

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS DA
LINGUAGEM

JULIANA DA ROSA

PLAUTO E A ESCRAVIDÃO: A FIGURAÇÃO DOS ESCRAVOS
PLAUTINOS NA COMÉDIA ROMANA

Mariana – MG

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS DA
LINGUAGEM

**PLAUTO E A ESCRAVIDÃO: A FIGURAÇÃO DOS ESCRAVOS
PLAUTINOS NA COMÉDIA ROMANA**

Juliana da Rosa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Agnolon

Mariana – MG

2017

R788p

Rosa, Juliana da.

Plauto e a escravidão [manuscrito]: a figuração dos escravos plautinos na comédia romana / Juliana da Rosa. - 2017.

86f.:

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Agnolon.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras.

Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Plauto, 254a.C.-184a.C. 2. Escravidão. 3. Teatro latino. 4. Literatura Clássica. 5. Escravos. I. Agnolon, Alexandre. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 821.124-22(043).



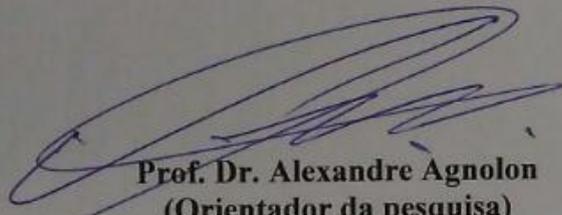
UFOP

Universidade Federal
de Ouro Preto

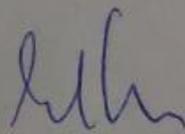
Juliana da Rosa

**“PLAUTO E A ESCRAVIDÃO: A FIGURAÇÃO DOS ESCRAVOS PLAUTINOS NA
COMÉDIA ROMANA”**

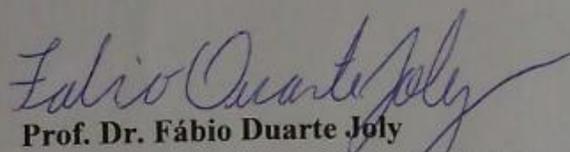
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos da Linguagem da UFOP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, linha de pesquisa Linguagem e Memória Cultural. Aprovada em 30 de novembro de 2017 pela Comissão Examinadora constituída pelos membros:



Prof. Dr. Alexandre Agnolon
(Orientador da pesquisa)
Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP



Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel
Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP



Prof. Dr. Fábio Duarte Joly
Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP

*Cum uideatur autem res leuis, et quae a scurris, mimis,
insipientibus denique saepe moueatur, tamen habet uim
nescio an imperiosissimam et cui repugnari minime
potest.*

Quintiliano

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado à minha irmã, Sabrina da Silva (*in memoriam*), e a Gustavo Sartin, meu querido amigo e incentivador.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Alexandre Agnolon, pela dedicada e paciente orientação. Agradeço ainda aos membros das bancas de qualificação e de defesa, e ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFOP. Por fim, por toda a sorte de apoio que me concederam até aqui, registro amor e gratidão aos meus familiares e aos meus amigos.

RESUMO

Procuramos, com esta pesquisa, discutir a imagem do escravo romano retratada nas obras de Plauto. A partir das comédias do autor e de demais fontes antigas, pretendemos ilustrar de que maneira a representação do escravo reflete também a hierarquia particular da *domus* romana.

ABSTRACT

This work aims at discussing the imagery of the Roman slave portrayed in Plautine comedy. Plauto's comedies and other sources illustrate how the portrayal of the slave reflects the unique hierarchy present in the Roman *domus*.

Sumário

Introdução	11
Capítulo I.....	15
“ <i>Simplex orationis condimentum</i> ”: as subespécies do riso na Antiguidade e suas implicações na comediografia	15
Breve história do riso.....	15
As comédias Antiga, Média e Nova	24
Excurso sobre a imitatio e contaminatio cômicas	34
Capítulo II.....	41
<i>Dominus et servus</i> : como se relacionavam senhor e escravo na Roma Antiga.....	41
Capítulo III	55
“Qui non edistis, saturi fite fabulis”	55
Considerações finais	85
Referências	88

Introdução

Por volta do terceiro quartel do século IV a. C., surge na Grécia Antiga a chamada *Comédia Nova*. Diferentemente da *Comédia Antiga*, sua predecessora, que tinha por objetivo discutir questões políticas e tornar alvo de críticas figuras públicas, a *Comédia Nova* se valia de personagens estereotipados, abordando como tema principal as relações familiares. Entre a Antiga e a Nova, existiu, também, algumas peças pertencentes a uma fase de transição. A esse conjunto de comédias deu-se o nome de *Comédia Média*. É sobre os textos da *Comédia Nova* que nos debruçaremos.

Apesar de se valer do modelo grego, contudo, a comédia romana construiu o que se pode chamar de sua “versão particular” da comédia grega. Assim, embora seja evidentemente uma cópia da comédia grega, o teatro de Roma possui elementos próprios em sua composição, criados pelos seus maiores expoentes: Plauto e Terêncio.

Titus Maccius Plautus, autor oriundo da Sarsina, na Úmbria, delimitou seus escritos aos textos dramáticos. Ettore Paratore, em *História da literatura Latina*, (1983), afirma que mais de 130 peças foram atribuídas ao autor, tamanha era sua fama, e que por um século e meio manteve-se a discussão sobre quais seriam as obras autênticas, e quais as espúrias. Somente Varrão Reatino, depois de intensa pesquisa, pôs fim ao debate e tornou-se uma sumidade no campo da filologia latina. De acordo com Paratore, Varrão dividiu as 130 comédias atribuídas a Plauto em três grupos distintos: 90 dessas eram certamente ilegítimas. Das 40 restantes, 19 de autoria duvidosa e, portanto, nomeadas de “pseudo-varronianas” e, por fim, 21 seguramente plautinas e, por isso, chamadas de varronianas. Paratore destaca que de tão contundente essa classificação, de fato somente 21 comédias continuaram a ser traduzidas e lidas ao longo do tempo.

Em vista disso, e sabendo do destaque que os escravos romanos possuem nos enredos teatrais, pretendemos abordar a representação do escravo na comédia, analisando sua performance nas peças de Plauto. Organizamos, assim, este trabalho a fim de discutir a figura do escravo na comédia e os problemas que sua presença implica para o gênero. Para tanto, sistematizamos a pesquisa da seguinte maneira: no primeiro capítulo, apresentaremos uma breve discussão acerca do riso na Antiguidade; em seguida, desenvolveremos algumas reflexões sobre os três períodos nos quais convencionou-se dividir a comédia clássica; após esse panorama, abordaremos, no

segundo capítulo, o escravo e a forma como a escravidão era pensada no mundo romano; por fim, no terceiro e último capítulo, traremos a análise das peças de Plauto a fim de estabelecer uma articulação com as discussões a respeito do papel do escravo na Roma Antiga.

A respeito do riso, destacaremos, primeiramente, Aristóteles com a *Poética* e a *Retórica*. É na *Poética* que reconhecemos o primeiro esforço de situar a comédia frente aos demais gêneros. A anatomia da comédia é exposta por Aristóteles e delimita o que cabe, ou não, ao texto cômico. Na *Retórica*, por sua vez, Aristóteles aponta a utilidade do riso como força que move a audiência.

Já em Roma, Cícero (106 – 43 a.C.) discute, em seu diálogo *Sobre o Orador*, o riso como uma ferramenta em prol do discurso. Procuraremos desenvolver, também, uma reflexão apoiada nos preceitos de Quintiliano (35 – 95 d.C.), que por sua vez traz esclarecimentos de algumas categorias de análise do risível. Embora sejam autores extemporâneos a Plauto, acreditamos que contribuirão para a discussão que desenvolveremos na pesquisa, uma vez que abordam o riso teoricamente e o tratam como estratégias de discurso que, assim como Aristóteles já preconizava, movia a audiência dos espetáculos teatrais.

Erich Segal, na obra *Roman Laughter: The Comedy of Plautus* (1987), faz um estudo do riso na comédia plautina. Procuramos nos pautar, ainda, de um estudo que parece em muito “dialogar” com a obra de Segal, que é *Literatura Clássica Latina* (2013), de José Ernesto de Vargas e Thais Fernandes. Enquanto Segal parece nos apontar que uma comédia, deslocada de seu contexto histórico ou de um espírito de comunidade em comum, não atinge seu objetivo que claramente é o riso, Vargas e Fernandes indicam semelhanças entre nosso senso de humor e o dos romanos, embora se trate de sociedades tão distantes temporal e geograficamente.

Por fim, exploraremos conceitos importantes trazidos por Zélia de Almeida Cardoso em seu livro *A literatura latina* (2011), que, como uma das autoridades brasileiras nos estudos da literatura latina, também não poderia deixar de abordar o risível. Para a autora, há importantes marcações textuais no texto original, em Latim, que naturalmente provocavam o riso do espectador. A autora expõe questões como o fato de que nos textos do comediógrafo romano, muitas personagens eram construídas exclusivamente com a finalidade do riso.

Ilustra ainda outro recurso cômico utilizado por Plauto, a maneira como o autor elabora os prólogos de suas comédias. Em *O cartaginês*, o autor direciona um discurso quase que “didático” aos espectadores, não perdendo, como defende Cardoso (2011), nenhuma oportunidade de provocar o riso no público:

Estou com vontade de imitar o Aquiles de Aristarco:
Vou usar o mesmo começo daquela tragédia:
“Façam silêncio, calem-se e prestem atenção:
quem ordena que vocês ouçam é o rei de Histri...onice”.
Sentem-se em seus bancos com boa disposição de espírito:
tanto os que não comeram como os que estão de barriga cheia.
Os que comeram, agiram com a cabeça;
Os que não comeram, que se fartem, agora, com a comédia.
Quem tinha que comer, puxa vida!
foi burrice ter vindo sem comer.
Vamos, anunciador, mande o pessoal prestar atenção.
Faz horas que estou esperando que você faça a sua parte.
Use sua voz; é ela que lhe dá meios de vida e comida.
Se você não falar, morrerá de fome, calado.
(Pl. *Poen.* 1-35, apud Cardoso, 2011: 31-32).

Em outras palavras, podemos dizer que a obra de Plauto se trata de uma literatura composta de uma maneira um tanto peculiar, ainda que fruto de uma tradição, a fim de provocar o riso.

No que tange à discussão sobre a escravidão, nosso aporte teórico é pautado, basicamente, nos estudos de Joly, sobretudo em *A escravidão na Roma antiga: política, economia e cultura* (2005) e *Tácito e a metáfora da escravidão: um estudo de cultura política romana* (2004). Dessas obras, pretendemos extrair as reflexões do autor acerca da natureza da escravidão e de como essa condição, na sociedade romana, modificava as relações entre os indivíduos.

Em relação à análise das peças, conteúdo do terceiro e último capítulo, buscamos articular nossas investigações, feita ao longo da pesquisa, às fontes, *i.e.*, às comédias de Plauto. Identificamos, dessa maneira, uma sequência de trechos que vão ao encontro do que propomos nas discussões dos capítulos anteriores. Em certa passagem de *O truculento*, a personagem Astáfio, um claro modelo de escravo plautino “eficaz”, orienta as outras servas de sua ama que estão dentro de casa. A escrava, assim, não só demonstra astúcia, pois sabe como agir na situação da qual fala, como também orienta as outras escravas sobre como proceder nesses casos. A relação entre Astáfio e sua ama, Fronésio, de certa forma, reforça a estrutura social romana, na qual o escravo tem

participação efetiva na *domus* e, em algumas circunstâncias, pode opinar e atuar em parceria com o amo.

Finalmente, nas considerações finais deste trabalho, procuramos sintetizar as discussões construídas a respeito do riso, das comédias antigas e da escravidão em Roma. Ademais, as considerações finais também apresentarão um breve resumo da análise das peças.

Capítulo I

“*Simplex orationis condimentum*”: as subespécies do riso na Antiguidade e suas implicações na comediografia

Breve história do riso

O riso tem um papel social. Antes mesmo que os rituais em honra a Dionísio acabassem, com o passar do tempo, transformando-se nas peças encenadas nas competições em Atenas, Homero já fazia menção ao riso na *Ilíada* e na *Odisseia*.

Segundo Georges Minois, em *História do riso e do escárnio* (2003), o riso era parte constituinte do imaginário bélico. Para o autor

O riso é malevolente, ele afirma o triunfo sobre o inimigo: como o riso de Ulisses, que acaba de saquear o campo de Reso (“ele franqueou o fosso para os cavalos a golpes maciços, rindo”), ou o riso dos aqueus, que caçaram do cadáver de Heitor. O riso humilha e provoca. É uma arma duvidosa que se encontra em todas as situações de conflito: “Tu não deixarás os jônios estabelecidos na Europa rirem de nós”, diz Mardonios a Xerxes para incitá-lo à guerra, segundo Heródoto. Um pouco mais longe, ele nos mostra o mesmo Xerxes estourando de rir quando lhe é anunciado que o punho de Esparciates, que defende Termópilas, está ocupado em fazer exercícios ginásticos e barbear-se. Da mesma forma, Cambíase zomba dos deuses gregos no santuário de Mênfis. (p. 43).

É contraintuitivo articular, de imediato, o riso com a guerra. Em primeira instância, afora as interações do âmbito particular, é natural que pensemos o lugar oficial do riso como exclusivo dos teatros. É tão surpreendente, por isso, encontrá-lo alojado em situações de confronto, como nos indica Minois. Na *Ilíada*, em meio à grandeza dos acontecimentos trazidos na narrativa de Homero, há o conhecido exemplo dos guerreiros aqueus rindo de Tércites na assembleia, após Ulisses tê-lo atingido com um cetro em 2.270-271: “Mas sentou-se, amedrontado; e cheio de dores, com expressão desesperada, limpou as lágrimas. Mas os outros, embora acabrunhados, riam-se

aprazivelmente.”¹ Noutra passagem, após a morte de Heitor (22.373-374), o riso dos aqueus/aquívios é apenas sugerido e passa quase despercebido ao leitor: “Ah, não há dúvida de que Heitor está mais mole agora do que quando deitou fogo às naus com chama ardente!”² Na *Odisseia*, por seu turno, há o riso incontido e em sequência dos pretendentes de Penélope, já próximo do fim do poema (20.345-346): “Assim falou Telêmaco. Entre os pretendentes, Pallas Atena instigou um riso inextinguível e fez com que os seus juízos se perdessem”.³

Essa manifestação humana, quase sempre espontânea, é também retratada, ao longo da história, como ameaçadora e provocativa. Na guerra, o riso é intimidador. Na política, por sua vez, instrumento retórico atenuador das tensões intrínsecas aos diálogos.

