templo de Vênus, e perto da casa de um velho chamado *Dinia*, cujo papel corresponderia ao de Dêmones no *Rudens*. *Nicodemus*, que, como Palestra, é de boa família, naufragou no mar e perdeu um *vidulus* contendo seu anel de sinete. Como no *Rudens*, pai e filho estão separados há tanto tempo que não se reconhecem à primeira vista. O pescador *Gorgo*, que deu abrigo a *Nicodemus*, pesca o *vidulus*. O escravo *Cacistus*, que viu o que aconteceu dos arbustos de murta perto do templo, exige o saque para si. Mas *Gorgo*, que faz o papel de escravo honrado e deseja apenas devolver o *vidulus* ao seu dono, leva-o à sua cabana e recomenda a *Cacistus* que encontre um patrono (cf. *Rud.* v. 1380). Assim como Dêmones no *Rudens* é involuntariamente lembrado de sua filha perdida quando vê Palestra, também na *Vidularia* o som da voz de *Nicodemus* revive em *Dinia* a memória de seu filho. *Dinia* é nomeado *sequester* (compare-se com *Rud.* v. 1004, em que consta *arbitratu*), o *vidulus* é aberto, e por meio do anel de sinete é realizado o reconhecimento de *Nicodemus* como filho de *Dinia* (cf. SONNENSCHNEIN, 1891, p. XIV).

¹¹⁵ Mesmo que no prólogo se registre, respectivamente, *meretriculas* (*Rud.* v. 63), *uirgo* e *ancillula* (*Rud.* v. 74) como referências a Palestra e a Ampelisca, Sonnenschein (1891) e De Melo (2012) classificam ambas no papel de *mulier* (“woman”). Já Nixon (1980) as classifica como *puellae*, definindo-as como “slave girls of Labrax”. De acordo com Duckworth (1994, p. 253), Palestra seria uma personagem feminina do tipo *uirgo* ou *puella* (“young girl”). Há de se considerar, no entanto, que, se por *meretrix*, em português “meretriz”, entendemos a nomenclatura mais usada para definir papéis em que uma personagem feminina é submetida à prostituição por

por um pirata. A menina foi então vendida a um cafetão (*leno*), Labraz (*Labrax*), do qual pretendia comprá-la um jovem apaixonado (*adulescens*), Pleusidipo (*Plesidippus*), se não tivesse sido ludibriado por Labraz. Este tenta fugir com o dinheiro e a pretendente do jovem, mas acaba sofrendo um naufrágio maquinado pela divindade Arcturo (*Arcturus*)¹¹⁶, o *prologus* da peça. O proxeneta perde de vista suas duas escravas, Palestra e Ampelisca, e deixa ir ao fundo do mar sua valorosa arca, mais tarde encontrada por Gripo (*Gripus*). O título *Rudens* deriva justamente de uma cena divertida em que Gripo, carregando o *uidulus* que pescou, e arrastando atrás de si uma corda que está presa a ele, é abordado por Tracalião (*Trachalio*), o escravo de Pleusidipo, o jovem ateniense. Tracalião, que está agindo no interesse de Palestra, agarra a outra ponta da corda e exige que Gripo devolva a caixa ao seu legítimo proprietário.

O desastre ocorre nas proximidades de Cirene (norte da África, onde fica hoje a Líbia), cidade grega na qual, desterrado de Atenas, Dêmones passou a morar. A história de separação e reencontro de pai e filha é o pano de fundo da intriga (*negotium*) da trama¹¹⁷. As empreitadas de Labraz contra Dêmones e Pleusidipo para recuperar suas escravas e as disputas pela arca perdida de Labraz são os fios condutores de uma sucessão de conflitos que se desenvolvem durante o espetáculo. Os responsáveis pela maior parte dessas confusões são o escravo calejado (*seruus callidus*), Gripo, que age sempre em benefício próprio; e o escravo atarefado (*seruus currens*), Tracalião, que tem a missão de ajudar seu amo a recuperar sua amada Palestra¹¹⁸.

um rufião nas comédias de Plauto, essa seria uma definição adequada para as duas personagens, além de haver respaldo no próprio texto para tal definição. Em nosso entendimento, o registro de *meretriculas*, *uirgo* e *ancillula*, no prólogo, assim como algumas passagens da peça podem revelar uma possível mudança no papel de Palestra e Ampelisca. Precisamente, acreditamos que as *mulieres* entram em cena com papéis de *meretrices* e, depois de serem acolhidas pela sacerdotisa de Vênus (*Rud.* vv. 259-289), trocam sua roupa molhada por ocasião do naufrágio, mudando de figurino, isto é, de papel. Palestra, portanto, passaria a atuar como *uirgo*, e Ampelisca como *ancillula*, conforme fomenta o prólogo. No entanto, em nosso estudo, buscando uma classificação mais genérica, seguimos a posição de Sonnenschein (1891) e De Melo (2012), assumindo Palestra e Ampelisca como *mulieres*. Para entender melhor os níveis enunciativos das personagens da comédia romana e o jogo do poeta com os papéis, ver Dupont (2017, p. 146-150); para uma classificação mais geral das meretrizes na comédia plautina, cf. Ferreira (2012).

¹¹⁶ Segundo De Melo (2012, p. 391), a constelação de Boötes era considerada na antiguidade como causadora de tempestades.

¹¹⁷ De acordo com Dupont (2017, p. 158), a intriga (*negotium*) indispensável a uma comédia, emprestada da comédia grega, resumida no *argumentum* das comédias, consiste basicamente em um ou muitos enganos.

¹¹⁸ Segundo Cardoso (2005, p. 133 e 175), o termo *callidus* (de *calleo*, “ter calos”), literalmente denota que alguém “é calejado”, isto é “versado em algo”, “experiente”. Dessa suposta experiência resulta uma característica importante do *seruus callidus*: sua habilidade de armar tramas contra os adversários, normalmente seus senhores; já o *seruus currens* é o “escravo que corre”, ou alega correr para entregar uma mensagem a seu dono. Tanto Gripo como Tracalião são do tipo *seruus*. A definição entre *seruus callidus* e *seruus currens* para esses personagens pode variar de acordo com o entendimento que se tem de suas falas e ações durante a comédia. Duckworth (1994, p. 249-253) expõe três grupos para os escravos da *palliata*: os *serui callidi* (escravos engenhosos), escravos enganados e os escravos com considerável atenção ao realismo. O autor classifica Gripo e

Em *Rudens*, o palco representa ao fundo um templo e uma casa de campo, situados na costa perto de Cirene. As partes vizinhas do palco deviam estar cobertas de juncos e outras plantas (cf. v. 523, em que *Labrax* felicita o junco (*scirpe*), e v. 630, em que *sirpe* e *lasserpicium*¹¹⁹ são mencionados como cultivados na terra dos Dêmones). Diante do templo fica um altar (cf. Ato III, cena 3). O mar deve ser visível para os atores (*Rud.* vv. 148-155). De acordo com o uso comum do palco romano, a porta à esquerda dos espectadores servia para a entrada de pessoas de fora (*peregre*) e a da direita dos espectadores para a entrada de habitantes do lugar. Esse costume permanente ajudou a tornar a ação da peça inteligível para os espectadores. Na maioria das comédias de Plauto e Terêncio, o cenário é uma cidade; assim, a entrada à esquerda foi identificada com a aproximação para o porto ou do porto (*portus*), onde desembarcavam os que vinham de partes estrangeiras; e a entrada à direita com a aproximação da cidade ou para a cidade (*forum*) ou país. *Rudens*, no entanto, é ambientada no campo, e parece provável que a entrada à esquerda dos espectadores fosse usada por aqueles que vinham de Cirene ou de seu porto (isto é, *peregre* em relação aos habitantes da costa), e que a entrada à direita desse acesso àqueles que vinham da beira-mar (SONNENSCHNEIN, 1891, p. XV).

A divisão em prólogo e cinco atos não revela a dimensão composicional e musical da comédia romana. No que tange à estrutura da comédia, está disposta da seguinte maneira: partes faladas (*diverbia*), em senários jâmbicos; partes recitadas com acompanhamento de flauta (*tibiae*), em ritmos jâmbicos e trocaicos (*cantica*); e partes cantadas (*cantica* ou *mutatis modis cantica*), em metros variados. Exemplos desses vários ritmos em *Rudens* podem ser: os senários jâmbicos, logo no início da peça (vv. 1-184); o recitativo em septenários jâmbicos do queixume dos pescadores (vv. 291-305); e os cânticos dos lamentos de Palestra (vv. 185-219), ou das fantasias de Gripo (vv. 906-937), com anapestos, báquios, créticos, entre outros (GONÇALVES, 2011, p. 14-15). Na visão de De Melo (2012, p. 397), *Rudens* contém um

Tracalião como escravos pertencentes ao último grupo. Duckworth advoga que Tracalião é empenhado aos interesses de seu amo, o que justificaria tal definição; no entanto, ao enquadrar também Gripo nessa categoria, o estudioso apenas comenta que o personagem tem delírios de grandeza (“delusions of grandeur”) e que é interessante pelo seu estilo taciturno e argumentativo (“sullen and argumentative fashion”). Consideramos que nenhum dos dois *serui* são exemplos típicos de *seruus callidus* ou *seruus currens* e que esses papéis podem variar durante a performance da peça. Gostaríamos de apontar, de todo modo, que a entrada de Gripo em um monólogo ganancioso (*Rud.* vv. 906-937), a denominação de péssimo escravo a ele atribuída por Dêmones (*Rud.* v. 1258), e suas atitudes que priorizam sempre o próprio ganho, podem aproximar Gripo do tipo *seruus callidus*. Já Tracalião, por estar a serviço de seu amo a todo o momento, movimentando-se para vários lugares em busca das *mulieres* ou dos pertences de Palestra, aproxima-se mais de um escravo do tipo *seruus currens*. Sobre as entradas dos *seruus callidus* nas performances das comédias, cf. Christenson (2000, p. 166).

¹¹⁹ De Melo nos informa que *sirpe*, em inglês “silphium”, é uma planta agora extinta, que cresceu apenas em torno de Cirene. Era usada como tempero e para fins medicinais. Já o *lasserpicium* é a resina da planta, colhida de forma semelhante à asafoetida. Os talos da planta são chamados *magydaris*.

número médio de canções (“songs”), o que é uma indicação de que pertence ao período intermediário da carreira de Plauto¹²⁰.

Pelo que temos notícia, a peça *Rudens* foi traduzida e publicada integralmente em português brasileiro pela primeira vez há algumas décadas, sob o título *O cabo*, por Bruna (1978). A tradução mais recente feita ao português é lusitana, realizada por Gonçalves (2011), intitulada *A corda*¹²¹. Alguns estudos¹²² têm discutido sobre reminiscências de *Rudens* na comédia shakesperiana *A tempestade* (*The tempest*). A influência na obra de Shakespeare, contudo, parece não ter sido suficiente para impulsionar novas traduções, interpretações e estudos de *Rudens* em português, o que ocorreu com outras comédias plautinas, por exemplo, *Menaechmi*, atualmente considerada como a base para a *Comédia dos erros* (*The comedy of errors*). O fato é que, diferentemente da jocosidade explícita em *Menaechmi*, a comédia *Rudens*, por ser permeada de discursos que se pretendem admoestadores, pode ser considerada por alguns uma peça moralizante. É o ponto de vista que encontramos, por exemplo, na introdução à tradução portuguesa de Gonçalves (2011, p. 7): “o núcleo da peça é um pequeno drama com evidente intenção moralizante”. Ao focarmos em recursos normalmente empregados para a moralização, as *sententiae*, pretendemos contribuir para rever esta questão.

¹²⁰ Para uma descrição completa dos metros empregados em *Rudens*, cf. Sonnenschein (1891, p. XIX-XX) e De Melo (2012, p. 566-567).

¹²¹ Vale conferir Rodriguez e Alvarez (2020), em estudo acerca do estado da arte no que diz respeito às traduções ao português (brasileiro e português) das comédias de Plauto. Os autores não citam a tradução de *Rudens* feita por Gonçalves (2011), talvez porque tal tradução seja pouco conhecida no Brasil. Agradecemos ao professor Dr. Weberson Grizoste, que, durante o Seminário de Metodologia da Pesquisa promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFAM, sugeriu a edição portuguesa e, gentilmente, concedeu-nos acesso ao texto.

¹²² Por exemplo, Torrão (1982) e Loudon (1999).

CAPÍTULO 2 – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

2.1 Teatro Antigo não-aristotélico: Florence Dupont

2.1.1 A *Poética* e a tragédia ateniense

O primeiro ponto a ser esclarecido para apresentação da tese de Dupont (2017) é o que ela entende como teatro “não-aristotélico”. O termo, quando utilizado pela estudiosa em referência aos teatros ateniense e romano, expressa uma contraposição, de modo particular, à ideia já estabelecida de que Aristóteles, em sua *Poética*, descreveu as práticas da tragédia ateniense; e, de modo geral, ao pensamento moderno eurocêntrico de que esse mesmo texto é um manual que descreve a origem do teatro e o teatro das origens no ocidente¹²³.

O ponto central de discussão da pesquisadora é que a *Poética* serviu para forjar um modelo teatral literário e universalista. Aristóteles, portanto, objetivou o teatro de seu contexto litúrgico, *i.e.*, fez dele um objeto de análise e o interpretou como texto, considerando somente seu material verbal. O título de seu postulado, *Peri Poitikes*, traduzido ao português como *Poética*, remete justamente à técnica de escrita de uma peça de teatro ou de uma epopeia, ao passo que o único *poiein*, o único “fazer” teatral conhecido pelo público grego era a performance ritual das Grandes Dionísias (DUPONT, 2017, p. 11 e 21).

Segundo Dupont (2017), Aristóteles estabelece as bases teóricas de uma concepção literária do teatro, inventando categorias de análise para descrever o que chama de tragédia, mas que era, na verdade, um libreto de “tragédia”. De um ponto de vista filológico, ela demonstra que Aristóteles cria seu próprio vocabulário e suas próprias categorias para definir

¹²³ Dupont (2017, p. 3) argumenta que Aristóteles criou um teatro que rompe com as tradições teatrais do resto do mundo, sejam os teatros indianos, chineses, balineses, japoneses ou persas, sejam os espetáculos ritualísticos que são encontrados no Magreb, na África ou na América; todos esses são, em suas palavras, lançados para as margens. A estudiosa, então, como veremos, defende a Comédia Romana como um exemplo de teatro que ignorou o modelo aristotélico e que deve sua razão ao ritual em que estava inscrito. Ora, não deveria ser difícil imaginar que também no Brasil, antes mesmo do contato com os europeus, já havia tradições teatrais indígenas que envolviam, num ritual coletivo, canto, dança, uso de pinturas corporais, ornamentos e até mesmo máscaras. Os tupinambás, por exemplo, realizavam rituais religiosos que envolviam dança e instrumentos musicais como o maracá, uma espécie de tamborim e bastão de compasso; apesar de não usarem máscaras, como as tribos do Xingu e das Guianas, apresentavam-se sempre pintados e revestidos de seus mantos emplumados (cf. MÉTRAUX, 1950, p. 311-315), destes, vale lembrar, hoje sobrevivem seis exemplares em museus europeus. Essas manifestações rituais indígenas, grande parte das vezes ignorada pelos manuais de teatro, inclusive pelos brasileiros (cf., por exemplo, FARIA, 2012; CEBULSKI, 2012), marcam certamente teatralidades sul-americanas nativas e independentes de qualquer prescrição teórica europeia. Para um estudo sobre máscaras dos povos do Alto Xingu, cf. Barcelos Neto (2010). Para uma etnografia que demonstra a dimensão ritual e a complexidade que pode ter um ritual indígena, cf. Matarezio Filho (2015) sobre a Festa da Moça Nova, um ritual da tribo amazônica ticuna, que dispõe de “personagens”, máscaras e de música para iniciação de meninas à fase adulta.

seu monumento teórico. Trata-se de conceitos que se sustentam e se justificam necessariamente uns aos outros, gerando um tratado coerente em si mesmo. A seguir, discorreremos brevemente sobre como a classicista interpreta algumas noções da *Poética*. Com isso, buscamos esclarecer o motivo pelo qual nos afastamos de certos conceitos que poderiam comprometer o ponto de vista ritual do teatro plautino que sustenta nossa análise¹²⁴.

O *mythos* (a narrativa, a fábula)¹²⁵, o resultado da organização das ações¹²⁶, é, na *Poética*, o objeto da representação, *i.e.*, da *mimesis*, que não é uma imitação e não está relacionada necessariamente ao espetáculo como representação (*opsis*); pelo contrário, define-se como uma composição, uma concatenação de fatos entre si¹²⁷. De acordo com Aristóteles, o espetáculo cênico certamente é “o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos” (*Poet.* 1450b). O Estagirita também deixa evidente que a tragédia “pode atingir a sua finalidade, como a epopeia, sem recorrer a movimentos, pois uma tragédia, só pela leitura, pode revelar todas as suas qualidades” (*Poet.* 1462a), referindo-se ao caráter gestual e performativo do teatro como um fator dispensável.

Para Dupont (2017, p. 27-28 e 31) é clara a posição do fundador do Liceu: a *Poética* não se ocupa da *opsis*, o que significa dizer que o poeta trágico não escreve visando produzir um espetáculo, ele não integra a *opsis* à sua escrita. A *opsis* vem como um suplemento, sem necessidade¹²⁸, e essa dimensão da *mimesis* na *Poética* permite entender que o *mythos* trágico não tem valor performativo. O *mythos*, portanto, está no centro do projeto de descontextualização da tragédia em Aristóteles, pois lhe permite dar uma definição genérica dela, sem considerar seu significado cultural como concurso musical.

De acordo com Dupont (2017, p. 41-43), o efeito dessa *mimesis*, que não está em nada relacionada à atuação do ator em uma performance¹²⁹, é a *katharsis*, uma categoria teatral inventada por Aristóteles, correntemente entendida como purgação ou purificação. Suscitada

¹²⁴ Baseados em Dupont (2017, p. 10-11), acreditamos que utilizar qualquer que seja a categoria aristotélica é aderir, mesmo que de modo inconsciente, ao conjunto teórico.

¹²⁵ Vale ressaltar que o *mythos*, até Aristóteles, era entendido como um ato de fala e não como uma narrativa antiga e lendária, e muito menos ainda como um mito no sentido moderno do termo. O *mythos* não preexiste à tragédia – não é um velho mito ancestral – mas resulta do trabalho do poeta que reúne e organiza ações que podem ser dados da tradição ou inventadas por ele (cf. DUPONT, 2017, p. 28-33).

¹²⁶ Cf. *Poet.* 1450a. O texto da poética que tomamos como base é da tradução de Eudoro de Souza, cf. *Poética* (2003).

¹²⁷ Cf. Dupont (2017, p. 30).

¹²⁸ Cf. *Poet.* 1461b-1462a. Veja-se os argumentos de Dupont (2017, p. 25-27).

¹²⁹ “A epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações” (*Poet.* 1447a).

por emoções, terror e piedade¹³⁰, a *katharsis* surge como uma consequência lógica da articulação discursiva (*synthesis*) da *Poética*, atuando, permitida pela *mimesis*, na transformação desses sentimentos de dor em prazer, em uma relação de ferida e cura. Nas palavras de Dupont (2017, p. 45), “a *mimesis* trágica atualiza o terror e a piedade, já que o público os sente, mas proporciona, ao mesmo tempo, um prazer que é também do reconhecimento da própria forma desses *pathe*”. A *katharsis* não está associada à prática teatral, mas aos *pathe* criados pelo *mythos*. O desvio do fim ritual natural das tragédias é substituído por um efeito produzido pelo próprio texto e sua leitura¹³¹.

Já o termo *drama*, um nome neutro derivado do verbo “*dran*”, que significa “agir”, origina o adjetivo “dramático”, palavra utilizada hoje para designar genericamente tudo que se refere ao teatro. Segundo Dupont (2017, p. 47), a categoria é criada por Aristóteles para englobar todos os textos que correspondem a representações por meio de “homens agentes”, ou melhor, personagens. O Estagirita faz de *drama* um sinônimo de tragédia para opor esse gênero à epopeia: o drama seria então a ação representada, por meio de personagens e diálogos. Mas Aristóteles também usa o adjetivo *dramatikos* para remeter à *práxis* – feitos realizados por homens –, à ação representada quando se trata da epopeia¹³². O uso explica-se assumindo que a ação é narrada, mas que o enredo é dramático, *i.e.*, possui personagens. Essa noção ocupa pouco espaço na *Poética* e não é uma categoria analítica propriamente dita, servindo para reforçar o sentido do teatro do texto, pois *dran* não remete a um agir de atuar, mas de constituição de uma narrativa com “homens agentes”.

Seria compreensível nos perguntar a razão pela qual Aristóteles objetiva o teatro, destituindo-lhe de seu ritual. Dupont aponta para duas faces da empreitada aristotélica, eis a primeira:

Aristóteles, ao arrancar deliberadamente o teatro de seu contexto enunciativo, retirava dele toda sua força de instituição. Uma tragédia aristotélica é feita por qualquer um, para qualquer um, pode ser apresentada em qualquer lugar, a qualquer momento. É por isso que não tem nenhuma força performativa e não utiliza a metateatralidade. (...) A estética do teatro aristotélico é o resultado de um projeto político, o dos reis macedônicos, que visava destruir a liberdade das cidades. Essa liberdade grega, ou seja, a autonomia de cada cidade, não era somente política, estava ancorada em todas as instituições coletivas. (...) O que a *Poética* instalou foi uma máquina de guerra contra a função identitária do teatro em Atenas, fundando um teatro literário, elitista, profano, austero e solitário, sem corpo nem música: um teatro de leitores (2017, p. 52-53).

¹³⁰ Consultar definição de tragédia concebida por Aristóteles (*Poet.* 1449b).

¹³¹ Cf. *Poet.* 1453b.

¹³² Cf. *Poet.* 1459a. Para explicação sobre a correspondência de *dran* e *prattein*, ver Dupont (2017, p. 47-48).

A segunda:

A outra face do projeto político (...) consistia em intelectualizar toda a cultura grega para torná-la exportável para todo o mundo, ou seja, os territórios conquistados por Alexandre, projeto continuado pelos pensionistas do museu de Alexandria. Com efeito, separar o teatro do acontecimento singular que lhe dava sua razão de ser, um ritual dionísio ateniense, permitia considerar que o contexto ateniense não era mais necessário para a realização da tragédia e, *a fortiori*, que o público não era mais o coenunciador de um espetáculo ritual (2017, p. 53).

É sensato relacionar os motivos da *Poética* a um projeto político. Não se pode deixar de lado o fato de que quando Alexandre tinha 13 anos, seu pai, Filipe da Macedônia, colocou-o sob tutela de Aristóteles. Sua relação com a monarquia macedônica é evidente. Conforme Eyler (2014, p. 122-123), no contexto da crise no mundo grego, a expansão da Macedônia significou que as cidades gregas perderam, para sempre, sua independência política. O imperador Alexandre não tinha como objetivo a unificação imperial, mas sim um império caracterizado por uma política de colaboração cuja base estava em uma educação comum, em casamentos mistos e na fundação de cidades com suas respectivas universalidades.

Eyler (2014, p. 126-127) nos diz ainda que a soberania macedônica sobre a Grécia permitia que a vida política nas cidades continuasse existindo, porém essas cidades tornavam-se apenas pequena pátria e não mais a categoria fundamental, a norma suprema da existência dos cidadãos, do pensamento e da cultura; e quando comparadas à força da *pólis* grega, as monarquias helenísticas apareciam inorgânicas, não tinham força para impor aos homens uma disciplina que desse sentido ao mundo e à vida. Do cidadão da *pólis* passa-se ao conceito de cidadão do mundo. O que torna a unidade do mundo grego, entendido como “universo habitado”, como civilização, não é o sangue ou a unidade política, e sim a crença num mesmo pensamento relativo à finalidade essencial do homem e aos meios de atingi-la, *i.e.*, a cultura. Esse ideal de humanidade ultrapassava os quadros da cidade antiga e mesmo suas instituições. Assim, era possível viver como um grego em qualquer lugar, mesmo sem ter nascido grego.

Não é razoável pregar a *Poética* como um compêndio de valor filosófico e estético, ignorando seus propósitos políticos. A primeira face do projeto político da *Poética* é subjugar Atenas, pois a Macedônia, de acordo com Eyler (2014, p. 124), buscava por todos os meios consolidar sua autoridade e transformar as cidades-estado gregas em departamentos administrativos do seu reino. A segunda, como uma extensão oportuna, trata de tornar o teatro ateniense um teatro genérico e exportável, criando um teatro universal, assim como doravante o cidadão seria guiado pelo ideal de humanidade helenístico. Seria possível, assim, que qualquer um, em qualquer lugar, pudesse produzir ou assistir a uma tragédia. O festival de

origem, seus códigos, crenças, gestual e espetáculo como um todo não definiriam mais o teatro grego. Cria-se, desse modo, um teatro “desritualizado” e disponível para o mundo. A política macedônica impõe esses quadros e o que ocorre com o teatro é um dos desdobramentos desse domínio estrangeiro.

É baseada nesse contexto histórico-político que Dupont (2017, p. 52) argumenta que por trás do texto aristotélico há uma vontade de destruir o teatro como instituição. Dupont (2017, p. 20-21) destaca que as tragédias e comédias atenienses se inscreviam num concurso musical. Os poetas-compositores denominavam a si mesmos como “cantores” (*aoidoi*). O teatro era uma dentre as performances musicais oferecidas aos deuses nas cerimônias culturais. Estavam nos quadros das Grandes Dionísias. No entanto, em Aristóteles o poeta passa a ser o fabricante (*poietes*) de *mythoi*, que são o cerne da tragédia nos termos da *Poética*. E assim o Estagirita conduz sua arte poética à produção textual, negligenciando os dois únicos critérios críticos que regiam os concursos, o *kairos* (contexto político, histórico, social, religioso etc.) e o *prepon* (o convir, ser adequado)¹³³.

2.1.2 Comédia Romana não-aristotélica

Há, no imaginário europeu e, conseqüentemente, no ocidente de modo geral, a convicção de que Aristóteles, em sua *Poética*, documentou as bases do teatro ocidental bem como suas características e funcionamento; fornecendo à posteridade um modelo ideal de como fazer teatro. O sistema teórico do Estagirita é, dessa forma, um aparelho do etnocentrismo ocidental contemporâneo, sacralizado pela sua antiguidade. Em vez de suas categorias “serem entendidas como conceitos relativos a um sistema de pensamento singular, são utilizadas como realidades atemporais, encaixadas para sempre sobre os palcos dos teatros do mundo” (DUPONT, 2017, p. 10).

A desconstrução dessa ideia de que a *Poética* descreve práticas teatrais atenienses encontra um argumento no fato de que os festivais religiosos em que estavam inseridas as tragédias são anteriores à *Poética* e nunca dependeram dela para existir. Por outro lado, quando se fala em comédia romana, não se deve utilizar a lógica inversa dessa conclusão, *i.e.*, acreditar que a comédia romana tem base aristotélica porque é historicamente posterior a Aristóteles. Segundo Dupont (2017, p. 165), o Estagirita introduziu o *mythos*, a *mimesis* e a *katharsis* para remediar a exclusão, na sua *Poética*, do ritual dionisíaco e justificar o teatro;

¹³³ Para entender a realidade histórica das tragédias atenienses, deixando de lado a *Poética* e as teorias literárias resultantes dela, veja-se Dupont (2017, p. 178-212).

mas o teatro romano, suficientemente justificado pelo ritual dos *ludi scaenici*, ignora essas noções aristotélicas.

Considerando os enredos das tragédias atenienses – com personagens psicologicamente complexos –, poderíamos nos perguntar sobre o valor das comédias romanas, aparentemente muito mais simples do ponto de vista textual e pouco engraçadas para os leitores de hoje em dia. Nossa visão moderna, arraigada na ideologia homogeneizante do teatro aristotélico, não nos permite ver instantaneamente outros parâmetros para interpretar tais comédias, senão os definidos pela *Poética*¹³⁴.

Como todo teatro antigo é percebido hoje como uma narrativa cênica, uma comédia de Plauto ou de Terêncio é recebida por nossos contemporâneos a partir da “fábula”. A peça consistiria numa história, transposta para o palco, com personagens, situações, caracteres mais ou menos estereotipados, numa linguagem popular recheada de piadas pesadas, tudo isso representado por atores. Haveria assim três níveis sucessivos de elaboração do espetáculo: a fábula, o texto e a encenação. Percebidas desse modo e confrontadas com o teatro clássico, as comédias romanas parecem mesmo muito ruins: as histórias são sempre as mesmas, as situações repetitivas e a psicologia simplista. Para piorar, as piadas não fazem ninguém mais rir. Sem falar das encenações resultantes dessa leitura, geralmente universitárias e desoladoras (DUPONT, 2017, p. 8).

Sendo assim, devemos interpretar as comédias romanas não com base em sua estrutura textual e narrativa, mas, sobretudo, considerando os códigos e as convenções que a norteavam; essa codificação era construída coletivamente dentro do festival em que eram apresentadas as comédias, nos jogos (*ludi*). O teatro romano era essencialmente um teatro do jogo. Tratava-se de uma performance que visava celebrar o ritual que era chamado de

¹³⁴ Em particular, a *katharsis* é um elemento bastante aplicado à leitura da *palliata*. Veja-se, por exemplo, a interpretação de Minois (2003, p. 100-105). De todo modo, é importante ressaltar que qualquer abordagem da catarse deveria iniciar com uma advertência de suas limitações, já que seu significado é sempre especulativo (cf. DUARTE, 2003, p. 11). Análises dessa natureza geralmente estão atreladas à questão que subjaz ao caráter moral das comédias romanas: se as comédias seriam conservadoras ou revolucionárias. É fato que a inversão da autoridade doméstica da comédia é uma de suas principais fontes de apelo. Quarenta anos atrás, Erich Segal popularizou a ideia de que a ascendência de escravos inteligentes, amantes pobres e outros oprimidos cômicos era uma marca da inversão saturnaliana das normas romanas. Seria extremamente fantasioso considerar a preponderância de escravos mais espertos do que seus senhores como evidência de que os dramaturgos cômicos romanos se ressentiam da instituição da escravidão e pretendiam subvertê-la ou até mesmo criticá-la substancialmente. O conceito de carnaval de Bakhtin pode ser adequado para descrever a inversão das normas sociais na comédia romana, especialmente dado o contexto de produção do festival, mas o feriado nunca deveria durar para sempre, e permanece a questão se o objetivo político do carnaval é a subversão de normas ou a contenção final das forças disruptivas. A maioria dos estudiosos inclina-se fortemente para a última visão da comédia romana, como uma “válvula de escape” periódica do descontentamento em vez de um foco de revolução, mas pode haver maneiras mais ricas de entender o carnaval do que com essa dicotomia estéril, pois as duas alternativas não são nem mutuamente exclusivas nem totalmente coerentes uma com a outra. Em qualquer um desses três modelos gerais de carnaval – como crítica amarga, como tolice claramente temporária ou como alguma combinação eternamente instável e permanentemente renegociável dos dois – os aspectos carnavalescos da comédia romana são inevitavelmente políticos, embora em sentidos diferentes para cada modelo (GERMANY, 2019, p. 79).

“jogos”, e não tinha como objetivo representar uma história – como querem as leituras dramáticas apoiadas na *Poética*. Esses *ludi*, por sua vez, tinham valores específicos aos quais os espetáculos teatrais necessariamente estavam condicionados.

Como já vimos, Dupont (2017, p. 131) afirma que o próprio vocabulário derivado do radical *lud-*, utilizado nas comédias, encerra o teatro romano em uma rede semântica que reafirma que nada é sério durante os jogos cênicos, que tudo é jogo, dança e fingimento. A lógica reafirmada por esse vocabulário e seus usos assegura que uma representação teatral romana no âmbito dos jogos é, então, uma performance lúdica. Os critérios que definem uma comédia não são literários, não buscam uma lógica e uma coesão narrativa. O texto da comédia romana é apenas um rastro do que foi uma performance teatral, que tinha uma lógica ritual capaz de guiar a totalidade do texto.

A estudiosa faz um estudo da comédia romana com base na linguagem espetacular imposta pelas exigências do ritual dos jogos cênicos. Trata das partes da comédia e de seus códigos. Dupont analisa, dentre outras coisas, o prólogo como uma abertura do ritual, a chamada por aplausos ao final como o fechamento do ritual, a metateatralidade¹³⁵ como um dos códigos essenciais e esperados do espetáculo (*ludicrum*), além de também demonstrar que o *argumentum* de uma comédia não corresponde ao *mythos* aristotélico e que a *ludificatio* (fabricação do *ludus*) é o oposto da *poiesis*¹³⁶. A comédia romana é guiada por uma lei ritual, o ludismo (*ludus*), que regula todo o espetáculo, inclusive o texto que é base para o espetáculo teatral. A leitura da escritora não visa, em nome de uma contraposição à visão aristotélica, fazer do ludismo um novo paradigma para interpretar outros teatros. O teatro do jogo, a comédia romana, é tão somente um dos muitos exemplos de teatros pelo mundo que possuem suas próprias razões e codificações, e que não devem nada ao aristotelismo.

Nosso trabalho busca demonstrar que as *sententiae* em *Rudens* são também uma convenção que faz parte do repertório de técnicas cômicas que o poeta podia utilizar na *ludificatio*. As máximas constituem uma convenção que serve para ludificar a moral no palco. As *sententiae* são sutilmente metamorfoseadas de uma evocação dos valores morais para a celebração do espírito cômico (SHARROCK, 2009, p. 264), ou melhor, para a celebração do ritual dos *ludi*. Entendemos, portanto, que as *sententiae* são uma técnica que contribui para a

¹³⁵ A autoria do termo é atribuída a Lionel Abel (1963), em *Metatheatre – A New Vision of the Dramatic Form*. Sobre a história do conceito de metateatro quando aplicado ao teatro antigo e a comédias de Plauto, cf. Cardoso (2005, p. 21-188). Compreendemos, na esteira de Dupont (2017, p. 161), que a metateatralidade ocorre, no escopo da *palliata*, quando Plauto e Terêncio jogam com o código teatral, fazendo o próprio jogo exibir suas regras.

¹³⁶ Cf. Dupont (2017, p. 132-165).

celebração dos jogos, pois fazem parte dos códigos teatrais, *i.e.*, formas ou dispositivos majoritários esperados pelo público, não se tratando, é claro, de normas¹³⁷.

Mais da perspectiva da estudiosa pode ser visto no decorrer de toda nossa pesquisa, já que seus argumentos são base para a grande maioria das discussões que propomos.

2.2 A moral em Roma

Para chegar à definição sobre o panorama moral que vigorava no período em que Plauto produzia suas peças, pensamos que seja necessário esclarecer de antemão uma questão terminológica que, à primeira vista, pode causar problemas de entendimento. Trata-se das denominações “ética” e “moral” utilizadas para definir um mesmo campo de conhecimento. A etimologia das palavras pode nos ajudar a entender como, mesmo modernamente tão distintas no campo da filosofia, essas noções, na Antiguidade Clássica, têm sentido aproximado.

O termo “ética” (*ethike*) é herdado da língua grega e, a partir de Aristóteles, é um adjetivo que qualifica um tipo determinado de saber que o Estagirita foi o primeiro a definir com exatidão¹³⁸. Surge a expressão aristotélica *ethike pragmateia*, que podemos traduzir tanto seja como o exercício constante das virtudes morais, seja como o exercício da investigação e da reflexão metódicas sobre os costumes (*ethea*). Na língua filosófica grega, *ethike* procede do substantivo *ethos*, que receberá duas grafias distintas, designando matizes diferentes da mesma realidade: *ethos* (*ἠθικὴ*) designa o conjunto de costumes normativos da vida de um grupo social, ao passo que *ethos* (*εθικὴ*) refere-se à constância do comportamento do indivíduo cuja vida é regida pelo *ethos*-costume. É, pois, a realidade histórico-social dos costumes e sua presença no comportamento dos indivíduos que é designada pelas duas grafias do termo *ethos*¹³⁹ (VAZ, 2002, p. 13).

¹³⁷ Sobre como os poetas brincavam com a variação das variantes invariáveis, cf. Dupont (2017, p. 163-165).

¹³⁸ Sócrates é quem introduz o ocidente à Ética. Dessa fundação baseiam-se os dois grandes modelos da tradição filosófica do pensamento ético que, com vicissitudes diversas, permanecem até nossos dias. Para aprofundar a questão, veja-se Vaz (2002, p. 20).

¹³⁹ O vocábulo *ethos* (*ἠθικὴ*) foi ressignificado por meio de uma metáfora, pois seu uso original na língua usual grega denota a morada, o covil ou o abrigo dos animais, de onde vem o termo moderno “etologia”, *i.e.*, estudo do comportamento animal. Segundo Vaz (2002, p. 16), há uma transição da intenção significativa do termo do mundo animal para o humano, que teve lugar no curso da complexa transformação da cultura grega arcaica, da qual se originou a cultura clássica. O termo *ethos*, transposto para a esfera da *práxis* (as peculiaridades do agir humano), acaba por exprimir a versão humana da *physis* (a natureza das coisas), e assim entendeu Aristóteles ao interpretar o *ethos* no homem como o princípio que qualifica os hábitos (*hexeis*) ou virtudes (*aretai*) segundo os quais o ser humano age de acordo com sua “natureza” racional. Podemos entender que Aristóteles vê no *ethos* um caráter natural (*physis*), que deve guiar a *práxis* humana. A *physis* humana é diferente da dos animais, pois seria naturalmente racional; o *ethos*, portanto, exprimiria a versão humana da *physis*.

Vaz (2002, p. 14) afirma que o vocábulo “moral”, tradução do latim *moralis*, apresenta uma evolução semântica análoga à do termo “ética”. Etimologicamente a raiz de *moralis* é o substantivo *mos (mores)*, *i.e.*, “costume(s)”, que corresponde ao grego *ethos*. Desde a época clássica, *moralis*, como substantivo ou adjetivo, passa a ser tradução usual do grego *ethike* e esse uso é transmitido ao latim tardio e, finalmente, ao latim escolástico, prevalecendo seu emprego tanto como adjetivo para designar uma das partes da Filosofia ou qualificar essa disciplina filosófica com a expressão *Philosophia moralis*, hoje vulgarizada nas diversas línguas ocidentais, quanto como substantivo, como “moral” em nossa língua corrente.

O que podemos notar é que a evolução semântica paralela dos termos “ética” e “moral”, tendo como base sua origem etimológica, não expressa nenhuma diferença significativa. Por isso, é plausível definir que moral é o mesmo que ética (ABBAGNANO, 2012, p. 795). Os dois conceitos definem o mesmo objeto, seja o costume socialmente estabelecido, seja a conduta do indivíduo de agir de acordo com o costume legitimado pela sociedade. A distinção moderna dos termos iniciou com Kant e se deve principalmente a Hegel, na estrutura dialética da sua *Filosofia do Espírito objetivo*. Moral, na filosofia moderna, tende a refluir para o terreno das ações individuais, e ética passa a abranger todos os aspectos da *práxis*, das ações humanas. Considerando os termos em sua procedência etimológica, vejamos, por fim, o que nos diz Vaz:

Os dois termos são praticamente sinônimos e dado o seu uso indiscriminado na imensa maioria dos casos, talvez seja preferível manter essa sinonímia de origem e empregar indiferentemente os termos Ética e Moral para designar o mesmo *objeto*. A tentativa de conferir-lhes acepção diferente está ligada (...) à separação moderna entre Ética e Política e, mais geralmente, à cisão entre indivíduo e sociedade ou entre vida no espaço privado e vida no espaço público (2002, p. 12).

Com frequência reiteramos em nossa tese que Plauto brincava com a moral¹⁴⁰ romana em suas comédias; resta, então, esclarecer que moral estaria vigente à época de Plauto. Desde a Monarquia, os romanos cultivaram um conjunto de valores e práticas consuetudinárias que constituem a base da romanidade: o *mos maiorum* (LIMA, 2017, p. 77). De acordo com Pereira (2002, p. 359-360), o *mos maiorum* (literalmente, “costume dos ancestrais”) nunca chegou a ser um código de leis escritas, mas se instituiu como uma moral a ser observada pela nobreza, que legitimava e disciplinava as ações, orientando práticas políticas e religiosas romanas.

¹⁴⁰ Sabendo que a distinção entre Ética e Moral é moderna, utilizamos os vocábulos indistintamente, mas privilegiando o termo de origem latina.

Esse ideal moral romano constituiu-se pelo fato de, nos fins do século VI a. C., Roma e a cultura romana terem sido submetidas a uma aristocracia de camponeses, de proprietários rurais explorando diretamente suas terras. Para Marrou (1973, p. 358-359) esse telurismo que fundamenta a mentalidade romana e que caracteriza a origem da educação em Roma, poderia ter sido obliterado com a influência etrusca, mas a expulsão dos reis e a implantação da República pode ter significado a vitória da aristocracia rural sobre os elementos urbanos, conseqüentemente acarretando a predominância camponesa. Soma-se a isso também, ainda segundo Marrou, o apoio das famílias italianas que se integraram à velha nobreza romana, impedindo-a de se urbanizar em demasia.

Plauto escreveu entre os séculos III e II a.C., portanto durante a República (*res publica*)¹⁴¹. Segundo Corassin:

Os valores básicos nessa sociedade são transmitidos entre as gerações; é fundamental o respeito aos costumes dos antepassados ou dos ancestrais: o *mos maiorum*. Ensinar aos jovens esses costumes e o respeito a eles como um valor indiscutível é a principal função de quem educa. Educação entendida aqui no sentido mais amplo, da formação e não apenas da transmissão de conhecimentos por mestres escolares (2003, p. 273).

Esse princípio de vida era formador da consciência romana desde a infância, inculcando, nos jovens, valores morais rígidos, criando um estilo de vida baseado no sacrifício, na renúncia e no devotamento total do indivíduo ao Estado. Esse ideal nunca foi discutível, não há concepções adversárias a essa na tradição romana¹⁴². Ao longo da República, o homem romano, em seu exercício da vida pública, constituiu valores que estabeleceram modelo cívico que marcou toda a história de Roma.

Na República, participar da vida cívica significa tomar parte nas atividades da guerra e dos deveres militares, contribuir para a fiscalização dos recursos financeiros do Estado, receber eventuais distribuições públicas, ter parte nas decisões tomadas em comum nas assembleias; implica uma série de ações que conferem sentido ao conceito de cidadão. Ser

¹⁴¹ De acordo com Corassin (2003, p. 276), *res publica* significa literalmente “a coisa pública” e designa uma noção tanto jurídica quanto política, envolvendo uma organização institucional determinada por regras de direito, pela solidariedade e união dos cidadãos em uma comunidade; é a expressão política do povo em seu conjunto (*populus*). O interesse particular de cada um deve, portanto, estar normalmente subordinado ao interesse superior do conjunto, à *res publica*. O sentido desse termo pode ser, portanto, “Estado”, “administração do Estado”, “vida política”, “negócios públicos”. Além desses sentidos, pode-se utilizar República também para indicar o período em que Roma foi dirigida pelo Senado, pelos seus magistrados anuais e pelas assembleias populares. Abrange, aproximadamente, o período entre séculos V a.C. e meados do I a.C. Ainda nas palavras de Corassin, a *res publica* compreende, também, a *res populi*, os bens comuns e os interesses comuns do conjunto de cidadãos, o governo e a forma de Constituição.

¹⁴² Cf. Marrou (1973, p. 365).

cidadão é muito mais do que ter um simples *status* jurídico, é uma espécie de ofício e até um modo de vida¹⁴³. A cidade engloba os espaços comuns aos seus homens: o fórum, os templos, pois a religião é parte integrante da vida cívica, os tribunais. Todos esses aspectos da vida cívica formam um todo, essencial à vida em sociedade. Para obter a adesão e o consenso dos cidadãos aos assuntos e interesses do Estado, é preciso atender às demandas de cada um, mediante uma moral coletiva, que os envolve desde a infância, transmitindo o espírito cívico, de sacrifício e resignação. Fundamentada nos *mores*, a cidade é, então, submetida a uma disciplina coletiva, livremente aceita, o que reforça a coesão social, dificilmente obtida apenas por repressão (CORASSIN, 2003, 277-285).

Catão, o Censor, defensor das tradições romanas, dizia que os antepassados, quando louvavam um homem honrado, chamavam-lhe de bom agricultor (*bonum agricolam*) e bom camponês (*bonum colonum*)¹⁴⁴. Cícero, em *Da República* (V, 1), mesmo mais afeiçoado ao helenismo em Roma, também preserva o ideal moral romano e demonstra respeito a essas tradições, afirmando que nos costumes dos antigos romanos (*mos maiorum*) está assentada a glória de Roma e na ausência destes ou na sua pouca observância está a explicação para o fim de uma forma de governo que ele considerava a ideal. Além disso, essa é uma ideia corrente entre os autores aristocratas do século I a.C. que reaparece até na produção textual do século IV d.C. (LEMOS, 2010, p. 46).

Agora que sabemos que o ideal moral na República de Roma tratava-se de um princípio ancestral não escrito, que regulava as ações, inclusive as práticas políticas e religiosas, resta saber se Plauto estaria autorizado a utilizar desse princípio antigo e ainda vigente para promover zombaria durante o ritual dos *ludi*. Conduzindo o pensamento desse modo, à primeira impressão, seria possível pensar que os autores da *palliata* seriam moralmente condenáveis¹⁴⁵. Ora, não seria razoável, em nosso entendimento, que a comédia romana ao mesmo tempo ferisse o ideal moral romano e tivesse sucesso em suas performances no ritual público. Quer nos parece, de acordo com Duckworth (1994, p. 304),

¹⁴³ O modelo de cidadão ideal romano consistia em três pilares, sendo o primeiro a *pietas* que é traduzido como piedade para com os deuses, com a família e respeito aos vencidos (*humanitas* ou *magnanimitas*), o segundo seria a *fides* que pode ser traduzido como lealdade às questões políticas e militares, como também em relações particulares em que exista amizade ou firmamento de palavra, e por último temos a *gravitas* que se traduz como dignidade e essa dignidade diz respeito à capacidade que cada um tem de enfrentar e resolver problemas. Essas virtudes levariam o cidadão a ocupar um cargo no exército e um espaço na República (FONTAN, 1957 apud NEVES, 2018, p. 9).

¹⁴⁴ Cf. *Agr.*, I, Praef., 1.

¹⁴⁵ Quintiliano (*Inst.* 10.1.99-100), por exemplo, levando a visão de inadequação moral da Nova Comédia romana às últimas consequências, dirige a ela um ponto de vista amplamente negativo. Segundo o rétor, as comédias romanas são consideradas como extremamente falhas para os romanos, uma vez que seus autores não conseguiram alcançar o humor gracioso dos gregos. Para ele, as comédias podem ser qualificadas por meio da validade moral de seus temas, os quais seriam reflexo da moral de seus autores.

não havia nada na *palliata* que infringisse a moral romana ou que soasse como incentivo à má conduta.

A cultura romana inicial parece ter sido significativamente menos tolerante com a zombaria cômica, começando pelo menos com as Doze Tábuas (século V a.C.), que prescreviam a pena de morte para muito poucos crimes, mas entre eles: ‘se alguém cometer calúnia ou compor um poema que traga má reputação ou desgraça a outra pessoa’¹⁴⁶. Não podemos saber com que consistência essa lei foi aplicada ou que análogo estatutário pode ter existido no meio da República, mas é interessante que o texto nos chega da boca de Cipião de Cícero (data dramática, 129 d.C.) como parte de sua crítica da antiga licença poética grega e seu contraste com a prática romana (GERMANY, 2019, p. 69).

Névio parece ter se envolvido em episódios com figuras públicas e teria sido preso pelas suas críticas. Tal acontecimento pode ter surtido como advertência para outros poetas cômicos daquele período que podem ter desejado brincar no palco com figuras políticas proeminentes. Isso provavelmente ajuda muito a explicar por que não há referência tópica mais direta de qualquer tipo em Plauto e Terêncio. Qualquer alusão a eventos atuais controversos na comédia romana teria que ser vaga o suficiente para fornecer uma cobertura de negabilidade plausível, mas essa imprecisão também pode tornar a referência ininteligível para nós¹⁴⁷ (GERMANY, 2019, p. 71-72).

A moral romana dos tempos de Plauto, portanto, era um ideal baseado no costume dos ancestrais (*mos maiorum*). Tratava-se de um fundamento que guiava os valores do cidadão romano, e que o Estado também utilizava para garantir a coesão e a resignação da população em prol dos interesses da República. A *palliata*, ainda que não faça referências claramente críticas a eventos e a pessoas da época, utiliza temas, situações e tipos sociais que refletem tanto a moral da sociedade como a política romana¹⁴⁸. As *sententiae* são, evidentemente, mais uma prova disso. São formulações didáticas de natureza popular ou literária, utilizadas frequentemente, como veremos no subcapítulo a seguir, como recurso retórico. Ao passo que, assim como eram usadas como um artifício nos discursos retóricos, na comédia também tinham sua função como uma técnica cômica.

¹⁴⁶ Cf. Cícero (*Rep.*, 4.12).

¹⁴⁷ Há uma possível alusão indireta a Névio em Plauto (*Mil.*, vv. 209-12). De acordo com Germany (2019, p. 71), Plauto geralmente se refere aos romanos como *barbari*, e a interpretação do poeta *barbarus* em *Miles gloriosus* como uma referência a Névio pode ser rastreada até a antiguidade, sendo aceita por quase todos os estudiosos modernos. Para uma análise detalhada acerca do significado da possível alusão a Névio e do seu objetivo na comédia plautina, cf. Germany (2019, p. 70-75).

¹⁴⁸ Sobre como a comédia romana, porque baseada na vida privada, pode ser vista como um espelho da organização do Estado romano, ver Germany (2019, p. 78-79).

2.3 Sobre as noções de *proverbium* e *sententia* na antiguidade

Uma das formas de conhecimento da história do pensamento social no decorrer dos séculos está presente em um vasto número de expressões, como as sentenças e os provérbios, que seriam portadoras das vivências de uma ou mais gerações e que funcionariam como instrumentos de conduta aptos para serem aplicados no cotidiano (JÚNIOR, 1999, p. 1). Essas formulações breves, de efeito educativo e argumentativo, são antigas e estão presentes em grande parte das civilizações; exemplo disso é que “as primeiras coleções de provérbios podem ser rastreadas desde o Egito antigo, cerca de 2500 a.C.”¹⁴⁹ (KARAGIORGOS, 2017, p. 7).

Hoje, há muitos termos para designar uma reflexão moral curta que tem valor de verdade universal. Em se tratando da antiguidade clássica, vale destacar, como ponto de partida, que “entre os gregos, ‘gnômê’ (pensamento) e ‘paroemia’ (instrução) cobrem as noções de provérbio, sentença, máxima, adágio, preceito etc., aparecendo em obras de Platão, Aristóteles e Ésquilo” (ALBUQUERQUE, 1989, p. 35). Essas duas noções (pensamento e instrução) parecem direcionar grande parte dos termos existentes que, quer em grego ou latim, quer em português, denominam enunciados apresentados como verdades sucintas e universais.

Notoriamente, os termos gregos têm histórias diferentes, ganhando, cada um, definições que ora se aproximam, ora se afastam. A palavra *παροιμία* (*paroimia*) é geralmente traduzida ao português como provérbio, tendo seu registro documental mais antigo no verso 264 de *Agamêmnon*, de Ésquilo (525-456 a.C.), representada em 458 a.C. O termo reaparece logo depois em Sófocles (496-406 a.C.), especificamente no verso 664 de *Ájax*, onde a palavra *paroimia* é qualificada pelo adjetivo “verdadeiro” (*alethés*), que designa uma característica que acompanhará frequentemente o provérbio, seja na tradição antiga, seja na moderna: sua veracidade, sua sabedoria. A esse significado atribuído à palavra *paroimia*, soma-se ainda, já na antiguidade, um aspecto de ancestralidade próprio dessa forma de expressão. O que se vê, por exemplo, na comédia *Tesmoforiantes*, de Aristófanes (c. 447-386 a.C.), encenada em 411 a.C., na qual se qualifica a *paroimia* com o adjetivo “antigo” (*palaiós*) (ROMERO, 2008, p. 1-2). Ressaltamos, com isso, que antes de qualquer discussão teórica a respeito da natureza da *paroimia*, aos provérbios já se conferia o valor de verdade e de sabedoria antiga.

¹⁴⁹ “The earliest collections of proverbs can be traced back as far as ancient Egypt, circa 2500 BC”.

Aristóteles é quem primeiro se ocupa em definir mais detidamente a natureza do termo¹⁵⁰:

Embora com antecedentes em séculos anteriores (Platão, por exemplo, muitas vezes se refere, em seus escritos, aos provérbios como conhecimento antigo e tradicional, depositário de verdades que valem a pena obedecer), não temos notícias certas sobre compilações de ditos e especulações teóricas sobre as características e o uso de provérbios até Aristóteles¹⁵¹ (ROMERO, 1999, p. 219, tradução nossa).

É necessário registrar que, antes de Aristóteles, havia tradições retóricas e literárias que julgavam inadequado o uso de provérbios em textos que se pretendiam distantes da fala vulgar¹⁵². Mas, de fato, é o Estagirita quem inaugura as bases para a discussão sobre o conceito de *paroimia*¹⁵³, mesmo que nem sempre haja exatidão em suas definições. Para ele “os provérbios são metáforas de espécie a espécie”¹⁵⁴ (*Rh.* 1413a), isto é, há uma sobreposição, permitida pela natureza metafórica do provérbio, dos elementos particulares do próprio discurso a reflexões gerais compartilhadas coletivamente e que recomendam, por meio de eventos e experiências específicas, regras gerais de comportamento. O filósofo (*Rh.* 1375b-1376a) confere também aos provérbios o caráter de autoridade, quando expõe vários tipos de provas “não técnicas” que podem ser usadas na retórica judicial; ao listar cinco tipos, destaca que o segundo, as testemunhas, podem ser de duas espécies: “antigas” ou “atuais”. Entre as antigas estariam os poetas e homens ilustres cujos juízos eram amplamente conhecidos; Aristóteles cita, assim, Homero, Sólon e os oráculos, defendendo que, do mesmo valor de autoridade que esses, gozam os provérbios.

Um exemplo da imprecisão dos limites especulados por Aristóteles sobre a *paroimia* é quando propõe que “certos provérbios são máximas” (*Rh.* 1395a), e não nos oferece maiores explicações acerca das intersecções entre os conceitos, deixando entrever a intrincada relação

¹⁵⁰ De acordo com Karagiorgos (2017, p. 8), mais de meia dúzia de autores e estudiosos da antiguidade, seguindo o exemplo Aristóteles, lidaram com provérbios, coletando ou comentando sobre eles, a saber: Teofrasto, Esopo, Aristófanes de Bizâncio, Dídimos de Alexandria, Lucílio de Tarros (Creta), Plutarco, Zenóbio e outros. Segundo Tosi (1996, p. XV), o interesse do Estagirita pelos provérbios despertou um genuíno entusiasmo também por parte de toda a escola peripatética, em cujo âmbito foram feitas as primeiras e fundamentais observações. Gera-se, portanto, nesse âmbito, uma tradição paremiológica que chega ao seu auge com os alexandrinos.

¹⁵¹ “Aunque con antecedentes en siglos anteriores (Platón, por ejemplo, se refiere a menudo en sus escritos a los proverbios como saber antiguo y tradicional, depositario de verdades que merece la pena obedecer), no tenemos noticias ciertas sobre recopilaciones de refranes y especulaciones teóricas acerca de las características y uso de los proverbios hasta Aristóteles”.

¹⁵² Para Romero (2008, p. 3), os preconceitos contra o uso de provérbios provavelmente remontam à retórica do período clássico grego, entre os séculos V e IV a.C., especialmente à escola de Sócrates.

¹⁵³ Segundo relato de Diógenes Laércio (5, 26), Aristóteles teria escrito um tratado intitulado *Provérbios (Paroimíai)*, que não chegou até nós.

¹⁵⁴ Todas as traduções da *Retórica* de Aristóteles aqui citadas são de Manuel Alexandre Júnior *et al.* (2005).

entre as noções¹⁵⁵. Com isso, nos permitimos concluir, que, mesmo com naturezas distintas – como se verá na apreciação acerca do *gnóme* – provérbios e máximas podem encerrar funções retóricas. Sabendo que o “conceito de *proverbium* equivale ao conceito de *παροιμία* [*paroimia*]” (LOPES, 1992, p. 9), não é de se estranhar, portanto, que o provérbio (*proverbium*) possa revelar, em uma das origens etimológicas atribuídas a ele, a construção de uma expressão que define uma autoridade de fala, um dizer incontestável. Como defendem Xatara e Succi (2008, p. 37), é possível que a palavra tenha origem religiosa e que “tenha derivado de *pro* (em vez de, no lugar de) + *verbo* (palavra de Deus), ou seja, no lugar da palavra de Deus, já que nele sempre se encerra um conselho, uma admoestação”¹⁵⁶.

O termo *sententia*, possível correspondente romano do conceito grego *γνώμη* (*gnóme*), amplamente traduzido como sentença ou máxima¹⁵⁷, conta com várias definições dentro da literatura retórica greco-romana. Segundo Patrick Sinclair (1995), que faz um levantamento histórico do termo *sententia*, é Anaxímenes de Lâmpsaco, no século IV a.C., quem teoriza pela primeira vez sobre os limites do *gnóme* no âmbito da retórica, determinando que “uma máxima é uma declaração sintética de seu julgamento particular sobre as coisas em geral”¹⁵⁸ (*Arte Retórica*, 1430b). Esse autor, assim como os outros rétores que a seguir citamos, subdividiu as *sententiae* em diversas categorias, desenvolvendo desdobramentos teóricos que se dão de acordo com critérios específicos em cada obra; o que nos interessa, particularmente, são as definições dadas pelos autores, não tanto as categorias definidas por cada um deles dentro do escopo retórico.

Aristóteles afirma que “a máxima é uma afirmação geral que não se aplica, certamente, a aspectos particulares (...), mas ao universal” e destaca, mais à frente, o que chama de caráter ético do *gnóme*: “todas as máximas cumprem esta função, porque exprimem de forma geral as intenções daquele que as enuncia, de tal sorte que, se as máximas são

¹⁵⁵ São os peripatéticos que tentarão dar continuidade às definições parciais de Aristóteles, buscando, por meio do estabelecimento de distinções formais a conceitos afins, conceber as fronteiras da *paroimia*, cf. nota de rodapé 150.

¹⁵⁶ Os estudiosos se dividem sobre a origem da palavra. Para alguns ela vem de “*probatum verbum*”, e para outros – a maioria – vem de “*pro verbum*” (MOTA, 1974, p. 42; SANTOS, 2004, p. 229). Em nosso entender, talvez esta última hipótese, defendida por Xatara e Succi, possa motivar certo anacronismo; citamo-las para demonstrar como é plenamente aceitável atualmente, para alguns estudiosos, que a etimologia revele um tom de autoridade divina.

¹⁵⁷ Utilizamos, no decorrer de nosso trabalho, os termos sentença e máxima em sinonímia. Máxima, a nosso ver, traduz melhor o termo grego *gnóme* ao português, enquanto sentença guarda relações mais diretas com o termo latino *sententia*. Ao final desse subcapítulo, pretendemos demonstrar como essas duas noções compartilham sentido bastante comum desde a antiguidade, o que justifica empregarmos-os quando nos referimos ao nosso objeto de estudo, as *sententiae*.

¹⁵⁸ *Γνώμη δὲ ἐστὶ μὲν ὡς ἐν κεφαλαίῳ καθ’ ὅλων τῶν πραγμάτων δόγματος ἰδίου δήλωσις*. O texto grego é da edição de Fuhrmann (2000).

honestas, também farão que o caráter do orador pareça honesto” (*Rh.* 1395b). Há uma transposição da fala genérica para uma fala específica, uma inclusão discursiva estratégica que concede à segunda um fundamento irrefutável e, por conseguinte, àquele que profere o discurso¹⁵⁹.

Entre os romanos, já no primeiro tratado retórico escrito em latim de que temos notícia, a *Retórica a Herênio*¹⁶⁰, por muito tempo atribuído a Cícero, e possivelmente escrito entre 86 e 82 a.C., encontramos a postulação de que “a sentença é um fraseado tirado da experiência que mostra brevemente algo que acontece ou deveria acontecer na vida”¹⁶¹ (4. 24). O que, logo adiante no texto, dá espaço a uma determinação mais objetiva sobre sua funcionalidade no discurso: “e necessariamente o ouvinte dará seu assentimento tácito, quando vir que se acomoda à causa um princípio indiscutível, tomado da vida e dos costumes”¹⁶² (4. 25). É conspícua a semelhança entre o que afirmam Aristóteles e o autor da *Retórica a Herênio* sobre o que se entende como uma máxima. Como nos alertam Pontes e Miotti (2020, p. 71): “embora ele [Autor da *Retórica a Herênio*] não reconheça explicitamente uma conexão entre a *sententia* e o conceito de *gnóme* (máxima), sua definição e discussão em geral mostram a óbvia dependência do termo grego”¹⁶³.

Já Quintiliano nos informa que “os antigos chamaram sentença [*sententiam*] o pensamento ou convicção que tivessem concebido pelo espírito. O termo tanto é muito frequente entre os oradores como mantém alguns vestígios no uso cotidiano”¹⁶⁴ (*Inst.* 8.5.1). A indicação do autor de que seus antepassados já usavam a palavra para definir convicções adquiridas pelo espírito, pelo *animus*, nos induz lembrar que a noção é anterior à sua construção como objeto da retórica, e não o contrário. O rétor conta-nos, ao nomear o

¹⁵⁹ Desse modo, parece-nos que – para além do conteúdo metafórico que podem compartilhar os provérbios e as máximas, *i.e.*, sua construção por meio de metáforas, mesmo que, em geral, se atribua particularmente essa característica aos provérbios – o modo de linguagem do discurso que utiliza máximas também se constitui de um processo metafórico. Em outras palavras, se a máxima é uma proposição retirada da tradição literária ou do conhecimento popular, em busca, no âmbito retórico, de fundamentação num discurso que está em segundo plano, existe uma tensão na linguagem sobre o que é dito e o que se pretende dizer. Visando esclarecer a nossa interpretação, remetemos a Conte (2019a), que defende uma mesma dimensão de processo significativo para as figuras retóricas e para a arte alusiva.

¹⁶⁰ As traduções ao português da *Retórica a Herênio* são todas de Ana Paula Faria e Adriana Seabra (2005), que se baseiam na edição do texto latino de F. Marx (1923).

¹⁶¹ *Sententia est oratio sumpta de uita, quae aut quid sit aut quid esse oporteat in uita, breuiter ostendit.*

¹⁶² *Et necesse est animi conprobet eam tacitus auditor, cum ad causam uideat adcommoari rem certam, ex uita et moribus sumptam.*

¹⁶³ É prudente destacar que a correspondência entre os termos nas duas tratadísticas em tela não deve ser vista como alguma espécie de cópia ou plágio. Para maior aprofundamento no que diz respeito aos estudos intertextuais no âmbito da literatura latina, cf. a coletânea, já citada, de Vasconcellos e Prata (2019).

¹⁶⁴ A tradução da passagem é de Bruno Basseto (2016a), cf. *Instituição oratória tomo III*; a essa mesma edição corresponde o texto latino, que segue a edição da Loeb inglesa: *Sententiam veteres, quod animo sensissent, vocauerunt. Id cum est apud oratores frequentissimum, tum etiam in usu cotidiano quasdam reliquias habet.*

primeiro tipo de *sententia*, o *gnóme*, que esse termo grego e o latino *sententia* compartilham uma mesma acepção, como ornamentos de estilo, que se deve à semelhança com termos usados em deliberações e decretos¹⁶⁵ de assembleias públicas (*Ins.* 8.5.3). É, então, nesse autor, que encontramos mais claramente uma associação direta entre a noção grega (*gnóme*) e a latina (*sententia*).

Como deveríamos, então, compreender a relação entre as noções de provérbio e máxima (ou sentença) na antiguidade? É possível estabelecer o contexto discursivo como um critério para distinguir as acepções. Poderíamos dizer, em uma simplificação, que os provérbios distinguem-se das máximas e sentenças porque, além de sua natureza metafórica, já definida por Aristóteles, têm origem popular, portanto anônima¹⁶⁶; já as máximas e sentenças derivariam de textos e trechos famosos, de caráter erudito¹⁶⁷. À luz de Tosi (1996, p. XXV), também haveria como designar distinções entre as noções por meio do critério formal, *i.e.*, instituir que um provérbio, por exemplo, possuiria uma estrutura rítmica peculiar (metro, assonâncias, rimas) ou estrutural (icasticidade, concisão). No entanto, como o próprio estudioso admite, as máximas também podem compartilhar dessas características, o que inviabiliza, no plano prático, a distinção por essa via.

É importante, ainda, ter em mente que as paremiografias (compilações de provérbios) e os gnomológicos (coletâneas de sentenças extraídas de textos literários) distinguem-se enquanto gêneros, pois derivam de tradições diferentes.

A bem da verdade, a distinção nítida entre paremiografias e gnomológicos como dois gêneros eruditos diferentes não deve surpreender, pois deriva da diferenciação entre *παροιμία* e *αποφθεγματα*, já delineada pelos peripatéticos: as primeiras foram coligidas e explicadas – com particular atenção a registros literários – nas coletâneas peremiográficas; os segundos deram ensejo a belos florilégios de ditados e sentenças que eram – por assim dizer – repositórios do patrimônio ético tradicional. Para o

¹⁶⁵ O emprego de *sententia* com sentido de ordem ou deliberação já é utilizado por Plauto no verso 205 de *Amphitruo*; quando, em um discurso indireto, Sósia ensaia a maneira como narrará à mulher de seu amo, Alcmena, os ocorridos na viagem de guerra contra os teléboas. Veja-se também uso semelhante nos versos 280 e 517 de *Epidicus*, nos quais a palavra *sententia* designa, respectivamente, “parecer” [*sententia*] e “decisões” [*sententiis*].

¹⁶⁶ Comentando a posição de R. Pfeiffer (1968), Tosi (1996, p. XVI-XVII) afirma que o alexandrino Aristófanes de Bizâncio – o qual, segundo relato de Eusébio (*Adversus Marcellum*, 1,3), coligiu provérbios que gozavam de ampla difusão – tinha interesse em buscar as variações proverbiais nos textos literários, bem como investigar o processo pelo qual certos versos adquiriram valor “proverbal”; e defende que isso não é sinal de contraposição aos peripatéticos – que, em geral, viam na essência do provérbio o aspecto de conhecimento popular –, mas sim uma nova sintonia com a sensibilidade filológico-literária. Em nosso ponto de vista, esse refinamento filológico apontado por Tosi pode ter contribuído para uma amplificação da dificuldade em se definir mais exatamente distinções entre provérbios e máximas, já que deixou ruir o critério peripatético que reconhecia na origem da frase um fator distintivo entre as noções. Desse modo, nem sempre é possível reconhecer quando as máximas e os provérbios guardam relações diretas com textos de uma tradição literária ou têm origem popular. Para possível identificação de sinais alusivos, cf. Conte (2019b).

¹⁶⁷ Cf. Karagiorgos (2017, p. 14-19).

florescimento das antologias contribuíram, em determinados momentos culturais, (...) propósitos escolásticos e de divulgação cultural: trechos de clássicos foram reunidos, na maioria das vezes por tema, em textos de fácil difusão (...) (TOSI, 1996, p. XX).