É o que Cícero expõe:

Observou então Crasso: — Cátulo estava brincando, sobretudo porque discursava de tal forma, que dá a impressão de dever ser alimentado com ambrosia. Mas ouçamos-te, César, a fim de que vejam o desfecho da fala de Antônio. E Antônio respondeu: — Resta-me muito pouco. Contudo, cansado já pelo esforço e pela trilha de minha discussão, descansarei durante a fala de César como se se tratasse de uma oportuníssima hospedaria.⁴ [tradução de Adriano Scatolin]

No excerto acima, vemos Crasso discorrer sobre uma discussão precedente entre Antônio e César. Antônio afirma que durante o turno de fala de César, sua fala serve de oportuna hospedaria. A metáfora da hospedaria indica que o humor pode ser utilizado como uma ferramenta de oratória. Nesse caso, a hospedaria simboliza o alívio da tensão

¹ Na tradução de Frederico Lourenço. No original, lê-se: “ὁ δ’ ἄρ’ ἔζετο τάρβησέν τε, / ἀλγήσας δ’ ἀχρεῖον ἰδὼν ἀπομόρξατο δάκρυ. / οἱ δὲ καὶ ἀχνύμενοι περ ἐπ’ αὐτῷ ἠδὺ γέλασσαν.”

² Na tradução de Frederico Lourenço (2013). No original, lê-se: “ὦ πόποι, ἦ μάλα δὴ μαλακώτερος ἀμφαφάασθαι / Ἐκτωρ ἢ ὅτε νῆας ἐνέπρησεν πυρὶ κηλέῳ.”

³ No original, lê-se: “ὡς φάτο Τηλέμαχος: μνηστῆρσι δὲ Παλλὰς Ἀθήνη / ἄσβεστον γέλω ᾧρσε, παρέπλαγξεν δὲ νόημα.”

⁴ Cic. *de Orat.* 2, 234: Tum ille: Iocabatur, inquit, Catulus, praesertim cum ita dicat ipse, ut ambrosia alendus esse videatur. Verum te, Caesar, audiamus, ut ad Antonii reliqua redeamus. Et Antonius: Perpauca quidem mihi restant, inquit; sed tamen, defessus iam labore atque itinere disputationis meae, requiescam in Caesaris sermone quasi in aliquo peropportuno deversorio. LVIII. Atqui, inquit Iulius, non nimis liberale hospitium meum dices: nam te in viam, simul ac perpaulum gustaris, extrudam et eiciam.

própria do diálogo. É, pois, o momento de renovação e captação da atenção da audiência.

Cícero, portanto, trata, nesse fragmento, de ilustrar a importância do riso. Este, em primeira instância, constitui-se como importante instrumento daquele que discursa. Quando refinado, o humor auxilia o orador na construção de sua legitimação, *i.e.*, de sua *auctoritas*. É o que também afirma Aristóteles em sua *Retórica* (2005):

Relativamente ao ridículo, uma vez que parece ter alguma utilidade nos debates (Górgias afirmava, com razão, que é necessário desfazer a seriedade dos oponentes com ironia e a ironia com seriedade) já foi tratado na *Poética* quantas são as suas espécies, das quais umas são apropriadas ao caráter do homem livre, outras não, de modo que o orador poderá tirar delas a que lhe for mais apropriada. A ironia é mais adequada a um homem livre que o escárnio. O que emprega ironia fá-lo para se rir dele próprio, o trocista, para escárnio dos outros⁵.

O filósofo grego, nesse trecho de sua obra, reconhece a utilidade do humor no discurso e corrobora a ideia de que se trata de instrumento retórico. O riso elevado, a ironia, como esclarece Aristóteles, está reservado ao homem livre e este pode fazer uso dessa estratégia enquanto força que move a audiência. Na *Poética* (1449a-b), por sua vez, há o primeiro esforço de situar os textos cômicos frente aos demais gêneros. A anatomia da comédia é exposta por Aristóteles e o autor delimita o que cabe, ou não, a esse gênero:

A comédia, é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor. Se as transformações da tragédia e seus autores nos são conhecidas, as da comédia, pelo contrário, estão ocultas, pois que delas se não cuidou desde o início: só passado muito tempo o arconte concedeu o côro da comédia, que outrora era constituído por voluntários. E também só depois que teve a comédia alguma forma, é que achamos memória dos

⁵ Arist. *Rh.* 1419a-b:

περί δὲ τῶν γελοίων, ἐπειδὴ τινα δοκεῖ χρήσιν ἔχειν ἐν τοῖς ἀγῶσι, καὶ δεῖν ἔφη Γοργίας τὴν μὲν σπουδὴν διαφθεῖρειν τῶν ἐναντίων γέλωτι τὸν δὲ γέλωτα σπουδῇ, ὀρθῶς λέγων, εἴρηται πόσα εἶδη γελοίων ἔστιν ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς, ὧν τὸ μὲν ἀρμόττει ἐλευθέρῳ τὸ δ' οὐ, ὅπως τὸ ἀρμόττον αὐτῷ λήψεται. ἔστι δ' ἡ εἰρωνεία τῆς βωμολοχίας ἐλευθεριώτερον· ὁ μὲν γὰρ αὐτοῦ ἔνεκα ποιεῖ τὸ γελοῖον, ὁ δὲ βωμολόχος ἑτέρου.

que se dizem autores dela. Não se sabe, portanto, quem introduziu máscaras, prólogo, número de atores e outras coisas semelhantes. A composição de argumentos é [prática] oriunda da Sicília e os primeiros poetas cômicos teriam sido Epicarmo e Fórmide; dos Atenienses, foi Crates o primeiro que, abandonada a poesia jâmbica, inventou diálogos e argumentos de caráter universal.⁶

É importante mencionar que, nessa passagem, o estagirita faz alusão à poesia iâmbica. O iambo, do grego *ἴαμβος*, caracteriza-se, do ponto de vista estrutural, por uma espécie de métrica particular. Associado a essa estrutura, está o conteúdo. A poesia iâmbica carregava um tom vituperioso. Em outras palavras, as pessoas que declamavam esses poemas dirigiam todo o tipo de injúria umas às outras.

O iambo ainda congrega ambas as manifestações do risível discutidas por Aristóteles. Para o filósofo, entre as possibilidades cômicas, distingue-se o riso vituperioso, *ὁ ψόγος*, do riso ridículo, *τὸ γελοῖον*. Este é definido como toda a ação cômica que seja anódina, não deletéria. Não é à toa que o ridículo é associado diretamente à imagem da máscara da comédia, que é “feia e disforme”, ou seja, é risível, mas “não tem expressão de dor”, *i.e.* não se trata de uma projeção propriamente invectiva.

Um exemplo de como o iambo representa essa intersecção entre os dois tipos de riso arrolados por Aristóteles é o poema *Margites*, atribuído a Homero. O poema, do qual restou atualmente apenas fragmentos, traz elementos jocosos no que se refere ao seu conteúdo. Embora de tom provocativo, *Margites* não carregava o vitupério, mas, sim, o ridículo. Escrito no pé iâmbico, o poema teria sido aquele que esboçou os primeiros traços do que entendemos como a Comédia, sobretudo a Comédia Nova.

A respeito do poema atribuído a Homero e de sua característica, em certo sentido, precursora, Aristóteles desenvolveu as seguintes reflexões:

⁶ Arist. *Poet.* 1449a:

δὲ κωμῳδία ἐστὶν ὡς περ εἴπομεν μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μὲντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰ χροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μῶριον. τὸ γὰρ γελοῖον ἐστὶν ἀμάρτημά τι καὶ αἰσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθύς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης. αἱ μὲν οὖν τῆς τραγωδίας μετὰ ἀβάσεις καὶ δι’ ὧν ἐγένοντο οὐ λελήθασιν, ἡ δὲ κωμῳδία διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν καὶ γὰρ χορὸν κωμῳδῶν ὅψε ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ’ ἐθελονταὶ ἦσαν. ἤδη δὲ σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται. τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ προλόγους ἢ πλήθη ὑποκριτῶν καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἠγνόηται. τὸ δὲ μύθους ποιεῖν Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθε, τῶν δὲ Ἀθηνησιν Κράτης πρῶτος ἤρξεν ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους.

A poesia, assim, dividiu-se conforme seus caracteres particulares: de um lado, os mais veneráveis imitaram as belas ações e os feitos de homens da mesma categoria; de outro, os mais ignóbeis [imitaram] as ações torpes, compondo estes invectivas, assim como aqueles, hinos e encômios. Certamente, não somos capazes de mencionar poema deste tipo de ninguém de antes de Homero – embora seja verossímil que muitos tenham havido –; no entanto, começando a partir de Homero, há o *Margites* e outros poemas de mesma espécie. Neles, porque melhor se lhes ajustava, veio o metro iâmbico – a razão por que ainda hoje chamam-no “iâmbico” é que, nesse metro, as pessoas se injuriavam umas às outras. Assim, entre os homens dos velhos tempos, uns tornaram-se poetas de verso heroico, outros de iambos. Da mesma maneira que Homero era poeta excelente no que tange aos assuntos elevados, pois era único não só pelo que era, mas também [porque] compôs imitações dramáticas, assim também traçou antes de todos os esquemas da Comédia, pois que dramatizou não o vitupério, mas o ridículo: ora, o *Margites* é, portanto, um análogo em relação à Comédia, exatamente como a *Íliada* e a *Odisseia* o são para a Tragédia⁷. [traduções de Alexandre Agnolon]

Logo, se, de acordo com Aristóteles, é na tragédia e na epopeia que moram os deuses e homens nobres, é na comédia que são representados os homens inferiores, por contraponto. De fato, é assim que Plauto representa a ação humana em suas comédias: são os personagens-tipo — o escravo, o velho, a meretriz, o soldado fanfarrão, o jovem apaixonado — que tornam seus textos cômicos. Todos esses tipos formam uma compilação de homens sem virtudes, diferentes de heróis como Heitor ou Eneias, por exemplo. Estes, personificações da ideia de honra heroica, modelo e espelho das classes elevadas, pouco lembram o velho tomado pela ganância, o escravo dotado de subterfúgios, ou a meretriz empenhada em despojar seus amantes.

Esse riso anódino presente nas comédias de Plauto, por conseguinte, está diretamente associado ao riso “sem expressão de dor”, que trata dos temas mais particulares e domésticos, em contraponto à temática grandiosa das epopeias. O riso da comédia nova, a qual representa os homens inferiores, não se concentra sequer em figuras públicas. Não tem, assim, por objetivo, fazer denúncias, reclamar grandes

⁷Arist. *Poet.* 1448b:

διεσπάσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεῖα ἤθη ἢ ποίησις· οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμμοῦντο πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων, οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων, πρῶτον ψόγους ποιοῦντες, ὥσπερ ἕτεροι ὕμνους καὶ ἐγκώμια. τῶν μὲν οὖν πρὸ Ὀμήρου οὐδενὸς ἔχομεν εἰπεῖν τοιοῦτον ποίημα, εἰκὸς δὲ εἶναι πολλοῦς, ἀπὸ δὲ Ὀμήρου ἀρξαμένοις ἔστιν, οἷον ἐκείνου ὁ Μαργίτης καὶ τὰ τοιαῦτα. ἐν οἷς κατὰ τὸ 2 ἀρμόττον καὶ τὸ ἰαμβεῖον ἦλθε μέτρον—διὸ καὶ ἰαμβεῖον καλεῖται νῦν, ὅτι ἐν τῷ μέτρῳ τούτῳ ἰαμβίζον ἀλλήλους. καὶ ἐγένοντο τῶν παλαιῶν οἱ μὲν ἥρωικῶν οἱ δὲ ἰαμβῶν ποιηταί. ὥσπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητῆς Ὀμηρος ἦν (μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὖ ἀλλὰ καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν), οὕτως καὶ τὸ τῆς κωμῳδίας σχῆμα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας· ὁ γὰρ Μαργίτης ἀνάλογον ἔχει, ὥσπερ Ἰλιάς καὶ ἡ Ὀδύσεια πρὸς τὰς τραγωδίας, οὕτω καὶ οὗτος πρὸς τὰς κωμῳδίας.

acontecimentos. O ridículo, retratado em Plauto, é, dessarte, o riso da vida privada, das questões menores e mais corriqueiras.

Quintiliano também aborda a temática, ainda que se aproxime muito do que Cícero já discutia. Muitos autores afirmam que o tratado de Quintiliano a respeito do humor, *De risu*, seja apenas uma extensão do que sustentava Cícero. Percebemos esses pontos de encontro entre *De oratore* e *De risu*, a título de exemplificação, no excerto abaixo, extraído da obra de Quintiliano:

Muitas vezes, ele irrompe involuntariamente e se torna visível não apenas pela expressão do rosto e da voz, como também sacode todo o corpo com sua força. Por outro lado, como eu disse, o riso transforma as situações mais pesadas, como, por exemplo, ao abrandar com muita frequência o ódio e a ira [...] Portanto, a palavra picante será semelhante àquilo que não é insosso, como que um simples tempero do discurso, que é sentido por uma percepção latente tal qual acontece com o paladar e que estimula e afasta o discurso do tédio. De fato, são coisas picantes: assim como o sal espalhado na comida com um pouco de abundância (mas sem exagero) dá a ela algo de seu próprio gosto, também o dito picante possui no discurso algo que cria em nós a sede de ouvi-lo⁸ [tradução de Ivan Neves Marques Junior].

O riso, portanto, é pensado por Quintiliano como algo irresistível e involuntário, que toma todo o corpo ao se apresentar; e embora a própria manifestação do risível seja, como já mencionava Aristóteles, uma ação menos virtuosa que aquela imitada no drama, ela é semelhante a qualquer coisa que não seja insossa. O riso é, pois, nas palavras de Quintiliano, o tempero do discurso.