A tradição paremiográfica grega, fundada em Aristóteles, consiste, portanto, em um delineamento peripatético. A distinção nítida entre os termos gregos a que Tosi se refere é resultado da investida dos peripatéticos em diferenciar o provérbio de outras noções, como as adivinhações, as sentenças e o próprio apotegma¹⁶⁸. A tradição paremiográfica, em contraste à de florilégios¹⁶⁹, tem assentamento entre alexandrinos, que aperfeiçoam os estudos peripatéticos, incluindo em seus estudos, como faz Aristófanes de Bizâncio, os registros proverbiais de caráter literário; tendo-se desenvolvido também uma paremiografia bizantina.

Na visão de Tosi (1996), os gnomológicos, que se destacam nas culturas antiga tardia e bizantina, não se confundem justamente pela natureza distinta dos apotegmas; estes já tendo seu espaço na Grécia antiga, como marcam os *Monósticos de Menandro*, que demonstram como o comediógrafo da *Nea* se tornou exemplo de sentenciosidade¹⁷⁰, devido seu uso frequente de máximas e asserções gerais. O que, por sua vez, se deve ao uso de uma linguagem que se aproximava de situações cotidianas e ao fato de que suas peças tratavam de “tipos” humanos.

Esse cenário um tanto nebuloso não se repete entre os romanos, pois podemos dizer que “não existe uma tradição paremiográfica propriamente dita entre latinos” (TOSI, 1996, p. XXI), ou seja, não houve maior interesse científico por parte deles em relação aos provérbios¹⁷¹. Já a tradição de gnomológicos é bastante expressiva, da qual nos chegam algumas coletâneas de máximas e sentenças. Importante relevância, desde a Antiguidade, tem as *Sententiae* atribuídas ao autor de mimos Publílio Siro; que constituem um conjunto de cerca de 700 sentenças monósticas, a maioria em senários iâmbicos ou, menos frequentemente, em septenários trocaicos. A autenticidade da coletânea não é certa, assim

¹⁶⁸ Segundo Tosi (1996, p. XV), foi Teofrasto quem teria apontado distinções entre *paroimia* e apotegma. As formulações frasais para as quais se designam autores, como o apotegma, podem ser assimiladas ao que se entende hoje, no âmbito da fraseologia alemã, por “geflügelte Worte”, frases ou versos notáveis, de valor gnômico. Para uma reflexão sobre possibilidades de tradução dessa expressão para o português, cf. Reichmann (2008).

¹⁶⁹ Cf., por exemplo, Tosi (1996, p. XVIII e XXII) acerca das distinções entre a paremiografia bizantina e os gnomológicos latinos da Idade Média.

¹⁷⁰ Vale dizer que autores gnômicos por excelência eram considerados os trágicos, em especial Eurípides, cf. Tosi (1996, p. XXI).

¹⁷¹ Isso não significa dizer que não tiveram interesse pelos provérbios em absoluto. A ausência de uma paremiografia contundente indica que os latinos inclinaram-se mais ao uso de provérbios como adornos do discurso e não tanto ao estudo dessas expressões para interpretar os clássicos.

como não se sabe ainda hoje se todos os versos de fato pertenceram às composições do mimógrafo¹⁷².

As distinções que por vezes sobressaem, nas tradições paremiográficas e gnomológicas, em uma tentativa de singularizar as paremiografias e os florilégios, a nosso ver, não são rígidas. Isso se demonstra pelo fato de que nas coletâneas dos dois tipos podem registrar-se tanto provérbios quanto “geflügelte Worte”, os ditos célebres, ou mesmo as sentenças. Os “geflügelte Worte” acabam sendo repetidos sem clara conexão com o contexto original, ao modo dos provérbios e sentenças (TOSI, 1996, p. XXIV). Devemos admitir, portanto, que isso se deve ao fato de que não é simples “apresentar uma definição taxativa para o tipo de texto que se designava na Antiguidade Greco-latina por *γνώμη* / *sententia* e *παροιμία* / *prouerbiūm*” (ANDRADE, 2005, p. 163).

A esse respeito, no âmbito dos estudos modernos da comédia romana, Dinter (2016, p. 132) denomina o provérbio como uma subcategoria das *sententiae* (“subcategory of *sententiae*”). A nós, essa postura parece justificável, já que, ao tratar das *sententiae* no texto clássico¹⁷³ nem sempre há como saber sua origem, se popular ou se provém de uma tradição literária¹⁷⁴. Levando em conta que entre latinos, como vimos, a distinção entre as noções de *proverbium* e *sententia* não recebeu maior atenção científica como a *paroimia* e o *gnóme* na tradição grega, não encontramos motivo para distinguir, como um critério de análise de dados, em nosso estudo, provérbios e sentenças.

Como já dissemos, em grego antigo as noções de parêmia e gnoma podiam ter uma intrincada relação semântica, e isso também pode ocorrer com termos latinos¹⁷⁵; além do termo *sententia*, o latim dispõe de muitas outras palavras para expressar a noção de máxima¹⁷⁶, que dão origem a diversos vocábulos nas línguas românicas modernas para designação de tal noção.

¹⁷² Cf. Andrade (2005, p. 193-194). Vale menção também a coletânea *Disticha Catonis*, possivelmente datada do século III d. C., de compilação desconhecida, atribuída pseudo-epigraficamente ao antigo Catão Censor.

¹⁷³ O que, por si só, poderia conferir o *status* de sentenças a essas passagens, porque utilizadas em um texto da tradição literária romana.

¹⁷⁴ O próprio caráter de reutilização implica, para formas do discurso assim definidas, a conservação de uma memória; o que resulta, para a poesia, na formação do que se entende como “tradição” literária (CONTE, 2019b, p. 37, aspas do autor). Sobre “discurso de consumo” (*Verbrauchsrede*) e “discurso de reutilização” (*Wiedergebäuchsrede*), cf. nota de rodapé 6.

¹⁷⁵ Certamente, muitos termos não concorriam entre si à época de Plauto. Podemos afirmar com razoável segurança, tendo em conta os textos plautinos, que já eram vocábulos usuais para denotar essa acepção *sententia* (*Curc.* v. 291) e *dictum* (*Rud.* v. 1250), que se traduzem literalmente ao português como ‘sentença’ e ‘dito’. Vale dizer que não estamos afirmando que os versos mencionados de *Curculio* e *Rudens* são as únicas ocorrências dos vocábulos no *corpus* plautino, mas sim que são passagens nas quais o sentido de proposição moral é atribuído às palavras de modo mais evidente.

¹⁷⁶ Alguns termos são de origem grega: além de parêmia e gnoma, também o *axioma*, que por via do latim *axiōma* chega ao português com a mesma grafia. Destacamos ainda que a cultura letrada também exerceu forte

Há um número relativamente grande de vocábulos, em português, para definir o que se entende por uma fórmula linguística breve que encerra um valor moral. De modo que é difícil delimitar precisamente a diferença que existe entre termos como adágio, aforismo, sentença, máxima, provérbio, refrão, axioma e apotegma, por exemplo; pois todas elas contêm o sentido de uma proposição ou frase breve, clara, evidente e de ensino profundo e útil. Nenhum autor antigo, nem moderno conseguiu expor clara e terminantemente as diferenças entre umas e outras¹⁷⁷ (OLIVEIRA, 1991 apud XATARA e SUCCI, 2008, p. 34). Isso pode ser evidenciado de algum modo quando se verificam, por exemplo, os verbetes dessas palavras no *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2009), no qual os termos se apresentam diversamente em sinonímia¹⁷⁸.

Esperamos ter esclarecido que, ao denominarmos tais estruturas como *sententiae*, estamos cientes dos desdobramentos filosóficos e retóricos que marcam a história dos termos que designam as formulações sintéticas, de efeito moral e argumentativo. Entendemos, portanto, as *sententiae* como reflexões ou ensinamentos gerais e concisos, baseados na experiência ou na observação humana sobre o mundo e seus mais variados aspectos, quais sejam, sociais ou existenciais, práticos ou abstratos. Por serem sumarizações de conhecimentos coletivos, têm valor como recurso retórico, particularmente quando essa verdade universal se apresenta como fundamento pouco refutável ao discurso de quem a pronuncia, conferindo-lhe credibilidade. O modo como a *sententia* é apresentada também é variável, podendo, algumas vezes, ser resultado de metaforizações engendradas pelo próprio enunciador (como vimos, característica natural dos provérbios).

2.4 Das *sententiae* à comicidade e à moralização na Antiguidade Clássica

Os provérbios na literatura clássica, particularmente na grega, segundo Tosi (1996, p. XIV), surgem sob a forma de *gnomai*, máximas e sentenças que servem para ressaltar a

influência para a ampliação desse repertório linguístico. Por exemplo, a própria palavra *maxima*, étimo latino que dá origem a *massima*, em italiano, *maxime*, em francês, e máxima, em português, só passa a ser utilizada com o sentido de uma ‘proposição maior’ no latim escolástico (cf. NASCENTES, 1955, p. 322), sendo os moralistas franceses da segunda metade do século XVII os primeiros a empregarem o termo para designar uma regra moral (ABBAGNANO, 2020, p. 755). Assim como ‘brocardo’, que vem “do latim medieval *brocarda*, sentenças de *Brocardus*, nome alatinado de *Burckard*, bispo de Worms, que no século XI compilou vinte livros de Regras Eclesiásticas” (NASCENTES, 1955, p. 79). Em resumo, queremos elucidar que cada termo tem sua história, e surge em/de circunstâncias particulares, tornando-se, com o passar dos séculos, alternativas para definir a noção que aqui entendemos como *sententia*.

¹⁷⁷ Para uma análise de dimensão comparativa entre os termos, ver Júnior (1999). Já para uma discussão da definição dos termos e a aplicação lexicográfica à luz da Fraseologia e da Paremiologia, cf. Chacoto (2012).

¹⁷⁸ Em síntese, salvo casos de aplicações específicas de cada termo, em geral são definidos como sinônimos no sentido de regra ou proposição moral.

validade geral de certos acontecimentos e experiências no teatro trágico e – na maioria das vezes com “distorções” ridículas, irônicas e paródicas – no teatro cômico. Os provérbios, porque dotados de uma ambiguidade natural e por possibilitarem modificação paródica em contexto cômico, foram tematizados nesse sentido por retóricos desde Aristóteles¹⁷⁹.

Especialmente entre os romanos existem reflexões acerca do uso cômico dos provérbios. Respondendo à quinta pergunta do personagem César – em *De oratore* (2, 58, 235), sobre quais seriam os gêneros do ridículo (*genera ridiculi*) – Cícero (*De or.* 2, 61, 248) divide os gêneros das facécias (*genera facetiarum*) em três¹⁸⁰, os baseados nos assuntos, os baseados nos ditos e os baseados tanto nos assuntos quanto nos ditos. O rétor (*De or.* 2, 64, 258) classifica os provérbios (*proverbia*) juntamente ao que denomina “versos interpostos graciosamente” (*uersus facete interponitur*), como uma facécia assentada nos ditos, que promove o riso, mas que não retém a mesma venustidade se tiver mudadas suas palavras¹⁸¹. É notório, em todo *De ridiculis*¹⁸², a preconização do uso moderado (*moderatio*) do riso pelos oradores, evitando que seus gracejos sejam como o do histrião (*scurrilis*) ou do mímico (*mimicus*) (*De or.* 59, 238-239).

Quintiliano (*Ins.* 6, 3, 98)¹⁸³, definindo o gênero ridículo oratório como urbanidade (*urbanitas*)¹⁸⁴, assimila gêneros dados em *De ridiculis*, e um exemplo dos gêneros acolhidos de Cícero é o provérbio¹⁸⁵. Quintiliano postula que “os provérbios bem adaptados são fontes de ditos jocosos”¹⁸⁶, e demonstra como, em geral, sua visão sobre o uso de provérbios na oratória é consoante ao de Cícero. Ainda que os dois rétores indiquem valores cômicos para provérbios enquanto gêneros ridículos retóricos, o fazem apontando para a moderação em seu uso. Seja postulando, como Cícero, a preservação das palavras do provérbio, seja, como Quintiliano, indicando usá-los oportunamente. O que nos permite dizer, apoiados em Cícero

¹⁷⁹ Cf. *Retórica* (1412a).

¹⁸⁰ Há de se atentar para o fato de que no parágrafo 239 Cícero já havia dividido as facécias nos primeiros dois tipos: as com base nos assuntos e as com base nos ditos; nesse parágrafo, no entanto, aventa uma terceira, o terceiro tipo, que seria baseada nos assuntos e nos ditos. Sobre isso, cf. a nota de rodapé 177 de Júnior (2008, p. 50-51).

¹⁸¹ Cícero menciona, nesse mesmo parágrafo, um episódio em que Cipião Africano teria dito um dos dois provérbios a Tibério Aselo: “conduze um asninho, se não podes conduzir um boi” (*agas asellum, si bouem non agere queas*) ou “conduze um asninho, não aprenderás a correr” (*agas asellum, cursum non docebitur*), cf. Júnior (2008, p. 64-65) em nota de rodapé 239.

¹⁸² O breve tratado sobre o riso, conhecido amplamente como *De ridiculis*, está inserido no Livro II de *De oratore*, no trecho em que Cícero trata da *inuentio*.

¹⁸³ O terceiro capítulo do livro VI da *Institutio Oratoria* é denominado *De risu* (cf. JÚNIOR, 2018, p. 1).

¹⁸⁴ Por outro lado, como vimos, Cícero os define como facécias (*facetiae*). Ambos indicando gêneros que se afastam do que é vulgar, rústico e obsceno (JÚNIOR, 2008, p. 150).

¹⁸⁵ Veja-se a comparação elaborada por Júnior (2008, p. 151) sobre as facécias de Cícero que Quintiliano aproveitou em seus gêneros de urbanidade.

¹⁸⁶ Para apoiar nossa interpretação, adotamos, para o trecho, a tradução de Basseto (2015), em *Instituição Oratória* (tomo II), ao qual corresponde também o texto latino: *et proverbia opportune aptata*.

(*De or.* 2, 52, 251), que nem todas as coisas ridículas são facetas (ou *urbanitas*, na acepção de Quintiliano), e que o farsista (*sannio*)¹⁸⁷ é a figura máxima do ridículo – a quem, portanto, as adaptações e criações proverbiais estariam amplamente permitidas –, imagem à qual o orador não deve aproximar-se.

Queremos demonstrar que, além do predicado ético/moral associado às máximas e da função retórica que essas expressões compartilham, nossa decisão de destacar o efeito potencialmente risível que provérbios e sentenças motivam não é vã. Como já foi dito, vemos as *sententiae* de forma geral, não diferindo necessariamente provérbios e máximas; assim, nosso intento é destacar que, na comédia de Plauto, o atributo cômico das *sententiae* sobressai em detrimento do moral, e em complementaridade ao seu caráter retórico. Em outras palavras, as *sententiae* em Plauto têm efeito não tanto moral, mas cômico, ou melhor, constituem uma técnica cômica; mantendo, por vezes, sua função retórica.

Para nossa apreciação da função das *sententiae* nas peças plautinas, há de se considerar, mesmo que em termos aristotélicos, também certa diferença entre os teatros trágico e cômico. Na tragédia, concebida como um gênero elevado, não surpreende o espaço destinado a apontamentos morais sérios de caráter educativo e/ou filosófico; resta saber se na comédia, um gênero no qual se imitaria homens ou ações inferiores (*Poet.* 1449a), há espaço para a moralização.

As máximas adequam-se bem aos mais diversos textos da Antiguidade e, especificamente no teatro, marcam um legado. É o que ressalta Dinter (2016, p. 129, tradução nossa), ao apontar que o uso de *sententiae* na comédia romana dá continuidade ao que se herdou da tradição teatral grega: “*sententiae* não são uma nova invenção de Plauto ou de Terêncio, mas antes constituem parte de um desenvolvimento cujas bases já foram estabelecidas séculos antes na comédia e na tragédia gregas”¹⁸⁸. Mas até que ponto podemos dizer que a tradição teatral grega de produção de *sententiae* abre espaço para moralização na comédia romana, especialmente nas comédias plautinas? E com que efeitos para a peça como um todo?

Herdeiros de uma tradição literária profundamente associada à moralização, os poetas gregos tinham um papel social importante enquanto preceptores de ideias, e naturalmente essa

¹⁸⁷ Segundo o *OLD*, do grego *σαννίον*, *sannio* corresponde a uma pessoa que faz gestos grotescos, um bufão, palhaço. Costa (1978, p. 20) informa-nos que havia um personagem tolo na fábula atelana com o nome genérico de *sannio*.

¹⁸⁸ “*Sententiae* are not Plautus’ or Terence’s novel invention but rather constitute part of a development, the foundations of which were already laid centuries earlier in Greek comedy and tragedy”.

tradição é legada pelo teatro ático, inclusive pela comédia¹⁸⁹. No entanto, a voz do comediógrafo grego em seu exercício didático nas parábases, com o passar do tempo, perde espaço, silenciando-se. A voz marcada do poeta dá lugar a uma máscara, um personagem do coro encarregado de manter o tom sapiencial dos anapestos. O que se deve, possivelmente, à mudança do papel do poeta na sociedade grega dos fins do século V a.C. – na qual concorrem outros sábios para orientar a cidade (médicos, filósofos, sofistas etc.) – e à difusão da escrita, que consagra a prosa como meio mais adequado para preservação do conhecimento; direcionando, cada vez mais, a poesia à diversão em detrimento da educação (DUARTE, 1997, p. 87-89).

Na visão de Germany (2019, p. 67), uma das diferenças mais misteriosas entre a Comédia Antiga e a Comédia Nova áticas é o desaparecimento do engajamento político tão abundante em Crátinos, Eupólide e Aristófanes. Já comentamos, no início do primeiro capítulo, quando falávamos dos fesceninos, que Horácio (*Ars P.* vv. 282-84) aponta para a criação de uma lei que provocou essa mudança nas manifestações políticas incutidas na comédia grega. Germany (2019, p. 67-68) afirma que Horácio explica a mudança formal mais marcante da velha comédia para a nova como um reflexo de um desenvolvimento político; assim, na visão do estudioso, a supressão do coro é lida como um ato de apagamento, e esse silenciamento da Comédia Nova sobre questões públicas e pessoas é atribuído, por Horácio, a um clima político alterado, no qual os poetas poderiam temer represálias contra um engajamento mais aberto¹⁹⁰.

Podemos entender, de modo geral, que o espaço destinado à moralização no Teatro Antigo, especialmente no grego, desde o final do século V a.C., parece ter-se reduzido com o passar dos séculos. Duarte (1997) defende que a parábase, herdeira da lírica, apresenta o comediógrafo sob o papel tradicional do poeta sábio. Quando ocorre a alteração desse espaço de função didática na comédia, que marcadamente engrandecia seus autores, favorece-se a formação de um teatro do entretenimento. Assim, posteriormente, autores da Comédia Nova, concentrados nos ambientes e situações da vida privada, não mais seriam exemplos tão evidentes de sabedoria, preocupando-se não tanto em ensinar seu público, mas em fazê-lo rir.

¹⁸⁹ Como defende Duarte (1997), ainda que os tragediógrafos tivessem uma intensa relação com o público ateniense, é na comédia que a relação entre poeta e cidade torna-se mais evidente. A parábase, como herdeira da lírica, permite ao comediógrafo aconselhar a comunidade, promovendo-se como sábio.

¹⁹⁰ Por outro lado, segundo Germany, mesmo que a maioria dos estudiosos tenha seguido Horácio nesse pensamento, é difícil saber a que lei o autor se referia, já que não há nenhuma evidência clara de sanções legais de longo prazo que limitassem a licença cômica.

Em suma, como nos assegura Hunter (1989, p. 137, tradução nossa), não restam dúvidas de que “o drama era um meio aceitável de se transmitir assuntos de importância geral para os cidadãos”¹⁹¹. Por outro lado, o estudioso também nos alerta sobre uma notável alteração desse espaço de moralização nos tempos de Menandro e defende que “o palco da comédia romana nunca foi um espaço para discussões políticas sérias”. Corrobora essa interpretação também o que diz Moore (1998, p. 67, tradução nossa) sobre a moralização na comédia plautina:

Sempre que Plauto estabelece, implícita ou explicitamente, uma conexão entre teatro e moralização, sua mensagem é a mesma: o teatro, especialmente a comédia, é inadequado como fornecedor de verdades morais, e o público deve esperar dela não edificação, mas prazer¹⁹².

A modificação no espaço destinado à moralização na comédia grega, que pode ter consistido na reabilitação da Comédia Nova em favor das exigências políticas, faz pensar sobre o problema do aparente apolitismo da comédia romana. Não temos a intenção – no intento de demonstrar que o uso de *sententiae* na comédia plautina não é necessariamente moralizante – de esvaziar o valor político da comédia romana, nem mesmo dos valores de algum modo políticos que as *sententiae* refletem. Para esclarecer a questão, é importante saber que

Os teatrólogos dos séculos III e II a.C., trabalhando em latim, usaram seus modelos para a tragédia romana nascentes dos “clássicos” atenienses do século V, especialmente Eurípides, mas quando se tratava de comédia, eles ignoravam Aristófanes e os outros poetas do século V e extraíam, em vez disso, suas inspirações da Comédia Nova. Essa escolha é fácil de explicar em termos de inteligibilidade: as densas alusões tópicas da Comédia Antiga teriam sido totalmente opacas para todos, exceto para os romanos mais eruditos do século III, assim como costumam ser para nós, enquanto a Comédia Nova, um mundo de estoque de tipos helenísticos, em um ambiente histórico não específico, era facilmente apreendida ou já reconhecível na vida diária em Roma. O investimento da Comédia Nova grega na cultura democrática ateniense, sutil o suficiente para escapar da atenção dos estudiosos até recentemente e ainda ambíguo em sua importância, teria sido exatamente o tipo de recurso que poderia ser deixado de fora de uma versão romana sem causar problemas estruturais ou poderia até mesmo ser retido e passar despercebido (GERMANY, 2019, p. 68-69, tradução nossa)¹⁹³.

¹⁹¹ “There can be no doubt that drama was an accepted medium in which to air matters of general importance to the citizens”.

¹⁹² “Whenever Plautus implicitly or explicitly draws a connection between theater and moralizing, his message is the same: theater, especially comedy, is inadequate as a purveyor of moral truths, and audiences should expect from it not edification but pleasure”.

¹⁹³ “The third- and second-century BC playwrights working in Latin took their models for nascent Roman tragedy from the fifth-century Athenian ‘classics’, especially Euripides, but when it came to comedy they ignored Aristophanes and the other fifth-century poets and drew their inspiration from New Comedy instead. This choice is easy enough to explain in terms of intelligibility: the dense topical allusions of Old Comedy would

É claro que a possível indiferença dos comediógrafos romanos aos autores do século V a.C. pode se aplicar apenas aos também comediógrafos, já que no próprio *Rudens* há uma menção direta a Eurípides, por exemplo¹⁹⁴. Uma possível resposta que poderia ser dada sobre o uso cômico de *sententiae* no teatro plautino vem justamente da possibilidade também de Plauto ter parodiado tragédias, de correspondentes gregos e/ou romanos¹⁹⁵. O procedimento de relacionar outros gêneros para composição de comédias já é tema estudado em pesquisas plautinas modernas¹⁹⁶. As tragédias eram certamente mais sérias que as comédias, e nestas os ensinamentos daquelas transformavam-se em morais ingênuas e bem humoradas. Podemos ver, nessa possibilidade, que a paródia convencionalmente proporciona uma justificativa para que passagens morais, como eram as *sententiae*, tivessem sua razão invertida na comédia e ainda assim fossem bem recebidas pelo público tanto grego como romano.

Por outro lado, Hunter (1989, p. 115) nos ensina que a identificação da paródia ou exploração da tragédia grega nos modelos gregos de nossos escritos teatrais latinos remanescentes é particularmente difícil, já que as características linguísticas da paródia grega estão, necessariamente, ausentes de nossos textos. Com muita frequência, é possível notar meros paralelismos de raciocínio e estrutura entre uma passagem da tragédia grega e outra da comédia latina, mas devemos sempre deixar em aberto a natureza específica da relação entre elas¹⁹⁷.

No que diz respeito ao seu suposto apolitismo, a comédia romana, tendo como base a Comédia Nova grega, de posturas críticas atenuadas em decorrência talvez das circunstâncias

have been totally opaque to all but the most learned Romans in the third century, just as they often are for us, whereas the New Comic world of Hellenistic stock types in a reliably non-specific historical environment was readily learnable or already recognisable from daily life in Rome. Greek New Comedy's investment in Athenian democratic culture, subtle enough to escape scholarly attention until recently and still ambiguous in its import, would have been just the kind of feature that could be left out of a Roman version without causing structural problems or could even be retained and go unnoticed".

¹⁹⁴ *Rud.* v. 86, em tradução nossa: “não foi o vento, foi a Alcmena de Eurípides” (*non uentus fuit, uerum Alcumena Euripidi*). Trata-se de uma alusão a uma peça perdida de Eurípides. Vale lembrar também que, de acordo com Hunter (1989, p. 28), é difícil não ver na técnica de uso de prologuistas divinos na Comédia Nova uma influência do teatro de Eurípides; o que pode estar ligado à importância geral que o autor continuou tendo mesmo após sua morte, ou à popularização de paródias trágicas e mitológicas no final do século IV a. C.

¹⁹⁵ Devemos a ideia ao Prof. Dr. Beethoven Alvarez, que, na ocasião de nosso Exame de Qualificação, apontou para essa possibilidade. Ridicularizar a tragédia era um recurso cômico comum na Comédia Antiga, e a Comédia Nova também se utiliza da linguagem e dos motivos da tragédia (cf. HUNTER, 1989, p. 114).

¹⁹⁶ Trabalho detalhado sobre o uso e os efeitos da mescla genérica em *Amphitruo*, por exemplo, é feito por Costa (2010, p. 27-40).

¹⁹⁷ Apesar de podermos fazer certas alusões, não está no escopo deste trabalho rastrear relações das *sententiae* contidas em *Rudens* com as de tragédias gregas ou romanas; um estudo mais abrangente nesse sentido seria, a nosso ver, bastante produtivo a quem se interessar. Para isso, talvez possa ser ponto de partida o trabalho de Tosi (1996).

políticas, pode ter acolhido dela o caráter pouco partidário¹⁹⁸. Saber que a *Nea*, em comparação com a Comédia Antiga, foi uma vertente enfraquecida em suas finalidades política e moral, reforça o entendimento de que até mesmo os textos-base da *palliata* podiam já não ser tradições moralizadoras por excelência. A fácil mobilidade desses textos, como aduz Germany, indica mais uma vez, a nosso ver, que era viável, para Plauto, acomodar os textos gregos ao universo romano dos *ludi*, seja suprimindo trechos e situações, seja conferindo-lhes novos sentidos e cumprindo convenções já esperadas pelo público romano, como a zombaria com os paradigmas morais vigentes¹⁹⁹.

Dizer que as *sententiae* plautinas não faziam parte de um programa moral instaurado para instruir o público é inteiramente diferente de afirmar que essas mesmas *sententiae* não refletem pensamentos e comportamentos da sociedade da época. Na formulação de nossa hipótese, dissemos que o cômico é um produto da vida cotidiana e que se utiliza dela, nos gêneros cômicos, para fazer rir, brincando com a moral e com as regras sociais. De certo modo, tematizar mulheres ciumentas ou que falam demasiadamente, por exemplo, reflete, ainda que por meio de piadas, de uma *sententia* que propõe contextualmente uma troça, a visão moral daquela sociedade sobre a figura feminina²⁰⁰.

As comédias romanas foram produzidas no contexto dos *ludi*, financiados pelo Estado e sob a gestão de um magistrado em início de carreira cuja futura carreira política poderia ser afetada de acordo com seu sucesso ou fracasso, portanto é implicitamente improvável que a *palliata* pudesse ser desprovida de importância política. Seria verdade – mas apenas trivialmente – simplesmente insistir que tudo que é público é político. Para além disso, a

¹⁹⁸ Segundo Germany (2019, p. 69 e 76-77), é evidente que o problema da inteligibilidade da Comédia Antiga grega poderia ter sido resolvido com substituições locais para as alusões tópicas atenienses (“topical allusions”), mas parece que os romanos podiam ter outros impedimentos no que concerne a pronunciamentos políticos diretos em suas peças. De todo modo, segundo o pesquisador, parece não haver nenhuma questão política em que possamos falar conclusivamente de Plauto ou Terêncio tendo uma posição partidária direta. Considere-se o subcapítulo 2.2. para ver as regras que podiam reger as produções teatrais; e a interpretação de Germany (2019) sobre Névio e sua possível punição por ter-se envolvido em situações adversas com figuras públicas.

¹⁹⁹ Isso não seria integralmente uma herança da comédia grega. Como vimos, os mimos e as atelanas, por exemplo, também brincavam com valores familiares e privados.

²⁰⁰ Um exemplo plautino desse tipo de representação, que pode reforçar tal maneira de pensar, é a *matrona de Menaechmi* durante toda a peça, mais especialmente nos vv. 701-875, quando chama seu pai (*senex*) para evidenciar que seu marido é infiel, mas o pai parece apoiar o marido em suas escolhas – ainda que, é claro, tudo não passe de uma confusão causada pelos duplos, os irmãos gêmeos que ainda não se encontraram. Além desse caso, também a *sententia* de Tracalião, em *Rudens* (v. 1114), sobre mulheres que falam demais pode ser um reflexo do padrão de pensamento machista do período. Ressaltando o valor político dessa espécie de registro, Germany (2019, p. 80) defende que as mulheres na comédia romana, ocasionalmente, dão voz a reclamações sobre homens que são inegavelmente precisos e justos, e é difícil imaginar as cenas inteiramente para rir. Protestos articulados contra a injustiça de senhores atacando seus escravos e maridos traindo suas esposas provavelmente teriam evocado, de acordo com o classicista, diferentes respostas de diferentes segmentos da audiência e talvez respostas complexas dentro do mesmo ponto de vista. Vale conferir Cardoso (1991), uma leitura brasileira sobre figuras femininas em Plauto.

comédia romana está ricamente inserida em preocupações que devem ser legitimamente consideradas políticas. A comédia não é apenas política no sentido de que toca a política, mas também porque tem uma função política. Em resumo, a Comédia Nova romana pode ser vista como continuação da política por outros meios (GERMANY, 2019, p. 67).

Os comentários de Germany (2019, p. 75-77) sobre as reclamações de *Megadorus* acerca dos modos luxuosos das mulheres (*Aul.* vv. 167-9 e 475-535) ilustram bem o que estamos tentando evidenciar. Essas denúncias do personagem às vezes foram tomadas como evidência de que a *Aulularia* devia ser datada de cerca de 195 a.C., quando a *lex Oppia*, uma lei suntuária que regulamentava os adornos femininos, foi debatida e revogada. Não há razão clara, segundo o estudioso, para conectar as reclamações de *Megadorus* à revogação da *lex Oppia*, porém elas podem certamente ser associadas ao tropo plautino persistente dos perigos da prodigalidade, um tema de alguma proeminência no discurso político romano de final do terceiro e início do segundo século a. C.²⁰¹ Em outros termos, isso quer dizer que, mesmo que a passagem tenha um contexto cômico, revela, de algum modo, um pensamento talvez coletivo do período histórico-social²⁰².

Por fim, para definir nosso ponto de vista sobre como a contraparte grega teria influenciado a comédia romana e sua relação com alguma função pretensamente educativa, a assertiva de Dupont parece-nos bastante adequada ao que, em nossa análise do texto plautino, pretendemos demonstrar:

(...) as próprias comédias romanas se apresentam em seus prólogos como traduções de peças gregas pertencentes à “comédia nova” (a *Nea*) que, parece, diferentemente da “comédia antiga”, teria partido efetivamente dos ensinamentos de Aristóteles. Mas essa continuidade da *Nea* à *palliata* diz respeito apenas aos textos, e não às práticas espetaculares (DUPONT, 2017, p. 130).

Plauto e Terêncio baseiam-se em textos da Comédia Nova grega, mas imprimem muitos elementos romanos em suas adaptações, que passam a obedecer às convenções dos *ludi scaenici*. A tradição pré-literária romana, como já vimos, provavelmente não direcionava grande espaço para moralização efetiva ou discursos sérios. Queremos dizer, com isso, que a tradição grega, presente nos textos adaptados, pode ter dado certo ensejo à produção plautina,

²⁰¹ Como exemplo disso, Germany aponta para prólogo de *Trinummus*, no qual a personificação da Luxúria (*luxuria*) apresenta sua filha, a Pobreza (*inopia*), na casa onde ela ajuda um jovem a destruir sua herança.

²⁰² Germany argumenta ainda que a *lex Orchia* (182 a.C.) e a *lex Fannia* (161 a.C.), posteriores à morte de Plauto, portanto impossíveis de serem aludidas pelo autor, revelam que os padrões morais e de pensamento que deram origem a essas restrições foram as mesmas que ensejaram os grandes e extravagantes banquetes do poeta cômico. Nesse ponto de vista, Plauto necessariamente estaria refletindo uma moral, ainda que não tivesse o intento de instruir o público.

tendo-se em vista que os *Monósticos* dão alguma prova de que Menandro tendia a empregar máximas com fins supostamente moralizadores em suas comédias²⁰³. Já o conhecimento da tradição teatral itálica, herdada pelos comediógrafos romanos, não favorece claramente uma leitura moralista dos textos da comédia plautina.

Há, possivelmente, uma fusão desses elementos, da qual seriam produtos a continuidade da produção de *sententiae* da Comédia Nova grega – havendo a possibilidade de o uso de *sententiae* também já ser convencional nas atelanas – e a lei dos *ludi*, o ludismo. Em outras palavras, ocorre uma necessária adaptação das *sententiae* contidas nos textos fontes ao quadro dos jogos romanos. O que talvez fosse um ensinamento moral no texto grego torna-se uma técnica cômica durante o ritual teatral em Roma. Essas sentenças, em nosso ponto de vista, não tinham como objetivo instruir o público, mas contribuir para a comicidade como uma técnica; é claro que esse uso não suprime, de maneira nenhuma, a natureza moral preexistente dessas máximas. Plauto brinca com a moral, usando uma das suas manifestações mais eficazes e populares: as máximas.