A propriedade de conferir sabor, digamos assim, aos diálogos vai muito ao encontro da metáfora da hospedaria criada por Cícero. Se é, pois, com o riso que se acrescenta o tempero aos debates para “afastá-los do tédio”, é por conta desse diferencial que o interlocutor e a audiência encontram o descanso de longos debates travados.

⁸Quint. *Inst.* 16. 9. 19: Erumpit etiam invitis saepe, nec vultus modo ac vocis exprimit confessionem, sed totum corpus vi sua concutit. Rerum autem saepe, ut dixi, maximarum momenta vertit, ut cum odium iramque frequentissime frangat. [...] Salsum igitur erit quod non erit insulsum, velut quoddam simplex orationis condimentum, quod sentitur latente iudicio velut palato, excitatque et a taedio defendit orationem. Sales enim, ut ille in cibus paulo liberalius adpersus, si tamen non sit inmodicus, adfert aliquid propriae voluptatis, ita hi quoque in dicendo habent quiddam quod nobis faciat audiendi sitim.

Embora não tenha sido a pauta maior de teóricos da Antiguidade e muitas fontes não terem resistido às ações do tempo, tratados como os de Aristóteles, Cícero e Quintiliano revelam que o riso foi parte relevante das reflexões do mundo greco-romano. Mais tarde, também ele seria tema da teologia medieval e, atualmente, permanece foco de diversos trabalhos. Erich Segal, por exemplo, afirma no prefácio de seu livro *Roman Laughter: The Comedy of Plautus* (1987), que

O riso é uma afirmação de valores compartilhados. É, como Bergson constantemente nos lembra em seu ensaio, um gesto social. Comédia sempre precisa de um contexto, de uma comunidade, ou pelo menos de um espírito comum. Além disso, o fato de que a comédia antiga era apresentada para um público o qual se constituía de um inteiro corpo cívico sugere que o riso, às vezes poderia até ser um gesto nacional⁹ [tradução nossa].

O que o autor parece apontar é que uma comédia, deslocada de seu contexto histórico ou de um espírito de comunidade em comum, não atinge seu objetivo que claramente é o riso. Desse modo, poderíamos ser imediatamente levados a enquadrar as comédias gregas e romanas nessa categoria, tendo em foco a distância temporal que nos separa dessas obras antigas. Se considerarmos, não obstante, a herança e memória cultural legada por gregos e romanos à nossa sociedade moderna, talvez possamos acreditar que temos, de certa forma, esse “espírito em comum” com os antigos, mencionado por Segal. Sobre essa inegável herança dos romanos, José Ernesto de Vargas e Thais Fernandes em *Literatura Clássica Latina* (2013), nos lembram que:

Uma forte marca da permanência romana no Ocidente está, sem sombra de dúvida, na chamada cultura latina, presente nos povos assim reconhecidos: italianos, portugueses, espanhóis, franceses e outros. Manifesta, sobretudo, na emotividade e na tão cantada em verso e prosa sensualidade. Alguns se referem ao machismo, mas quanto a isso, perguntamos: diz respeito apenas aos latinos? Manifesta também no humor, no riso, no sarcasmo. Os romanos, por exemplo, costumavam designar as pessoas pelos seus atributos físicos, surgindo assim alguns nomes comuns até os nossos dias, bonitos, sonoros, mas que em sua origem não passavam de pilhéria. O nome do famoso escritor Cícero, por exemplo, passou a existir por conta de um

⁹ No original: “Laughter is an affirmation of shared values. It is, as Bergson constantly reminds us in his essay, a social gesture. Comedy always needs a context, a community, or at least a communal spirit. Moreover, the fact that ancient comedy was presented to an audience which constituted an entire citizenry suggests that laughter might at times even be a national gesture”.

antepassado seu que tinha uma berruga no nariz no formato de um ‘grão-de-bico’ (é o que significa a palavra *cicer* em latim), foi o que bastou para que toda a família recebesse tal herança. Segundo consta, o imperador Cláudio, o que sucedeu Calígula, era manco. *Claudius*, em latim, significa coxo, de onde o nosso verbo ‘claudicar’. Tibério, da mesma forma, não escapou do humor romano, o povo o chamava pejorativamente de ‘Bibério’, uma alusão nítida ao ato de beber. Isso não parece coisa de brasileiro? (p. 35).

Outro ponto a se considerar é que, a despeito da distância temporal, as comédias de autores como Menandro e Plauto ainda nos fazem rir; assim como *Édipo Rei*, de Sófocles, ainda nos comove. Bremmer e Roodenburg (2000), em um estudo a respeito da história do humor, traduzem muito bem esse contexto no excerto abaixo. Nele, abordam não apenas a escassez de informações referentes à origem dos manuscritos *Filógelos* — o que nos coloca, novamente, diante das dificuldades em torno das pesquisas em relação às fontes antigas — como também nos demonstram o quão atual é o humor dos gregos e romanos:

Uma série de manuscritos, nenhum deles posterior ao século X, chamada *Filógelos*, ou “Amante do Riso”, contém uma coleção de 265 piadas. Felizmente seu autor e propósito são desconhecidos e apenas uma piada se refere a um evento que pode ser datado: os jogos comemorativos do milênio de Roma, em 21 de abril de 248 d.C. A coleção deve ter sido reunida no século III, mas a natureza tardia de seu vocabulário sugere claramente que a edição final só teria sido feita no início da era bizantina, provavelmente antes do século VI. Uma fonte foi, com certeza, a coleção de Plutarco de *apophthegmata*, que aqui aparece regularmente em forma “diluída” de piada. [...] Das 265 piadas, 110 são relativas ao *scholastikos*, literalmente “alguém que dá palestras ou assiste a elas” (*scholas*). É o estudante, o advogado e também o professor pedantes — em suma, na feliz tradução de Barry Baldwin, “o intelectualóide”. As piadas podem sugerir uma certa graça, como no número 55: “Um jovem e gracioso *scholastikos* vendera seus livros quando lhe faltou dinheiro. Ele então escreve a seu pai: ‘Me dê os parabéns, pai, já estou ganhando dinheiro com os meus estudos!’ (pp. 35, 36).

Fora de seu contexto, a piada do jovem que ganha dinheiro vendendo os livros que tinham por finalidade lhe servir de instrução poderia ser facilmente confundida como uma anedota atual. Os elementos da história e seus pressupostos (o jovem que estuda às custas do pai, o qual, naturalmente, espera o retorno financeiro do filho) são

reconhecidos pelo leitor atual e provocam o efeito de humor pelo surpreendente desfecho e pelo caráter universal de todos esses componentes.

Zélia de Almeida Cardoso (2011), enquanto uma das veteranas especialistas nos estudos da literatura latina no Brasil, também aborda o risível e nos aponta que, na comédia latina, especificamente em Plauto, era frequente o uso de expressões burlescas e ultrajantes, que naturalmente provocavam o riso do espectador. A autora ainda observa que, nos textos do comediógrafo romano, muitas personagens eram elaboradas exclusivamente com a finalidade de provocar o humor na plateia: “daí seu caráter frequentemente caricatural” (p. 32-33).

Ainda sobre o texto plautino, a autora afirma:

A linguagem de Plauto é extremamente trabalhada como recurso cômico em si. Manejando a língua, o escritor se vale de todas as oportunidades para demonstrar sua capacidade de comediógrafo hábil em fazer rir. Os nomes das personagens são muitas vezes estranhos e engraçados: Filopólemo, Engásilo, Estalagmo (*Os prisioneiros*); Terapontígono (*O gorgulho*); Agorástocles, Anterástila, Antemônides, Colibisco, Sincerasto (*O cartaginês*); Artótrago, Pírgopolinice (*O soldado fanfarrão*). Neologismos e helenismos ponteiavam o texto, provocando efeitos engraçados. Em *O cartaginês*, Plauto insere numerosas frases em idioma púnico, provavelmente desconhecido, mas excelente como recurso cômico, graças à presença de combinações fônicas inusitadas (p. 33).

É importante destacar ainda o uso de elementos variados em prol do riso no processo compositivo dos comediógrafos antigos, como o recurso de atribuir aos personagens nomes incomuns. Ao discorrer sobre Plauto, Cardoso (2011) aborda essa ferramenta em favor da comédia:

Plauto se vale exclusivamente da espécie dramática denominada *fabula palliata*, a peça cômica ou tragicômica de assunto grego. As histórias se passam em cidades gregas — se é que, como ainda afirma Paul Veyne, um mundo imaginário se situa realmente em algum lugar. As personagens têm nomes gregos — estranhos nomes, por vezes, por isso mesmo carregados de alto teor humorístico (p. 253)

Outro fator importante, para o qual Cardoso nos chama a atenção, é o processo de tradução. Para ela,

Grande parte desses recursos (cômicos) se perde na tradução. Dificilmente podem ser mantidas, em outro idioma, as aliterações colidentes, as repetições cheias de comicidade, os trocadilhos espirituosos, maliciosos, muitas vezes, responsáveis por expressivo número de confusões (p. 33).

Dessa forma, é difícil contrariar as evidências de que uma peça teatral, situada em seu contexto histórico, em sua época, é muito mais rica em elementos cômicos e permite ao público uma gama muito maior de possibilidades risíveis. É preciso mencionar também o fato de que esses textos, em sua maioria, foram construídos para serem encenados e, mais uma vez, parte do humor é perdida ao não se poder recuperar o efeito visual. Assim, muito possivelmente, um romano da época de Plauto, que assistiu às peças do comediógrafo, tinha muito mais a desfrutar que nós.

As comédias Antiga, Média e Nova

Ao sistematizar o volume de comédias composto na Antiguidade, teóricos adotaram uma quase unânime divisão para o período. A comédia, portanto, surge em três momentos distintos: primeiramente, surge o que se chama de Comédia Antiga, ou Ática; em seguida, um período controverso, tendo em vista que nem todos os estudiosos o reconhecem como tal: a Comédia Média; por fim, os textos de Menandro, Plauto e Terêncio, por exemplo, compõem o que se denomina por Comédia Nova.

Uma das dificuldades para compreendermos esse período provém do fato de que parte das peças da Comédia Antiga se perdeu com o tempo. Como representantes desse período, conhecemos Aristófanes, Crates, Cratino, Eupólide e Magnes. Dos quatro últimos, todavia, não nos restou qualquer fragmento. De Aristófanes, não obstante, das quarenta peças que lhe foram atribuídas, restou-nos onze, como sustenta Stace¹⁰. Entre as mais conhecidas obras do ateniense estão *As vespas*, *As aves*, *As nuvens* e *Lisístrata* (também conhecida como *A greve do sexo*), entre outras mais. O autor, que em 375

¹⁰“Of Old Comedy (486-404), a purely Athenian comedy, we have only the eleven plays of Aristophanes; of Cratinus and Eupolis nothing remains” (Stace, 1968, p. 64).

a.C.¹¹ faleceu em Atenas (mesma cidade em que nasceu, por volta de 445 a. C.), deixou antes de sua morte, contudo, um legado que não apenas abarcou o que hoje compreendemos por Comédia Antiga. Há quem afirme que o grego também possui uma peça representante da posterior Comédia Média, a respeito da qual trataremos pouco mais afrente. Alguns autores defendem que a peça *Pluto* (ou *Um deus chamado dinheiro*) não mais pode ser considerada parte da Comédia Antiga, por seu enredo diferenciado.

A mais proeminente característica dos textos desse primeiro período é a temática direcionada a figuras públicas. Figuras políticas, de maneira geral, e até mesmo tragediógrafos — como em *As rãs*, peça na qual o deus Dionísio desce até o Inferno para resgatar Eurípedes, porque, de acordo com o deus, a Grécia não possuía mais qualquer escritor de tragédias que estivesse à sua altura — eram personagens desses textos cômicos. A lógica dessas peças era, de certa maneira, efetivar algum tipo de denúncia, algum tipo de queixa que fosse publicamente compartilhada.

Uma peça teatral, geralmente encenada ao público e concorrente em concursos de comédia, que exhibe um deus que precisa descer ao submundo para resgatar o maior tragediógrafo de sua época, deixa bem clara a sua crítica: as peças que, após a morte de Eurípedes, eram encenadas, já não apresentavam as qualidades que o tragediógrafo conseguia magistralmente agregar aos seus textos. Trata-se, ainda que em tom de humor, de uma ácida crítica, de uma mensagem ignominiosa, direcionada aos tragediógrafos contemporâneos. Esse era o cenário das comédias apresentado aos cidadãos da polis. Essa era a Comédia Antiga.

Ainda para exemplificar toda a “acidez” da Comédia Antiga, Berthold (2011) afirma que a comédia *As nuvens*, de Aristófanes era, na verdade, “famosa, ou famigerada, por seus ferozes ataques a Sócrates” e que o comediógrafo grego “via a si mesmo como o defensor dos deuses [...] e como o acusador das tendências subversivas e demagógicas na política e na filosofia de Atenas” (p. 121).

Há quem afirme também que o desenvolvimento da comédia no mundo grego acompanhou de certa forma o desenvolvimento da *polis*. Para compreendermos esse ponto, convém lembrar as palavras de Vernant (2002), quando explica que:

¹¹ In Aristófanes. *Pluto ou Um deus chamado dinheiro*. São Paulo: Ed.34, 2007, p. 9.

O que implica o sistema da polis é primeiramente uma extraordinária preeminência da palavra sobre todos os outros instrumentos de poder. Torna-se o instrumento político por excelência, a chave de toda autoridade no Estado, o meio de comando e de domínio sobre outrem. Esse poder da palavra — de que os gregos farão uma divindade: Peithó, a força de persuasão — lembra a eficácia das palavras e das fórmulas em certos rituais religiosos, ou o valor atribuído aos ‘ditos’ do rei quando pronuncia soberanamente a themis; [...] A palavra não é mais o termo ritual, a fórmula justa, mas o debate contraditório, a discussão, a argumentação.(p. 54).

No trecho acima, Vernant chama a atenção para uma importante característica do sistema grego. Para ele, um dos grandes valores da polis está no destaque e na importância que ela confere à palavra, à força persuasiva, traduzida, inclusive, em divindade. É preciso considerar, desse modo, que uma civilização tão voltada à força da palavra, como era a grega, concederia, por conseguinte, atenção às críticas retratadas por seus comediógrafos.

Outro fator importante relacionado à polis é o caráter público dado às questões sociais. Vernant expõe:

Uma segunda característica da polis é o cunho de plena publicidade dada às manifestações mais importantes da vida social. Pode-se mesmo dizer que a polis existe apenas na medida em que se distinguiu um domínio público, nos dois sentidos diferentes, mas solidários do termo: um setor de interesse comum, opondo-se aos assuntos privados; práticas abertas, estabelecidas em pleno dia, opondo-se a processos secretos. Essa exigência de publicidade leva a apreender progressivamente em proveito do grupo e a colocar sob o olhar de todos o conjunto das condutas, dos processos, dos conhecimentos que constituíam na origem o privilégio exclusivo dos basileus, ou dos gene detentores da arché. (p. 55).

Colocar, assim, sob o olhar de todos as decisões referentes à polis trazia proveito à população, que por consequência não estava mais sujeita à arbitrariedade das decisões de seus representantes. Enquanto no passado os cidadãos eram reféns das ordens reais — levando-se em consideração que os reis representavam supostamente a vontade divina —, no sistema da polis, por seu turno, as decisões comuns a todos eram públicas e passíveis de discussão.

A polis grega, assim, sustentando-se no poder da palavra, expandiu-se politicamente por quase um século. A liberdade que a argumentação sobre as decisões forneceu ao povo grego permitiu o progresso do mundo helênico. Tal progresso, como discorre Romilly (1998), coincide com o desenvolvimento da tragédia grega:

A tragédia grega, com sua safra de obras-primas, durou ao todo oitenta anos. Em uma relação que não pode ser causal, esses oitenta anos correspondem exatamente ao período da expansão política de Atenas. [...] A cada ano, o teatro vê novas peças, apresentadas em festivais, na forma de concurso, por Ésquilo, por Sófocles, por Eurípedes. [...] Diversas obras de Sófocles, e quase todas as de Eurípedes, foram representadas depois da morte de Péricles, no decurso da Guerra do Peloponeso, na qual Atenas, prisioneira de um império que já não conseguia manter, sucumbe finalmente sob os golpes de Esparta. Depois de 27 anos de guerra, Atenas perde, em 404, todo o poder conquistado após as guerras médicas. Naquela data, haviam passado três anos da morte de Eurípedes, e dois da de Sófocles. Foram encenadas ainda algumas peças deles que não haviam sido acabadas ou representadas. E isso foi tudo. [...] A partir de 405, Aristófanes, em *As rãs*, não via outro meio de preservar o gênero trágico, a não ser procurando nos infernos um dos poetas desaparecidos. [...] O ápice da tragédia terminou ao mesmo tempo em que acabava a grandeza de Atenas (p. 8).

Podemos relacionar, dessa maneira, não apenas o gênero trágico ao desenvolvimento da polis, mas também a própria tragédia à comédia. Se assumirmos o fato de que a tragédia tinha como elemento constitutivo personagens que equivaliam a figuras públicas, como reis — basta rememorarmos Édipo, Laio, Creonte — e que todo o seu enredo, mesmo quando afetava uma família em particular, como é o caso da de Antígona, trazia consequências para a polis, podemos dizer também que esse mesmo teor público das ações está presente nas primeiras comédias gregas.

Édipo, ao desposar sua mãe e matar seu pai, não interfere unicamente no destino de seu núcleo familiar. A morte dos irmãos de Antígona, consequência muito bem amarrada à tragédia pessoal de Édipo, não resulta apenas em desgraça para a família, mas altera a vida da cidade, que perde uma sequência de governantes. Os reis mudam, em *Édipo Rei*. As leis são questionadas e desafiadas, em *Antígona*. E tudo isso está sujeito ao julgamento e às ponderações dos cidadãos. A catástrofe da família é, em síntese, pública.

A Comédia Antiga movimentava elementos públicos em seus enredos. O riso provocativo desse gênero está intimamente atrelado à liberdade de expressão, à publicidade dos fatos. É o que declara Stace (1968):

Of Old Comedy (486-404) a purely Athenian comedy, we have only the eleven plays of Aristophanes; of Cratinus and Eupolis nothing remains. Mythological travesty, political satire, fantasy, and vulgar jesting - all this is in evidence. The Chorus is important, and peculiar to Old Comedy are the *agon* and *parabasis*². The satyric atmosphere of Old Comedy depended on freedom of speech. (p. 64)

Nesse sentido, novamente, reforçamos a relação entre a Comédia Antiga e a Tragédia. Outras características, no entanto, são frequentemente atribuídas aos textos cômicos dessa época. É o que expõe Konstan (1995), quando explica que

Old Comedy, as it is represented by the eleven extant plays of Aristophanes, was given to burlesque and topical humor. The plots are fanciful: on the eve of a truce in the great war, Trygaeus, the protagonist of *Peace*, conceives and executes the plan of flying to heaven on a giant dung beetle in order to free the goddess Peace, who is being kept in chains, and bring her back to earth; in *Birds*, a character in search of a more harmonious country than Athens sets himself up as ruler over a city of birds. Even where realism is not violated so extravagantly, the comic heroes fasten upon and carry out wildly implausible schemes, like establishing a private treaty with the enemy (*Acharnians*), or bringing the Peloponnesian War to an end by means of a sex strike engineered by women on both sides (*Lysistrata*). Bold actions; earthy humor; immediate social or political relevance; personal attacks on contemporary figures that break the dramatic illusion; choruses in the guise of animals such as wasps, birds, and frogs, or dressed as clouds — all mark Old Comedy as an exuberant and satirical genre, rich in fantasy and spunk. (p. 3-4).

“Um gênero exuberante e satírico”, é como o autor define as peças da época. Ainda articulando aquilo que caracteriza a Tragédia e a Comédia Antiga, percebemos, mais uma vez, o quão pública é a temática de *Lisistrata*, por exemplo. A peça tem como pano de fundo a guerra do Peloponeso. Aborda, ainda, as consequências da articulação das mulheres desses soldados. Todos esses temas são transformados e esse destaque à matéria pública da vida em sociedade diminui à proporção que a Comédia Antiga se desenvolve.

Grimal (2002) pensa, para além do teor público das tramas, as funções desse gênero:

Parece pois que desde meados do século V, as funções da comédia antiga ática eram múltiplas: destinada a provocar o riso, como nos *kômoi*, que tinha parcialmente absorvido, mostrava ao mesmo tempo, supostamente, com maior ou menor fidelidade (e parcialidade), as opiniões e as aspirações do povo das aldeias; recuperava também as antigas mascaradas semianimaescas, do agrado dos camponeses. E a estrutura que adquirira permitia aos poetas cómicos preencherem todas estas funções (p. 51).

Ainda que estabeleçamos essas diferenças e separemos peças por períodos distintos, é importante destacar o que já advertia Hunter (2010), quando explica que a tradição cômica, bem como ocorre com todas as manifestações artísticas, não acontece de maneira a ter seu início e fim tão distintos. Trata-se, evidentemente, de uma sistematização de percepções:

A história da comédia antiga é a história de uma tradição continuamente em evolução, e não de uma série de períodos distintos. Tanto Aristófanes quanto Menandro competiam como poetas cómicos nos grandes festivais atenienses em honra a Dionísio, e os estudiosos antigos ligaram ambos ao mesmo gênero dramático, enquanto reconheciam ao mesmo tempo as mudanças que ocorreram ao longo do tempo. (p. 8)

A Comédia Antiga talvez tenha, assim, agregado a si novos elementos que a transformaram e as peças desse período passaram, desse modo, a fazer parte do que alguns denominam Comédia Média. Temos neste estágio, na história da comédia clássica, um impasse. Não é unânime o reconhecimento desse período situado entre as comédias Antiga e Nova.

A peça *Pluto*, de Aristófanes, é considerada por alguns teóricos como o único exemplar da Comédia Média. O autor, que em 375 a. C. faleceu em Atenas (mesma cidade em que nasceu, por volta de 445 a. C.), deixou antes de sua morte, contudo, esse legado. Alguns autores defendem que a peça *Pluto* (ou *Um deus chamado dinheiro*) não

mais pode ser considerada parte da Comédia Antiga, por seu enredo diferenciado. Um considerável número de estudiosos a trata, portanto, como uma peça pertencente a esse período de transição entre a Comédia Antiga e a Nova, sendo supostamente o único exemplar da Comédia Média. Um deles é Grimal (2002), quando afirma:

Quaisquer que sejam as intenções do poeta, o que nos interessa aqui é que a estrutura desta comédia [*Pluto*], mesmo conservando vestígios da que encontramos na comédia antiga (assim o agôn, o debate entre Crémilo e a Pobreza), apresenta uma unidade de intriga muito maior. Por esta razão, *Pluto* é considerada como o primeiro exemplo do que se chamou a comédia média. Nesta peça, por outro lado, estão esboçados caracteres nitidamente personalizados do que na comédia antiga; assim, a velha mulher apaixonada por um jovem, e este que aceita, a troco de dinheiro, o amor mulher, pela qual não sente nada, são já, ainda que em esboço, situações e perfis que encontraremos na comédia nova (p. 59-60).

Mais adiante, ainda discorrendo a respeito da Comédia Média, o autor informa que

Parece que a comédia média concedeu grande espaço a tipos sociais, que reaparecerão na comédia nova, como o soldado fanfarrão, o cozinheiro, o parasita, o filósofo ridículo, mas que, na comédia média, têm um papel mais importante do que aquele que depois terão (p. 60).

Por esses motivos, autores como Stace não consideram *Pluto* uma obra representativa desse período, preferindo defender que apenas alguns poucos fragmentos do período remanesceram, sem incluir nesse conjunto o texto de Aristófanes.¹²

Berthold (2011) também parece defender a ideia de que Aristófanes não faz parte da Comédia Média. Para ela, o fim da Comédia Antiga é definido com a morte de Aristófanes:

Com a morte de Aristófanes, a era de ouro da comédia política antiga chegou ao fim. Os próprios historiadores da literatura na Antiguidade já haviam percebido quão grande era o declive entre as comédias de Aristófanes e as de seus sucessores, e traçaram uma nítida linha divisória, atribuindo tudo o que veio depois de Aristófanes, até o

¹² “After Old Comedy, ‘Middle’ Comedy (404-336), which was a period of transition. No play has survived, but fragments suggest that social comedy and mythological travesty were prominent themes” (Stace, 1968, p. 64).

reinado de Alexandre, o Grande, a uma nova categoria – a “Comédia Média” (*mese*) (p. 124).

Apesar de não muito sabermos sobre esse período de mudanças no cenário da comédia clássica, parece claro o início do uso de temas familiares e a cada vez menos frequente temática política e filosófica, antes tão caras à Comédia Antiga. Sabendo que o tema familiar é o condutor de todas as peças da Comédia Nova, a Comédia Média, ou o fim da Comédia Antiga, como preferem alguns autores, só pode ser compreendida, portanto, como um período de transição. Assim, à medida que surge um novo direcionamento dos padrões de enredo adotado pelos autores gregos, nasce o que se chama de Comédia Média. É nesse período, então, que os comediógrafos tiram de cena a vida política e dão lugar à cotidiana no que tange à temática das peças. Segundo Berthold:

a comédia agora retirava-se das alturas da sátira política para o menos arriscado campo da vida cotidiana. Em vez de deuses, generais, filósofos e de chefes de governo, ela satirizava pequenos funcionários gabolas, cidadãos bem de vida, peixeiros, cortesãs famosas e alcoviteiros (p. 124).

A autora ainda menciona que houve cerca de quarenta representantes desse período. O mais conhecido teria sido Antífanes, com mais de duzentas peças em seu nome. Outros autores como Anaxandrides de Rodes, Áubulo, Aléxis e Timocles também são citados por Berthold. Para ela, tudo o que sabemos desse período está retratado ou em pequenos fragmentos, ou em pinturas em vasos. Logicamente, o pouco material remanescente faz dessa parte da Literatura Clássica uma fonte de muitas conjecturas.

Do período que se segue, todavia, possuímos bem mais que fragmentos e pinturas. É basicamente em função de um novo nome da comédia, Menandro, que conhecemos a *Comédia Nova Grega*. Quanto às peças de Menandro, Halliwell (2008, 404-415) destaca a alta frequência dos momentos de tristeza e choro nos enredos — o que haveria servido para quebrar a expectativa de riso da audiência e adicionar certa dose de indeterminação à experiência teatral. Para ele, além disso, os enredos criados por Menandro conduziam a audiência à identificação com as personagens de ambos os

lados de um dado conflito, ao mesmo tempo em que essas personagens agiam em função de seu entendimento apenas parcial da situação, o que acentuava para a audiência a ironia das situações retratadas.

No que diz respeito aos elementos mais propriamente referentes à estrutura, à forma, é nas comédias novas gregas que passamos a perceber, por exemplo, a extinção dos coros. Por conta das novidades dos enredos, até mesmo a composição dos palcos foi alterada. De acordo com Berthold:

O coro, que já na Comédia Média havia sido posto de lado, desapareceu completamente nas obras de Menandro. Como os atores não entravam mais vindos da orquestra, a forma do palco foi alterada. As cenas mais importantes eram agora apresentadas no *logeion*, uma plataforma diante da *skene* de dois andares. A comédia de caracteres, com as intrigas e nuances individuais de diálogo, exigia a atuação conjunta mais concentrada dos atores, bem como um contato mais estreito entre o palco e a plateia (p. 129).

Se os coros estavam extintos na Comédia Nova, os prólogos, por sua vez, ganhariam destaque. Nesse momento da peça, os prologuistas direcionam seus discursos diretamente à plateia. Diria Hunter que, no entanto,

Menandro pelo menos parece ter dados aos seus prologuistas alguma desculpa para fazerem narrativas longas e não dramáticas. Na *Samia*, Mósquion explica que, estando em lazer, ele tem bastante tempo para fazer um longo relato (vv. 19-20), e na *Cistellaria* de Plauto (= *Synaristosai* de Menandro) a velha boêmia introduz sua narrativa notando que o excesso de vinho a deixou tagarela (vv. 120-2). Essas “desculpas” não são o resultado de nenhum constrangimento que o poeta sente em relação à convenção do prólogo, mas sim um aparato para o humor sofisticado (p. 44-45).