²⁰³ Veja-se a análise de Hunter (1989, p. 119-121) sobre as citações de máximas trágicas em Menandro (*Aspis* vv. 407-28), pelo personagem Davo, que demonstram ser parte de um hábil plano elaborado pelo escravo, resultando numa cena cheia de máximas banais e gradualmente divertida. Vale lembrar que os poetas da Comédia Nova não escreviam mais em favor dos interesses restritos dos atenienses, mas para o mundo helênico como um todo, e isso se refletia na natureza universal dos problemas com os quais se confrontavam os personagens. No entanto, muitas passagens de sentimento moralizante, que nos parecem inteiramente apolíticas, teriam tido consonância com situações do momento (cf. HUNTER, 1989, p.13).

CAPÍTULO 3 – METODOLOGIA

Antes de descrever nossa metodologia de pesquisa, é oportuno resgatar a etimologia da palavra método, tendo em vista esclarecer como chegamos à definição dos procedimentos científicos aqui empregados. A exposição de Júnior (2018, p. 13) cumpre suficientemente, a nosso ver, a origem e o sentido da palavra a que nos reportamos:

A palavra método me é muito cara por expressar que algo se faz através de um caminho, evidência que nos indica a sua etimologia, proveniente do grego *metá* (μετά), *através, entre, conforme, e odós* (ὁδός), *caminho*. No entanto, *metá*, também significa, em grego, *além de, após* (grifos do autor).

Ao definirmos um método científico, elegemos um caminho a ser percorrido; mas não basta escolher como lidar com os dados de uma pesquisa sem que se reflita acerca do *após*. O método, portanto, além de guiar os estudos de uma investigação científica, deve viabilizar inovações dos procedimentos de uma área de pesquisa; possibilitando que o pesquisador aperfeiçoe e expanda os limites do método, alcançando novos parâmetros. Em nosso caso particular, veremos, na parte final deste capítulo, que houve a necessidade de adaptação de métodos de outros trabalhos, engendrando um modo de seleção e de análise das *sententiae*. Antes dessa descrição mais detalhada, precisamos esclarecer alguns aspectos quanto ao tipo de pesquisa que propicia a criação de nossa metodologia.

A pesquisa bibliográfica, por fornecer métodos para análise de documentos de domínio científico (OLIVEIRA, 2012, p. 69), é a modalidade de estudo que guia nosso trabalho. Essa escolha se justifica por motivo de os textos da comédia plautina e de outros autores antigos, que citamos durante este estudo, pertencerem a edições críticas modernas. Além disso, para analisar nosso objeto de estudo, *i.e.*, as *sententiae* na comédia *Rudens*, foi necessário fazer uma pesquisa de estudos secundários, no âmbito dos estudos plautinos modernos, que guardam pertinência para nossa investigação; o que tornou possível considerar limites interpretativos e métodos já utilizados para coleta e análise de *sententiae*.

Dessa forma, a questão decisiva para definição da metodologia adotada foi a natureza do texto com que lidamos. O texto em análise é uma comédia de Plauto escrita para ser encenada entre os séculos III e II a.C., no período da República romana. O percurso que fizeram os textos das comédias plautinas até chegarem a nós é consideravelmente longo. O *stemma codicum* de Plauto se constitui de duas principais famílias de manuscritos transmitidos à modernidade: Palimpsesto Ambrosiano, datado do século V ou VI d.C.; e os

Códices Palatinos (*Codices Palatini*), com manuscritos posteriores ao século X d.C.²⁰⁴. Já a *editio princeps* com vinte peças de Plauto “deve-se a Giorgio Merula, na localidade de Veneza, no ano de 1472” (PEREIRA, 2014, p. 13).

A particularidade metodológica de não lidarmos com textos autógrafos dos autores da Antiguidade, o que se estende a Plauto, é característica do campo de estudos da Filologia Clássica, mais conhecida no Brasil como Estudos Clássicos ou Letras Clássicas. Os manuscritos autógrafos da Grécia e de Roma antigas não chegaram até os dias de hoje, e não temos sequer cópias cotejadas com versões autógrafas. O que chegou a nós são manuscritos que derivam de originais, por meio de um número desconhecido de cópias intermediárias; sendo, portanto, encarregada a crítica textual por reconstituir o quanto possível o texto original (*constitutio textus*) (MAAS, 2017, p. 7-8).

Os textos da antiguidade clássica são transmitidos a nós por uma tradição de edições estabelecidas com base em manuscritos diversos, nas quais filólogos procuram “localizar os erros dos copistas, as interpolações posteriores, o estabelecimento das cópias disponíveis, a crítica da proveniência, fixação da data, identificação da origem, busca das fontes” (FUNARI, 2003, p. 27). Então, não restam dúvidas de que não lidamos com documentos originais, mas com edições críticas, destarte, de domínio científico; cabendo a nós a modalidade de pesquisa bibliográfica. Registramos também que nossa pesquisa acaba sendo, em alguns aspectos, documental²⁰⁵, por considerar, no capítulo primeiro, o contexto, o autor e o texto, considerando a função deste quando foi escrito (como vimos, ser encenado nos *ludi scaenici*).

Marino (2013, p. 177), em estudo introdutório acerca de metodologias possíveis para os Estudos Clássicos, afirma que, depois de estabelecida a questão a ser estudada, é necessário, por meio de levantamento bibliográfico, circunscrever e identificar as questões que estão em jogo, *i.e.*, temas pertinentes à pesquisa. Além disso, o estudioso evidencia a impossibilidade de conceber uma abordagem metodológica unívoca para o campo dos Estudos Clássicos, tendo em vista sua multiplicidade de objetos teóricos. Por isso, sugere que a pesquisa nesse campo do saber seja interdisciplinar²⁰⁶, fazendo dialogar o texto que é objeto

²⁰⁴ Para uma discussão mais completa sobre os manuscritos plautinos, ver Tarrant (1983, p. 302-307). Para conferir em quais manuscritos a comédia *Rudens* – ou parte dela – está presente, cf. Sonnenschein (1891, p. XVII-XVIII).

²⁰⁵ Destacamos ainda a observação de Sá-Silva, Almeida e Guindani (2009, p. 6) no que se refere à diferença determinante entre a pesquisa documental e a pesquisa bibliográfica: “O elemento diferenciador está na natureza das fontes: a pesquisa bibliográfica remete para as contribuições de diferentes autores sobre o tema, (...) enquanto a pesquisa documental recorre a materiais que ainda não receberam tratamento analítico (...)”.

²⁰⁶ O estudioso define ainda outros três pontos para conceber a pesquisa em estudos clássicos, a saber: aderência ao texto; conhecimento da língua e consciência da evolução histórica da língua em que um texto está escrito; e consciência da historicidade dos textos e dos autores que nós estudamos (cf. MARINO, 2013, p. 182).

de estudo com os outros aspectos da cultura na qual ele foi *produzido*, o que significa abrir o *texto* ao próprio *contexto* (MARINO, 2013, p. 181, grifos do autor). Com isso queremos demonstrar que a articulação entre estudos orientados pela pesquisa bibliográfica e pela pesquisa documental é praticável, de modo não excludente, na pesquisa em Estudos Clássicos.

Marino (2013, p. 175-176), baseado em Umberto Eco (2005), destaca que o classicista faz uma interpretação de uma interpretação, ou seja, uma interpretação de segundo grau; pois confere sua interpretação ao texto base de estudo, que, em sua essência, já é uma observação da natureza ou do âmbito social, realizada pelo autor do texto autógrafo. Essa reflexão tanto é evidente quando pensamos em autores que, na Antiguidade, produziram tratados acerca de questões históricas ou filosóficas, por exemplo²⁰⁷. No entanto, como pensar as comédias plautinas como textos em que subjaz uma interpretação do poeta²⁰⁸?

Já discorreremos brevemente, na introdução deste trabalho, sobre o cuidado necessário em utilizar, como fonte histórica, um texto antigo que tem valor, em sentido geral, como texto literário²⁰⁹; considerando que essa questão deriva, possivelmente, de um debate antigo que, ainda hoje, gera controvérsias: a relação entre arte e realidade²¹⁰. A questão que agora se impõe é a vertente crítica de buscar aspectos do autor nas suas obras, tendência enfraquecida atualmente nos estudos literários em geral após o surgimento do *New Criticism*, a Nova Crítica, movimento da teoria literária surgido nos anos 20, nos Estados Unidos. Nos Estudos Clássicos, a perspectiva de separar autor e obra vem sendo aplicada desde meados do século XX (COSTA, 2010, p. 7).

Podemos dizer que nos interessa, portanto, a intenção do texto (*intentio textus*)²¹¹, parâmetro que guia nossas análises das *sententiae* contidas na comédia *Rudens* – e não tanto a

²⁰⁷ Marino (2013, p. 177) assinala a vasta gama de objetos da antiguidade para estudos científicos, de tratados a esculturas, estabelecendo que cada tipo de texto solicita uma metodologia diferente.

²⁰⁸ Em nossa visão, ressaltamos que o poeta (*poeta*) é “um escriba e não um *poietes* no sentido aristotélico, ou seja, ele não é um fabricante de *mythoi*” (DUPONT, 2017, p. 152).

²⁰⁹ Mais particularmente nos ocupamos em discorrer sobre até que ponto o texto literário antigo pode servir a fins historiográficos, distinguindo a natureza enunciativa das fontes (cf., ainda, nota de rodapé 6, sobre a caracterização do discurso poético).

²¹⁰ Veja-se a posição de Conte (2019b, p. 41) sobre como a função retórica “reifica” a linguagem literária, ou seja, faz existir a linguagem sem caução direta das coisas; possibilitando ao poeta conferir validade absoluta a sua verdade particular. O estudioso deixa entrever a querela a que nos reportamos: a divergência entre as correntes platônica e aristotélica no que diz respeito à ilusão do texto poético, ou melhor, a natureza da *mimesis*. Sobre o conceito de *mimesis* segundo Aristóteles e Platão, consultar Voigt, Rolla e Soerensen (2015). Um exemplo moderno, no âmbito da teoria literária brasileira, que pode ilustrar como o debate sobre arte e realidade ainda está longe de consenso é *O problema do realismo de Machado de Assis*, de Bernardo (1955).

²¹¹ “A intenção do texto é a intenção que o texto mostra ter, o fim que podemos achar pelo que está escrito, além de outras considerações sobre o momento histórico, sobre a figura do autor etc.” (MARINO, 2013, p. 187).

intenção do autor (*intentio auctoris*)²¹². Importa-nos, essencialmente, investigar as *sententiae* enquanto recurso cômico que pode exercer efeitos para o texto da comédia como um todo e, conseqüentemente, para o espetáculo. Se permanecemos na esteira de Marino (2013), com ressalvas às particularidades de nosso objeto enquanto obra artística, nomeadamente teatral, poderíamos dizer que lidamos com um tipo especial de interpretação do autor, uma representação (*opsis*)²¹³; um texto que foi escrito para ser o fio condutor de um espetáculo ritual²¹⁴, tendo chegado a nós com possíveis interpolações em razão de novas representações das peças²¹⁵.

Destacamos ainda o viés filológico em que este estudo se inscreve, no sentido de que a “função básica da filologia é a recuperação dos textos escritos em tempos pretéritos, por meio da edição conservadora e a explicação de fenômenos da história e da cultura de um povo, expressos por meio da linguagem registrada nos textos”²¹⁶ (XIMENES, 2012, p. 93-94). Tomamos o texto escrito da comédia plautina à luz dessa diretriz. Buscamos interpretar o significado de passagens do texto (*sententiae*), investigando seu papel em plano intratextual, ao passo que examinamos a contribuição de tais passagens para o espetáculo da comédia nos *ludi scaenici*. Dessa forma, procuramos, ao final da pesquisa, por meio do estudo filológico de interpretação do texto antigo, poder demonstrar como a comédia romana pode ser exemplo de um teatro indissociável de seu contexto ritual. Além disso, pretendemos mostrar que é

²¹² Vasconcellos (2007, p. 241-244), em estudo sobre a intertextualidade na poesia latina, demonstra que não é tão simples negar a figura do autor; o estudioso ressalta, no entanto, que a ênfase na negação da categoria do autor, na análise literária, deu-se num contexto em que leituras biografistas da poesia antiga eram comuns. Com essa distinção entre intenção do texto e intenção do autor, no contexto de nosso estudo, pretendemos evitar a “petição de princípio” (*petitio principii*), que consiste em submeter a análise de um texto a conhecimentos prévios sobre o autor, em um jogo que condiciona os resultados às premissas. Sobre as noções de *intentio textus*, *intentio auctoris* e *petitio principii*, veja-se Marino (2013, p. 187-188). Para a intenção do texto como *intentio operis*, em relação com a *intentio auctoris* e a *intentio lectoris*, cf. Eco (2005), em *Interpretação e superinterpretação*, trabalho no qual se baseia Marino.

²¹³ Segundo Dupont (2017, p. 30-31), não devemos, vítimas da tradução, confundir a representação (*mimesis*) com a representação (*opsis*). Como já vimos, a representação (*mimesis*), categoria aristotélica, está atrelada à composição do *mythos*, que, por sua vez, é resultado do trabalho do poeta em reunir e organizar ações, *i.e.*, feitos realizados por homens (*pragmata* ou *praxis*); a *mimesis*, portanto, não é uma imitação, mas uma composição, uma concatenação de fatos entre si. Já a representação (*opsis*) está ligada à noção de espetáculo. Quando aplicada a Plauto, entenda-se representação na segunda acepção grega, o espetáculo (*opsis*), que no âmbito do teatro romano obedece não a uma lógica dramática, mas a “uma lógica ritual, uma razão espetacular” (DUPONT, 2017, p. 131).

²¹⁴ Ao contrário do que se pensa na tradição aristotélica, uma comédia romana, a nosso ver, não é uma história encenada no palco, “ela não se organiza em torno de uma “fábula” representada, mas deriva de uma outra razão que não é a narrativa e textual, e sim a razão do ritual em que se insere, que é também uma razão espetacular” (DUPONT, 2017, p. 8), a que Dupont nomeia de “razão lúdica”.

²¹⁵ Cf. nota de rodapé 4.

²¹⁶ É oportuno dizer que a definição do conceito e da abrangência do objeto de estudo da filologia não é unívoco (BASSETO, 1993, p. 109). No entanto, há de se registrar a posição de Melo (1981, p. 4), que define tanto a linguística como a filologia como “ciências perfeitamente caracterizadas, com seu objeto formal nitidamente estabelecido, com seus métodos próprios, seguros e apurados, com suas conclusões definitivas”. Para um panorama mais geral sobre o conceito de filologia da antiguidade à modernidade, ver Basseto (1998).

possível realizar análises sobre o teatro romano antigo sem necessariamente subjogá-lo aos postulados peripatéticos²¹⁷.

É necessário, também, justificar o *modus operandi* de nosso trabalho, um modo singular de construir a dissertação, marcado, desde o início, pela frequente necessidade de estabelecer paralelos por meio de marcadores (em geral, “veja”, “cf.”)²¹⁸. Esses sinais, segundo Cardoso (2020, p. 128), “caracterizam a precisão do estilo filológico” e, ainda segundo a estudiosa, funcionam “como um instrumento de controle da validade científica dos resultados de pesquisa assim documentados”. Além disso, segundo Fowler ([1997] 2020, p. 95), trata-se de uma característica quase que exclusiva do campo de pesquisa em estudo clássicos; portanto permitida e esperada pela comunidade interpretativa²¹⁹.

Para os procedimentos de coleta, organização e análise de dados, *i.e.*, nossa metodologia, cumpre descrever os critérios utilizados. Começamos pelo método de identificação e seleção das *sententiae* da comédia *Rudens*. Já vimos, em seção anterior deste trabalho²²⁰, algumas definições antigas e modernas da noção que entendemos hoje, em português, por máxima ou sentença; isso nos permite identificar as *sententiae* como construções específicas no que tange aos conteúdos que veiculam e aos contextos em que são utilizadas. Podemos dizer que o reconhecimento das três faces estudadas das *sententiae* (moral, retórica e cômica) foi essencial para identificação desses enunciados.

Desse modo, baseados na natureza moral das *sententiae*, esta sua fundamental característica, coletamos falas concisas de conteúdo genérico e/ou de caráter sapiencial. Considerando seu domínio retórico, selecionamos enunciados que, além do aspecto

²¹⁷ Sabemos, como defende Granger (1995, p. 45-48), que toda ciência é uma visão, e que a interpretação de fatos científicos depende de uma interpretação ordenada no interior de uma teoria explícita. Em nossa discussão particular, portanto, destacamos que os estudos plautinos de base aristotélica têm seus fundamentos e méritos científicos. Com a provocação, no entanto, temos tão somente a intenção de refletir se a condução teórica dos estudos de teatro romano antigo, em especial os estudos plautinos, aos postulados aristotélicos (à *Poética*, majoritariamente) não se deveria ao estabelecimento, em um impulso moderno, de uma “cronologia imaginária”, sob o pretexto de que Plauto e Terêncio são posteriores a Aristóteles (cf. DUPONT, 2017, p. 129).

²¹⁸ Sobre a “theory of cf.”, veja-se Fowler ([1997] 2020, p. 95-96), traduzido na coletânea de Vasconcellos e Prata (2019).

²¹⁹ Isso se refere, na tese do estudioso, a uma tendência, nos Estudos Clássicos, de traçar paralelos intertextuais para construção do sentido dos textos. Se, inspirados na formulação estruturalista pautada por Fowler, consideramos que o sistema intertextual, estabelecido por meio de paralelos, como fundamental para a construção do sentido de um texto poético, poderíamos aplicar esse raciocínio também ao campo da Filologia Clássica. A nosso ver, os marcadores, muito usados em notas de rodapé, possuem um papel assessorio para a construção do sentido do texto filológico, criando pano de fundo tanto com ralações entre literaturas primárias (obras estudadas) como orientando reflexões possíveis na literatura secundária (estudos interpretativos). Em outras palavras, se os textos poéticos, de forma geral, imitam, e o estabelecimento de relações intertextuais ajuda na construção do sentido, também esse processo imitativo e relacional poderia se aplicar ao texto filológico. Nesse sentido, veja-se Cardoso (2020, p. 128-131), que, por meio da metáfora do “teatro do mundo” (*theatrum mundi*), propõe uma ponderação mais ampla sobre a epistemologia da Filologia Clássica no que diz respeito à imitação como objeto da investigação filológica e como um princípio que rege suas atividades.

²²⁰ Cf. subcapítulos 2.3 e 2.4.

moralizante marcado, figuram em contexto de disputa discursiva entre personagens. Tendo em mente o domínio cômico das *sententiae*, recolhemos frases que, estando presente o atributo moral, podiam guardar relação com cenas, falas ou ideias anteriormente afirmadas, com apelo à ironia, à contraposição de ideias; em outras palavras, selecionamos enunciados que podiam subverter sutilmente a tessitura moral da peça, estabelecida pelo *prologus* e assimilada pelo *senex*, ou contradizer posições discursivas de personagens específicos.

Quanto a estruturas linguísticas, podemos dizer que, em geral, as *sententiae* em *Rudens* surgem na terceira pessoa do discurso, singular ou plural. Falas sentenciosas pessoalizadas, *i.e.*, enunciadas em primeira pessoa, tenderam a não cumprir o critério principal que explicita e respalda as *sententiae*: tratar-se de um conhecimento genérico e coletivamente compartilhado²²¹. Podem ser introduzidas por conjunções explicativas ou conclusivas como *ergo* (v. 401), *quia* (v. 1114) e *nam* (vv. 400, 923, 939^a), por exemplo; e, às vezes, são utilizadas como força argumentativa em posição final de um discurso (o que, em retórica, chama-se epifonema).

Além disso, devemos registrar que identificamos e coletamos 24 *sententiae* da comédia *Rudens*. Tracalião e Gripo são os que mais as utilizam, registrando pelo menos cinco *sententiae* cada um. O velho Dêmones pronuncia quatro sentenças. Labraz produz três *sententiae*, enquanto seu parceiro Cármides utiliza duas máximas. As *mulieres*, juntas, somam quatro *sententiae*, duas de Palestra e duas de Ampelisca. Já Arcturo formula apenas uma máxima. Na tabela abaixo, separamos, por personagens e por ordem de quantidade, as *sententiae* coletadas de *Rudens*. As sentenças estão citadas em latim, de acordo com nosso texto fonte, contendo a informação do verso a que corresponde.

Tabela 1 – Quantidade de *sententiae* por personagem

Personagem	Quantidade	<i>Sententiae</i>
Tracalião	5	<i>scin tu, etiam qui it lauatum in balineas, quom ibi sedulo sua uestimenta seruat, tamen surripiuntur, quippe qui quem illorum obseruet falsust: fur facile quem opseruat uidet: custos qui fur sit nescit</i> (vv. 382-385).
		<i>nam multa praeter spem scio multis bona evenisse</i> (v. 400).
		<i>ergo animus aequos optimum est aerumnae condimentum</i> (v. 402).
		<i>nam bonis quod bene fit hau perit</i> (v. 939 ^a).

²²¹ Exceção a isso são registros como o v. 400, em que o personagem diz ter certo conhecimento e não indica onde ou com quem o aprendeu. Dinter (2016, p. 136) argumenta que há dois contextos em que as *sententiae* se apresentam. No primeiro, surgem em diálogos entre personagens, sendo precedidas por formulações como “há um ditado antigo” (“there is an old saying”) ou similar; e essas seriam, segundo o estudioso, exemplos mais óbvios. No segundo contexto, estão ocorrências menos evidentes, pois não possuem marcação; mas têm qualidades nomotéticas idênticas às de suas contrapartes marcadas.

		<i>quia tacita est melior mulier semper quam loquens</i> (v. 1114).
Gripo	5	<i>nimis homo nihili est quis est piger</i> (v. 920).
		<i>uigilare decet hominem qui uolt sua temperi conficere officia</i> (v. 921).
		<i>nam qui dormiunt libenter sine lucro et cum malo quiescunt</i> (v. 923).
		<i>mare quidem commune certo omnibus</i> (v. 975).
		<i>quom inde suam quisque ibant diuorsi domum, nullus erat illo pacto ut illi iusserant</i> (v. 1252-1253).
Dêmones	4	<i>satin si quoi homini di esse bene factum uolunt, aliquo illud pacto optingit optatum piis?</i> (vv. 1193-1194).
		<i>in aetate hominum plurumae fiunt trasennae, ubi decipiuntur dolis</i> (vv. 1235-1236).
		<i>ill' qui consulte, docte atque astute cauet, diutine uti bene licet partum bene</i> (vv. 1240-1241).
		<i>semper cauere hoc sapientes aequissumum est ne conscii sint ipsi malefici[is] suis</i> (vv. 1246-1247).
Labraz	3	<i>qui homo <esse> sese miserum et medicum uolet, Neptuno credat sese atque aetatem suam</i> (vv. 485-486).
		<i>ita omnes mortales, si quid est mali lenoni, gaudent</i> (v. 1285).
		<i>ius iurandum rei seruandae, non perdendae conditum est</i> (v. 1374).
Cármides	2	<i>ut nanctu's habe</i> (v. 871).
		<i>tibi optigit quod plurimi exoptant sibi (...) ut id quod quaerant inueniant sibi</i> (vv. 873-874).
Palestra	2	<i>hoc quod est, id necessarium est perpeti</i> (v. 252).
		<i>neque est melius morte in malis, rebus miseris</i> (v. 675).
Ampelisca	2	<i>uerum omnes sapientes decet conferre et fabulari</i> (v. 338).
		<i>at ego etiam, qui sperauerint spem decepisse multos</i> (v. 401).
Arcturo	1	<i>facilius si qui pius est a dis, supplicans, quam qui scelestust inueniet ueniam sibi</i> (vv. 26-27).

Nossa intenção não é criar um dicionário de sentenças plautinas, mas realizar um levantamento das passagens sapienciais que cumprem efetivamente o critério moral típico das *sententiae*, sobretudo das que viabilizam a avaliação que nos propomos a realizar, ou seja, *sententiae* que possam surtir efeitos enquanto técnica cômica. Por isso não subdividimos as *sententiae* em temas comuns, como geralmente fazem os adagiários.

Pensando em facilitar a consulta pontual dos dados coletados em nossa pesquisa optamos por apresentar as *sententiae* organizadas por personagem, como vimos na Tabela 1 e também propomos uma listagem, disponível a seguir, contendo os contextos das falas em que surgem as *sententiae* bem como traduções desses trechos. Na lista, organizamos as máximas de acordo com os atos e as cenas em que aparecem no nosso texto fonte, visando demonstrar como essas sentenças são registradas ao longo de toda a comédia. Assim, mesmo não seguindo o pensamento e as conclusões gerais de Dinter (2016), nosso modelo de tabulação

das *sententiae* está apoiado em seu método de tratamento de dados, em que o estudioso separa, baseado em um compilado de 1529, as “sentenças gnômicas” (*gnomic sententiae*) da *Andria*, de Terêncio, em atos e cenas²²².

Rudens

Prólogo

ARC. *facilius si qui pius est a dis, supplicans,
quam qui scelestust inueniet ueniam sibi* (vv. 26-27).

ARC. Se é piedoso aquele que suplica aos deuses, terá graça mais facilmente para si do que quem é ímpio.

ATO I – Cena IV

PAL. *hoc quod est, id necessarium est perpeti* (v. 252).

PAL. É necessário suportar as coisas como são.

ATO II – Cena III

AMP. *uerum omnes sapientes decet conferre et fabulari* (v. 338).

AMP. Quem é sábio deve reconhecer e proclamar a verdade.

TRA. *scin tu, etiam qui it lauatum
in balineas, quom ibi sedulo sua uestimenta seruat,
tamen surripiuntur, quippe qui quem illorum obseruet
falsust:*

fur facile quem opseruat uidet: custos qui fur sit nescit (vv. 382-385).

TRA. Sabe duma coisa? Quando uma pessoa vai aos banhos lavar-se e não tira os olhos de cima da roupa, ainda assim lha roubam, tanto mais quando não está certa de qual dentre eles é para vigiar. Para o gatuno é fácil ter mira aquele a quem espreita; quem guarda é que não sabe quem é o ladrão²²³.

TRA. *nam multa praeter spem scio multis bona evenisse*

AMP. *at ego etiam, qui sperauerint spem decepisse multos*

TRA. *ergo animus aequos optumum est aerumnae condimentum* (vv. 400-402).

TRA. Muitas vezes, quando menos se espera, sei eu, acontecem coisas boas.

AMP. Eu também sei que a esperança enganou muitos esperançosos.

TRA. Portanto, um espírito sereno é o melhor tempero das misérias.

ATO II – Cena VI

²²² Também consultamos, além dos estudos mais detidos ao nosso tema, como os de Dinter (2010, 2014 e 2018), métodos de organização de *sententiae* de outros trabalhos, como Panayotakis (2014), em sua transcrição do manuscrito K, Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Berol. Lat. 4º, das *sententiae* de *Publilius*, datado do início do século IX; Pereira (2012), que enumera 558 provérbios, máximas e sentenças do português que tiveram origem na língua latina; além de dicionários de provérbios e sentenças, principalmente o de Tosi (1996), que as separa por temas e rastreia suas origens na língua e literatura gregas e romanas.

²²³ Tradução de Bruna (1978).

LAB. *qui homo <esse> sese miserum et medicum uolet,
Neptuno credat sese atque aetatem suam* (vv. 485-486).

LAB. O homem que quiser ser miserável e mendigo, confie-se a Netuno de corpo e alma.

ATO III – Cena III

PAL. *neque est melius morte in malis, rebus miseris* (v. 675).

PAL. Na miséria, quando tudo vai mal, não há nada melhor do que a morte.

ATO III – Cena VI

CHAR. *ut nanctu's habe.*

(...)

tibi optigit quod plurimi exoptant sibi

LAB. *quid id est?*

ut id quod quaerant inueniant sibi (vv. 871, 873-874).

CAR. Fizeste a cama para te deitares. (...) Sucede a você aquilo a que tantos aspiram.

LAB. O quê?

CAR. Acharem o que procuram.

ATO IV – Cena II

GRI. *nimis homo nihili est quis est piger nimisque id genus
odi ego male
uigilare decet hominem qui uolt sua temperi conficere
oficia.
non enim illum expectare <id> oportet, dum erus se
ad suom suscitet officium.*

nam qui dormiunt libenter sine lucro et cum malo quiescunt (vv. 920-923).

GRI. Gente preguiçosa não vale nada de nada; nutro uma aversão profunda a essa raça. Quem quer cumprir o seu dever pontualmente deve estar vigilante, não espera que o amo o venha acordar para o trabalho. Pois aqueles que dormem à sua vontade, descansam sem lucro e com punição.

ATO IV – Cena III

TRA. *nam bonis quod bene fit hau perit* (v. 939^a).

TRA. Favor feito aos bons nunca é perdido.

GRI. *mare quidem commune certo omnibus* (v. 975).

GRI. O mar é de toda gente, não há dúvidas.

ATO IV – Cena IV

TRA. *quia tacita est melior mulier semper quam
loquens* (v. 1114).

TRA. Uma mulher é sempre melhor calada do que falando.

ATO IV – Cena V

DAE. *satin si quoi homini di esse bene factum uolunt,
aliquo illud pacto optingit optatum piis?* (vv. 1193-1194).

DEM. Quando os deuses querem ser propícios a alguém, não realizam de algum modo seus desejos, se forem piedosos?²²⁴

DAE. *o Gripe, Gripe, in aetate hominum plurumae
fiunt trasennae, ubi decipiuntur dolis.
atque edepol in eas plerumque esca imponitur:
quam si quis auidus poscit escam auariter,
decipitur in trasenna auaritia sua.
ill' qui consulte, docte atque astute cauet,
diutine uti bene licet partum bene.
mi istaec uidetur praeda praedatum irier,
ut cum maiore dote abeat quam aduenerit.
egone ut quod ad me allatum esse alienum sciam
celem? minime istuc faciet noster Daemones.
semper cauere hoc sapientes aequissimum est
ne conscii sint ipsi malefici[is] suis.
ego mi collusim nil moror ullum lucrum.*

GRI. *spectaui ego pridem cômicos ad istunc modum
sapienter dicta dicere, atque is plaudier,
quom illos sapientes mores monstrabant poplo:
sed quom inde suam quisque ibant diuorsi domum,
nullus erat illo pacto ut illi iusserant* (Rud. vv. 1235-1253).

DEM. Gripo, Gripo, na vida do homem existem muitas armadilhas, onde há ardis para enganá-lo. E, caramba! as mais das vezes nelas se coloca uma isca; quando algum ganancioso se atira avidamente sobre essa isca, cai na armadilha graças à sua avidez. A quem se acautela refletida, instruída e astutamente, é dado gozar por muito tempo honestamente daquilo que honestamente adquiriu. Segundo me parece, esta presa nos vai ser apresada; que se vá com mais proveito nosso do que veio. Você quer que eu esconda uma coisa que me trazem, quando sei que é alheia? Não é aqui Dêmones quem fará isso. Nada mais próprio de homem avisado do que precaver-se do remorso de más ações. A mim não me interessa ter parte em ganhos sujos.

GRI. Já ouvi antes comediantes proferindo máximas sábias como essas; eles arrancavam aplausos, ao ensinarem ao povo essa linda moral. Mas quando os espectadores se dispersavam cada qual para sua casa, ninguém se moldava pelos ensinamentos dos comediantes²²⁵.

ATO V – Cena I

LAB. *ita omnes mortales, si quid est mali lenoni, gaudent* (v. 1285).

LAB. Todas as pessoas ficam alegres quando algo de ruim acontece a um rufião.

ATO V – Cena III

LAB. *ius iurandum rei seruandae, non perendae conditum*

²²⁴ Tradução de Gonçalves (2011).

²²⁵ Tradução de Bruna (1978).

est (v. 1374).

LAB. Juramento foi inventado para proteger, e não para perder o que a gente tem.

Baseamo-nos no texto latino editado e traduzido ao inglês por De Melo (2012). Essa edição da *Loeb Classical Library* conta com a divisão tradicional em atos e cenas, que favorece o mapeamento metodológico das *sententiae*, demonstrando que elas ocorrem ao longo de toda a comédia; além do fato de ser uma edição mais atual. A edição crítica de Sonnenschein (1891) foi consultada para estudo geral da comédia *Rudens*, mas não para citação do texto latino; o crítico não utiliza a divisão em atos, apesar de indicá-las no cabeçalho das páginas. Elegendo a edição de De Melo (2012) como fonte principal, foi possível manter o padrão metodológico baseado no trabalho de Dinter (2016), para elaboração da lista de *sententiae* disposta acima. É claro que, como esclarece Sonnenschein (1891, p. XVIII), a divisão plautina é feita simplesmente em número de cenas, e a divisão em cinco atos não serve a nenhum propósito útil no que diz respeito à estrutura e composição teatral das comédias.

A tabela e a listagem que aqui propomos pode demonstrar que as *sententiae* ocorrem em várias cenas da comédia e que não estão concentradas em falas de apenas um personagem. Pelo contrário, as *sententiae* são utilizadas por grande parte deles, destacadamente pelas mulheres e pelos escravos. Fato que evidencia o uso constante dessa técnica cômica, presente do início ao fim da comédia *Rudens*.

No que diz respeito à análise das *sententiae*, avaliamos somente as que mais bem favorecem nossa perspectiva de estudo, considerando-se o plano intratextual, *i.e.*, quando as *sententiae* se relacionam com outras passagens da própria comédia; além de termos em mente a contribuição das *sententiae* para o plano extratextual, o contexto enunciativo, ou seja, para a performance teatral nos *ludi scaenici*. Realizamos, dessa maneira, um estudo contextual, *i.e.*, que avalia o sentido criado por cada *sententia* em relação ao texto e à performance da comédia. A análise foi dividida em três partes: estudo do prólogo; estudo de *sententiae* entre mulheres e escravos, subdividido em análise de *sententiae* irônicas/dissimuladas e análise de *sententiae* em contexto de disputa discursiva; por fim, estudo da relação entre metateatro, moralização e *sententiae* em *Rudens*.