Hunter ainda aborda o uso do prólogo na Comédia Nova Romana, e explica:

Na Comédia Romana encontramos, em prólogos expressos por divindades ou por personagens da peça, discursos introduzidos por um *prologus* (“locutor-do-prólogo”), que não tem outro papel além deste na peça e que não finge ser um deus, tampouco qualquer personagem humano específico. [...] O *prologus* romano preenche, então, de certa

forma, a função de anunciador de festival que ocorre ao ar livre (p. 45).

Percebemos, assim, novas estruturas e novos usos de estruturas anteriores. Trata-se, mais uma vez, da literatura sendo reinventada a partir da assimilação de novos elementos. Assim como a Comédia Média introduziu novos temas ao expectador, também inovou a Comédia Nova com sua nova fórmula para estruturar as peças. Inovou Plauto em relação às comédias de Menandro. A Comédia Nova Romana, tendo a Grega como modelo, igualmente se reinventou e acrescentou elementos próprios da cultura romana ao seu teatro.

A Comédia Nova, em oposição à Comédia Antiga, trata dos temas restritos ao mundo particular. Se nas peças de Aristófanes a temática envolvia assuntos públicos e figuras conhecidas podiam servir de personagens, no último estágio da comédia clássica, tanto na Grécia quanto em Roma, os homens que eram imitados eram anônimos. Berthold (2011) corrobora tal ponto ao afirmar que

A comédia agora retirava-se das alturas da sátira política para o menos arriscado campo da vida cotidiana. Em vez de deuses, generais, filósofos e de chefes de governo, ela satirizava pequenos funcionários gabolas, cidadãos bem de vida, peixeiros, cortesãs famosas e alcoviteiros (p. 124).

E se por um lado a comédia deixa de tratar da vida pública, política, ela passa, por outro, a abordar temas universais, como o amor, a traição, o desejo de enriquecimento e todas as vivências que experimentamos no cotidiano. Hunter (2010) a esse respeito afirma que:

A relativa raridade de referências a personalidades e à política contemporânea na Comédia Nova provavelmente chocará um leitor que venha direto de Aristófanes. Os poetas 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 as personagens (p. 13).

Além disso, as peças passam, diferentemente do que ocorria na Comédia Antiga, a retratar um humor com constante conotação sexual. Como já não representam mais

grandes poetas, ou trazem divindades que participam do enredo muito mais por luxúria¹³ do que por causas maiores, como foi o caso de Dionísio, em *As rãs*, as comédias desse período retratam o velho, a cortesã e, com bastante destaque, o escravo. Articula-se a essa ideia a afirmação de Hunter (2010), quando o autor declara que:

A vulgaridade ocasional acaba aparecendo, mas normalmente nas bocas de personagens de baixa classe social. É improvável que na vida real esse tipo de linguagem fosse restrita dessa forma, mas a Comédia Nova pode ser vista como pertencente ao final de um longo processo de aumento de inibição em todas as artes públicas. Já nas peças de Aristófanes do início do século IV não encontramos humor sexual extensivo nas cenas em que se poderia esperá-lo” (p. 12)

A respeito da estrutura das peças, Gassner (2010) demonstra como o teatro de Menandro passou a ter suas próprias convenções. De acordo com o estudioso, a maioria das cenas

[...] desenrola-se na rua e o espectador é informado de toda ação passada no interior da casa por meio de longos solilóquios, geralmente dirigidos ao público. Utilizavam-se diversas desculpas para trazer as personagens para fora da casa. Entretanto, essas estratégias não esmaecem a ação mas, na verdade, tornam-na mais vivaz e as ruas de Menandro transformam-se em palco de agitadas complicações” (p. 107)

Excurso sobre a *imitatio* e *contaminatio* cômicas

Manifestou-se, de modo muito semelhante, a Comédia Nova em Roma. Isso porque grande parte da literatura latina era produzida tendo como parâmetro a grega. West & Woodman (1979), no prefácio de *Creative Imitation and Latin Literature*, definem que “*Imitatio* is neither plagiarism nor a flaw in the constitution of Latin literature. It is a dynamic law of its existence” (p. IX). A imitação de seus predecessores, destarte, não configurava para os antigos, como configura atualmente, a

¹³ Ver *Am.*, de Pl.

ideia de plágio. A Antiguidade mostra-se contrária à ideia que fazemos hoje — ranço ainda do Romantismo — de associar a imitação e os processos miméticos de composição poética à cópia e ao plágio, porquanto a perpetuação de uma memória, de uma tradição literária, registrada e reconhecida em composições posteriores, sempre foi estabelecida como virtude dos grandes poetas.

Dessa maneira, não apenas era aceitável trazer para as composições latinas o espírito dos textos helênicos, como também era prática incentivada por autores de renome, como, por exemplo, Horácio. West & Woodman (1979) demonstram, por meio das palavras do poeta, que:

Horace attacks his own *imitatores* as 'a pack of slaves', *seruum pecus*: he is not here condemning them because they copied him, which might of course be flattering, but because they did so in superficial and trivial respects. (p.2)

Isso parece evidenciar, portanto, que, para Horácio, a imitação em si de seus trabalhos não era o que o molestava, mas o fato de fazerem-na de modo superficial, sem que o “espírito” da obra imitada fosse restaurado. Está exposta, a partir daí, a tênue diferença entre *imitatio* e *aemulatio*, uma vez que o processo da *aemulatio*, é, para os autores, algo semelhante àquilo que postula (Gaillard, 1997, p. 18):

Entendamos por ele (pelo caráter imitativo) que a originalidade somente pode significar um enriquecimento da tradição e que uma obra literária nunca poderá surgir como “tranquilo bloco caído aqui sob um desastre obscuro” ou por um golpe de sorte. Não há dúvida que, para o poeta antigo, seria um desastre não ter na memória os versos de um mestre a quem admirar e imitar, a um autor, fundador de um gênero ou virtuoso em habilidade e talento. É necessário, com efeito, advertir que a antiguidade desconfia da inovação “absoluta”; em Roma, a expressão *res novare*, “fazer algo novo”, significa “revolucionar” no sentido negativo do termo e implica em transtornos que são por vezes temerários e perigosos.

A originalidade plautina, portanto, só poderia enriquecer a literatura latina se por ela estivesse atravessada uma tradição. E a tradição que Plauto emulava era,

principalmente, a *Comédia Nova* grega, e em especial, Menandro. West & Woodman (1979, p.2) explicam que:

Comedy also was very 'imitative'; scenes and characters were freely borrowed and improved, and it is easy to see that Plautus and Terence played the game on much the same terms, language apart, as their Greek predecessors.

Essa interface entre autores gregos e romanos denota, pois, a permanência de uma memória do riso helênico, presente em Plauto. Denota ainda mais que uma memória do riso: a memória e a circulação de modelos cômicos da tradição helenística, bem como a aplicação, por parte dos comediógrafos latinos — Plauto principalmente —, de estratégias compositivas já teorizadas entre os helenísticos, como pode deixar entrever os prólogos que, além de apresentarem os argumentos da comédia, não deixam de ser metadiscursivos. Assim, chegamos a um ponto importante: a existência de um efervescente “helenismo romano”, muito consciente, inclusive, da “influência” que recebe do mundo helenizado.

A esse respeito, em sua obra “Os limites da helenização” (1991), Momigliano expõe que:

Os intelectuais gregos e romanos tiveram que aprender que em Roma a helenização subentendia respeito pela ordem dominante. A maioria dos escritores se sujeitou e foi recompensada. Lívio Andrônico, ex-escravo grego, alcançou respeitabilidade e influência; foi-lhe permitido ter o seu próprio „collegium“, um privilégio cobiçado (Festo p. 333 M. = 446L.). Ênio foi levado da Sardenha para Roma por Catão: uma informação (Corn. Nep. *Cato* 1.4) que não me parece ter sido invalidada pelo professor E. Badian (Ennius, Fondation Hardt Entretiens XVII, p. 155-6, 1972). Cícero descreveu Ênio como amigo dos Cipiões (Cic. *Pro Arch.* 9.22) e dos Fúlvios Nobiliores (Tusc. *Disp.* 1.3; *Brutus* 79). Terêncio desfrutava do convívio de Cipião Emiliano e C. Lélcio. Pelos prólogos de *Heautontimorumenos* e *Adelphoe*, ficamos sabendo que os seus rivais tentaram desacreditá-lo por isso. Refém em Roma desde 167, Políbio entrou naturalmente para o mesmo círculo em condições de clientela semelhantes. Vista como um todo, a assimilação da cultura e da língua gregas foi fácil e rápida. Os filósofos e retóricos gregos se tornaram parte da forma de vida romana.[...] O grego se tornou praticamente compulsório para a sustentação do império romano. (pp. 24-25)

Do ponto de vista histórico, portanto, esses elementos ajudam a demonstrar que as relações culturais ou a delimitação das fronteiras culturais no vasto território do mediterrâneo antigo eram muito mais complexas do que se costuma pensar.

A *imitatio*, tão reivindicada e difundida pelos poetas romanos, caracteriza-se, ao nosso ver, como a representação da memória cultural grega, ou, em outras palavras, como a preservação daquilo que não deveria ser esquecido, não necessariamente por ser grego, mas, principalmente, por ser uma literatura que, de tão exuberante, deveria servir de modelo às gerações seguintes. Assim se coloca Horácio, em *Ars Poetica*, ao referir-se ao gregos. O autor orienta seus pares: *Vos exemplaria Graeca / Nocturna versate manu, versate diurna*¹⁴. Em outras palavras, Horácio recomendava aos poetas latinos que compulsassem os seus predecessores helênicos; que, dia e noite, folheassem, examinassem aqueles que lhes serviam de modelo. A imitação é, desse modo, entendida como necessário procedimento para a consolidação da poesia latina.

Cabe lembrar, contudo, que não apenas a literatura grega era alvo de emulação. O próprio universo literário romano fazia parte do painel de opções das obras dignas de ser imitadas. O caráter dualístico da formação da literatura latina era exatamente esse: os poetas romanos, ainda que emulassem os gregos, não prescindiam de sua tradição autóctone. Imitar os gregos não significava para os romanos o abandono de suas referências imediatas, ou seja, propriamente latinas. A tentativa era, portanto, a de recorrer, de um lado, à poesia e à produção artística helenística, que era em âmbito mais global, modo, pois, de inserir-se numa literatura de âmbito mais hemisférico, digamos assim; e, de outro, prestar contas à sua própria produção. Isso importa, pois o *mos maiorum* romano pressupunha o culto dos antepassados. Em termos poéticos, isso significava o culto dos próprios autores (autoridades, portanto) romanos notáveis. Fê-lo Virgílio: se a *Eneida* é a realização, talvez mais notável da poesia latina¹⁵, somente o é não só porque “imita” quer a tradição homérica, quer a tradição helenística, mas porque

¹⁴ Hor. *Ars*. 269-70: “Versai vós os modelos gregos com uma mão noturna, com a outra, diurna”. Tradução nossa.

¹⁵ Assim defende T. S. Eliot, em seu ensaio “O que é um clássico?” (1991), quando expõe que “Nenhuma língua moderna poderia aspirar à universalidade do latim, ainda que viesse a ser falada por milhões de pessoas a mais do que aquelas que falaram o latim e mesmo que se tornasse o veículo de comunicação para os povos de todas as línguas e culturas. Nenhuma língua moderna pode pretender produzir um clássico no sentido em que considero Virgílio um clássico. O nosso clássico, o clássico de toda a Europa, é Virgílio”. (p. 98)

incorpora os contributos de Ênio, Névio e Varrão, que, antes de Virgílio, eram os maiores expoentes das letras latinas.

Não apenas o poema épico latino perpetuava uma tradição autóctone. No âmbito da comédia, o ponto de destaque deste trabalho, podemos observar a mesma recorrência à tradição romana. Terêncio, ainda que mencione Menandro ao compor o prólogo de sua peça *Eunuchus*, faz menção a Plauto¹⁶ e Névio:

A peça que apresentaremos hoje, O eunuco, de Menandro, depois que os edis a compraram, ele próprio conseguiu uma permissão para examiná-la. Uma vez que o magistrado estivesse presente, iniciou-se a ação. Assim, ele vocifera que um ladrão, e não um poeta, compôs a peça, e que, no entanto, nenhuma palavra ele escreveu. Gritou que há um Cólax, de Névio, e uma antiga peça de Plauto: e daí teriam tirado as personagens do parasita e do soldado. Se isso é um delito, o delito é a falta de cuidado do poeta; não que desejasse apropriar-se indevidamente. Vocês poderão julgar agora se assim foi. Existe um Cólax de Menandro: nessa peça, há um parasita e um soldado fanfarão. Ele [o poeta] não nega que tenha trasladado essas personagens da peça grega para a sua, *O eunuco*. Nega veementemente, no entanto, que essas peças tenham sido traduzidas antes para o latim¹⁷. Tradução nossa.

É evidente, enfim, que um legado, seja helênico ou romano, perpassava a poesia latina. Dirigir-se a essa tradição, imitar esses autores, parece-nos, trata-se também de um sofisticado recurso compositivo dos poetas que se inserem no quadro dos grandes nomes que Roma nos legou.

É importante notar que, para além desse recurso de que se utilizava Plauto e demais poetas romanos, a *contaminatio* também fazia parte do processo compositivo do autor. *Contaminare*, em latim, conforme Saraiva (2006), consiste em “misturar,

¹⁶ Cf. (Silva, 2009, p. 23): “o prólogo de *Eunuchus* tem como tema central o plágio. O poeta defende-se da acusação de ter “roubado” o argumento de um *Colax* já apresentado por Névio e de uma velha peça posta em cena por Plauto ao transpor para *Eunuchus* duas personagens provenientes do *Kolax* de Menandro: o soldado fanfarão e o parasito. Apesar de não remeter-se explicitamente à cena do tribunal, como faz em *Heautontimorumenos*, o tom judicial é bem evidente no prólogo”.

¹⁷ Ter. *Eu.* vv 19-34:

quam nunc acturi sumus

Menandri Eunuchum, postquam aediles emerunt, perfecit sibi ut inspiciundi esset copia. magistratu' quom ibi adesset occceptast agi. exclamat furem, non poetam fabulam

dedisse et nil dedisse verborum tamen: Colacem esse Naevi, et Plauti veterem fabulam; parasiti personam inde ablatam et militis.

si id est peccatum, peccatum imprudentiast poetae, non quo furtum facere studuerit. id ita esse vos iam iudicare poteritis.

Colax Menandri est: in east parasitus Colax et miles gloriosus: <ea>s se non negat personas transtulisse in Eunuchum suam ex Graeca; sed eas fabulas factas prius Latinas scisse sese id vero pernegat.

mesclar. [...] ajuntar, reunir vários contos em um só” (p. 297). A *contaminatio* é, destarte, o mecanismo por meio do qual o poeta agrupa elementos distintos, não necessariamente oriundos de um mesmo ponto, que se projetam em um arranjo último e híbrido. Esse produto final, ainda que composto de elementos pré-configurados — e não constituídos exatamente com a finalidade que passam a assumir enquanto componentes do arranjo híbrido —, é inovador; é, especificamente em Plauto, um novo texto.

Outra evidência desse procedimento, enquanto processo compositivo na *Comédia Nova* romana, está no resgate de elementos do teatro grego, como discorre Gonçalves (2009):

É nesse ambiente [de popularidade da literatura helênica] que Tito Mácio Plauto (c.254- 184 a.C.), Públio Terêncio Afer (195/185-159 a.C.) e outros autores dos quais sabemos principalmente por menções de outros autores antigos e fragmentos esparsos, como Cecílio e Lúcio Lanúvino, apresentaram as comédias que vieram a constituir o gênero dramático chamado Comédia Nova romana ou, ainda, *comoedia palliata*, “comédia apresentada com o pálio” (vestimenta tipicamente grega). A comédia paliata, como o próprio nome diz, mantinha os trajes gregos, mas, além disso, os personagens mantinham nomes gregos (às vezes os mesmos presentes nos modelos, às vezes nomes gregos reinventados pelos autores latinos), e tanto o ambiente grego, os costumes gregos, como – tende-se em muitos casos a crer – os enredos espelhavam-se nos modelos gregos, geralmente mencionados nos prólogos das peças reescritas. Assim, sabemos, em diversos casos, de qual autor e de qual comédia grega do período da Comédia Nova grega o autor romano fez uso para estabelecer o seu texto. No entanto, de todos esses modelos, apenas um, o *Dís Exapáton* (“Aquele que engana duas vezes”) de Menandro, original das *Báquides*, de Plauto, resistiu ao tempo, preservado em fragmentos encontrados recentemente. (pp. 117-118).

Plauto, portanto, não apenas compunha seus prólogos à maneira de Aristófanes — retomando o recurso de interpelar a plateia, possivelmente estratégia cômica que substitui as partes destinadas ao coro, em comparação com a tragédia ática, como o faz em *Amphitruo* —, não somente imita as personagens-tipo de Menandro — como é o caso do velho misantropo Cnémon, da peça *Dyskolos*, cujos modos agrestes foram perfeitamente transmitidos a Euclião, o velho plautino de *Aulularia* —, como ainda recupera elementos, pode-se dizer, mais concretos do teatro helênico, como as indumentárias, os nomes, os ambientes e costumes dos modelos gregos, conforme explica Gonçalves.

Outro elemento do teatro grego que juntamente com o *pallium* e a temática da vida cotidiana foi imitado por Plauto são os escravos. O romano captura do humor helênico parte desse modelo, com uma diferença, contudo: os escravos de Plauto saltam aos olhos do leitor, tamanho é o destaque dado pelo comediógrafo a esses personagens.

Capítulo II

Dominus et servus: como se relacionavam senhor e escravo na Roma Antiga

Para as sociedades grega e romana, de acordo com alguns especialistas, não era possível conceber as relações humanas sem a escravidão. Fábio Duarte Joly em *A escravidão na Roma Antiga* (2005) lembra que

É difícil traçar um quadro da escravidão nesse período da história de Roma, pois as fontes de que dispomos são muito tardias, como Tito Lívio e Dionísio de Halicarnasso, que escreveram no final do século I a.C. Contudo, sustenta-se que a escravidão sempre esteve presente na história romana (provavelmente mais decorrente de dívidas do que da captura em guerras, embora esta tenha sido uma fonte) (p. 34).

Roma foi uma civilização que se erigiu a partir de pilares como os exércitos, o movimento contínuo de expansão e, sem dúvida, a escravidão. Uma república que vivenciou de muito perto a escravidão e com ela tinha uma relação de naturalidade. Obtidos ora por guerras, ora por dívidas, os escravos faziam parte da estrutura social romana.

A despeito da dificuldade de se estabelecer verdades sobre a condição dos escravos da Antiguidade, pode-se destacar ainda outros ponderamentos a respeito desse contexto, como os apontados por Sartin (2007), quando assegura que:

Não é especialmente fácil para as pessoas de hoje, vivendo sob a proteção da Declaração Universal dos Direitos Humanos, imaginarem como, para os antigos, a escravidão era tomada como um fato corriqueiro da vida social. Em Roma e na Grécia, os próprios escravos sequer concebiam a possibilidade da não-existência da escravidão. Quando se rebelavam, seus principais objetivos pareciam ser retornar às suas terras nativas ou inverter a situação em que estavam, escravizando seus antigos senhores. No caso das três guerras dos romanos contra escravos insurgentes, por exemplo, estes formaram uma espécie de Estado paralelo incipiente, com governo e hierarquia, mas onde a escravidão continuava a existir. Os escravos rebeldes da Antiguidade lutavam pela própria liberdade, que, por sua vez, incluía o direito de escravizar outrem. Escravos por dívidas e hilotas, por outro lado, lutavam não apenas para mudar de condição, mas para

abolir de vez o tipo específico de sujeição que lhes havia sido imposta (p. 31-32).

O autor ainda nos revela que, na época, a escravidão era considerada natural e que a maioria dos filósofos, dentre eles, Aristóteles, defendia que alguns seres humanos haviam nascido para a condição da escravidão e que a esses jamais se poderia ensinar o domínio da virtude. Se alguns nasceram para escravizar, portanto, e outros para serem escravizados, essa prática, dizia Aristóteles, era inclusive benéfica: “Uma vez que, de acordo com a natureza, alguns homens são escravos e outros livres, é evidente que a escravidão é vantajosa para todos¹⁸”. Em suma, a escravidão era uma prática comum e, mais que isso, sua não existência, inimaginável para a época.

Mas de que maneira a escravidão se perpetuava? Qual a proveniência desses escravos? No contexto social romano, Sartin explica também que era concedida aos inimigos que fossem considerados “civilizados”, após sua derrota, a oportunidade de se tornarem aliados. Os inimigos que se recusassem, eram escravizados. Contudo, ao tornar-se escravo, o sujeito havia sido “salvo” da morte, daí o nome “*seruus*”.

Agregando ao nosso imaginário elementos que compõem a imagem do escravo grego e romano, Rafael Alves Rossi (2011), afirma que

A “escravidão por dívidas” e o “hilotismo” configuram-se em duas formas de servidão que predominaram na Antiguidade. [...] O escravo era uma mercadoria que podia ser comprada e vendida; era um estrangeiro desenraizado, obtido através da guerra, do comércio, da pirataria e encarado como propriedade daquele que o aprisionou e que podia ser alugado, vendido ou libertado, se isso fosse da vontade de seu senhor; a totalidade do poder do senhor sobre o escravo, não dispondo o ser humano escravizado sobre seu corpo (p. 24).

Outros autores apontam ainda que o grupo social composto por escravos era muito diverso e, por isso, é difícil definir uma identidade para esses indivíduos, pois a única certeza que temos sobre o que tinham em comum é a condição servil. Santiago Montero em *Adivinación y esclavitud en la Roma Antigua* (1995), destaca que

É muito difícil - e metodologicamente perigoso - pretender extrair deste tema conclusões válidas para a totalidade dos escravos romanos,

¹⁸Arist., *Pol.*, 1.4.1253b-1254a (Apud ARISTOTLE, 1912).

sobretudo porque a heterogeneidade desse grupo social era enorme: os escravos domésticos e os rurais, os comprados nos mercados greco-orientais ou os *vernae*, os que trabalham em uma oficina ou em minas, não conheceram idênticas condições sociais e tiveram inquietudes religiosas muito diferentes entre si¹⁹ (p. 143, tradução nossa).

Segal (1987), por seu turno, resume de que maneira, no mundo grego e romano, o escravo era tratado:

We are all familiar with Greek arguments for the "natural inferiority" of slaves. To Homer a slave was "half a man"; to Aristotle he is merely "a living tool." Varro's Roman view of a bondsman as *instrumenti genus vacante* seems to echo the Greek philosopher. Indeed the Roman slave was regarded as a mere object, ranked with the inanimate *res mancipi*. The slave had no rights of any sort; his master could torture him, kill him, or dispose of him in any way without the slightest repercussion. (p.102)

De certa maneira, corrobora com esse ponto de vista o estudo de Joly (2004), mais especificamente o segundo capítulo de sua obra *Tácito e a metáfora da escravidão*, quando o autor afirma que Tácito

admite como natural que os escravos estejam a serviço de seus senhores, bem como sujeitos a punições físicas. Quando o historiador tece comentários positivos sobre a conduta de um escravo é porque este demonstrou lealdade (*fides*). Nesse sentido, Tácito fornece alguns exemplos do *topos* do “escravo leal”, comum na literatura latina. Assim, por exemplo, sobre os que vigiavam os filhos de Germânico, diz que uma honrosa lealdade (*egregia fides*) impedia que fossem envenenados (*Ann.*, IV, 12). No prefácio de *Histórias*, afirma que o período das guerras civis do ano 69 não foi ausente de virtudes, fornecendo bons exemplos, como os de escravos que, mesmo sob tortura, não denunciaram seus senhores (*contumax etiam aduersus tormenta seruorum fides*, *Hist.*, I, 3), como acontecia em momentos de crise (ver *Hist.*, II, 84; IV, I). (pp. 69-70)

Ainda que Joly seja categórico ao afirmar que esses escravos leais eram figuras raras na obra de Tácito — na realidade, exceções — e que a maior parte das relações

¹⁹No original: Es muy difícil - y metodológicamente peligroso - pretender extraer en este tema unas conclusiones válidas para la totalidad de los esclavos romanos, sobre todo porque la heterogeneidad de este grupo social era enorme: los esclavos domésticos y los rurales, los comprados en los mercados greco-orientales o los *vernae*, los que trabajaban en un taller o en las minas, no conocieron idénticas condiciones sociales y tuvieron inquietudes religiosas muy diferentes entre sí.

entre senhor e servo estava pautada na hostilidade desse grupo que era naturalmente incapaz de se mostrar genuinamente leal aos *domini*, é possível identificar amiúde na poesia latina, mais especificamente em Plauto, a representação do escravo fiel. O que regia o comportamento do servo em relação ao *dominus*, entretanto, é o que Joly denomina de “racionalidade servil”, tendo em vista que a conduta do escravo, na verdade, estava baseada na satisfação de interesses próprios.

Se os escravos, assim, agiam de acordo com seus interesses e essa era a base da relação com seus senhores, percebe-se claramente a articulação desse “binômio” *servus/dominus* com a explanação que Joly faz a respeito da dinâmica política em Roma. Para o autor, as relações informais entre as aristocracias romanas e o imperador implicavam em uma “privatização” da política do império. Nesse sentido

o imperador fundava seu poder sobretudo em redes de clientela que controlava. O patrono era o instrumento com o qual um indivíduo que almejasse uma certa posição podia entrar em contato com o imperador. Para ter acesso aos *beneficia* imperiais, estabelecia relações de reciprocidade com pessoas próximas ao *princeps*. Tais *amici Caesaris* eram, principalmente, senadores ou cavaleiros. Por esse sistema, o imperador assegurava a importância de uma elite e estendia seu poder pessoal a todas as partes do império. [...] A corte imperial funcionava como o principal centro de poder, unindo em torno de si uma série de casas das famílias da elite romana. A *domus* imperial situava-se acima dessas, mas as mantinha subordinadas a si, de modo que eram estabelecidos outros centros de influência pelos quais o imperador atingia a sociedade. Cada casa de um aristocrata seria uma pequena corte que reproduzia os padrões da corte imperial, e, assim, contribuía para legitimar o poder do imperador diante de todos os seus súditos. (p. 147).

O poder do imperador, por conseguinte, era legitimado a partir das relações “extraoficiais”, quando, como afirma Joly, o acesso aos benefícios era catalisado na medida em que a relação com a autoridade era mais estreita. A *domus* constituía-se, assim, como uma extensão do poder imperial. A *domus*, em outras palavras, era uma pequena representação dessas articulações políticas.

A interação entre escravo e senhor, conseqüentemente, estaria, portanto, diretamente articulada a esse *modus operandi*. Se o imperador se beneficiava, em certa medida, das relações de reciprocidade com as aristocracias, porquanto estendia e perpetuava seu poder no império, o *dominus* seria, de certo modo, o equivalente ao imperador, visto que, da mesma maneira como interagiam *amici Caesari/princeps*, a

relação do senhor com seu escravo também reforçava a hierarquia da *domus* e os *beneficia* possíveis oriundos dessa interação também se faziam possíveis.