CAPÍTULO 4 – Análise das *sententiae* em *Rudens*²²⁶

Neste capítulo, realizamos análises da moralização no prólogo e em diálogos entre mulheres e escravos, dando destaque ao uso de *sententiae* como técnica cômica; o que consiste em utilizar as *sententiae* de maneira dissimulada, desafiando a moral estabelecida no prólogo por Arcturo, o *prologus*, e continuada por Dêmones, que cumpre o papel de velho (*senex*) na comédia *Rudens*; ou em um personagem utilizar uma ou mais *sententiae* num discurso para tentar ludibriar outro, em uma disputa discursiva. Por fim, buscamos demonstrar como uma passagem metateatral enunciada pelo escravo Gripo atesta o uso das *sententiae* como uma técnica cômica disponível para os autores da *palliata*, ao passo que nos ajuda a entender os efeitos dessas máximas para a peça e para o espetáculo ritual como um todo.

4.1 O moralismo do prólogo

Nos termos de Dupont (2017, p. 132), o prólogo das comédias pode ser enunciado por um prologuista (*prologus*), um personagem, geralmente não pertencente à história, que se dirige ao público e cujo ator não possui um papel²²⁷, sendo identificado por uma touca frígia. O *prologus* de *Rudens*, Arcturo, no entanto, é um “personagem-actante”²²⁸, já que possui um nome próprio e, mesmo tendo sua participação restrita ao prólogo, foi o responsável pela tempestade que ocasionou o naufrágio do barco do cafetão Labraz, possibilitando a história de reencontro entre pai e filha. A variação do prólogo de *Rudens* à regra geral, *i.e.*, à variante majoritária descrita por Dupont, deve-se, provavelmente, ao delineamento estratégico da história, que, a nosso ver, pretende jogar com o moralismo introduzido pelo próprio *prologus*. Ora, não há personagem melhor que uma divindade para um *prologus* que precisa impor, mesmo que falsamente, valores morais ao público e aos personagens²²⁹.

²²⁶ Publicamos o presente capítulo como artigo, em versão adaptada, sob o título “Moralização em cena: *sententiae* em *Rudens*, de Plauto”, integrando o v. 17, n. 1, de 2021, do periódico *Nuntius Antiquus*, revista de estudos antigos e medievais da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

²²⁷ Entenda-se *persona*, segundo Dupont (2017, p. 145), como uma máscara e um figurino para existir sobre o palco. Dupont (2017, p. 132) defende ainda que o *prologus* possui um “figurino de ator”, uma função teatral no espetáculo.

²²⁸ Cf. Dupont (2017, p. 145-147) sobre as diferenças entre actante, papel e ator.

²²⁹ Para ver como essa técnica teatral, que consiste em usar uma divindade como *prologus*, pode ser eficaz para a *captatio benevolentiae*, cf. Costa (2010, p. 9-10) sobre o público de *Amphitruo*. É importante salientar também, seguindo Hunter (1989, p. 28-29), que o prologuista divino traz informações que nenhum outro personagem poderia conseguir sem abandonar os limites humanos. Em particular, peças que terminam com uma revelação, conhecidas como “peças de reconhecimento”, como é o caso de *Rudens*, exigem um prologuista divino para que a plateia tenha uma noção completa dos fatos e, assim, seja capaz de aproveitar os efeitos de ironia que tal conhecimento permite ao poeta explorar.

Arcturo, uma divindade que diz ser enviada por Júpiter a terra para tomar conhecimento das condutas humanas, conduz um discurso altamente moralizador. Sua função na terra é ser os olhos da lei divina (*Rud.* vv. 9-15), não permitindo que o perjuro, o engano e outros vícios humanos triunfem em detrimento das boas ações. Arcturo, antes de apresentar de fato o *argumentum* da peça, enaltece os bons, ao evocar a *pietas*²³⁰, e condena os celerados. Isso podemos notar por meio da *sententia* que proclama: “Se é piedoso aquele que suplica aos deuses, terá graça mais facilmente para si do que quem é ímpio” (*Rud.* vv. 26-27)²³¹; logo em seguida, fazendo uma repreensão direta: “Por isso eu faço aos senhores, que são bons e vivem penetrados de piedade e boa fé, uma advertência: prossigam assim, para se alegrarem, mais tarde, de terem assim procedido”²³² (*Rud.* vv. 28-30).

Ao lermos o prólogo de *Rudens*, podemos imaginar, à primeira vista, que a comédia teria uma supervisão moral, controlada pela figura de uma divindade guardiã dos bons costumes. Para reafirmar sua autoridade, além de deixar claro que é enviado de Júpiter para cumprir a função de justiceiro (*Rud.* vv. 9-12), Arcturo usa *sententia* como meio para moralizar. Tendo isso em mente, é crucial examinar o comportamento e a postura dos outros personagens em relação ao moralismo engendrado por Arcturo, para que se possa entender a natureza moral de *Rudens* e, por conseguinte, o uso das *sententiae* como técnica cômica. O discurso explicitamente admoestador do *prologus* servirá como base para ironias²³³, contradições e zombarias direcionadas ao bom comportamento, durante toda a comédia.

Como Arcturo apenas realiza o prólogo e sai de cena, a comédia precisaria de um personagem que incorporasse discursivamente a moral imposta pelo prologuista. O personagem que logo se adequa a essa posição é o velho Dêmones²³⁴. Como reitera De Melo (2012, p. 390), Arcturo, como outras constelações, “desce do céu durante o dia para ver quais humanos são bons e quais são maus. Os bons recebem recompensa divina, os maus têm má retribuição²³⁵”. No entanto, Dêmones, personagem supostamente virtuoso, é um ateniense que

²³⁰ Cf. notas de rodapé 8 e 9.

²³¹ ARC. *facilius si qui pius est a dis supplicans / quam qui scelestust inueniet ueniam sibi.*

²³² ARC. *idcirco moneo uos ego haec, qui estis boni / quique aetatem agitis cum pietate et cum fide: / retinete porro, post factum ut laetemini.*

²³³ Cf. Mora (2003), que estuda a ironia no *Rudens*, tendo como base a teoria do Uso-Meção, orientada pela concepção linguístico-pragmática moderna. O estudioso busca estabelecer parâmetros diferentes para analisar a ironia em textos antigos gregos e latinos, ultrapassando o entendimento tradicional de que a ironia define-se simplesmente como uma relação de oposição entre significado literal e figurado de um enunciado.

²³⁴ O próprio nome do *senex* já pode indicar certa severidade de caráter. Segundo Sonnenschein (1891, p. 82), o nome talvez signifique ‘firme contra o inimigo’ (“steadfast against the foe”), o que, nas palavras do editor, combinaria muito bem com o personagem. Sobre a presença de personagens astutos nas performances teatrais dos *ludi*, ver notas de rodapé 46, 58 e 59.

²³⁵ “descends from heaven in daytime to see which humans are good and which are bad. The good receive divine reward, the bad retribution”.

teve que emigrar porque perdeu tudo ajudando outras pessoas. Disso somos avisados diretamente pela fala de Arcturo, logo depois de seu longo discurso moralista, introduzindo o *argumentum* da comédia:

ARC. Um velho que veio para cá exilado de Atenas, mas não é mau. Não está afastado da pátria por malvadez, mas enquanto ajudava outros, ele se enredou e, por generosidade, perdeu seus bens acumulados honestamente. Uma filhinha sua foi raptada quando ainda era pequena (*Rud.* vv. 35-39)²³⁶.

É bastante emblemático o fato de Arcturo fazer um discurso moralista que se estende por quase metade do prólogo (*Rud.* vv. 1-29) e introduzir imediatamente, após isso, um *argumentum* em que um *senex* – que não é uma má pessoa, pelo contrário, é generoso – perdeu seus bens, ajudando outras pessoas. O contexto se torna ainda mais engraçado porque, além de o velho ter mantido boas ações e ter tido como resultado a perda de seu patrimônio, ele também tem a filha pequena raptada. O que faz ruir a credibilidade das prescrições anteriores do *prologus*.

Não há como levar a sério o moralismo de Arcturo nem mesmo durante o prólogo. O moralismo é forjado para ser desconstruído instantaneamente. Arcturo se contradiz, criando ambiente para a dicotomia em que toda a comédia é balizada: *pius* e *scelestus*²³⁷. A dicotomia serve para demarcar posições discursivas entre o que seria o bom e o mau comportamento, evidentes tanto para atores quanto para o público, mas não como critérios severos de moralidade. As noções de *pius* e *scelestus* marcam oposições entre os que seriam, em um ambiente social e não ritualizado, bons e maus segundo a moral e a religiosidade vigentes; porém, no ritual dos jogos, a dicotomia perde qualquer juízo de valor objetivo.

Baseados em Dupont (2017, p. 132), podemos dizer que a função do prólogo é de abertura ritual, de inserção lúdica da comédia nos jogos:

O *prologus* se dirige ao público, utilizando a segunda pessoa do plural, para solicitar silêncio. Esse silêncio é um preâmbulo indispensável a todo ritual romano. Em um sacrifício, ele é solicitado com a fórmula *fauete lingua* [favoreçam com a língua]. No teatro, o objetivo é o de transformar o público em auditores-espectadores, de modo que o ritual possa ser celebrado de modo regular, o que faz com que os espectadores sejam co-celebrantes de um ritual em que a palavra é privilégio dos atores, mas que é destinado unicamente ao público (...).

²³⁶ ARC. *senex qui húc Athenis exul uenit, hau malus; / neque is adeo propter malitiam patria caret, / sed dum alios seruat se ínpediuit ínterim, / rem bene paratam comitate perdidit. / huic fíliola úrgo periit paruola.*

²³⁷ Em nosso capítulo de Introdução, comentamos brevemente sobre essa dicotomia. Para um estudo sobre a noção de *pietas* nas práticas religiosas de *Rudens*, cf. Souza e Moura (2019). Veja-se novamente notas de rodapé 8 e 9 de nossa dissertação.

Segundo a estudiosa, todas as comédias romanas possuíam um prólogo, geralmente situado antes da narrativa cênica; no entanto muitos prólogos não foram conservados nos manuscritos remanescentes. Há também registro de que podiam ser deslocados para depois da primeira cena, como em *Miles Gloriosus*, caso em que podemos ver uma brincadeira com os códigos teatrais da *palliata* (DUPONT, 2017, p. 132 e 138)²³⁸. Uma das funções do *prologus* é solicitar que, além de fazer silêncio, o público permaneça sentado e atento à performance. Se, pelo contrário, decidissem levantar e sair, o ritual seria interrompido e uma nova peça deveria ser encenada. Isso se deve à mentalidade ritualística da religião romana, que previa a repetição integral (inclusive dos espetáculos teatrais) de todos os *ludi* em que ocorresse alguma infração do cerimonial, procurando sempre satisfazer as expectativas da plateia.

Segundo Christenson (2000, p. 130-131), certos elementos se repetem nos prólogos de Plauto, embora nem todos estejam sempre presentes simultaneamente em todos os prólogos ou estritamente demarcados uns dos outros, dando a essas cenas uma aparência mais ou menos uniforme. O estudioso enumera tais elementos da seguinte maneira:

(1) a *captatio benevolentiae*, na qual o prologuista busca agraciar a peça e os atores com o público; (2) divulgação da peça original e/ou dramaturgo; (3) identificação do cenário; (4) narração do *argumentum* (ou seja, informações básicas e a situação atual); (5) previsão de cenas a serem encenadas; e (6) uma despedida para o público²³⁹.

No prólogo de *Rudens*, Arcturo não faz interpelações que solicitem diretamente o silêncio ritual ou a atenção do público. Portanto a variante majoritária, em que se registra, no prólogo, a *captatio benevolentiae*²⁴⁰, não está marcadamente presente. Todos os outros cinco elementos citados por Christenson constam e são facilmente identificados no prólogo de *Rudens*. A divulgação da peça grega fonte não é realizada²⁴¹, mas o seu autor grego é revelado (*Rud.* v. 32). Menções ao templo de Vênus, ao barco do cafetão, ao mar, isto é, ao cenário da comédia, também estão presentes no discurso de Arcturo (*Rud.* vv. 55-78). Essa descrição do cenário está diluída na narração do *argumentum*, que é iniciado declaradamente pelo prologuista no verso 31 e se estende até o verso 78. Previsões de cenas constam nos versos

²³⁸ Caso semelhante ocorre na *Cistellaria*, quando a divindade Auxílio (*Auxilium*) aparece na terceira cena para realizar o prólogo.

²³⁹ "(1) the *captatio benevolentiae*, in which the prologist seeks to ingratiate the play and the players with the audience; (2) divulgence of the source play and/ or playwright; (3) identification of the setting; (4) narration of the *argumentum* (i.e. background information and the current situation); (5) prediction of scenes to be enacted; and (6) a valediction to the audience".

²⁴⁰ Conforme Christenson (2000, p. 131), a *captatio benevolentiae*, termo pertencente à retórica formal, refere-se propriamente ao esforço do prologuista em prender a atenção do público.

²⁴¹ Cf. subcapítulo 1.2.1.1 e nota de rodapé 113.

79-81. Por fim, também há uma despedida de nosso *prologus* direcionada à plateia (*Rud.* v. 82).

Podemos entender a ausência de pedidos de silêncio e atenção, no prólogo de *Rudens*, como natural. Arcturo já tomou tempo suficiente exortando a plateia, solicitando a todos que sejam bondosos e piedosos, utilizando-se, inclusive, de *sententia* para esse fim. As advertências do *prologus* possivelmente foram suficientes para que o público entendesse que o bom comportamento durante o ritual também seria necessário, já que todos conhecem as normas da cerimônia. Como nos lembra Christenson (2000, p. 131), durante a apresentação dos prólogos plautinos, “o público é imediatamente desencorajado a imaginar qualquer barreira entre eles e os atores, devendo, em vez disso, abraçar seu papel participativo no espetáculo”²⁴², papel esse que, segundo Dupont (2017, p. 133), consiste em “permanecer sentado e calado, mas sobretudo escutar”.

O tom moral do prólogo de *Rudens*, criado pelas exortações de Arcturo, é um parâmetro moral que será desconstruído durante a peça. Trata-se de uma técnica que permite jogar (*ludere*) com o próprio jogo. O *prologus*, que é uma divindade atuando em uma comédia, profere exaltações à moral, defendendo ostensivamente a boa conduta. O personagem, porém, em sua ignorância cômica, reproduz enunciados que, para a plateia, possuem outros sentidos além do literal.

A noção de ironia dramática²⁴³ pode nos ajudar a entender esse procedimento:

A ironia dramática, que pode ser trágica ou cômica, dá-se quando as personagens falam de coisas que para elas pouco significam porque desconhecem determinados acontecimentos que o espectador já sabe, e por isso para este adquirem um valor muito mais rico em matizes que para elas (MORA, 2003, p. 68).

Direcionando a questão, podemos dizer que a ironia, no teatro, ocorre em duas dimensões²⁴⁴: i) dimensão intratextual; e ii) dimensão extratextual. Na primeira, podemos dizer que a ironia se dá na interação entre os próprios personagens, quando suas falas retomam, opõem, refutam e/ou contradizem algum outro passagem ou posicionamento discursivo de outro(s) personagem(ns). Na segunda, as ironias podem ser vistas como

²⁴² “In this way the audience is immediately discouraged from imagining any barrier between themselves and the actors, and should instead embrace its participatory role in the spectacle”.

²⁴³ É importante afirmar que não identificamos incoerência no uso desse conceito em nosso estudo. A noção de ironia dramática é amplamente conhecida nos estudos de teatro em geral. Não caberia a nós criar nova nomenclatura que não utilizasse o termo aristotélico ‘drama’ para definir e estudar o uso da ironia em contextos teatrais. Em outras palavras, entendemos que a ironia dramática trata da presença da ironia no teatro, sendo, portanto, a esse entendimento que aludimos quando nos apropriamos dessa concepção.

²⁴⁴ Cf. Mora (2003, p. 64-65).

produzidas por um autor, nesse caso Plauto, e direcionadas ao público por meio dos atores/personagens. A leitura integral e articulada de falas e posicionamentos, assim como retomadas discursivas, ajuda-nos a perceber as passagens irônicas no plano intratextual. No plano extratextual, temos de considerar tanto o ritual, o contexto em que as comédias eram apresentadas, quanto a capacidade da plateia de entender as ironias que ocorriam no palco²⁴⁵.

Arcturo pronuncia ensinamentos que o público, estando no contexto dos jogos, já pode desconfiar de que não sejam severos. A função do prologuista, no ritual, não era de pregar ensinamentos; o contexto performativo permite ao *prologus* de comédias que requeira do público a atenção e o silêncio indispensáveis ao andamento dos *ludi*, mas isso, que pode ser entendido como solicitação de um bom comportamento para o ritual, não se estende necessariamente à vida em outros contextos. Dupont (2017, p. 134-135) esclarece a questão, afirmando que a função do *prologus* é brincar com o ritual de abertura, não possuindo, ele, qualquer autoridade sobre o público. Sendo assim, o público tem possibilidade de interpretar duplamente as falas de Arcturo.

Seguindo o conceito defendido por Mora (2003, p. 63), a “dupla interpretação simultânea”, poderíamos dizer que a ironia possui duas possíveis implicaturas²⁴⁶, mas apenas uma é pertinente²⁴⁷. Assim, seria possível dizer que o público, ao ouvir os dizeres morais do *prologus*, saberia que a implicatura mais pertinente seria a situacional, *i.e.*, o contexto enunciativo que impossibilita que a fala admoestadora seja séria. O público sabe que o papel de um *prologus* não é o de um preceptor da moral, mesmo que tal papel teatral esteja sendo exercido por uma divindade.

²⁴⁵ Tal explicação se faz necessária para que não se cometa o erro de estabelecer uma análise puramente textual das figuras retóricas existentes na comédia plautina. É claro que o entendimento de Conte (2019a, p. 32) de que não existe figura se não houver consciência no leitor da duplicidade inata no discurso que a ele é proposto, pode ser aplicado às duas dimensões que propomos, *i.e.*, é preciso que aquele a quem a ironia é direcionada compreenda sua função, tanto personagens quanto público. Não se pode esquecer, no entanto, que a intermediação feita pelos atores é sempre determinante sobre a forma como o público pode entender o texto. Gestos, figurinos, expressões faciais e corporais, cenários e outros elementos próprios do teatro podem ter afetado diretamente a interpretação do público sobre passagens que, sendo apenas lidas, não teriam o mesmo sentido.

²⁴⁶ A expressão é utilizada por Mora, que tem como norte de estudo a perspectiva pragmática da Linguística Moderna. Podemos dizer, de modo geral, que a implicatura conversacional referida pelo estudioso ocorre quando o emissor pode inculcar, em seu enunciado, um significado adicional ao significado literal.

²⁴⁷ Nas palavras do autor: “no caso das ironias as duas implicaturas são, regra geral, consideradas simultaneamente: o interlocutor interpreta um conteúdo implicado a partir dos seus próprios conhecimentos e outro a partir dos conhecimentos de um hipotético ouvinte suficientemente ingênuo para não ter em consideração determinada informação prévia (contexto situacional, gosto do falante pela utilização da ironia, conhecimento das normas sociais, de factos culturais, etc)” (*ibidem*).

A proposição moral nos prólogos, assim como jogar (*ludere*) com a ordem convencional dos códigos teatrais, como nos casos de *Miles Gloriosus* e *Mercator*²⁴⁸, pode ser entendida como uma técnica teatral, um recurso que permite brincar com as expectativas do público. Vejamos o que nos diz Dupont (2017, p. 138):

Na abertura, bem como no encerramento, jogar (*ludere*) com o ritual faz parte do próprio ritual. Jogar com os jogos. O poeta cômico joga com o quadro ritual ao colocá-lo em perigo. Esse jogo introduz o único verdadeiro suspense do espetáculo: a comédia acontecerá? O ritual será celebrado corretamente? De tanto gracejar, o poeta não acabará indo longe demais? Um desses jogos consiste em subverter brevemente a expectativa do público (...).

No que diz respeito ao suspense criado nos prólogos e a ironia que podem revelar, Mora (2003, p. 68), ao analisar *Rudens*, afirma que

(...) o espectador encontra deleite na interpretação dos enunciados a partir dos seus próprios conhecimentos e da ingenuidade ou ignorância das personagens, sabendo que elas estão totalmente inconscientes do verdadeiro conteúdo das sentenças que pronunciam. E daí que a crítica aos prólogos plautinos por serem demasiado explícitos e desvendadores da intriga seja totalmente infundada. O *suspense* mantém-se pela ignorância de como e quando se produzirão os feitos anunciados, e em contrapartida ganha-se muito em possibilidades de exploração da ironia dramática (grifo do autor).

Certamente os detalhes do enredo a serem colhidos no prólogo narrativo são muito escassos e muito gerais para eliminar a tensão dramática (DUCKWORTH, 1994, p. 218). Nas palavras de Duckworth (1994, p. 209), um dos requisitos fundamentais para o sucesso de um drama era despertar e manter o interesse do público, este devendo permanecer em estado de tensão contínua. O suspense se subdividiria em dois tipos: i) o suspense de antecipação (*suspense of anticipation*), quando o espectador sabe o que vai acontecer, mas não quando ou como; ele acompanha o progresso da ação e aguarda com esperança ou medo cada vez maiores a chegada do evento prenunciado; ii) suspense de incerteza (*suspense of uncertainty*), quando o espectador não sabe o resultado dos acontecimentos e permanece em um estado de ignorância e curiosidade sobre a ação. Para o estudioso, as duas formas de suspense não seriam incompatíveis, pois a ignorância dos detalhes pode ser combinada com uma antecipação intensificada dos principais eventos, ou a ação imediata pode ser prenunciada e o resultado final deixado na incerteza.

²⁴⁸ Cf. as análises de Dupont (2017, p. 138-139).

A moralização incutida no prólogo de *Rudens* pode ser um exemplo daquilo que Dupont, Mora e Duckworth entendem como suspense²⁴⁹. A plateia esperava assistir a uma comédia, ao passo que o *prologus*, em vez de cumprir suas funções convencionais, moralizava verbalmente. O prólogo seria, portanto, nesse ponto da argumentação dos estudiosos, espaço para iniciar o suspense sobre a comédia, brincando com as expectativas do público romano. Assim, além de deixar a plateia com certa curiosidade sobre o que aconteceria no palco, o prólogo também tinha a função de despertar a atenção e gerar interesse do público.

Acreditamos que em *Captivi*²⁵⁰, comédia plautina que tem como fio condutor um engano, o recurso de moralização no prólogo aparentemente também é utilizado, havendo um suspense ainda mais evidente do que aquele apontado por nós em *Rudens*. Tal ideia reforça nossa tese de que a moralização, em Plauto, constituía uma técnica da qual fazem parte as *sententiae*. Em *Captivi*, Tíndaro (*Tyndarus*) e Filócrates (*Philocrates*) armam uma trama contra o *senex*, Hegião (*Hegio*), em que um se passará pelo outro, trocando de roupa e de nome. Além de cumprir a tarefa de mandar seu amo, Filócrates, em seu lugar para a liberdade, o servo Tíndaro, sem saber, fará o bem de salvar seu irmão, fazendo com que volte livre à pátria e aos braços do pai, Hegião. Além de ele próprio permanecer, como escravo, na casa do velho Hegião, que, mais tarde, ele descobre ser seu pai.

Nessa comédia, o *prologus*, geralmente identificado como chefe da trupe, diz que os humanos são como joguetes nas mãos dos deuses (*Capt.* v. 22), e que muitas vezes fazemos o bem, mais por não saber do que por querer (*Capt.* vv. 44-45). Revela, ainda, que quando pensa no engano preparado por Filócrates e Tíndaro contra Hegião, percebe quão miseráveis são os seres humanos (*Capt.* v. 51). Curiosamente, depois disso, o *prologus* pede diretamente aos espectadores que prestem atenção na comédia porque nela não haveria versos torpes (*spurcidi*) e indignos de serem lembrados (*immemorabiles*); assim como não haveria proxeneta perjuro, nem prostitutas maliciosas, nem soldados fanfarrões (*Capt.* vv. 54-58). Em seguida, diz ao público para não temer a guerra entre etólios e eleus que anteriormente ele havia citado (*Capt.* vv. 24-25), pois a guerra se passa fora do teatro e não seria adequado encenar de surpresa uma tragédia²⁵¹.

O aspecto metateatral serve ao *prologus* para fazer afirmações jocosas sobre a própria estética da comédia plautina. Se em *Captivi* não há proxeneta, prostituta ou soldado pimpão,

²⁴⁹ Para análise mais detida a respeito do suspense relacionado aos prólogos plautinos, ver Duckworth (1994, p. 211-218).

²⁵⁰ Os versos dessa comédia, que a seguir são mencionados, foram consultados no *PHI*.

²⁵¹ Costa (2014, p. 90) comenta a passagem de *Captivi* e explica que a justificativa do *prologus* se deve ao fato de que a guerra é um *topos* típico da tragédia, e não da comédia.

por outro lado há escravos enganadores e um parasita. A menção à tragédia não é despropositada. Além de dizer que a guerra se passa fora do teatro e que o assunto trágico não irá tomar o assunto da comédia, o que, por si só já é uma brincadeira, considerando-se, por exemplo, a mescla genérica realizada na comédia *Anfitrião*, de data possivelmente anterior a *Captivi*²⁵², acreditamos que a intenção pode ter sido de assegurar, indiretamente, que também os papéis dos personagens seriam os papéis tradicionais de uma comédia. Seria natural que a plateia, nessa situação, pudesse ficar confusa ao ouvir uma fala do *prologus* no sentido de moralizar severamente, afirmando, inclusive, que certos papéis convencionais da comédia não estariam presentes. Então, para que o público entendesse o jogo realizado com o próprio jogo, o *prologus* assegura que a representação é de uma comédia, pondo fim ao suspense que estaria envolvendo a plateia nesse ponto²⁵³.

Várias outras peças de Plauto têm, em suas primeiras cenas, uma intenção explicitamente moral. No entanto, mesmo a moralidade plautina mais séria tende a entrar em colapso no meio da peça, de modo que o público percebe, no final, que foi seduzido por uma peça que é tudo, menos edificante. Em várias ocasiões, os personagens Plautinos sugerem explicitamente que o público aprenderá com suas palavras ou ações, ou que eles próprios aprenderam com o teatro. A ironia dessas passagens confirma o viés antididático de Plauto (MOORE, 1998, p. 69 e 77).

Tanto no prólogo poderemos ver essas ironias direcionadas ao público quanto nas *sententiae* que irão retomar a moral inicial, renunciando-a. Como já dissemos, considerando-se o contexto ritual em que a comédia estava inscrita, o público tinha condições de perceber que o moralismo do prólogo de *Rudens* era insustentável na continuidade da peça. Para além disso, mais do que capaz de entender as ironias presentes no palco, o público já as esperava. Segundo Moore (1998, p. 5), Plauto estava ciente dessa expectativa e a cumpriu fielmente, por isso seus personagens são cheios de máximas incisivas; e Plauto às vezes defende suas peças como moralmente edificantes – como ocorre explicitamente em *Capitivi*. Ainda assim, as autojustificativas moralistas de Plauto são tingidas de ironia, e vários personagens lançam dúvidas sobre a ética da moralização teatral.

²⁵² Cf. Couto (2006, p. 11).

²⁵³ Segundo Moore (1998, p. 69): “As reivindicações mais óbvias de Plauto ao didatismo são o prólogo e o epílogo de *Captivi*” (“Plautus's most obvious claims to didacticism are the prologue and epilogue of *Captivi*”). O autor analisa *Captivi* para mostrar a falsa impressão de didatismo criada nessas duas instâncias da comédia, chegando à conclusão de que elas servem a fins irônicos.

As *sententiae* são, portanto, uma técnica específica associada ao jogo realizado com a dissimulação da moral²⁵⁴. Não é à toa que, como vimos no prólogo de *Rudens*, Arcturo introduz uma *sententia* (vv. 26-27) no final de sua admoestação. Da mesma maneira que encontramos, em *Captivi*, exemplos de como as *sententiae* renunciam à concepção moral estabelecida no prólogo, como já demonstrou Moore (1998, p. 68-71)²⁵⁵, também em *Rudens* veremos, nas análises da próxima seção, que as *sententiae* ajudam a revelar um didatismo dissimulado²⁵⁶. Este procedimento, que entendemos como uma técnica cômica, é iniciado no prólogo e está presente ao longo de toda a comédia, minando a severidade de enunciados que somente fora do contexto teatral e ritualístico poderiam se esgotar em seus sentidos literais.

4.2 *Sententiae* entre mulheres e escravos

As *sententiae* presentes na comédia *Rudens* são distribuídas, em maior número, entre as personagens femininas, Palestra e Ampelisca, os escravos, Tracalião e Gripo²⁵⁷. Grande parte das máximas são utilizadas, no decorrer da peça, para contrapor o moralismo iniciado pelo *prologus* e continuado por Dêmones. Em outras palavras, as *sententiae*, elementos de natureza moral, são utilizadas ironicamente para declinar do moralismo prenunciado. O entendimento disso como um delineamento de contraposição já foi defendido por Moore (1998, p. 78, tradução nossa):

Enquanto entrega o *argumentum*, Arcturus estabelece claramente a virtude de Daemones (35-38) e o vício de Labrax e seu companheiro de crime, Charmides (40, 47-50), e ele revela como ele, Arcturus, causou uma tempestade com a finalidade de punir Labrax e recompensar Palaestra (67-71). Ao longo dos primeiros dois terços

²⁵⁴ Vale esclarecer que nem todas as comédias que possuem *sententiae* terão um prólogo moralizante a que estarão relacionadas, pois as *sententiae* são um recurso teatral específico e independente, disponível dentre o conjunto de técnicas que os autores romanos dispunham. Moore (1998, p. 77) comenta mais sobre outras comédias que iniciam com um intento moral bem marcado, mas que depois se mostram irônicas, pois o final controverte os preceitos iniciais.

²⁵⁵ O estudioso comenta as máximas morais de *Captivi*, demonstrando como são recursos cômicos e surgem em cenas de engano. Um exemplo para ilustrar essa tese é quando Filócrates, fingindo ser Tíndaro, discursa estoicamente sobre sua condição de escravo (*Capt.* vv. 271-273) e diz, “filosoficamente”, que não sabe se o pai de Filócrates está vivo ou morto (*Capt.* vv. 282-283). Tíndaro comenta à parte: “Estamos seguros: agora ele não é apenas um mentiroso, ele é um filósofo” (*Capt.* v. 284) (*salva res est, philosophatur quoque iam, non mendax modo est*). As máximas morais são, portanto, recursos que ajudam Filócrates a enganar Hegião (cf. MOORE, 1998, p. 68).

²⁵⁶ Usamos o adjetivo “dissimulado”, em português, propositalmente para remeter à *dissimulatio* ciceroniana (*De or.* 2, 269-270). Apesar de o Arpinate propor uma definição um tanto sintética para a ironia, o sentido de “fingimento” imbuído na sua associação de tal figura à dissimulação é semelhante ao que temos a intenção de remeter nas passagens que serão analisadas. Nas palavras de Mora (2003, p. 58), Cícero propõe que a ironia consiste em dois pontos principais: dizer algo contrário daquilo que se pensa e dizê-lo de maneira fingida.

²⁵⁷ Outros personagens também utilizam *sententiae*, mas em menor quantidade; cf. lista disponível na Metodologia de nossa dissertação.

da peça, vários personagens protestam sobre os temas estabelecidos por Arcturus: até que ponto Labrax e homens como ele merecem punição (158, 318-19, 346, 505-6, 617-21, 643-46, 651-56), a bondade e justiça dos deuses (261-62) e as virtudes de valor, como hospitalidade (286-89, 406-11), honestidade (338) e diligência (914-25) (grifo do autor)²⁵⁸.

Tendo em mente a tese de Moore, que aponta o protesto de outros personagens às proposições de Arcturo, iniciamos nossas análises investigando as *sententiae* que surgem em contexto irônico. Em seguida, dedicamo-nos a análise das *sententiae* presentes em situações de disputas discursivas, que, de certa forma, não deixam de caracterizar uma oposição ao moralismo da peça, quando utilizadas por personagens que, ao invés de admoestar, visam ao seu próprio logro.

4.2.1 Ironia: Palestra e Ampelisca

Começamos pela notável máxima proferida pela personagem Palestra, “é necessário suportar as coisas como são”²⁵⁹ (*Rud.* v. 252), que, tomada isoladamente, parece estar alinhada à visão moral iniciada por Arcturo no prólogo.

A proposição surge durante um diálogo entre as mulheres (*mulieres*), a jovem (*uirgo*) Palestra e sua escrava (*ancillula*) Ampelisca, logo que se reencontram na praia, após se salvarem do naufrágio. Ampelisca pergunta se elas seguirão andando molhadas pela praia, e Palestra lança a *sententia* como argumento motivador, *i.e.*, uma *sententia* que surte como alento a quem sobreviveu a um desastre e precisa persistir. Nessa linha de pensamento, poderíamos de imediato associá-la a uma moral estoica de domesticação das emoções. Há de se desconfiar, no entanto, se essa ou quaisquer outras *sententiae* retiradas das comédias plautinas, que podem nos remeter a pensamentos de escolas filosóficas do período helenístico, não seriam possivelmente irônicas²⁶⁰.

Uma possível objeção quanto a se encarar a supracitada *sententia* como uma admoestação séria é o próprio contexto em que ela é proferida. Poderíamos apontar, por

²⁵⁸ “As he delivers the *argumentum*, Arcturus establishes clearly the virtue of Daemones (35-38) and the vice of Labrax and his companion in crime, Charmides (40, 47-50), and he reveals how he, Arcturus, caused a storm in order to punish Labrax and reward Palaestra (67-71). Throughout the first two-thirds of the play, various characters expostulate on the themes established by Arcturus: the extent to which Labrax and men like him deserve punishment (158, 318-19, 346, 505-6, 617-21, 643-46, 651-56), the kindness and justice of the gods (261-62), and the value virtues such as hospitality (286-89, 406-11), honesty (338), and industry (914-25)”.

²⁵⁹ PAL. *hoc quod est, id necessarium est perpeti*.

²⁶⁰ Sobre as relações entre a Comédia Nova e a Filosofia, ver Hunter (1989, p. 147). Em outra perspectiva, Grimal (1986, p. 108-109) defende que há, além de uma influência aristotélica dominante, repercussões morais do epicurismo e do estoicismo nas comédias plautinas por conta de Plauto ter se baseado nos textos da Comédia Nova grega.

exemplo, que seria ingenuidade ver credibilidade em um ensinamento preconizado por uma mulher, categoria inferior ao homem na ordem social romana e, por conseguinte, geralmente assim representada no teatro da época²⁶¹. No entanto, no contexto plautino, em que tantas vezes temos como herói cômico não raro um *seruus callidus*²⁶², e mesmo personagens femininas, como em *Casina*, por exemplo, essa premissa não se mostra necessariamente verdadeira²⁶³.

A validade da *sententia* parece se esclarecer quando notamos que Palestra, durante seu monólogo²⁶⁴ (*Rud.* vv. 185-219), queixa-se de seu destino e do tratamento concedido a ela pelos deuses:

PAL. O que dizem da má sorte dos mortais é muito menos do que a desgraça que na realidade experimentam. Pôde isto agradar a um deus? Eu, neste preparo, cheia de medo, atirada para regiões desconhecidas? Terei de pensar que nasci para esta desgraça? Será esta a recompensa da minha piedade sem limites? Não me seria penoso suportar esta desdita, se tivesse desrespeitado os pais ou os deuses: mas se, com desvelo, procurei não o fazer, então, ó deuses, tratais-me indignamente, iniquamente, imoderadamente. Depois disto, como reconhecer os ímpios, se é esta a vossa recompensa para os inocentes? Se soubesse que eu ou meus pais tínhamos cometido algum sacrilégio, não me queixaria tanto. Mas é o crime do meu dono que me atormenta, a sua impiedade causa o meu mal (*Rud.* vv 185-198)²⁶⁵.

O discurso moralizante do prólogo feito por Arcturo é posto em xeque quando retomado indiretamente por Palestra, como nos alerta Moore (1998, p. 78, tradução nossa): “Palestra argumenta contra a visão de mundo de Arcturo, reclamando, depois de seu naufrágio, de que o tratamento que ela recebeu dos deuses não está de acordo com sua vida virtuosa”²⁶⁶. A *sententia* em evidência (*Rud.* v. 252) revela uma moralização, a nosso ver,

²⁶¹ Cf. Bureau (2013), que discute acerca dos comentários atribuídos a Donato sobre as máximas contidas nas comédias de Terêncio.

²⁶² Nas palavras de Cardoso (2005, p. 105), o *seruus callidus* seria o herói cômico plautino por excelência.

²⁶³ Cf. Segal (1987). Sobre as mulheres em Plauto, ver Rocha (2010; 2015).

²⁶⁴ Para apreciação das funções do monólogo enquanto técnica na comédia romana, veja-se Duckworth (1994, p. 103-109).

²⁶⁵ Tradução de Gonçalves (2011). O texto latino correspondente é o seguinte: PAL. *nimio hominum fortunae minus miserae memorantur / quam in usu, experiundo is datur acerbum. / <saturnus> hoc deo complacitum est, me hoc ornatu ornatam / in incertas regiones timidam eiectam? / hancine ego ad rem natam miseram me memorabo? / hancine ego partem capio ob pietatem praecipuam? / nam hoc mi haud labori est laborem hunc potiri, / si erga parentes aut deos me impiaui; / sed id si parate curavi ut cauerem, / tum hoc mi indecore, inique, immodeste / datis di; nam quid habebunt sibi signi impii posthac, / siad hunc modum est innoxii honor apud uos? / nam me si sciam <in uos> fecisse aut parentes / scelestae, minus me miserer; / sed erile scelus me sollicitat, eius me impietas male habet.*

²⁶⁶ “Palaestra argues against Arcturus's worldview, complaining after her shipwreck that the treatment she has received from the gods is not in keeping with her virtuous life”.

irônica, pois demonstra, ao contrário do que dizia a divindade²⁶⁷, a necessidade de aceitação das injustiças, já que a boa conduta não se mostra bem recompensada.

É possível assumir, em um ponto de vista tradicional sobre a ironia, que a *sententia* de Palestra equivaleria a uma sentença literalmente oposta, *i.e.*, “não é necessário suportar as coisas como são”. De fato, uma relação de oposição pode ser entendida, apesar de sabermos que a substituição de uma frase pela outra, nesse contexto, não resultaria em um mesmo efeito. O que define a ironia na fala de Palestra é o contexto, a referência disfarçada a passagens anteriores da comédia; marcando, sobretudo, uma oposição ao discurso do *prologus*. Trata-se de um jogo mais amplo que envolve tanto os personagens quanto o público, sendo essencial considerar mais do que o conteúdo verbal da passagem para percebê-la como uma técnica cômica.

A *sententia* de Palestra deixa entrever uma segunda possibilidade de interpretação, permitida não apenas pela possível relação de oposição literal a outro enunciado, mas por estar diretamente ligada ao contexto; revelando certo fingimento ou dissimulação da personagem. A sentença de Palestra só pode ser percebida como irônica pelo público, já que somente este presenciou tanto o prólogo de Arcturo quanto o monólogo de Palestra. É exatamente essa conexão que impossibilita ver nessa *sententia* um objetivo moral. Em outras palavras, é preciso considerar o prólogo moralizante de Arcturo e o monólogo de insatisfação de Palestra, para entender que a *sententia* de Palestra é irônica.

Considerando a natureza do prólogo de *Rudens* e a função convencional dos prologuista da *palliata*, os espectadores têm as condições necessárias para entender a ironia. Assim, pouco relevante se mostra qualquer entendimento que queira ver na fala de Palestra o objetivo de moralizar severamente para o público romano. O que se percebe é um didatismo dissimulado, que pode ter motivado gargalhadas da plateia que acabara de assistir à apresentação do prólogo. É importante não perder de vista, é claro, que a utilização de uma *sententia* como técnica cômica não suprime a possibilidade de perceber nela paradigmas morais romanos vigentes, nesse caso, uma moralidade de resignação à vontade dos deuses²⁶⁸.

A máxima da *mulier* guarda relações não somente com um sentido oposto do que é

²⁶⁷ Não temos a intenção de reduzir o conceito de ironia ao entendimento tradicional que a define como simples oposição de enunciados. As discussões de Mora (2003) ensejaram-nos considerar o contexto como fator principal para definição de passagens irônicas em *Rudens*. Cf. nota de rodapé 233.

²⁶⁸ Note-se que as análises buscam dar conta dos aspectos intratextuais e extratextuais para interpretação das *sententiae* enquanto técnica cômica. Ao mesmo tempo em que buscamos paralelos intratextuais da comédia que demonstrem tal função, procuramos observar como as *sententiae* podiam ser entendidas pelo público, considerando-se o contexto dos *ludi scaenici*. Os níveis que aqui tentamos distinguir, *i.e.*, intratextual, quando analisamos as *sententiae* e seus efeitos dentro da peça, e extratextual, seus efeitos sobre o público e para o ritual, é semelhante ao que Mora (2003, p. 65) define como “duplo eixo” para interpretação da ironia.

dito, mas, sobretudo, com outras passagens da comédia; o que cria uma tensão na relação entre palavra e significado. Essa tensão a que nos referimos é a promovida pela presença dos *tropos*, das figuras retóricas²⁶⁹ (*figurae elocutionis*) – próprias da poesia e muito conhecidas na retórica clássica –, nesse caso particular, pela ironia. Conte (2019a, p. 32), usando como exemplo a metáfora, aponta que os *tropos* criam um hiato entre a palavra e o sentido, *i.e.*, um espaço que não pode não ter uma forma, e essa forma viria a ser o que chamamos de “figura”. O hiato entre enunciado e sentido é viabilizado pelo uso da figura retórica, que realiza a tensão na linguagem. Essa leitura de Conte, aplicada ao texto escrito e ao seu leitor, pode também ter alguma correspondência com nossa interpretação da ironia em contexto teatral.

É irremediável esclarecer que nossa visão da ironia perpassa os entendimentos dos oradores latinos e da retórica clássica²⁷⁰. Para Cícero a ironia está ligada à *dissimulatio* (*De or.* 2, 269)²⁷¹. Por outro lado, para Quintiliano a *dissimulatio* é o mesmo que a *simulatio* para Cícero, *i.e.*, fingir ter entendido muito pouco do que o outro disse, e a *simulatio* é definida por Quintiliano como dar a ideia de ter uma convicção inequívoca²⁷². Enquanto Cícero não somente afirma que a *simulatio* consiste em não entender o que o interlocutor disse, como também a relaciona as respostas de conteúdo um pouco absurdos, Quintiliano, além de defini-la como “a ideia de possuir uma convicção inequívoca”, dela faz uma espécie de variação num subgênero (o principal é a *refutatio*) que ele chama de *confessionais simulatio* – simulação de confissão (cf. *De risu*, § 81) (JUNIOR, 2018, p. 79).

De acordo com Quintiliano (*Inst.* 9, 2, 44), a expressão *dissimulatio* é insuficiente para dar conta de todos os elementos da ironia enquanto figura. O rétor define a ironia como parte dos *tropos*, como figura de palavras, enquadrando-a naquele gênero pelo qual se mostra o contrário do significado das palavras, apontando o termo *illusio* como correspondente da ironia entre os latinos (*Inst.* 8, 6, 54). No livro IX da *Institutio Oratoria* (2, 44-46), esse entendimento é confirmado, e Quintiliano introduz a ironia também como figura de pensamento. Podemos resumir a distinção realizada por Quintiliano da seguinte maneira: a ironia-tropo seria mais ampla, estabelecendo-se pela palavra e, embora se diga uma coisa e se pense outra, não simula algo diferente, *i.e.*, não há “fingimento”; já a ironia-figura se estende

²⁶⁹ Compartilhamos, de modo geral, do entendimento de Fiorin (2014, p. 10) sobre essa noção: “As figuras (...) são operações enunciativas para intensificar o sentido de algum elemento do discurso. São, assim, mecanismos de construção do discurso. (...) Por isso, as figuras têm sempre uma dimensão argumentativa, pois elas estão a serviço da persuasão, que constitui a base de toda a relação entre enunciador e enunciatário”.

²⁷⁰ Para um panorama mais geral sobre a ironia e a retórica antiga, considerando também autores gregos, ver Machado (1995, p. 303-306).

²⁷¹ Cf. nota de rodapé 256.

²⁷² Compare-se *De or.* 2, 275 e *Inst.* 6, 3, 85.

para o campo do pensamento, do sentido das palavras, sendo toda a ação disfarçada (JÚNIOR, 2018, *passim*; MACHADO, 1995, p. 305).

Mesmo alguns autores apontando certa confusão nas definições de Quintiliano, para Machado (1995, p. 306) a interpretação do rétor sobre a ironia não é inconsistente, pois ele a apresentou

(...) tanto como intenção e atitude da parte de um locutor específico (como no caso da ironia associada a Sócrates) tanto como emprego verbal, dispositivo estratégico oferecido pela língua; no primeiro caso, as relações de oposição seriam consideradas de um modo mais amplo e, no segundo caso, elas se limitariam a simples inversão de palavras na frase, sem que isto levasse necessariamente a adoção de atitudes filosóficas de vida.

As propostas de Quintiliano, de fato, são mais detalhadas que as indicadas por Cícero. Sabendo disso, não é tarde para propor, se entendemos bem as ideias de Quintiliano, que a postura de Arcturo, no prólogo de *Rudens*, aproxima-se do tipo de ironia-tropo, uma figura de palavra, já que haveria contradições evidentes, mas não o fingimento de uma maneira de ser. Mesmo que o público pudesse desconfiar da severidade das admoestações do *prologus*, ele as pronunciava sem disfarçar suas intenções. A *sententia* de Palestra (*Rud.* v. 252) talvez também pudesse estar mais próxima do que se pode entender como ironia-tropo, se considerarmos o critério da contradição entre o significado literal do que é dito e o seu oposto, apenas referido indiretamente²⁷³. No entanto, como entendemos que na fala da personagem há certo fingimento, devemos definir, na esteira de Quintiliano, que essa *sententia* marcaria uma ironia-figura.

Palestra não mostra incredulidade sobre os deuses unicamente na *sententia* analisada (*Rud.* v. 252). A *sententia* “Na miséria, quando tudo vai mal, não há nada melhor do que a morte”²⁷⁴ (*Rud.* v. 675) é enunciada por Palestra quando ela e Ampelisca saem, assustadas, de dentro do templo de Vênus, após tentarem fugir do *leno*, que tentava tomá-las da guarda da sacerdotisa, Ptolemocracia. Na verdade, a *sententia* em questão é um epifonema, pois é

²⁷³ Mora (2003, p. 57-58) afirma que Quintiliano, ainda que tenha uma análise mais esclarecedora e que tenha assimilado um dos tipos de ironia aos tropos, percorre o mesmo caminho que Cícero ao definir a ironia. Mora, em seu estudo que busca ampliar a compreensão da ironia, não explora as proposições de Quintiliano. Em nosso ponto de vista, além de já traçar caminhos para uma percepção mais complexa de ironia que aquela estabelecida pelo Arpinate, o rétor oferece explicações que definem a ironia para além do significado de oposição entre frases, ainda que de modo introdutório. Por exemplo, em *Inst.* 8, 6, 55-56, Quintiliano menciona que a ironia, enquanto tropos, além de ser o contrário do que se diz, pode ser percebida quer pelo modo de expressão, quer pela pessoa, quer pela natureza do assunto, havendo, ainda, a ironia notada pela presença de um riso zombeteiro. Em *Inst.* 9, 6, 54, Quintiliano fixa que na ironia, enquanto figura de pensamento, há a adequação à linguagem, à voz (entenda-se o tom de voz) e, por vezes, até ao discurso inteiro; na verdade, o autor acredita que até mesmo a vida inteira de alguém pode dar a impressão de ser uma ironia (fazendo referência a Sócrates).

²⁷⁴ PAL. *neque est melius morte in malis, rebus miseris.*

utilizada como uma conclusão ao discurso de lamentação de Palestra (*Rud.* vv. 664-676) sobre a sina que vivem ela e Ampelisca nas mãos de Labraz.

Ampelisca, alguns versos depois, apropria-se do mesmo pensamento de Palestra: “Mais vale morrer do que suportar que o alcoviteiro me maltrate”²⁷⁵ (*Rud.* v. 684). Como podemos ver, Ampelisca não só assimila a posição de Palestra, mas também adapta a *sententia* desta, apontando o causador de seu sofrimento, o cafetão. As queixas das personagens só parecem cessar quando o *seruus*, Tracalião, tenta convencê-las de que ele as protegerá. As *mulieres*, aparentemente convencidas de que a situação pode melhorar, põem-se a rogar a Vênus por melhores condições (*Rud.* vv. 694-701).

Ainda que a passagem indique alguma mudança para uma postura esperançosa das personagens, deve ser vista com certa desconfiança. Levando em consideração que Palestra e Ampelisca, após esse trecho, só voltam a ter falas diretas mais de 300 versos depois, quando, juntas, curiosamente voltam a repetir uma lamentação, porque não têm onde ficar, já que Dêmones teme o ciúme de sua esposa: “Miseráveis, estamos perdidas”²⁷⁶ (*Rud.* v. 1048). A passagem demonstra que a coragem e a esperança das mulheres não se concretizaram conforme solicitara Tracalião. Aquela breve resignação, a nós parece fazer mais sentido como uma maneira que o poeta encontrou de tirar as duas personagens do foco da performance. Assim, conduzindo a comédia às cenas que mais divertiriam a plateia, portanto mais importantes: as confusões e zombarias ocasionadas nas cenas seguintes pela disputa da guarda das *mulieres* (*Rud.* vv. 706-891); brincadeiras com a expectativa do público, como quando Dêmones aponta para Palestra e diz que ela faz-lhe lembrar de sua filha (*Rud.* vv. 742-743) – quando, àquela altura, essa informação já havia sido dada à plateia pelo *prologus* (*Rud.* vv. 40-46); o engano planejado por Tracalião contra Gripo, para recuperar os pertences de Palestra (*Rud.* vv. 938-1044).

4.2.2 Disputa discursiva: Ampelisca e Tracalião

Vejamos o primeiro exemplo que nos introduz ao estudo das *sententiae* em contexto de disputas discursivas entre os personagens, precisamente quando as *sententiae* em *Rudens* têm caráter retórico patente:

²⁷⁵ Tradução de Gonçalves (2011). Texto correspondente em latim: AMP. *certum est moriri quam hunc pati <saeuire> lenonem in me.*

²⁷⁶ AMP + PAL. *miseræ periimus.*

TRA. Muitas vezes, quando menos se espera, sei eu, acontecem coisas boas.
 AMP. Eu também sei que a esperança enganou muitos esperançosos.
 TRA. Portanto, um espírito sereno é o melhor tempero das misérias (*Rud.* vv. 400-402)²⁷⁷.

Assim como Palestra, vimos que Ampelisca também se mostra cética quanto ao ponto de vista moral que o público presenciou na parte inicial da comédia. Ao interromper e retrucar a *sententia* do escravo Tracalião sobre a esperança (*Rud.* v. 400), e após um longo diálogo sobre o estado deprimente em que Palestra se encontrava por acreditar ter perdido a cestinha com seus pertences no naufrágio (*Rud.* vv. 220-258), Ampelisca demonstra que acontecimentos bons nem sempre sucedem com aqueles que são esperançosos.

As *sententiae* de Palestra e Ampelisca são algumas das evidências que nos indicam que o *prologus*, na verdade, criou um discurso nada eficaz enquanto valor moral e que seus apelos à boa conduta são percebidos, possivelmente, como fingimento pela plateia. A função de Arcturo seria, então, não a de promover educação moral, mas dissimular admoestações para que, durante o jogo, a desconstrução das preconizações fizesse rir, em um notável jogo de contrastes entre sua posição e a de outros personagens, como vimos nas falas de Palestra e Ampelisca.

É notável o caráter retórico mais saliente na fala de Ampelisca, pois a *sententia* é utilizada em situação de disputa discursiva. Curiosamente, Tracalião, que na fala anterior se mostrava otimista sobre os acontecimentos, reformula sua opinião e se alinha ao pensamento de Ampelisca. É importante destacar que, mesmo a *sententia* do escravo sendo introduzida pelo verbo *scio*, que aponta a *sententia* como conhecimento anteriormente estabelecido, o aprendizado moral ao qual o personagem remete não é suficiente para convencer Ampelisca, e parece ter sido pouco efetivo até mesmo para o *seruus*, já que ele próprio muda de opinião tão abruptamente. O que não se deve exatamente ao fato de ter-se rendido à força argumentativa da resposta, mas por puro cinismo, considerando que, durante a cena, Tracalião corteja a moça.

É desse diálogo entre Ampelisca e Tracalião (*Rud.* vv. 331-413) que resulta também a *sententia* “Quem é sábio deve reconhecer e proclamar a verdade”²⁷⁸ (*Rud.* v. 338), um lamento de Ampelisca acerca de sua idade, e ao qual Tracalião instantaneamente se opõe quando galanteia a escrava. O que ocorre, na verdade, é uma cena de disputa discursiva cheia

²⁷⁷ TRA. *nam multa praeter spem scio multis bona euenisse.* / AMP. *at ego etiam, qui sperauerint spem decepisse multos.* / TRA. *ergo animus aequus optimum est aerumnae condimentum.*

²⁷⁸ AMP. *uerum omnis sapientes decet conferre et fabulari.* A objetividade moral dessa *sententia* é revelada somente depois, em um diálogo entre Ampelisca e Ceparnião (*Rud.* vv. 414-458), cf. o subcapítulo seguinte de nossa dissertação, em que comentamos a passagem.

de gozação. Ao mesmo tempo em que Tracalião corteja Ampelisca (*Rud.* vv. 363-364), zomba dela e de Palestra, afirmando que Netuno, tal qual um edil, jogou fora do barco a mercadoria que não prestava (*Rud.* v. 372-373), referindo-se ao naufrágio do barco em que estavam as *mulieres*, o *leno* e seu amigo Cármides.

Por sua vez, Ampelisca deixa explícita sua insatisfação com a incompetência do amo de Tracalião, Pleusidipo, no que diz respeito ao cuidado e à preocupação que teve com Palestra, que estava, assim como ela, sob poder do cafetão:

TRA. O que ele poderia fazer?

AMP. Perguntas o que poderia fazer, se gostava dela? Devia velar, dia e noite, estar sempre de vigia. Por Castor, Pleusidipo teve mesmo muito cuidado com ela²⁷⁹(vv. 379-381).

Para Mora (2003, p. 65), nessa passagem Ampelisca evoca as esperanças antigas, agora frustradas, os pensamentos que um dia poderiam ter tido as duas mulheres. Na perspectiva do estudioso, haveria semelhanças interpretativas suficientes entre este enunciado literal e essas esperanças, o que ele denomina de enunciados ecoicos, *i.e.*, que fazem eco às esperanças antigas. Convergimos com o autor sobre alguns pontos de vista, apesar de não seguirmos, em nossas análises, seus critérios modernos de definição da ironia. Compartilhamos da visão dele de que, nessa passagem, o interlocutor, Tracalião, descobre o distanciamento de Ampelisca do significado literal das suas palavras pelas implicaturas derivadas do contexto situacional e linguístico – Ampelisca está visivelmente zangada e as duas frases que pronuncia seriam contraditórias –, sendo assim, a única interpretação pertinente seria ver na passagem uma ironia. Indo além, Mora conclui que Tracalião é capaz de realizar simultaneamente as duas interpretações, a correta e a que deduziria alguém ignorante do contexto.

Ainda no mesmo diálogo com Ampelisca, Tracalião sai em defesa de Pleusidipo, seu amo, a quem a escrava acabara de criticar ironicamente:

TRA. Sabe duma coisa? Quando uma pessoa vai aos banhos lavar-se e não tira os olhos de cima da roupa, ainda assim lha roubam, tanto mais quando não está certa de qual dentre eles é para vigiar. **Para o gatuno é fácil ter na mira aquele a quem espreita; quem guarda é que não sabe quem é o ladrão** (*Rud.*, vv. 382-385, grifos nossos)²⁸⁰.

²⁷⁹ TRA. *quid faceret?* AMP. *Si amabat, rogas, quid faceret? asseruaret / dies noctesque, in custodia esset semper. uerum ecastor / ut multi fecit ita probe curauit Plesidippus.*

²⁸⁰ TRA. *scin tu? etiam qui it lauatum / in balineas, quom ibi sedulo sua vestimenta seruat, / tamen surrupiuntur, quippe qui quem illorum opseruet falsust; / fur facile quem opseruat uidet: custos qui fur sit nescit* (grifos

A *sententia* grifada é usada como síntese moral para a metáfora engendrada na fala do servo. Nesse exemplo, o que salta aos olhos é a esperteza de Tracalião em dar respostas bem elaboradas e, como um típico *seruus currens*²⁸¹, a prezar pela integridade de seu amo. A metáfora e a *sententia* utilizadas, portanto, ressaltam o caráter retórico bastante presente nos discursos desse personagem, que tenta, por diversas maneiras, convencer em benefício de sua causa aquele que é seu opositor no discurso.

Tracalião é um personagem que chama a atenção por sua habilidade discursiva, mas essa característica, que o *seruus* emprega para auxiliar seu amo, não é suficiente para projetá-lo como moralista eficiente em *Rudens*. Isso é o que nos faz pensar o monólogo em que ele se direciona aos cidadãos de Cirene, clamando por justiça:

TRA. Ó cidadãos de Cirene! Eu imploro o vosso auxílio. Camponeses, habitantes que estais nestas proximidades, acudi ao desespero, acabai com um ato abominável! Castigai, para que o poder dos ímpios não seja maior que o do inocente que não quer ser conhecido como vítima de ultraje. Ordenai um castigo exemplar para o impudente, dai recompensa à modéstia. Fazei com que seja possível viver neste lugar em conformidade com a lei e não sob coação da força. Correi para aqui ao templo de Vênus: imploro uma vez mais a vossa proteção, vós que estais aqui perto e ouvis os meus gritos, auxiliai os que segundo o antigo costume [*more antiquo*], entregaram a sua vida à proteção de Vênus e à sacerdotisa de Vênus. Torcei o pescoço à injustiça, antes que ela chegue até vós (*Rud.* vv. 615-626)²⁸².

A recepção dessa fala pelo *senex*, que estava por perto e ouviu o barulho que o escravo fazia, é emblemática e sugere que, mesmo Tracalião sendo empenhado e fiel a Pleusidipo, não é quem mais bem apreende a moralização do *prologus*. Após sua longa fala moralista, Tracalião parece não conseguir sustentar a fluidez do discurso quando questionado por Dêmones sobre o que está acontecendo (*Rud.* v. 627). O *seruus* é evasivo, elaborando frases pouco informativas. O desempenho de Tracalião durante a explicação é tão confuso ao ponto de o velho perguntar se ele está são (*sanus*) (*Rud.* v. 633) e até de ameaçá-lo, prevendo-lhe surras (*Rud.* vv. 635-638).

nossos).

²⁸¹ Mais tarde, Tracalião, em atitude malandra, tenta ludibriar Gripo para obter os objetos de Palestra (*Rud.* vv. 938-1044), ação que talvez pudesse aproximá-lo ao tipo *seruus callidus*. No entanto, Gripo não é convencido e se mostra ainda mais astucioso. Sobre possíveis classificações típicas para Tracalião e Gripo, cf. nota de rodapé 118.

²⁸² TRA. *Pro Cyrenenses populares! uostram ego imploro fidem, / agricolae, accolae propinqui qui estis his regionibus, / ferte opem inopiae atque exemplum pessimum pessum date / uindicatē, ne impiorum potior sit pollutia / quam innocentum, qui se scelere fieri nolunt nobilis. / statuite exemplum impudenti, date pudori praemium, / facite hic lege potius liceat quam ui uicto uiuere. / currite huc in Veneris fanum, uostram iterum imploro fidem, / qui prope hic adestis quique auditis clamorem meum, / ferte suppetias qui Veneri Veneriaequē antistitae / more antiquo in custodelam suom commiserunt caput, / praetorquete iniuriae prius collum quam ad uos peruenat.*

O valor moral da máxima de Tracalião (*Rud.* v. 385), apesar de fundamentar a tese defendida pelo escravo, não se estende a ele, pois, como vimos, a sua fala em que a moralização é mais evidente – inclusive, em que evoca diretamente os *mores* – é minada por uma passagem seguinte recheada de tolice. O conteúdo da *sententia* pode revelar uma observação da vida de modo global, compartilhada naturalmente pelos romanos da audiência; no entanto, seu objetivo não era ensiná-los a como se comportar.

Trata-se de uma técnica cômica que, nesse caso, mesmo não se destacando como ironia – já que não há fingimento e o escravo de fato pretende defender seu amo –, é alçada por via retórica. O contexto da cena, *i.e.*, a disputa discursiva entre os personagens, mostra que Tracalião busca justificar a irresponsabilidade de Pleusidipo apontada por Ampelisca. A comicidade da técnica é evidenciada não porque ele moraliza dissimuladamente, mas porque o *seruus* usa um elemento moral para reforçar seus argumentos, com objetivo de abrandar a culpa de seu amo sobre o sequestro das, então, meretrizes.

As *sententiae* analisadas neste subcapítulo, portanto, sublinham uma das facetas das sentenças: seu uso como recurso retórico. Isso ocorre ainda, em mais um exemplo, à altura do quarto ato das edições modernas, quando Tracalião lança mão da *sententia*: “Favor feito aos bons nunca é perdido”²⁸³ (*Rud.* v. 939^a). Aqui, o personagem tenta ludibriar Gripo, para que ele divida o tesouro que encontrou no mar. O uso das *sententiae* em cenas como essa, de ludíbrio, engendram uma união de teatro enganoso e moralização que, segundo Moore (1998, p. 67, tradução nossa), revela “que a moralização teatral é um elemento esperado do drama, ornamental ao invés de educacional”²⁸⁴.

Em contraponto, Dinter (2016), buscando viabilizar outra visão para as comédias romanas, diferente da perspectiva de Quintiliano (*Ins.* 10.1.99-100), para quem a *palliata* era considerada como extremamente falha para os romanos, assume a possibilidade de se retirar delas valores morais. Para isso, o estudioso toma como objeto de análise precisamente as *sententiae*, vistas por ele como um efetivo expediente retórico e de moralização nas comédias, tendo como foco de sua análise as comédias *Adelphoe* e *Andria*, de Terêncio. Dinter assume que as *sententiae* contribuem para a técnica cômica de *Adelphoe*, não perdendo de vista, no entanto, sua visão positiva quanto à validade educativa que possuem. O classicista também analisa brevemente passagens das comédias plautinas *Mercator* e *Rudens*, dando destaque à conservação dos valores morais e principalmente à função retórica das

²⁸³ TRA. *nam bonis quod bene fit hau perit.*

²⁸⁴ “This union of deceptive theater and moralizing suggests that theatrical moralizing is an expected element of drama, ornamental rather than educational”.

sententiae, demonstrando que, por meio dessa função, elas favorecem a técnica cômica das peças²⁸⁵.

Os textos legados de Roma antiga evidenciam que as *sententiae* eram um recurso muito presente e prestigiado. Conforme nos diz Moore (1998, p. 67, tradução nossa):

(...) apesar do estereótipo moderno dos contemporâneos de Plauto como moralistas irremediavelmente severos seja um exagero, é inegável que Roma tinha uma longa e honrada tradição de moralização e que as *sententiae* moralizantes eram uma parte onipresente da vida e da literatura romanas²⁸⁶.

Sabemos, por outro lado, que é devido a esse prestígio das *sententiae*, resgatadas de modo descontextualizado, como propõe Dinter (2016), que por muito tempo elas estiveram a serviço da educação. Exemplo disso é Públio Siro, do qual restam *sententiae* que o incluíram no currículo escolar provavelmente no início do primeiro século d. C. (PANAYOTAKIS, 2014, p. 4). Essa não é essa a perspectiva pela qual nos norteamos, pois, por outro lado, se tomarmos as *sententiae* em seu contexto teatral, mais precisamente na comédia plautina em apreço, notamos que sua característica propriamente moralizante dá lugar a um didatismo dissimulado, que se apresenta como uma técnica cômica. Para identificar tal recurso é necessário, portanto, considerar-se tanto o contexto da peça quanto o do ritual. As *sententiae*, em *Rudens*, possuem uma função espetacular, pois é aceitável e contribui para a comicidade e para o ritual dos jogos a inversão moral dessas sentenças, para contestação aos ensinamentos preconizados pelo *prologus* Arcturo, bem como seu uso como estratégia retórica, para apoiar causas pouco sérias ou articular enganoso.

No ponto em que Dinter (2016) destaca o valor retórico das *sententiae*, apontando contextos em que essa função acentua a comicidade, identificamos uma aproximação do que temos tentado demonstrar nesta seção. No entanto, nosso entendimento de como essa técnica cômica funciona é distinto. A começar pelo fato de que não definiríamos, como Dinter (2016,

²⁸⁵ Talvez o destaque dado às comédias de Terêncio no estudo de Dinter seja sintomático. Isso porque há certa tendência a se considerar a comédia de Terêncio como mais séria que a de Plauto. Muito se deve a isso o fato de que muitos defendem, como Leoni (1976, p. 30), que Terêncio é completamente o oposto de Plauto. Terêncio parece ter uma preocupação excessiva de construir arquitetonicamente a comédia e tem uma linguagem mais refinada. Leoni nos diz também que com Terêncio chega-se a um refinamento moral das expressões e dos costumes que não são mais impetuosos, como nas comédias plautinas, que eram cheias de nomes mesquinhos e vulgares. Com todos esses atributos, não nos surpreende saber que suas obras não tenham sido tão apreciadas pelos seus contemporâneos como foram as de Plauto. Vale dizer também que, na visão de Duckworth (1994, p. 300), *Adelphoe* talvez seja a única comédia romana que se aproxima de um propósito moral.

²⁸⁶ “Although, the modern stereotype of Plautus's contemporaries as hopelessly stern moralists is an exaggeration, it is nevertheless undeniable that Rome had a long and honored tradition of moralizing, and that moralizing *sententiae* were a ubiquitous part of Roman life and literature”.

p. 139, tradução nossa), que as “*sententiae* contribuem para a técnica cômica das peças”²⁸⁷, mas sim que elas mesmas são uma técnica específica e conscientemente utilizada por Plauto²⁸⁸.

É fato que as *sententiae* também possibilitam identificar tendências ideológicas, como defende Dinter (2010, p. 54-55): “ao observar somente as *sententiae*, nós estripamos a narrativa e mantemos somente a ideologia”. Disso é exemplo a *sententia* de Tracalião: “uma mulher é sempre melhor calada do que falando”²⁸⁹²⁹⁰ (*Rud.* v. 1114), que evidencia o lugar ignóbil destinado ao feminino não só nessa comédia plautina, mas também em tantas outras. Em geral, lembra Dinter, as *sententiae* veiculam visões conservadoras baseadas no cenário das concepções sociais da república romana. Não se pode perder de vista, no entanto, que essa interpretação pode derivar de um esforço da crítica moderna em ver nos textos da *palliata* reflexos de estruturas sociais romanas, considerando as *sententiae* de modo puramente textual, fora de seu contexto ritualístico. Essa perspectiva de análise, ainda que ajude a entender os aspectos político-sociais que certamente estão incutidos na comédia romana²⁹¹, não contribui substancialmente para o entendimento do valor performativo das *sententiae*.