Ainda que a representação do escravo na obra de Tácito seja a do sujeito que é motivado por interesses próprios, pouco voltado à autêntica fidelidade e que, de maneira geral, corresponda à forma como geralmente associamos a relação de escravidão, isto é, a de que as relações entre escravo e senhor estavam exclusivamente pautadas na subserviência hostil, algumas associações entre essas partes se davam de maneira mais agregadora que violenta, ao menos, na produção poética. Fitzgerald (2000) aborda esse aspecto ao analisar a peça *Captivi*, de Plauto. Para o teórico, a comédia é um exemplo de como a natureza desse convívio acabava sendo, por vezes, negociada e repensada:

[...] Plautus' *Captivi* provides an exemplary study of this aspect of literature's ideological function, showing how the play negotiates the contradictions between two widely held views of slavery, which Thalmann calls the "suspicious" and the "benevolent" models respectively. According to the former, the slave is inherently untrustworthy, and master-slave relations are necessarily based on force and mistrust; according to the latter, the slave is potentially content with his lot and faithful, so that master-slave relations are assimilated to kinship. The one justifies enslavement (of inherently base people) and the other has persuasive, and self-congratulatory, force. In *Captivi* the vicissitudes of war enslave master and slave together, and they engage in a scheme to return home that involves exchanging roles, which means that they must trust each other; the slave (Tyndarus) remains faithful to his master, while the master is true to his paternal role. Tyndarus, as the audience knows all along, is in fact of free birth, so it is never quite clear whether he is acting as a faithful slave or a morally superior free person. But by playing the faithful Tyndarus off against Stalagmus, the bad slave who kidnapped Tyndarus in the first place, Plautus allows both suspicious and benevolent models of slavery to hold. (p.9)

Essa associação entre senhor e escravo na comédia romana, sobretudo em Plauto, aproxima-se em certa medida das festividades da Saturnália, festival em honra a Saturno. Nesses festejos, a regra era subverter a ordem social romana e esse ponto fica evidente quando se pensa no fato de que os escravos, nesse contexto festivo, eram servidos por seus senhores. Segal (1987) aproxima a Saturnália da Comédia Nova quando afirma que

comedy has been described by the psychiatrist Ernst Kris as a "holiday for the superego," and Plautus, reflecting as he does the festive spirit, banishes Roman melancholy, turning everyday attitudes and everyday values completely upside down. To a society with a fantastic compulsion for hierarchies, order, and obedience, he presents a saturnalian chaos. To a people who regarded a parent's authority with religious awe and could punish any infringement with death, Plautus presents an audacious irreverence for all elders (p. 13)

O autor é incisivo ao descrever a sociedade romana: fanática pela hierarquia, pelas ordens, pela obediência. Não é de se estranhar, portanto, que toda essa subversão latente se manifestasse das maneiras mais incomuns e aparentemente incompatíveis com a conduta habitual dos romanos.

Esse *mos maiorum* identificado nas Saturnais se assemelha, em certa medida, ao que é retratado nas comédias de Plauto, quando pensamos a interação entre escravo e senhor. O efeito cômico de suas peças se dá justamente pela imitação de uma realidade subvertida.

A respeito do contexto das Saturnais, Agnolon (2016), esclarece:

O clima de morte e renovação representada, na natureza, pelo inverno, que é, ao mesmo tempo, o anúncio do fim de um ciclo (nascimento, desenvolvimento, envelhecimento e morte) e o prenúncio de outro, o da vida em eterna renovação, mantém-se com a mesma ambivalência no riso que integra as Saturnais. A abundância de comida e bebida e o apelo altamente erotizante da festa se consubstanciavam em um riso triunfante que explorava o licencioso, representadas pelas típicas alusões aos órgãos genitais, refundindo em um princípio cósmico que estabelecia devida confinidade entre a natureza e o homem: a primeira é responsável tanto pela geração dos alimentos, como por receber os mortos, integrando-os, por seu turno, ao eterno ciclo vital; o segundo, que consome os alimentos, verdadeiro “túmulo corporal”, é o mesmo que, por suas capacidades sexuais, é capaz de gerar também a vida. Assim, as obscenidades, os gracejos, a lascívia do humor das Saturnais – ou, no dizer de Bakhtin, o “cômico verbal de baixo estofó” – não tinham outra função senão ser profundamente apotropaicos e propiciatórios, espécie de garantia de continuidade da vida, da terra que dá os frutos, dos animais e do homem, por isso o riso das Saturnais era sempre superabundante (p.149-150).

Se o riso, então, das Saturnais era “sempre superabundante”, como define Agnolon, é natural pensarmos que ele esteja articulado às manifestações poéticas

risíveis daquela sociedade. Ainda a respeito da festividade romana, Paulo Martins, no prefácio da obra de Agnolon, explica:

[...] o elemento mais importante da festa era a subversão da dinâmica social da *urbs*, logo, “a ordem era a desordem”, e, nesse sentido, escravos comportavam-se como homens livres; um “princeps” era escolhido aleatoriamente a fim de representar a nobreza caricaturalmente etc. É curioso, entretanto, que tal inversão esteja fundada, justamente, na caricatura, o que em certa medida justifica a própria possibilidade de inversão, já que o escravo torna-se príncipe, mas um príncipe bufão – que não pode ser levado a sério (p. 35)

Para o autor, essa inversão de papéis típica das Saturnais poderia ser reconhecida como um importante meio de controle social, porquanto estaria, de alguma forma, reforçando a hierarquia e os costumes da sociedade romana. Ademais, o riso, provocado por essa inversão, assume a função de atenuador das tensões sociais, o que nos remete à função do riso já levantada por Cícero, quando elabora a metáfora do humor como hospedaria, isto é, como elemento que alija as tensões inerentes ao diálogo.

McCarthy (2010), por seu turno, assume a seguinte percepção a respeito da escravidão na sociedade romana e da maneira como ela é retratada nas comédias:

First, and most obviously, both kinds of entertainments provided the soothing spectacle of slaves who were content in their servitude. The singing and dancing that dominated the purported scenes of plantation life gave the impression of slaves who lived in a dream world of peace and security. The corollary of this image of contentment, sometimes made explicit, is that slaves were so debased that these creature comforts and simple pleasures meant more to them than their freedom. At first glance, this heavy-handed racism seems worlds away from the portrait of the astute scheming slave of Roman comedy. But the lack of interest that clever slaves show in manumission underscores their essential collusion in their servitude. True, the pleasures that keep the Plautine clever slave content with his bondage may seem more elevated, but the characterization of the slave in both types of performance is fundamentally childlike. The pleasure that these fictive slaves take in singing, dancing, disguise tricks, and jokes pleases masters precisely because it reinforces their own idea that slaves are incapable of or uninterested in taking life seriously. (p. 212)

A autora aborda a representação contraintuitiva da escravidão: escravos aparentemente de tão satisfeitos com sua condição servil que praticamente preferem

manter-se nessa posição a conquistar a manumissão. Para a autora, esse comportamento de resignação por parte do escravo não parece coincidir com o espírito astuto do *seruus* plautino. A única possibilidade, portanto, seria concluir que essa representação, nas palavras de McCarthy, infantilizada, agradaria em certa medida o senhor, porquanto não deixa de reforçar a ordem social e a ideia de que o escravo, na realidade, é incapaz de encarar a vida com seriedade.

Uma vez que a escravidão é compreendida no mundo romano como aspecto fundamental para a organização da sociedade, podemos pensar que a imagem do escravo na comédia de Plauto tenha justamente a função de fortalecer essa hierarquia social. Ao mesmo tempo em que a comédia está associada às Saturnais por inverter os papéis entre senhores e escravos, ela legitima a maneira como Roma se estabelecia socialmente.

Isso se dá no sentido em que o escravo surge como protagonista das peças cômicas. O escravo, destarte, pode tomar a frente das situações, ou mesmo atuar em parceria com seu amo. Em outro plano ainda, o escravo é, nas comédias, hostilizado. Todas essas imagens não deixam de sustentar a sociedade escravista, porquanto reforçam o lugar do escravo na *domus*.

A título de exemplificação dessas diferentes maneiras de se representar o escravo, podemos recorrer a algumas passagens das comédias romanas. A vida tranquila e resignada do *seruus*, discutida por McCarthy é bem distinta da de Euclião e Estáfila, duas personagens de Plauto, pertencentes à peça *Aulularia*. Nesta, a escrava é alvo de desconfiança do velho e é frequentemente agredida e ser fortemente hostilizada por seu amo. Isso quer dizer, obviamente, que Estáfila obedece Euclião não em virtude de uma relação de fidelidade estabelecida, mas por coerção. Tampouco quer dizer que a escrava seja incapaz de levar a sério a própria vida. Pelo contrário: Estáfila é zelosa e protetora, em relação à filha de seu senhor, Fedra. A possibilidade risível na trama, em relação a essa personagem, talvez, seja a oposição bastante marcada entre o caráter do homem livre e senhor da casa, Euclião e a de Estáfila, a escrava.

Aqui, a imagem da escrava dedicada à ama e agredida amiúde pelo *dominus* da casa sustenta em dois planos a hierarquia social romana: primeiro, porque enquanto age em parceria com Fedra, *i.e.*, uma figura superior, não deixa de rebaixar de certo modo a figura da filha de Euclião, o que subverte a lógica da hierarquia romana e produz o riso; segundo, porque ao não reagir às ameaças e agressões do *dominus*, reforça a

naturalização e aceitação do regime escravista como essencial para a dinâmica do mundo romano.

Essa parece ser a estratégia para que o escravo seja o que Aires Pereira do Couto, na introdução de *Comédias, Vol. I*, (Plauto, 2006, p. 19), afirma “o verdadeiro rei da comédia de Plauto. É, por norma, descarado, manhoso, burlão e inventivo. [...] É ele, habitualmente, o verdadeiro condutor da acção e, com seu ritmo acelerado (*seruus currens*) a principal fonte de cómico da comédia plautina”.

É exatamente de acordo com a definição de do Couto, que o escravo principal de *Mostellaria*, Tranião, comporta-se. Tão cômica quanto as mais conhecidas peças de Plauto (*Aulularia*, *Bacchides* e *Amphitruo*), *Mostellaria* (também conhecida como “*A comédia do fantasma*”) é, nas palavras de Mercedes González-Haba (in Plauto, 1992, p. 2):

una comedia real al cien por cien, densa por su continua comicidad, una obra sin desperdicio, en la que el poeta [...] desarrolla con magistral arte dramático e argumento y da pruebas de un insuperable dominio del lenguaje en la composición del diálogo.

A história se passa em Atenas. O jovem Filólaques, filho de Teoprópides, antes um modelo de comportamento para os demais jovens de sua cidade, aproveita a ausência do pai para, junto de seu escravo Tranião e do amigo Calidámates, levar uma vida de desperdícios e desordem.

Certo dia, contudo, inesperadamente os jovens têm a notícia de que o velho Teoprópides está retornando para a casa. Desesperados e sem saber o que fazer, decidem agir de acordo com os planos do astuto escravo Tranião. A ideia consistia em trancá-los dentro da casa, fechando a porta com lama e pedras.

Assim feito, o escravo explica a Teoprópides que todos deixaram a casa porque um fantasma estava assombrando-a. O velho acredita. Pouco tempo depois, entretanto, surge um agiota cobrando o dinheiro que havia emprestado a Filólaques, durante a ausência de seu pai. Novamente, o escravo concebe nova mentira: explica que o dinheiro foi pego para comprar uma casa. Ao pedir para vê-la, Teoprópides é levado à casa do vizinho. O proprietário é informado pelo escravo de que estão ali para tirar as medidas, a fim de fazer uma casa igual.

Por fim, depois de tantos engodos, o velho pai acaba descobrindo toda a verdade e se aborrece, mas, como em toda comédia, acaba perdendo os envolvidos, proporcionando o esperado “final feliz”, próprio a todas as peças da Comédia Nova.

Tranião, como é possível inferir a partir do enredo, é a personagem que, assim como muitos outros escravos famosos das peças de Plauto, dá sustentação ao *qui pro quo* da trama. Também sustenta o mesmo posicionamento Reina Marisol Troca Pereira, na introdução de *Mostellaria (A comédia do fantasma, 2014)*, quando afirma que

Grumião é o típico escravo do campo diligente. Tranião, por seu turno, representa o pior pesadelo do seu velho amo: manhoso, impudente, afirma a igualdade entre escravos e senhores, se ambos possuem esperteza; assume-se no controle da situação; não mostra passividade; chega a ordenar e até a comparar-se a Alexandre e a Agátocles. Embora servos do mesmo amo, enquanto Tranião protagoniza a cena desta comédia, Grumião, todavia, reúne em si todos os atributos que um Romano poderia requerer de um escravo: o labor, a *pietas*, a reverência aos deuses, o desejo de que o amo se encontre bem e regresse em saúde, assim como um comportamento refreado pelo medo dos severos castigos. (p. 26)

Vemos, nessa descrição, duas figuras distintas que trabalham em favor da mesma manutenção da ordem social em Roma. Grumião é, em *Mostellaria*, o típico escravo fiel e subserviente. É, pois, aquele que aceita com naturalidade sua condição de escravo. Tranião, por sua vez, é o escravo que é própria manifestação do espírito saturnino: subverte a ordem e, exatamente por isso, provoca o riso:

Simão: Não sejas desagradável. As coisas são tal qual como estou a dizer-te.

Tranião: Mas enfim, ele quer visitar a casa.

Simão: Ele que visite, se isso lhe dá prazer. Se alguma coisa lhe agrada, ele que construa a partir deste meu modelo.

Tranião: Então? Vou chamar o homem?

Simão: Vai, chama.

Tranião (à parte): Diz-se que Alexandre Magno e Agátocles⁶⁸ levaram ambos a cabo feitos magníficos. O que irá acontecer-me a mim, o terceiro, que estou a alcançar, sozinho, façanhas dignas dos imortais? (Apontando primeiro para Simão e depois para Teoprópides) Este velho traz as suas albardas e aquele também traz as dele. (Com ar de satisfação) Já congeminei um novo plano bastante lucrativo. Com efeito, os alquiladores têm burros carregadores, mas eu tenho homens carregadores. Eles têm um grande estofo: o que quer que se lhes ponha em cima, eles carregam. (Dirigindo-se para junto de Teoprópides) Tranião (à parte) Agora talvez vá falar ali com aquele. Vou ao seu

encontro. (Para Teoprópides) Ei, Teoprópides!²⁰ [trad. Reina Marisol Troca Pereira]

Outra relação de parceria entre escravo e senhor é a representada em *Curculio*. Nessa peça, Plauto dá vida ao zeloso Palinuro, que incansavelmente despende uma série de argumentos com objetivo de dissuadir seu senhor, Fédromo de se envolver amorosamente com uma vizinha. Essa parceria possui um elemento vicioso, não em relação ao escravo, pois já se espera que ele seja assim. É, dessarte, um comportamento verossímil. O elemento vicioso surge em relação ao senhor, que é rebaixado, colocado em uma situação abaixo da do escravo, porquanto segue suas ordens e seus conselhos, bem como Estáfila em relação a Fedra, em *Aulularia*.