Comentando a passagem de Cícero (*Rosc. Am.* 46-47), em que ele faz referência à relação entre pais e filhos de uma comédia de Cecílio Estácio, Germany (2019, p. 82-83) argumenta que a comédia reflete um modelo para a posteridade e que seu próprio sistema de tipos é um reflexo da vida privada. O que depreendemos da tese do estudioso é que a comédia teria se fortalecido no cânone, como literatura, ao ponto de seus personagens e tramas serem exemplos para reflexão ética, e o discurso de Cícero seria uma prova disso. De fato, o orador nos dá a pista de que os textos das comédias eram amplamente conhecidos; o que permitiu a Cícero aludir a uma comédia em seu discurso.

Por outro lado, não podemos esquecer que Cícero e sua plateia não estão inseridos no ritual dos *ludi scaenici*. No nosso entendimento, tal remissão à comédia como exemplo moral deveria ser visto muito mais como uma citação de autoridade, uma estratégia retórica perspicaz utilizada pelo rétor para convencer seus interlocutores, do que como uma evidência de que as comédias reivindicavam a verossimilhança, como aponta Germany. A interpretação

²⁸⁷ “(...) *sententiae* contribute to a play’s comic technique”.

²⁸⁸ Veja-se *Rud.* vv. 1249-1253, fala em que Gripo faz menção direta ao uso de *sententiae* nas comédias. A passagem é discutida na próxima seção de nosso texto.

²⁸⁹ *quia tacita est melior mulier semper quam loquens*.

²⁹⁰ Cf. Tosi (1996, p. 632) sobre a existência de máximas relacionadas a esse gnoma plautino, como em *Ajax* de Sófocles (v. 293) e nos *Monósticos de Menandro* (139 Jäkel = *Pap.* XIV 22).

²⁹¹ Cf. nota de rodapé 200.

de Cícero e de seu público é desritualizada, uma visão de quem conhece a história da comédia, mas não está diante de sua performance em contexto original; a comédia fora dos palcos e do ritual é reutilizada como um parâmetro de conhecimento compartilhado com a plateia.

Dinter (2016), apesar de propor análise com finalidade teórica distinta da de Germany (2019), baseia-se no mesmo princípio, o tratamento da comédia como um conhecimento fora de seu contexto ritual. Uma perspectiva que toma a comédia romana sem considerar as especificidades do contexto teatral e cultural que a envolvia e a condicionava tende a encontrar uma interpretação textual, uma compreensão que limita o teatro ao seu conteúdo verbal, seja lá para qual fim.

A exemplo do que ocorre no duelo discursivo entre Ampelisca e Tracalião, mesmo com a utilização das *sententiae* enquanto recurso argumentativo, o contexto performativo impede que seu teor retórico seja exclusivamente proeminente, abrindo espaço para a comicidade. Há, de modo frequente, um deslizamento dessas *sententiae* a um contexto de zombaria. O que poderia ser, em um discurso público, uma máxima que daria fundamento a uma causa séria, nas comédias torna-se, muitas vezes, referência irônica a falas e a personagens moralistas, respaldo para consumação de enganos e fortalecimento de discursos de personagens de moral duvidosa. É importante esclarecer que a força argumentativa das *sententiae* não deixa de existir, mas ganha outros contextos e funcionalidades, privilegiando sempre a comicidade das cenas em que são pronunciadas.

Já dissemos que o público já esperava pelas *sententiae*, mas é natural questionar-se sobre como as *sententiae*, elementos da moralidade e da retórica, âmbitos sérios da vida cotidiana romana, teriam sido oportunizadas nas comédias, gênero teatral de temas e assuntos triviais. Esse uso não deveria, em alguma medida, causar certo estranhamento ao público, ocasionando talvez o fracasso da performance²⁹²?

Talvez encontremos alguma resposta à questão por meio do conhecimento da relação intrincada que possuem a retórica e o teatro romanos. Sabemos que muitas peças de Plauto possuem referências diretas ao direito privado romano, e com *Rudens* não é diferente²⁹³. Também oradores romanos, como Cícero, em seus discursos jurídicos, tinham elementos

²⁹² Afinal, não podemos esquecer que, de acordo com Moore (1998, p. 92), o sucesso de uma peça depende, última análise, não de seu poeta ou atores, mas da reação de sua audiência.

²⁹³ As referências ao direito romano, em *Rudens*, são bastante numerosas para serem citadas aqui. Recomendamos, para conferir detalhadamente tais alusões no *corpus* plautino, o minucioso trabalho de Silva (2019, p. 50-180) sobre a corrupção e o direito privado nas comédias de Plauto.

cênicos como premissa para argumentação²⁹⁴. É claro que a relação entre esses dois campos vai além de meras menções a temas e assuntos afins.

A retórica, em Roma, foi uma disciplina criada e formalizada pela primeira vez em manuais durante o florescimento da comédia romana. A retórica e a comédia eram artes performáticas historicamente paralelas e refletem modos sobrepostos de pensar sobre a intensa interpenetração das individualidades éticas e atuadas. A relação da teoria retórica com o deslizamento da identidade em jogo é, às vezes, notavelmente franca e outras ambivalentes, mas o que pode ser um problema da retórica é o domínio próprio da comédia. Os papéis tanto do orador quanto do ator estão codificados em características relativamente fixas e legíveis, como vestimenta, comportamento, voz, podendo um ator/orador mudar de papel entre performances e até mesmo alternar entre papéis dentro de uma única performance²⁹⁵ (GERMANY, 2019, p. 82).

Dupont (2017, p. 142) também contribui para essa discussão quando defende que, na linguagem técnica retórica, o *argumentum* é a prova, não apreendida sob um ponto de vista lógico, mas em função de sua eficácia persuasiva, assim observada pelo orador durante o proferimento de seu discurso. Esse *argumentum* preparado pelo orador será utilizado ou não, e, se for, será desenvolvido e integrado à performance oratória. Da mesma forma, para a classicista, o *argumentum* da comédia será integrado ao espetáculo e desenvolvido em diálogos, danças e cantos. Baseados em tal correspondência apontada por Dupont, podemos afirmar que processo similar ocorre no uso das *sententiae*. Enquanto as *sententiae* na retórica são utilizadas para fundamentar argumentos, no teatro elas são utilizadas para celebração do ritual por meio do riso, colocando seus aspectos morais e retóricos a serviço do jogo.

²⁹⁴ Veja-se o que aponta Cardoso (2008, p. 58): “Alguns dos elementos cênicos citados em *Cato Maior*, como versos de Cecílio Estácio e Terêncio, aparecem em discursos jurídicos ciceronianos compostos previamente, e com tal ênfase que, embora não se costume reconhecer a existência do *tópos* do teatro do mundo na oratória ciceroniana, desenvolvo, na atual pesquisa sobre o *corpus*, a hipótese de que a ideia da vida como teatro é efetivamente premissa para determinadas passagens da argumentação jurídica, nomeadamente de discursos como *Em defesa de Célio (Pro Caelio)*, *Em defesa de Róscio, o Comediante (Pro Roscio Comoedo)*, *Em defesa de Séstio (Pro Sestio)*”. Um bom exemplo dessa relação entre teatro e retórica é indicado por Lima (2017, p. 144), quando chama atenção ao fato de que Cícero colocou explicitamente, no *Pro Sestio* (50, 106), o teatro ao lado das assembleias (*contiones*) e das reuniões eleitorais (*comitia*) como um dos três espaços públicos de manifestação da opinião e da vontade do povo. Veja-se também Germany (2019, p. 81-82), em nota de rodapé número 51, sobre a possível associação entre a comédia romana e a *contio*, assembleia do povo.

²⁹⁵ Essa ideia pode reforçar nossa tese de que Palestra e Ampelisca mudam de papéis em *Rudens*, cf. nota de rodapé 115. Germany advoga ainda que a lição (“lesson”) consistente da comédia e da retórica é que a *auctoritas* é radicalmente inseparável da performance de um papel. Além disso, defende que as alternâncias entre papéis em uma mesma performance podem acarretar expansão ou diminuição de poder, uma vez que o poder é sempre mediado por uma *persona* localizada contextualmente. A *auctoritas* a que o estudioso se refere é uma noção latina que define a influência e o poder conquistados e construídos por um indivíduo, mediante o estabelecimento de uma relação de confiança e respeito com seus subordinados, *i.e.*, sem imposição de poder pela força.

4.3 Moralização, metateatro e *sententiae* em *Rudens*

Durante a discussão de Ampelisca e Tracalião (*Rud.* vv. 331-413), a audiência podia se divertir não apenas ao fazer conexões entre a conversa trivial dos personagens e outros trechos da comédia, mas também com aspectos próprios da performance teatral. Isso porque, ao analisar a passagem, não podemos esquecer que, a confiarmos em Donato (séc. IV d. C.), na época de Plauto mulheres não atuavam. Para exemplificar o potencial cômico que essa informação nos fornece, vale pensar que os espectadores estariam diante de dois atores homens, que trocam brincadeiras e gracejos, um deles interpretando uma personagem feminina, de vestes e falas tipificadas.

Esse recurso pode ter sido ainda mais explorado em *Rudens*, já que Ampelisca também é cortejada por Ceparnião (*Rud.* vv. 414-58). Nesse episódio, depois de prontamente recusar todas as tentativas de galanteio do escravo de Dêmones, promete dar a ele o que quiser caso encha seu cântaro de água (*Rud.* v. 436). Certamente a promessa é apenas um meio de enganar o escravo, de modo a ter realizado seu pedido. A propósito, a promessa não se conclui, pois Ampelisca, antes que o servo retorne com seu cântaro, volta para o templo de Vênus. Quando, então, empolgado, Ceparnião traz o pote cheio de água, a moça já não está mais presente (*Rud.* vv. 458-484).

Isso nos mostra, primeiro, que a *sententia* proferida por Ampelisca sobre a verdade (*Rud.* v. 338), na cena com Tracalião, cai por terra, pois, quando deseja atingir seu objetivo, a escrava não hesita em mentir. Segundo, que a exploração das características femininas de uma personagem cujo intérprete é um homem se mostra um recurso teatral potencialmente relevante para o sucesso da comicidade nas cenas²⁹⁶, também minando a seriedade da *sententia*.

As cenas de cortejo, protagonizadas por Tracalião, Ceparnião e Ampelisca, chamam a atenção sobre um aspecto muito observado modernamente nos estudos acerca da comédia plautina, o metateatro²⁹⁷. É imprescindível lembrar que as conclusões de Moore (1998, p. 67-90), que baseiam nosso estudo, demonstram como a metateatralidade faz declinar os propósitos morais das comédias romanas. A metateatralidade é, assim, um dos recursos mais

²⁹⁶ Cf., por exemplo, a cena de engano, em *Casina*, analisada por Rocha (2010, p. 71-76).

²⁹⁷ Cf. nota de rodapé 135. Veja-se Cardoso (2005, p. 40-46), que nos apresenta as duas principais abordagens do metateatro aplicadas ao teatro plautino, a perspectiva de Marino Barchiesi e a visão de Niall Slater.

relevantes para demonstrar como a moralização na *palliata* é dissimulada, servindo como importante chave de leitura da moralização nas comédias plautinas.

Em Plauto, os jogos com os códigos são incessantes e inumeráveis. Os códigos da *palliata* são mostrados não para serem denunciados como artifício, mas sim para produzir um espetáculo esperado pelo próprio esquema da comédia. A metateatralidade produz um espetáculo suplementar e propriamente lúdico, pois, no contexto dos jogos cênicos, o jogo com o código ritual é em si mesmo ritual. Essa junção entre metateatralidade e ritual diz respeito à própria natureza do ludismo romano (*ludere*), cujo significado consiste em fazer funcionarem “em falso”, “para rir” práticas sociais, religiosas ou culturais e oferecê-las durante a performance. Desse modo, o público estava livre de tensões da vida fora dos jogos, comprazendo-se em uma contemplação gratuita dos códigos e discursos que teciam sua vida; já o poeta, liberto de qualquer dever de eficácia (exceto a lúdica) e de todo risco de efetividade, podia jogar e zombar livremente (DUPONT, 2017, p. 160-161).

Temendo dizer o óbvio, acreditamos ser ainda importante esclarecer que nossa perspectiva sobre a metateatralidade, guiada por Dupont (2017), não é unívoca. É certo que existem outras maneiras de entender a natureza e os efeitos das passagens metateatrais na comédia romana. Nossa visão é baseada na da classicista, que compreende a metateatralidade como criação de um segundo nível de ludismo na comédia romana, que tem como efeito reativar a participação ritual do público. Sendo assim, assumimos que jogar com o jogo faz parte do jogo, faz parte do ritual, longe de promover ruptura do que muitos estudiosos têm chamado de “ilusão dramática”²⁹⁸.

Discutindo sobre as ideias de Niall Slater, sobretudo o pensamento de que a manifestação da consciência teatral numa peça de teatro romperia o que se entende modernamente como ilusão dramática, Cardoso (2005, p. 66-67) argumenta que um público familiarizado com o teatro plautino (e também com o teatro improvisado itálico) teria a referência ao teatro como parte de suas expectativas, reivindicando para tais passagens metateatrais tanto um caráter ilusório, quanto o fato de serem indispensáveis à integração da peça como um todo. Para a estudiosa, as autorreferências teatrais, a depender da maneira como se apresentam, podem criar diferentes camadas de ilusão. A premissa de Cardoso corrobora, nesse sentido, nossa tese de que a metateatralidade é naturalmente esperada pelo público, constituindo parte importante do espetáculo.

²⁹⁸ Sobre ruptura da ilusão dramática na comédia plautina, cf. Cardoso (2005, p. 61-65).

Fato é que Plauto segue a tradição de moralização da Comédia Nova e, em seus textos, como vemos em *Rudens*, estão presentes muitas passagens que remetem a padrões morais. Além disso, é notável que o autor inseriu as passagens sapienciais de forma estratégica nas suas comédias: um indício disso é que há menções diretas a tais máximas, geralmente designadas como *sententia* ou, como em *Rudens*, *dictum*²⁹⁹. O que nos chama mais a atenção, sobretudo, é encontrarmos, em *Rudens*, uma passagem metateatral que faz referência precisamente ao uso das *sententiae* como técnica nas comédias. Trata-se do diálogo em que Dêmones formula um discurso moralizante direcionado a Gripo, e o escravo prontamente se opõe aos ensinamentos de seu senhor:

DEM. Gripo, Gripo, **na vida do homem existem muitas armadilhas, onde há ardis para enganá-lo.** E, caramba! as mais das vezes nelas se coloca uma isca; quando algum ganancioso se atira avidamente sobre essa isca, cai na armadilha graças à sua avidez. **A quem se acautela refletida, instruída e astutamente, é dado gozar por muito tempo honestamente daquilo que honestamente adquiriu.** Segundo me parece, esta presa nos vai ser apresada; que se vá com mais proveito nosso do que veio. Você quer que eu esconda uma coisa que me trazem, quando sei que é alheia? Não é aqui Dêmones quem fará isso. **Nada mais próprio de homem avisado do que precaver-se do remorso de más ações.** A mim não me interessa ter parte em ganhos sujos.
GRI. Já ouvi antes comediantes proferindo máximas sábias [*sapienter dicta dicere*] como essas; eles arrancavam aplausos, ao ensinarem ao povo essa linda moral [*sapientes mores*]. Mas **quando os espectadores se dispersavam cada qual para sua casa, ninguém se moldava pelos ensinamentos dos comediantes** (*Rud.* vv. 1235-1253, grifos nossos)³⁰⁰.

A fala moralizante do velho Dêmones surge depois de Gripo ter apontado, indignado por aquele recusar-se a ficar com o baú, que a causa da pobreza de Dêmones é sua bondade. A passagem faz saltar aos olhos não o caráter dos personagens, mas o possível contraste entre os papéis *senex* e *seruus callidus*, típica da Comédia Nova. É graças a essa oposição de ordem do repertório teatral que ao escravo calejado é permitido fazer ruir o discurso do velho.

O servo usa a metateatralidade como uma estratégia argumentativa. Colocando-se discursivamente na posição de ator, Gripo demonstra que tem pleno conhecimento da técnica

²⁹⁹ Segundo Biville (1999, p. 17 apud PONTES e MIOTTI, 2020, p. 78) *dictum* possui, nesse sentido, mais três sinônimos: *sententia*, *uerbum* (especialmente em Plauto) e sobretudo *proberbium*. Cf. nota de rodapé 175.

³⁰⁰ Texto latino correspondente: DAE. *o Gripe, Gripe, in aetate hominum plurumae / fiunt trasennae, ubi decipiuntur dolis. / atque edepol in eas plerumque esca imponitur: / quam si quis auidus poscit escam auariter, / decipitur in trasenna auaritia sua. / ill' qui consulte, docte atque astute cauet, / diutine uti bene licet partum bene. / mi istaec uidetur praeda praedatum irier, / ut cum maiore dote abeat quam aduenerit. / egone ut quod ad me allatum esse alienum sciam / celem? minime istuc faciet noster Daemones. / semper cauere hoc sapientes aequissimum est / ne conscii sint ipsi malefici[is] suis. / ego mi collusim nil moror ullum lucrum. / GRI. spectauit ego pridem comicos ad istunc modum / sapienter dicta dicere, atque is plaudier, / quom illos sapientes mores monstrabant populo: / sed quom inde suam quisque ibant diuorsi domum, / nullus erat illo pacto ut illi iusserant* (grifos nossos).

utilizada por Dêmones, *i.e.*, o uso de *sententiae* por comediantes. O *seruus* descredibiliza a estratégia de Dêmones, que tenta convencê-lo, expondo o código durante o espetáculo, fazendo a plateia rir da tentativa frustrada do velho de moralizar por meio das *sententiae*. Gripo tem a consciência, assim como os espectadores, de que as *sententiae* não são, naquele contexto, ensinamentos, mas uma técnica do teatro.

De todo modo, é importante notar que a fala de Gripo pode ser um ato de prestidigitação de Plauto, buscando deslocar nossa atenção para o que seria menos importante na cena. Um truque pode estar sendo operado pelo escravo enquanto assistimo-lo desacreditar os ensinamentos de seu senhor. O que queremos apontar é que Gripo introduz sua resposta a Dêmones, utilizando uma estrutura convencional das *sententiae*. O escravo usa a estrutura verbal *spectaui ego pridem* (“eu já assisti antes”, em tradução livre ao português), ou seja, ele afirma que possui um conhecimento anteriormente construído sobre as máximas (*dicta*); o que possibilita, mais à frente, em sua fala, introduzir a *sententia* “quando os espectadores se dispersavam cada qual para sua casa, ninguém se moldava pelos ensinamentos dos comediantes” (*Rud.* 1252-1253).

O que podemos entender da fala do servo, em especial dessa sentença, é que a comédia não educa os espectadores. O *seruus* zomba das *sententiae* de Dêmones, usando também uma *sententia*. Trata-se, portanto, de uma cena de pura gozação, em que o escravo desqualifica o efeito moral das *sententiae*, por meio de uma fala também sentenciosa. Nem a fala de Dêmones, nem a resposta de Gripo podem ser levadas a sério, pois constituem a técnica de uso de *sententiae*. A sentença de Gripo é uma réplica astuciosa e engenhosa, que demonstra mais sua habilidade discursiva e seu domínio sobre a técnica do que uma verdade concreta sobre os efeitos das *sententiae* sobre o público. Sendo assim, devemos nos concentrar muito mais na maneira como Gripo conduz seu discurso do que na validade realista de sua afirmação.

É notório que as *sententiae* em *Rudens*, ainda que não tivessem o objetivo de moralizar, refletiam padrões e comportamentos morais romanos. Essa natureza moral das *sententiae* resiste ao poder da técnica cômica; a suspensão temporária do domínio moral das *sententiae* é promovida pelo ritual, mas não é permanente. Nossas análises induzem que o efeito das *sententiae* não era educativo, e que elas estavam relacionadas a uma técnica ligada ao espetáculo; mas não podemos afirmar certamente se após os jogos, de algum modo, o público consideraria ou não algum valor moral ali tematizado.

O que defendemos é que, durante os jogos, o efeito moral das *sententiae* é sobrepujado pela técnica cômica. A fala metateatral de Gripo nos vale como mais uma evidência de que as *sententiae* constituíam uma técnica cômica eficaz, que contribuía para a celebração do ritual lúdico. O escravo cria uma contradição proposital e risível, quando utiliza uma *sententia* para zombar do uso de *sententiae* – um truque perspicaz talvez mais perceptível para a plateia que assistia ao espetáculo do que para nós leitores modernos. Os espectadores, enquanto viam a cena entre o velho e o escravo, tiveram duas oportunidades para rir: a primeira quando as *sententiae* são proferidas pelo *senex*; e a segunda quando Gripo expõe, em sua autorreferência teatral, seu conhecimento sobre a técnica moralmente ineficiente de seu amo, utilizando-se também da mesma técnica a que ele próprio está protestando, o que potencializa ainda mais a comicidade da cena.

Na visão de Moore (1998, p. 79), esse diálogo faz desmoronar a fachada moral da peça, pois, enquanto o discurso de Dêmones retoma o preceito moral iniciado no prólogo, Gripo mina a moralização do amo com sua fala altamente metateatral, sugerindo que a plateia não leva a sério os preceitos expressos nas comédias. O estudioso é categórico ao afirmar que as *sententiae*, enquanto recurso teatral plautino, são ineficazes como ensinamento moral:

Tanto a tragédia quanto a comédia romanas ofereceram uma grande quantidade de moralização explícita. Plauto, embora também incluísse muitas “*sententiae*” moralizantes em suas peças, respondeu à associação entre o teatro cômico e o didatismo moral com grande ceticismo³⁰¹ (MOORE, 1998, p. 67).

E que são utilizadas em muitos contextos de ludíbrio entre personagens:

Muitas das “*sententiae*” moralizantes de Plauto ocorrem em cenas de engano e, em várias ocasiões, os personagens sugerem que a moralização é um elemento esperado de tais cenas. As cenas de engano também são feitas para parecer uma performance: elas se tornam essenciais para a peça-dentro-da-peça, representadas pelos enganadores para uma audiência de enganados. Essa combinação recorrente de teatralização, moralização e engano é particularmente contrária à noção de didatismo teatral. Por meio dela, Plauto sugere que moralizar é uma ferramenta para enganar e um enfeite de desempenho, em vez de uma fonte de edificação³⁰² (MOORE, 1998, p. 68).

³⁰¹ “Both Roman tragedy and Roman comedy offered a great amount of explicit moralizing. Plautus, although he also included many moralizing “*sententiae*” in his plays, responded to the association between comic theater and moral didacticism with great skepticism”.

³⁰² “Many of Plautus's moralizing *sententiae* occur in scenes of deception, and on several occasions characters suggest that moralization is an expected element of such scenes. Deception scenes are also made to look like performance: they become virtual plays-within-the-play, performed by the deceivers for an audience of the deceived. This recurring combination of theatricalization, moralization, and deception is particularly damaging to the notion of theatrical didacticism. Through it, Plautus suggests that moralizing is a tool for deception and an ornament of performance rather than a source of edification”.

Já Hunter (1989, p. 140-141), comentando a passagem de Dêmones e Gripo, destaca o caráter desconfiado de Gripo e, em lugar de destacar totalmente a moralidade, defende a importância de se considerar o contexto dramático ao analisar as passagens morais das comédias. É seguindo essa premissa que temos tentado evidenciar a pouca eficiência dos efeitos morais das *sententiae* de *Rudens*, no contexto dos jogos cênicos. A brincadeira metateatral de Gripo, que critica a técnica das *sententiae* ao mesmo tempo em que a utiliza, exibindo-a como código da comédia, funciona justamente como um contexto teatral que impede que as *sententiae* proferidas pelo *senex* sejam recebidas como moralizantes. O *seruus*, aliás, já introduzira a fala do velho, apontando sua excessiva piedade (*sancte pius*) como causa de sua pobreza (*pauper*) (*Rud.* v. 1234).

Hunter (1989, p. 139) nos alerta sobre a tendência de passagens sapienciais da Comédia Nova grega e romana serem assimiladas – isoladamente de seu contexto teatral – a textos de antologistas, filósofos da ética e estudiosos da Antiguidade tardia. Vale lembrar que, segundo o autor, o fato de na Comédia Nova grega ter sido descoberta uma grande quantidade de trechos voltados para o edificante e por assim ter-se constituído enquanto *corpus* até o século XX, graças a reproduções de autores posteriores, sobre toda a Comédia Nova recaiu uma impressão possivelmente falsa de moralização.

Não queremos dizer que na comédia plautina triunfam o caos e o completo abandono aos padrões morais, mas tão somente demonstrar que em *Rudens* a moralização quase sempre é desafiada, não podendo ser levada a sério. Moore (1998) e Hunter (1989) nos ajudam a fortalecer essa assertiva. Considerando nosso contexto de estudo, podemos dizer que, seguindo Moore, as tentativas de moralização em *Rudens* (de Arcturo, Tracalião ou Dêmones, principalmente), seriam dissimulações de didatismo teatral, porque não passam de tentativas tolas de enganar o público com edificações que não se sustentam na comédia. Portanto servem ao intento de somar ainda mais comicidade a passagens que o público sabe não serem mais do que lições vãs naquele contexto. A técnica de uso de *sententiae* favorece a *ludificatio*³⁰³, *i.e.*, imitação de ações enganosas que estão submetidas ao jogo, criando fachadas morais e/ou retóricas, que se demonstram substancialmente cômicas no contexto do ritual. E tal contexto, que é remetido por Hunter, torna-se essencial para perceber as relações de sentido incutidas nas *sententiae*, evitando que se façam interpretações isoladas.

Duckworth (1994, p. 300-305) aduz que tanto em Plauto quanto em Terêncio há muitas cenas de diálogo em que um dos personagens expõe preceitos morais. Em geral,

³⁰³ Cf. Dupont (2017, p. 158-160).

porém, na visão do pesquisador, há uma seriedade de pensamento e de tom em Terêncio que raramente aparece em Plauto; ou melhor, em Plauto, as ideias sérias são obscurecidas pela farsa e pela bufonaria que tantas vezes as cercam. Após assentar que os dois comediógrafos não eram moralistas, o estudioso analisa a passagem em tela de *Rudens*, na qual Dêmones e Gripo dialogam. Ele aponta para a fala de Gripo como uma possível evidência implícita de que Plauto não estaria convencido do valor da instrução moral na comédia romana, assumindo que essa seria mais uma prova de que Plauto não pode ser levado muito a sério. Duckworth conclui suas exposições sobre a moral nas comédias, constatando que, se os espectadores não tiraram proveito das características morais das peças, também não foram ofendidos com nenhum elemento amoral (“unmoral element”).

Em outra perspectiva, ao defender a possibilidade de a comédia romana ser fonte de máximas profícuas, Dinter (2016, p. 138) comenta o episódio em que Gripo nega a efetividade das *sententiae* sobre o público. As considerações de Dinter divergem significativamente das análises dos estudiosos citados nos parágrafos precedentes. Para ele, a conclusão de Gripo de que todo o conteúdo moral (“moral content”) apresentado nas peças é rapidamente esquecido quando as pessoas voltam para casa, atestaria que o gênero cômico não fornece a edificação catártica (“cathartic edification”) que a tragédia oferece; o autor assume, assim, um ponto de vista aristotélico do teatro. Além disso, Dinter propõe que a leitura de Gripo pode ser uma avaliação realista das audiências primárias (“realistic assessment of primary audiences”), mas que não se deve esquecer a longa carreira de Plauto e Terêncio como textos escolares, com suas peças sendo exploradas explicitamente para instruções gramaticais e orientação moral.

A interpretação de Dinter está voltada ao conteúdo da fala de Gripo, que consiste em uma análise do público sobre os ensinamentos morais. O estudioso não explora o contexto teatral em que a fala de Gripo surge. A nosso ver, tanto o contexto intratextual que já analisamos anteriormente, quando o extratextual, o ritual em que se apresentavam as comédias plautinas, são essenciais para entender o significado da passagem. Ao classificar a fala de Gripo como simples análise realista do público primário, Dinter induz pensar que a fala do escravo não revela o valor moral e educacional que os textos de Plauto e Terêncio possuiriam. De fato, a fala de Gripo é uma análise pouco confiável, mas não pelo fato de negar a efetividade moral das *sententiae* sobre o público. A passagem não pode ser levada a sério porque pode ser uma prestidigitação plautina, como já dissemos. Também não podemos ignorar que estamos diante de uma cena metateatral, que tinha a função de reafirmar os

espectadores como celebrantes do ritual público; portanto a fala de Gripo é mais uma brincadeira com o código do que uma análise séria sobre a plateia.

Nesse sentido, a audiência que assistia ao espetáculo não pode ser negligenciada na leitura das comédias romanas. O público era indispensável para a lógica do espetáculo, pois uma performance teatral romana se insere no tempo ritual dos jogos e se conforma necessariamente aos valores dos jogos. Os *spectatores* tinham participação ativa no contexto cultural, não estavam no teatro para julgar o valor de um poeta ou de uma peça de teatro, mas para celebrar os jogos. Se o público não aderir ao espetáculo, se não prestar a atenção lúdica necessária, o ritual não terá êxito (DUPONT, 2017, p. 130 e 156-157).

É notável que nossas investigações sobre os efeitos dos trechos morais e das *sententiae* alternam entre estudá-los sobre os personagens da comédia e sobre o público que assistia à performance. Essa alternância também ocorre nos trabalhos dos críticos em que temos nos baseado para produzir nossas análises. Tal articulação entre os níveis de análise é complementar e viabiliza considerar todos os elementos que se mostram relevantes para a interpretação adequada das *sententiae*. Trata-se do que temos chamado de plano intratextual e extratextual. As relações que fazemos entre as *sententiae* e outras passagens da comédia configuram o que temos entendido como nível intratextual; as análises que envolvem o ritual, o público, *i.e.*, o espetáculo, constituem o nível extratextual. Entendemos, assim, que as abordagens que buscam estudar as *sententiae* isoladamente encontrarão naturalmente seu valor moral, já que é esta a sua natureza. No entanto, o sentido e o efeito das *sententiae* como técnica cômica nas comédias romanas só podem ser alçados se considerados os dois níveis de análise.

Em suma, podemos dizer que os personagens de Plauto que dizem ter aprendido algo com o teatro estão inevitavelmente errados, ou aprendem lições de valor duvidoso, e aqueles que professam ensinar ao público são, sem exceção, irônicos (MOORE, 1998, p. 67-68). Constatamos, desse modo, que em *Rudens* vemos revelar-se o metateatro das *sententiae*. Quando Gripo reproduz uma *sententia* para afirmar, em uma contradição cômica evidente, que o público não aprende nada com as sentenças dos comediantes, ele brinca com aquilo que é uma técnica do repertório dos autores da *palliata*; assim, um dos códigos do jogo torna-se tema do próprio jogo. Há a exposição da técnica, deixando registrado para nós, leitores modernos, que tanto poeta, como atores e público conheciam tal recurso. A metateatralidade da cena é mais uma forma de reativar a participação do público no espetáculo. Tudo que se faz no palco é pensado para que o ritual tenha êxito, e os espectadores, enquanto

concelebrantes, esperavam por passagens da comédia que zombassem dos próprios códigos da comédia, dentre os quais, o uso de *sententiae*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na atual conjuntura em que o orçamento da pesquisa científica no Brasil tem sido reduzido substancialmente nos últimos anos, podem surgir questionamentos quanto ao motivo pelo qual um país que tem investido tão pouco em seus cientistas e em inovação deveria, atualmente, promover e custear (sob financiamentos estaduais e federais) estudos sobre línguas e literaturas antigas. A questão se impõe não apenas aos Estudos Clássicos, mas também ao campo das Ciências Humanas de modo geral.

Há quem tente definir as pesquisas sobre a Antiguidade como obsoletas e sem serventia (sob o ponto de vista prático). No entanto, como nos diz Bandeira (2019, p. 495), “em tempos de desmerecimento das disciplinas de Humanas (conforme temos sabido pelos meios de comunicação que nos são contemporâneos), é preciso salientar que o ensino da ciência não contempla, entre seus debates, a inutilidade de certos conteúdos”.

A nosso ver, enquanto permitirmos que nossa História seja contada exclusivamente pelos povos dominantes, seremos meros coadjuvantes de um passado que nos limita e nos impede de pensar em uma identidade cultural própria. A história vem sendo contada majoritariamente por quem detém o poder do conhecimento e dos meios de dominação política e cultural. Nesse sentido, conhecer teorias que tentam viabilizar novas formas de estudar o teatro é mais um modo de buscar romper o que Dupont define como etnocentrismo, viabilizando novos olhares sobre o passado:

O etnocentrismo é o particular tomado pelo universal, o contingente tomado pelo necessário, o acidental tomado pela eternidade. A ideologia do “teatro grego, teatro das origens e origem do teatro” é uma excelente caricatura do etnocentrismo ocidental contemporâneo, que conjuga uma vaga sociologia da embriaguez com um humanismo democrático e farrapos de discursos sobre a literatura geral. Flutua no imaginário europeu uma nebulosa pseudo-erudita onde convivem Dioniso dançando e sátiros sujos de borra de vinho que improvisam insultos em versos regulares, Sófocles revelando à humanidade sua verdade edipiana ou os valores antigonianos da democracia e Aristóteles, enfim, proclamando como um édito as regras da *mimesis*. Todo discurso sobre qualquer teatro no tempo e no espaço pode hoje se referir, com total impunidade, a qualquer uma dessas figuras tutelares (DUPONT, 2017, p. 9).

É pertinente lembrar que o etnocentrismo ocidental ao qual a autora se refere é o mesmo que permite que, no Brasil, mesmo nos dias de hoje, estudiosos da história e da teoria teatral ignorem as expressões teatrais nativas que aqui existiam antes do processo de aculturação³⁰⁴ operado pelos colonizadores portugueses³⁰⁵. Nossa pesquisa corrobora as

³⁰⁴ Sobre a concepção de aculturação, ver Funari e Garraffoni (2018, p. 248-250).

ideias da estudiosa sobre o teatro romano e induz ver que a comédia *palliata* estava fortemente atrelada ao seu contexto político, social, cultural e religioso. As particularidades ritualísticas e espetaculares da comédia romana furtam-lhe a lógica aristotélica e permitem enxergar um modelo de teatro centrado na performance, livre das normas literárias da *Poética*. O trabalho de Dupont nos ajuda a identificar, portanto, a fragilidade de qualquer teoria que tente pretensiosamente abranger e abreviar o teatro aos seus quadros.

Outra razão para propormos um estudo sobre o teatro romano, de modo particular, foi a intenção de que nossa pesquisa pudesse influenciar alunos e professores dos cursos de Letras da região norte do país a pesquisarem sobre as línguas e literaturas clássicas, latina e grega; pois é

Triste constatar que existem egressos de Letras que não terão qualquer domínio sobre a história de sua própria língua, não saberão explicar a redução das conjugações verbais do latim ao português, não conhecerão o desaparecimento do gênero neutro na passagem para o português, não conhecerão nada sobre as Literaturas Latina e Grega (nenhuma palavra sobre, nenhuma emoção com, nenhum verso de Homero, Safo, Alceu, Horácio, Virgílio, Ovídio, Catulo) (BANDEIRA, 2019, p. 494).

Nosso trabalho mostra relevância quando pensamos no contexto atual da formação desses docentes. Este estudo pode demonstrar que, mesmo com as dificuldades enfrentadas por quem faz pesquisa científica no norte do país, é possível encontrar espaço para os Estudos Clássicos na Universidade Federal do Amazonas. Acreditamos que, independentemente de quaisquer parâmetros educacionais estabelecidos, os conhecimentos sobre os processos linguísticos e culturais que envolvem a história da língua portuguesa não podem ser negligenciados, sobretudo por professores da área de Letras.

Assim, esperamos poder, além de divulgar a comédia plautina para a comunidade acadêmica, instigar, de modo geral, outros estudiosos a se debruçarem sobre os *corpora* da Literatura Latina, especialmente a comédia romana. Sabemos que nossa perspectiva e nossas análises não são irrefutáveis, mas podem ser um ponto de partida para aqueles que estiverem interessados em realizar estudos afins. Temos convicção de que o texto com que lidamos contempla muitos aspectos que podem ter relevância para estudos atuais sobre a língua e a cultura do Brasil, e já existem trabalhos que buscam em autores do teatro nacional a influência plautina, demonstrando a atualidade do teatro de nosso comediógrafo³⁰⁶.

³⁰⁵ Cf. nota de rodapé 123.

³⁰⁶ Veja-se o trabalho de Cardoso e Santos (2017), por exemplo.

O estudo das *sententiae* em *Rudens* nos permitiu pensar sobre os padrões do cômico nos dias atuais, como quando, em nossa Introdução, comentamos um exemplo de máxima no seriado Chaves. Assim, baseados em nossas observações – o cômico como produto da vida cotidiana e a brincadeira com a moral e com as regras sociais como lugar comum nos gêneros cômicos –, pudemos confirmar nossa hipótese: como resultado de uma convenção teatral que permitia brincar com a moral durante o espetáculo, as *sententiae* em *Rudens* podem ser um recurso teatral, *i.e.*, uma técnica cômica. Procuramos demonstrar como o uso de tais máximas constitui uma técnica que estava disponível aos poetas no repertório de técnicas cômicas da *palliata* e como tinham a função principal, no âmbito dos jogos cênicos, de ludificar (*ludificare*) a moral no palco, evidenciando a existência de um teatro que tinha como razão de ser o ritual no qual estava inscrito.

A pesquisa sobre as manifestações pré-literárias em Roma viabilizou entender que a herança grega não era a única a definir os parâmetros performativos e ritualísticos dos jogos em que a comédia plautina estava inserida. Nessa perspectiva, compreendemos que o texto não passa de um fio condutor do espetáculo, é somente a *scriptura* base para a apresentação que será exibida ao público no teatro. O êxito das peças dependia de futuras encomendas, então agradar ao público e aos patrocinadores era o maior objetivo³⁰⁷. A plateia aplaude cada comédia de acordo com a qualidade do espetáculo, não de acordo com o texto de sua performance. Logo, visando atender às expectativas do público, os comediógrafos deviam seguir as convenções do ritual, utilizando técnicas disponíveis no repertório da *palliata*; uma dessas técnicas, defendemos, era o uso de *sententiae*.

Em primeiro plano, esperamos ter esclarecido, por meio das reflexões teóricas e das análises realizadas, que as *sententiae* constituem uma técnica cômica na comédia *Rudens*. Em segundo plano, um desdobramento do primeiro, acreditamos que nosso estudo serve para reforçar a tese de Dupont (2017) no que diz respeito ao argumento de que a Comédia Romana não é aristotélica. Assim, as *sententiae* em *Rudens* são mais uma prova de que as comédias plautinas não devem sua razão de ser, sua origem ou seu fim, a normas textuais derivadas do aristotelismo. As prescrições da *Poética* elegem o texto como elemento mais importante do teatro; no entanto, as *sententiae* em *Rudens* nos ajudaram a compreender que o jogo, a celebração do ritual por meio de suas convenções teatrais, na comédia plautina, quiçá na comédia *palliata*, é o objetivo principal do teatro.

³⁰⁷ Cf. Citroni (2006, p. 68-69).

Nosso método de estudo de tratamento e análise dos dados derivou de trabalhos como de Dinter (2010, 2014 e 2016), que puderam nos auxiliar no que diz respeito à possibilidade de adaptação de uma metodologia para organizar e contabilizar as *sententiae*. Listamos as *sententiae* que conseguimos identificar no texto de *Rudens*, extraídas da edição de De Melo (2012) e também consultadas na versão crítica de Sonnenschein (1891). Contabilizamos 24 *sententiae* e verificamos que os personagens que mais as utilizam durante a peça são os escravos Tracalião (cinco *sententiae*) e Gripo (cinco *sententiae*).

O estudo possibilitou considerar que as *sententiae* são uma técnica cômica derivada da moralização presente nas comédias. Em *Rudens*, particularmente, a moralização é iniciada pelo prologuista Arcturo. A divindade engendra um paradigma moral (*pius* e *scelestus*) que nem mesmo durante o prólogo se mantém severo, demonstrando incoerências; e essa moralização do *prologus* será renunciada e alvo de zombarias pelos personagens da comédia, alguns utilizando *sententiae* para isso. Analisamos, nos atos e cenas da comédia, *sententiae* entre mulheres e escravos, e a investigação sobre o uso de tais máximas aponta que a técnica é utilizada principalmente em dois contextos: passagens irônicas e disputas discursivas. A análise em ambos os contextos sugere o uso das *sententiae* como técnica cômica, estando sempre relacionada ao contexto da peça e do ritual dos *ludi scaenici*. Além disso, em *Rudens*, as *sententiae* surgem como autorreferência teatral, o que confirma nossa tese de que as *sententiae*, no teatro, tinham fins distintos daqueles puramente educacionais e retóricos dos quais eram revestidas em outros contextos da vida romana.

As *sententiae* possuem, pelo menos, três facetas: moral, retórica e cômica. A sua natureza é geralmente moral, por isso, mesmo que o objetivo do uso das *sententiae* em *Rudens* não seja moralização, é possível vislumbrar na maioria das *sententiae* alguma evidência da moral romana. Nosso estudo sugere que sua função retórica é mais saliente quando há um diálogo entre duas ou mais personagens, geralmente em disputas discursivas. A sua função como técnica cômica é proeminente quando identificamos a comicidade em detrimento das facetas anteriores, como em contextos em que a ironia está presente. No entanto, a presença de um dos aspectos não inibe necessariamente a existência de outro; somente o contexto teatral permite definir quais funções e significados uma *sententia* pode abranger.

Pode ser que, para algumas *sententiae*, não sejam encontrados contexto irônico ou de disputa discursiva, nem outras passagens ou posições de outros personagens a que possamos recorrer para interpretar seus significados. No entanto, precisamos ter cautela ao definir algumas dessas máximas que aparentemente não estão condicionadas ao contexto teatral, *i.e.*,

que pareçam de fato uma investida moral. Nosso estudo indica que todas as *sententiae* devem ser vistas com desconfiança quanto a sua severidade moral. Não temos todos os elementos performativos que provavelmente poderiam explicar certas passagens que, a nós, munidos apenas dos textos, são inevitavelmente nebulosas.

Seguindo o pensamento de Moore (1998, p. 92), não podemos esquecer que, para Plauto o objetivo do teatro era o prazer; e uma das principais características da relação entre seus atores e sua audiência foi a determinação notável do primeiro em fornecer a experiência teatral mais prazerosa possível. Talvez a característica a que Moore se refere derive exatamente daquilo que Dupont (2017, p. 165) nos ensina ser a regra do ritual cênico, o ludismo, a recusa da seriedade e a celebração do ritual por meio do prazer, do riso e do divertimento.

Corroborando esse entendimento a constatação de que, além das *sententiae* e trechos que analisamos em nosso trabalho, várias outras passagens mostram que a moral da peça – o bem sendo recompensado e o mal sendo punido – é retomada negativamente por vários personagens. Disso é exemplo a sacerdotisa, que, apesar de dedicada às suas incumbências, é pobre (*Rud.* vv. 280-283); e também os pescadores que, mesmo aparentemente fiéis a Vênus, padecem de fome quando a sorte não é favorável (*Rud.* vv. 300-305). Do mesmo modo, também invertendo a preconização moral, Labraz não é punido, mas sim convidado para jantar com Dêmones ao final da comédia. Esse fim concedido a Labraz destoa significativamente do destino conferido a outros proxenetas, como Dórdalo (*Dordalus*), em *Persa*, e Capadócio (*Cappadox*), em *Curculio*, que, em níveis diferentes, são penalizados. Tal contraste revela em *Rudens* uma condução necessária a um desfecho que, assim como o discurso de outros personagens, oponha-se à lei moral estabelecida no prólogo pela constelação Arcturo.

É claro que, conforme Hunter (1989, p. 145), embora nem sempre, geralmente na Comédia Nova “os homens bons” são recompensados, e “os maus” são punidos; portanto não é surpreendente encontrar passagens de reflexões gerais enaltecendo as virtudes ou lamentando o declínio dos padrões morais. Esse ponto de vista também é defendido por Duckworth (1994, p. 303), quando afirma que os enredos da *palliata* são basicamente morais, e neles os bons são gratificados e os vilões ou lascivos (*leno, miles, senex amator*) são punidos. As comédias normalmente tinham um final conciliador, buscando regatar a moralização e reafirmando o *status quo*. É por isso que em *Rudens* vemos Dêmones reencontrar sua filha perdida, e Pleusidipo ficar com sua amada Palestra, por exemplo.

Sabemos que a desordem não pode ser generalizada, sob pena de uma não identificação da plateia com o espetáculo, que levaria a ocasionar, possivelmente, o fracasso da comédia. As conclusões a que chegamos neste estudo convergem com o pensamento de Dupont (2017, p. 131) no que tange ao que a estudiosa considera a lei geral dos *ludi*: a recusa do sério. As *sententiae*, em *Rudens*, não são admoestações morais severas, mas parte de uma técnica cômica que se baseia na subversão moral dos valores pregados principalmente pelo *prologus*, Arcturo, e pelo personagem que mais bem incorpora sua postura e posicionamento, o *senex* da comédia, Dêmones. Sem promover qualquer desordem ou fracasso da peça – muito pelo contrário –, o que ocorre é um jogo com o próprio jogo, o uso de um recurso que acentua ainda mais a comicidade das cenas e que era esperado pelo público. Trata-se do estabelecimento de uma lei construída no palco e que é corroída progressivamente diante dos olhos da plateia. Independentemente de propiciar qualquer aprendizado moral aos espectadores, os didatismos dissimulados têm como principal efeito na comédia *Rudens* o de fazer rir.

O fato de escravos serem os tipos que mais utilizam *sententiae* em *Rudens* pode fortificar o argumento de que essa categoria subordinada em Roma é, no palco, eleita herói³⁰⁸. É claro que a plateia pode ter tido reações diversas sobre as posições morais do escravo ou de uma mulher moralizando no palco³⁰⁹, mas acreditamos que a audiência estava ciente de que nenhuma *sententia* era utilizada com objetivo de moralização efetiva. Mulheres e escravos sentenciosos, em *Rudens*, como tentamos demonstrar nas análises, subvertem a moral da peça, utilizando-se da própria moral. Trata-se de um didatismo dissimulado, o que consiste em desfazer o ímpeto moral, utilizando dissimuladamente a própria moral evocada na comédia. O entendimento de que as *sententiae* são parte do jogo, da zombaria com as normas sociais, pode ser fortificado quando consideramos a ideia de Dupont (2017, p. 131), de que o próprio vocabulário derivado do radical *lud-*, utilizado nas comédias, encerra o teatro romano em uma rede semântica que reafirma que nada é sério durante os jogos cênicos, que tudo é jogo, dança e fingimento.

Para rever a questão da moralização na comédia plautina, por meio da análise das *sententiae*, além de fundamentar nossas discussões no trabalho de Dupont (2017), consultamos importantes estudos como o de Germany (2019), que nos ajudou a entender a potencialidade política nos versos de nosso poeta, e ao seu trabalho devemos o entendimento político a que as *sententiae* podem remeter. Os trabalhos de Moore (1998) e Hunter (1989)

³⁰⁸ Cf. nota de rodapé 262.

³⁰⁹ Cf. nota de rodapé 200.

foram fundamentais para o desenvolvimento de nosso estudo sobre a moralização e uso de *sententiae* em *Rudens*, e com eles concordamos no ponto em que consideram as passagens morais da *palliata* irremediavelmente atreladas ao seu contexto teatral. Já Dinter (2016) realiza uma análise que inverte esse princípio, por isso, mesmo que tenha sido crucial para estabelecermos nossa organização metodológica das *sententiae*, não seguimos sua perspectiva teórica.

Vale lembrar que as *sententiae* são parte de um repertório linguístico e cultural de uma sociedade e podem atravessar séculos como conhecimento ancestral passado de geração a geração pelos mais diversos meios, sendo adaptadas a diferentes culturas e difundidas pelas artes em geral. Poderíamos, como exemplo disso, tomar a *sententia* de Cármides, “sucede a você aquilo a que tantos aspiram / acharem o que procuram”³¹⁰ (*Rud.* vv. 873-874), como um conhecimento que pode ter-se cristalizado até os dias atuais, e que nos chega, com possíveis variações, como a máxima popular “quem procura acha”³¹¹.

Além de estudos de rastreamento das sentenças, que constituem possibilidade de investigação, acreditamos que pesquisar o efeito das *sententiae* em contexto de engano, nas comédias plautinas, também pode ser proveitoso. *Rudens* não é o melhor exemplo de peça em se tratando de enganos e tramoias, talvez por ter a moralização como pretexto maior e alvo da zombaria. As *sententiae* em *Rudens* surgem como remissões irônicas e em duelos discursivos, para renunciar à moralização da comédia e para fundamentar argumentos de personagens pouco confiáveis sob o ponto de vista moral. Sendo assim, acreditamos que comédias que contam com *serui callidi* típicos e enganos mais elaborados podem render boas oportunidades de estudo sobre as *sententiae* em Plauto, a quem se interessar.

³¹⁰ *tibi optigūt quod plurimi exoptant sibi / ut id quod quaerant inueniant sibi.*

³¹¹ Apontamos essa interpretação como uma possibilidade; não pretendemos estabelecer relações diretas e absolutas, já que essas formulações podem ter origens diversas, além de coexistirem em muitas línguas. Para exemplo de investigação nesse sentido, veja-se o dicionário de Renzo Tosi (1996).

REFERÊNCIAS

Literatura primária

ANAXIMENES. **Ars Rhetorica**: quae vulgo fertur Aristotelis ad Alexandrum. Edited by Manfred Fuhrmann. Bibliotheca Teubneriana. Munich: K.G. Saur Verlag, 2000.

AULUS GELIUS. **A. Gellii Noctes Atticae**. Edited by P. K. Marshall. Londres: Oxford University, 1968.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução e notas de Alexandre Júnior *et al.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2003.

[CÍCERO]. **Retórica a Herênio**. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

CICERO. **Cato Maior De Senectute**. Edited by J. G. F. Powell. Cambridge: University Press, 1988.

CICERO. **Brutus**. Edited by A. E. Douglas. Londres: Oxford University Press, 1966.

CICÉRON. **De l'orateur** (livro II). Tradução de Edmond Courbaud. Paris: Les Belles Lettres, 1966.

CICERONE. **Cato Maior De Senectute**. A cura di Guerino Pacitti. Milão: Oscar Mondadori, 1997.

CICERO. **M. Tulli Ciceronis Orationes** – Pro Caelio. Vol. 1, ed. A. C. Clarck. 1905. Disponível em: <https://latin.packhum.org/loc/474/24/0#0>. Acesso em: 26 jul. 2021.

HORATIUS. **Q. Horati Flacci Opera**. Ed. F. Klingner. 1905. Disponível em: <https://latin.packhum.org/author/893>. Acesso em: 10 jan. 2022.

PLAVTI, T. Macci. **Rvdens**. Edited by E. A. Sonnenschein. London: Oxford University Press, 1891.

PLAUTO. **Comédias** (O Cabo, Caruncho, Os Menecmos, Os Prisioneiros, O Soldado Fanfarrão). Tradução e notas de Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

PLAUTO. **Rudens**. Introdução e tradução do latim de Maria Isabel Rebelo Gonçalves. Coimbra: FESTEIA – Tema Clássico, 2011.

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

PLAUTUS. **Rudens**. Edited by Wolfgang De Melo. London: Harvard University Press, 2012.

PLAUTUS. **The rope**. Translation by Paul Nixon. London: Harvard University Press, 1980.

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

QUINTILIANO. **Instituição Oratória**. Tomo III. Ed. Bruno Bassetto. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.

QUINTILIANO. **Instituição Oratória**. Tomo IV. Ed. Bruno Bassetto. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.

Estudos em geral

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ALBUQUERQUE, M. H. T. **Um exame pragmático do uso de enunciados proverbiais nas interações verbais correntes**. 1989. 169f. Dissertação (Mestrado da Área de Filologia Românica) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

ANDRADE, A. M. L. **O Cato Minor de Diogo Pires e a poesia didáctica do século XVI**. 2005. 554 f. Dissertação (Doutorado em Literatura) – Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2005.

AULETE, F. J. C. **Diccionario contemporâneo da lingua portugueza**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881.

BANDEIRA, G. F. O lugar dos estudos de língua e literatura latina na formação do professor de português. **fólio - Revista de Letras**, [s. l.], v. 11, n. 1, 2019. DOI: 10.22481/folio.v11i1.5076. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/5076>. Acesso em: 13 ago. 2022.

BARCELOS NETO, A. O despertar das máscaras grandes do Alto Xingu: iconografia e transformação. **Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-UFSCar**, v. 2, n. 2, p. 43-66, 2010. Disponível em: http://paineira.usp.br/cema/images/ProducaoCEMA/AristotelesBarcelosNeto/O_de_sptar_das_mascaras_grandes_do_Alto.pdf. Acesso em: 22 jan. 2022.

BASSETO, B. F. O significado de “filólogo” para gregos e romanos. **Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, [s. l.], p. 109–116, 1993. DOI: 10.24277/classica.v0i0.762. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/762>. Acesso em: 26 maio 2021.

BASSETO, B. F. Conceito de filologia. **Revista Philologus**, ano 4, n. 12, 1998. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/revista/12/06.pdf>. Acesso em: 26 maio 2021.

BERNARDO, G. **O problema do realismo de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BUREAU, B. *Térence moralisé: les sententiae de Térence selon le commentaire attribué à Donat*. **HAL archives-ouvertes**, 2011.

CARDOSO, I. T. **Ars plautina**. 2005. 367f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARDOSO, I. T. Ilusão e engano em Plauto. *In*: CARDOSO, Zélia de A; DUARTE, Adriane da S. (org.). **Estudos sobre o teatro antigo**. São Paulo: Alameda, 2010. p. 95-126.

CARDOSO, I. T. Theatrum mundi: filologia e imitação. **Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, [s. l.], v. 33, n. 2, p. 121–149, 2020. DOI: 10.24277/classica.v33i2.942. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/942>. Acesso em: 26 maio 2021.

CARDOSO, Z. A. Figuras femininas em Plauto: convencionalismo e originalidade. **Língua e literatura**, [s. l.], v. 16, n. 19, p. 29-37, 1991. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2594-5963.lilit.1991.115999>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/115999/113670>. Acesso em: 10 jan. 2022.

CARDOSO, I. T.; SANTOS, S. A. dos. Plautinismos e Suassunismos em O santo e a porca. **Nuntius Antiquus**, [s. l.], v. 12, n. 2, p. 159–177, 2017. DOI: 10.17851/1983-3636.12.2.159-177. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/17135. Acesso em: 13 ago. 2022.

CEBULSKI, M. C. **Introdução à História do Teatro no Ocidente dos gregos aos nossos dias**. Paraná: Editora Unicentro, 2012. Disponível em: <http://repositorio.unicentro.br:8080/jspui/handle/123456789/910>. Acesso em: 22 jan. 2022.

CHACOTO, L. A produção fraseoparemiográfica. **Tendências atuais na pesquisa descritiva e aplicada em fraseologia e paremiologia**, v. 1, p. 157-170, 2012.

CITRONI, M. **A literatura de Roma antiga**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

CONTE, G. B. Memória dos poetas e arte alusiva – A propósito de um verso de Catulo e de um de Virgílio. Tradução de Alexandre Piccolo *et al.* *In*: VASCONCELLOS, P.; PRATA, P. (org.). **Sobre intertextualidade na literatura latina**. São Paulo: Editora Unifesp, 2019a. p. 23-33.

CONTE, G. B. História e sistema na memória dos poetas. Tradução de Alexandre Piccolo *et al.* *In*: VASCONCELLOS, P. e PRATA, P. (org.). **Sobre intertextualidade na literatura latina**. São Paulo: Editora Unifesp, 2019b. p. 35-91.

COSTA, A. **Temas clássicos**. São Paulo: Cultrix, 1978.

COSTA, L. **Mesclas genéricas na “tragicomédia” Anfitrião de Plauto**. 2010. 222 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

COSTA, L. N. Plauto e o triunfo da tragédia. **Letras Clássicas**, [s. l.], v. 18, n. 2, p. 88-101, 2014. DOI: 10.11606/issn.2358-3150.v18i2p88-101. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/122520>. Acesso em: 3 jul. 2022.

COUTO, A. **Plauto Comédias I**. Lisboa-Coimbra: FLUC-UC, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.

DINTER, M. Sententia na épica latina. **Letras Clássicas**, [s. l.], n. 14, p. 51-62, 2010. DOI: 10.11606/issn.2358-3150.v0i14p51-62. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/73929>. Acesso em: 26 jan. 2021.

DINTER, Martin. Sententiae in Seneca. *In*: WILDEBERG, Jula and COLISH, Marcia (ed.). **Seneca philosophus**. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2014. p. 319-341.

DINTER, M. Sententiousness in Roman Comedy - a moralising reading. *In*: MANUWALD, G.; HARRISON, S. e FRANGOULIDIS, S. (org.). **Roman Drama and its contexts**. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2016. p. 127-142.

DUARTE, A. S. A catarse na comédia. **Letras Clássicas**, [s. l.], n. 7, p. 11-23, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/73827>. Acesso em: 19 fev. 2022.

DUARTE, A. S. O dono da voz: a comédia do auto-elogio e da censura. **Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, [s. l.], v. 9, n. 9/10, p. 82-89, 1997. DOI: 10.24277/classica.v9i9/10.514. Disponível em: <https://classica.emnuvens.com.br/classica/article/view/514>. Acesso em: 25 jun. 2021.

DUCKWORTH, G. E. **The Nature of Roman Comedy: a study in popular entertainment**. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1994.

DUPONT, F. **Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental**. Tradução de Joseane Prezotto et al. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

ECO, H. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FARIA, E. **Dicionário escolar latino-português**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1962.

FARIA, J. R. (dir.). **História do teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. v. 1.

FERREIRA, C. B. F. **Reconstrução de uma cortesã na Roma antiga nas peças de Plauto**. 2013. 90f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012.

FIORIN, J. L. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2014.

FOWLER, D. Nos ombros de gigantes – intertextualidade e estudos clássicos. Tradução de Francisco Silva. *In*: VASCONCELLOS, P. e PRATA, P. (org.). **Sobre intertextualidade na literatura latina**. São Paulo: Editora Unifesp, 2019. p. 93-117.

FUNARI, P. P. A. **Antigüidade Clássica**: a história e a cultura a partir dos documentos. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2003.

FUNARI, P. P. A.; GARRAFFONI, R. S. A aculturação como modelo interpretativo: o estudo de caso da romanização. **Heródoto**, v. 3, n. 2, p. 246-255, 2018.

GERMANY, R. The Politics of Roman Comedy. In: DINTER, M. (ed.). **The Cambridge Companion to Roman Comedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. p. 66-84.

GRATWICK, A. S. “Titvs Macivs Plavtvvs”. **Classical Quarterly**, New Series, vol. 23, p. 78-84, 1973.

GLARE, P. G. W. (ed.). **Oxford Latin Dictionary**. London: Oxford University Press, 2012.

GRANGER, G. G. **A ciência e as ciências**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 1994.

GRIMAL, P. **A civilização romana**. Tradução de Isabel Aubyn. Lisboa: Edições 70, 2009.

GRIMAL, P. **O teatro antigo**. Tradução de António Gomes da Silva. Lisboa: Edições 70, 1986.

HORNBLOWER, S.; SPAWFORTH, A. (ed.). **Oxford Classical Dictionary**. Londres: Oxford University Press, 2012.

HOUAISS, A; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

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

JUNIOR, A. A. B. Considerações acerca da fraseologia, sua conceituação e aplicabilidade na Idade Média. **Revista Philologus**, ano5, n. 13, 1999. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/revista/13/04.pdf>. Acesso em: 26 maio 2021.

JÚNIOR, I. N. M. **O riso Segundo Cícero e Quintiliano**: tradução e comentários de *De oratore*, livro II, 216-291 (*De ridiculis*) e da *Institutio Oratoria*, livro VI, 3 (*De risu*). 2008. 160 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Latina) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

JÚNIOR, M. M. Ainda se ensina latim?. In: AMARANTE, José. **Latinitas**: uma introdução à língua latina através dos textos. Salvador: EDUFBA, 2018. p. 13-15.

KARAGIORGOS, P. (ed.). **A multilingual dictionary of maxims and proverbs**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017

LEONI, A. D. **A literatura de Roma**. São Paulo: Livraria Nobel S.A., 1976.

LOPES, A. C. M. Texto proverbial português – elementos para uma análise semântica e pragmática. 1992. 384 f. Dissertação (Doutoramento em Linguística Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 1992.

LOUDEN, B. The Tempest, Plautus, and the Rudens. **Comparative Drama**, v. 33, n. 2, p. 199-233, 1999.

MAAS, P. **La critica del texto**. Traduzione a cura di Giorgio Ziffer. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2017.

MACHADO, I. L. A ironia, a retórica antiga e a retórica francesa. **Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, [s. l.], v. 7, p. 303–308, 1995. DOI: 10.24277/classica.v7i0.679. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/679>. Acesso em: 3 jul. 2022.

MANUWALD, G. **Roman republican theatre**. New York: Cambridge University Press, 2011.

MARSHALL, C. W. **The stagecraft and performance of roman comedy**. New York: Cambridge University Press, 2006.

MARINO, S. Metodologia da pesquisa em estudos clássicos. In: CORNELLI, Gabriele; COSTA, Gilmaro. (org.). **Estudos Clássicos II: história, literatura e arqueologia**. Brasília: Cátedra UNESCO Archai, Annablume Editora; Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013. p. 175-190.

MATAREZIO FILHO, E. T. **A Festa da Moça Nova: ritual de iniciação feminina dos índios Ticuna**. 2019. 534f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-16092015-164516/publico/2015_EdsonTostaMatarezioFilho_VCorr.pdf. Acesso em: 22 jan. 2022.

MÉTRAUX, A. **A religião dos Tupinambás e suas relações com a das demais tribus Tupi-Garanis**. Prefácio, tradução e notas de Estevão Pinto. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1950. Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/40/1/267%20PDF%20-%20OCR%20-%20RED.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2022.

MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOORE, T. J. **The theater of Plautus: Playing to the audience**. Austin: University of Texas Press, 1998.

MORA, C. M. Ironia no Rudens de Plauto. **Ágora. Estudos Clássicos em Debate**, [s. l.], n. 5, p. 57-71, 2003. DOI: <https://doi.org/10.34624/agora.v0i5.11495>. Disponível em: <https://proa.ua.pt/index.php/agora/article/view/11495/7533>. Acesso em: 27 jun. 2022.

MOTA, A. V. B. **Provérbios em Goiás: contribuição à paremiologia brasileira**. Goiânia: Oriente, 1974.

NASCENTES, A. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Tomo I. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1955.

NUNES, M. L.; FIALHO, L. M. F.; MACHADO, C. J. Reflexões em torno da relação entre História e Literatura. **Quaestio-Revista de Estudos em Educação**, v. 18, n. 3, p. 793-805, 2016.

OLIVEIRA, M. M. **Como fazer pesquisa qualitativa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

PANAYOTAKIS, C. Native Italian Drama and Its Influence on Plautus. *In*: DINTER, Martin T. (ed.). **The Cambridge Companion to Roman Comedy**. Cambridge University Press, 2019. p. 32-46.

PANAYOTAKIS, C. Towards a new critical edition of the Sententiae associated with Publilius. **Aliento**, v. 5, p. 15-50, 2014.

PESAVENTO, S. J. **História e história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PONTES, J.; MIOTTI, C. Declamação e paremiologia: alguns exemplos de provérbios e sentenças nos Excerpta de Calpúrnio Flaco. **Revista Graphos**, v. 22, n. 1, p. 67-82, 2020.

PORTO EDITORA. **Dicionário de Latim-Português**. Porto: Porto Editora, 2017.

REICHMANN, T. Frases célebres do Fausto: um desafio para a tradução. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, n. 12, p. 191-209, 2008. DOI: 10.11606/1982-8837.pg.2008.62280. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/62280>. Acesso em: 1 jun. 2021.

REIS, J. C. **Escola dos Annales – A inovação em História**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

RODRIGUEZ, R.; ALVAREZ, B. Plauto brasileiro: breve história das traduções da comédia plautina no Brasil. **Tradução em Revista**, v. 28, p. 117-138, 2020.

ROCHA, C. M. “**Perfume de mulher**”: riso feminino e poesia em Cásina. 2010. 220f. Dissertação de mestrado em Linguística – IEL, Unicamp, Campinas, 2010.

ROCHA, C. M. **De linguado a lingua(ru)da: gênero e discurso das mulieres plautinae**. 2015. 251f. Tese de doutoramento em Linguística – IEL, Unicamp, Campinas, 2015.

ROMERO, F. García. Sobre la etimología de “paroimía”. **Paremia**, v. 8, p. 219-223, 1999.

ROMERO, F. Aristóteles paremiólogo. **Crítica del testo**, [s.l.], v. XI, n. 1-2, p. 1-12, 2008.

SANTOS, E. O. Alguns provérbios no período arcaico da língua portuguesa. *In*: COSTA, S. B. B.; MACHADO FILHO, A. V. L. (org.). **Do português arcaico ao português brasileiro**. Salvador: EDUFBA, 2004. p. 227-238.

SEGAL, E. **Roman laughter: the comedy of Plautus**. New York: Oxford University Press, 1987.

SHARROCK, A. **Reading Roman comedy: poetics and playfulness in Plautus and Terence.** Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

SILVA, J. P. Alguns provérbios, máximas e frases feitas de origem latina que são bastante comuns entre nós. **Revista Philologus**, ano 4, n. 12, p. 54-76, 1998. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/revista/12/05.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2022.

SILVA, R. G. L. S. **Corrupção e direito privado romano nas obras do comediógrafo Plauto.** 2019. 205f. Dissertação de mestrado em História do Direito – Faculdade de Direito, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2019.

SINCLAIR, P. **Tacitus the sententious Historian: a sociology of rhetoric in *Annales* 1-6.** Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1995.

SOUZA, F. D.; MOURA, F. M. A noção de *pietas* nas práticas religiosas de Rudens. **PRINCIPIA**, n. 39, p. 33-45, 2019.

TARRANT, T. Plautus. In: REYNOLDS, L. D. (ed.). **Texts and Transmission: A Survey of the Latin Classics.** New York: Oxford University Press, 1983.

TORRÃO, J. M. N. Reflexos da Rvdens de Plauto em The Tempest de Shakespeare. **ARQUIPÉLAGO-Revista da Universidade dos Açores**, p. 195-224, 1982.

TOSI, R. **Dicionário de sentenças latinas e gregas.** Tradução de Ivone Benedetti. Martins Fontes, 1996.

VASCONCELLOS, P. S.; PRATA, P. **Sobre intertextualidade na literatura latina.** São Paulo: Editora Unifesp, 2019.

VASCONCELLOS, P. S. de. Reflexões sobre a noção de “arte alusiva” e de intertextualidade no estudo da poesia latina. **Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, [s. l.], v. 20, n. 2, p. 239–260, 2007. DOI: 10.24277/classica.v20i2.147. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/147>. Acesso em: 27 jul. 2021.

VOIGT, A.; ROLLA, C.; SOERENSEN, C. O conceito de mímese segundo Platão e Aristóteles: breve considerações. **Travessias**, v. 10, n. 24, p. 225-235, 2015.

XATARA, C. M.; SUCCI, T. M. Revisitando o conceito de provérbio. **Veredas-Revista de Estudos Linguísticos**, v. 12, n. 1, 2008.

XIMENES, E. E. Filologia: uma ciência antiga e uma polêmica eterna. **Revista Philologus**, ano 18, n. 52, p. 93-115, 2012. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/rph/ANO18/52/07.pdf>. Acesso em: 25 maio 2021.