O mesmo elemento de inversão é identificado em Tácito, mas também em Suetônio em relação a Cláudio: o imperador é representado, em Sêneca, na *Apocoloquintose*, como o “príncipe das Saturnais”. Isso importa, levando-se em consideração o caráter subversivo dessas festas nas quais, basicamente, como já mencionado, a suspensão temporária da hierarquia se manifesta. Tanto trata-se de um evento desse teor, que todos usam o barrete do liberto. Claudio, então, é denominado dessa maneira, porque segundo os historiadores e biógrafos antigos, o representam como um imperador que dava ouvidos a mulheres, a escravos palacianos e a libertos.

Suetônio, em *Divino Cláudio*, expõe o esboço do “mau” imperador:

²⁰ Plaut. *Mostell.* III, vv. 81-95:

“Si. Molestus ne sis. haec sunt sicut praedico.

Tr. At tamen inspicere volt.

Si. Inspiciat, si lubet;

si quid erit quod illi placeat, de exemplo meo ipse aedificato.

Tr. Eon, voco huc hominem?

Si. I, voca.

Tr. Alexándrum magnum atque Agathoclem aiunt maximas

duo rés gessisse: quid mihi fiet tertio,

qui solus facio facinora immortalia?

vehit hic clittellas, vehit hic autem alter senex.

novicium mihi quaestum institui non malum:

nam muliones mulos clittellarios

habent, at égo habeo homines clittellarios.

magni sunt oneris: quidquid imponas vehunt.

nunc hunc hau scio án conloquár. congregiar.

heus Théopropides”.

Uma vez que dependia, como disse, desses homens e das suas esposas, ele não se comportava como um imperador, mas como um servo, e generosamente distribuía, conforme os seus interesses ou desejos, honrarias, exércitos, dispensa de tributos, execuções; e, na maior parte do tempo, até mesmo sem saber ou estar consciente disso. Não preciso, assim, enumerar cada minúcia – desde as suas doações revogadas, de seus julgamentos cancelados ou mesmo da mudança do conteúdo de cartas abertas ou nomeações.²¹ [tradução nossa]

O elemento de inversão fica evidente quando Suetônio descreve Cláudio como aquele que, no lugar de conservar sua posição hierárquica superior, degenera o *status quo* ao aconselhar-se com libertos, mulheres e escravos e, por conseguinte, deslocar sua posição com a desses sujeitos cujas posições sociais espera-se ser inferiores à de um imperador.

O caráter defeituoso de Cláudio fica também evidente em *Apocoloquintose*, de Sêneca. Na obra do filósofo, Cláudio é retratado como um imperador tão repleto de distorções, que sua apoteose não seria concedida pelo próprio Saturno, deus homenageado nas Saturnais, festividade da qual Cláudio foi considerado o próprio “Príncipe”. A recusa do deus Saturno, acompanhada da inexistência de um “par” em Roma, isto é, de outro tão desonrado imperador como Cláudio, deixa evidente a fraqueza de um imperador entregue aos vícios:

Cláudio, quando viu aquele homem valente, deixando de lamúrias, percebeu que, em Roma, **ninguém era seu par**, e ali não possuía a mesma fama: um galo é mais poderoso na sua estrumeira. Assim, de quanto se pode entender, pareceu que dizia isso: “Eu esperava que você, Hércules, o mais forte dos deuses, me ajudaria na casa estrangeira, e se alguém me pedisse fiador, eu nomearia você, que me conhece tão bem. Agora, se a memória te volta, eu era aquele que, todos os dias nos meses de julho e agosto, diante do teu templo, fazia-te justiça. Você sabe a quantidade de misérias que eu suportei, como ouvisse dia e noite os advogados, no meio dos quais, se você caísse, por mais corajoso que você pareça ser, teria preferido limpar as cloacas de Áugias: eu limpei muito mais esterco.” “Mas, visto que eu quero” [...] “Não é estranho que você tenha causado um embate na cúria: para você, nada está fechado. Mas diga-nos, que tipo de deus você quer que façamos dele? Um deus epicurista não pode ser: pois que ele nem tem problemas, nem

²¹ Suet, Claud., 29:

his, ut dixi, uxoribusque addictus, non principem se, sed ministrum egit, compendio cuiusque horum uel et iam studio aut libidine honores exercitusimpunitates supplicia largitus est, et quidem insciens plerumque et ignarus. ac nesingillatim minora quoque enumerem, reuocatas liberalitates eius, iudicia rescissa, suppositos aut etiam palam immutatos datorum officiorum codicillos.

os causa aos outros. Estóico? Como pode ser redondo, conforme disse Varrão, ‘sem cabeça nem prepúcio’? Há nele algo de estóico, já posso ver: não tem nem cabeça nem coração. Por Hércules! **Se pedisse esse benefício a Saturno, de quem ele celebrou o mês durante todo o ano, um príncipe das saturnais, ele não o concederia**, nem mesmo junto a Júpiter, já que o condenou por incesto²². [Tradução de Leandro D. Cardoso, grifos nossos]

Seguir, dessa forma, os conselhos dos escravos é colocá-los em posição superior àquela que têm nas estruturas sociais e de poder em Roma. São eles viciosos de fato, uma vez que desejam uma posição acima daquela que lhes cabe, mas é mais vicioso o príncipe, que se rebaixa e o fazendo compromete a hierarquia que precisa conservar. Cláudio, assim, é representado por esses autores antigos como personagem cômica, o que sustenta o ponto de que a inversão de papéis implica naquilo que é risível.

O escravo, embora esteja recorrentemente preservado em sua posição na sociedade, é, a partir do que vimos, o “rei da comédia”. O *seruus* é, assim, não somente indício da relação “saturnalícia” da comédia, que subverte com a festividade a Saturno a ordem oficial, mas também reafirma essa mesma ordem pela aceitação da escravidão como aspecto fundamental das estruturas sociais romanas.

Parece um indício dessa constatação a fidelidade e a relativa amizade que se percebe entre senhor e escravo. Evidentemente, essa relação é viciosa e por isso mesmo é matéria da comédia, até porque rebaixa o senhor, como vimos nos exemplos trazidos a partir de peças como *Aulularia* e *Mostellaria*.

Embora exista essa interação viciosa, há ainda a aceitação pelo próprio escravo de seu estatuto no âmbito da casa. Sua fidelidade e esperteza se lhe garantem a sobrevivência nessa mesma estrutura, são elas também que reforçam o sistema. A

²² Sen. *Apocol.*, 7,3; 8, 1-2:

Claudius, ut uidit uirum ualentem, oblitus nugarum, intellexit neminem Romae sibi parem fuisse, illic non habere se idem gratiae: gallum in suo sterquilino plurimum posse. Itaque, quantum intellegi potuit, haec uisus est dicere: 'ego te, fortissime deorum Hercule, speraui mihi adfuturum apud alios, et si qui a me notorem petisset, te fui nominaturus, qui me optime nosti. Nam, si memoria repetis, ego eram qui tibi ante templum tuum ius dicebam totis diebus mense Iulio et Augusto. Tu scis quantum illic miseriarum o tulerim, cum causidicos audirem diem et noctem, in quos si incidisses, ualde fortis licet tibi uidearis, maluisses cloacas Augeae purgare: multo plus ego stercoris exhausti. Sed quoniam uolo [...] 'Non mirum quod in curiam impetum fecisti: nihil tibi clausi est. Modo dic nobis qualem deum istum fieri uelis. Ἐπικούρειος θεὸς non potest esse: οὐτε αὐτὸς πράγμα ἔχει οὐτε ἄλλοις. Stoicus? quomodo potest "rotundus" esse, ut ait Varro, "sine capite, sine praepotio"? Est aliquid in illo Stoici dei, iam uideo: nec cor nec caput habet. Si mehercules a Saturno petisset hoc beneficium, cuius mensem toto anno celebrauit Saturnalicus princeps, non tulisset illud, eum ab Ioue, quem, quantum quidem in illo fuit, damnauit incesti.

comédia pode ser uma manifestação poética, mas como discurso risível que é, precisa de um contexto, de um conjunto familiar de referências para que seu efeito ocorra de fato. Assim, a comédia também reflete em parte a vida, complexificando as relações entre senhor e escravo, um estágio diverso do discurso oficial que aloca o escravo como *instrumentum vocale*.

Capítulo III

“Qui non edistis, saturi fite fabulis”

Os escravos plautinos são conhecidos por sua performance de destaque. Em *Aulularia*, Estáfila, a escrava de Euclião, auxilia Fedra, a filha de seu senhor, a manter em sigilo sua quase finda gravidez. Em *Truculentus*, a serva Astáfio, a fim de preservar os interesses amorosos de sua ama, Fronésio, frequentemente conduz os diálogos e atua como estratega. O deus Mercúrio, em *Amphitruo*, ao tomar o lugar do escravo Sósia, basicamente tem sua ação concentrada em velar as noites de luxúria de seu pai (e senhor), o deus Júpiter. Em *Curculio*, por fim, o diligente Palinuro despende uma série de argumentos com objetivo de dissuadir seu senhor, Fédromo, e protegê-lo do que chama de “amor sem miolos”²³.

A atuação do escravo plautino parece revelar mais que apenas uma interação entre quem ordena e quem obedece: ela extrapola os limites do que seria executar tarefas compulsoriamente. Os escravos não apenas cumprem suas obrigações: eles as realizam como se resultassem não em benefício aos seus senhores, mas a si próprios. Essas personagens articulam informações e, se necessário, ocultam outras; repreendem; atuam, enfim, criativa e meticulosamente, de tal forma que mantêm uma relação extremamente próxima de seus senhores pautada, sobretudo, na fidelidade; porém, ao mesmo tempo, porque, como o dissemos, também agem em benefício próprio, demonstram por isso autonomia no que tange às suas ações, aspecto fundamental que, além de convertê-los em heróis, em dimensão cômica evidentemente, não deixa de, por outro lado, aproximá-los, senhores da ação, que deslindam o enredo do drama, dos homens livres, diferindo destes somente pelo estatuto jurídico. Destarte, a partir das comédias supracitadas, pretendemos ilustrar de que maneira a representação do escravo reflete também a hierarquia particular da *domus* romana.

Para compreender melhor as relações entre senhores e escravos, antes de tudo, analisamos fragmentos de fontes latinas que mostram indícios de como a sociedade romana percebia a presença desse grupo subalterno. Para tanto, utilizamo-nos das cartas de Sêneca, que nos oferecem algumas revelações nesse sentido.

²³ Plaut. *Curc.* I, v. 30:

“Ego item volo. ita tuom conferto amare semper, si sapis, ne id quod ames populus si sciat, tibi sit probro. semper curato ne sis intestabilis.

“A família romana é uma pequena república²⁴”. É o que afirma Sêneca, em *Epístolas Morais a Lucílio*. Nas cartas enviadas ao amigo, datadas de aproximadamente 63 d.C, o autor constrói um espaço de autobiografia e de afeição ao seu interlocutor. Em um trecho da Epístola 46, em que tece elogios a um livro de Lucílio, o autor declara:

Recebi o livro que havias me prometido e, com a intenção de lê-lo tranquilamente, eu o abri querendo aproveitá-lo, somente ele. Logo ele, por si mesmo, cativou-me de maneira que me fez prosseguir. Como bem escrito, achei que poderia corrigi-lo: eu achei curta por mais que não corresponda nem ao seu formato, ou ao meu; mas que à primeira vista, pode passar por um trabalho de Tito Lívio ou Epicuro.²⁵ [tradução nossa²⁶]

O trecho demonstra o grau de intimidade e aproximação de ambos e indica ainda um espaço propício a francos comentários. Em outras palavras, se Sêneca comungasse de posicionamentos como os de Caio Cássio, que mais adiante trataremos aqui, é muito possível que os expressasse livremente, sem receios.

Na epístola 47, do livro V, intitulada *Trato humano com os escravos*, e que nos interessa mais particularmente, Sêneca enaltece o bom convívio que deve ser estabelecido entre senhor e cativo.

Com satisfação eu me inteirei por aqueles que vêm de onde estás, que tu vives familiarmente com os teus escravos. Tal comportamento está em harmonia com a tua prudência, com os teus conhecimentos. São escravos. Porém, também são homens. São escravos. Porém, também compartilham da tua casa. São escravos. Porém, também humildes amigos. São escravos. Porém, também companheiros de escravidão, se consideras que a fortuna tem os mesmos direitos sobre eles que sobre nós.²⁷

²⁴Sen. *Ep.* 47. 14. “Domum pusillam rem publicam esse iudicaverunt”.

²⁵Sen. *Ep.* 46. 1. “Librum tuum, quem mihi promiseras, accepi et tamquam lecturus ex commodo adaperui ac tantum degustare volui. Deinde blanditus est ipse, ut procederem longius. Qui quam disertus fuerit, ex hoc intellegas licet; levis mihi visus est, cum esset nec mei nec tui corporis, sed qui primo aspectu aut Titi Livii aut Epicuri posset videri”.

²⁶Todas as traduções são de nossa autoria, com exceção das indicadas.

²⁷Sen. *Ep.* 47. 1. “Libenter ex iis qui a te veniunt cognovi familiariter te cum servis tuis vivere: hoc prudentiam tuam, hoc eruditionem decet. ‘Servi sunt.’ Immo homines. ‘Servi sunt.’ Immo contubernales. ‘Servi sunt.’ Immo humiles amici. ‘Servi sunt.’ Immo conservi, si cogitaveris tantundem in utrosque licere fortunae”.

O fragmento revela que, diferentemente do que se tece a respeito dos escravos em Tácito, era possível concebê-los como parte integrante da família. Em seus *Anais*, Tácito transcreve o discurso de Caio Cássio, que defendia a pena de morte a todos os escravos de uma casa, ainda que apenas um deles houvesse cometido o crime. Após o assassinato do prefeito romano Pedânio Secundo por um de seus escravos, em 61 d. C, Caio Cássio afirma:

Nossos antepassados não confiavam na lealdade dos escravos, ainda mesmo dos nascidos em suas propriedades e em suas casas, criados no afeto dos senhores. Hoje que temos em nossas famílias servis pessoas de nações diversas, de vários ritos, de religiões diferentes ou de nenhuma, só o medo pode ser coerção para esse entulho. Objetar-se-á que muitos morrerão inocentes. Sim, mas quando se dizima um exército e cada décimo soldado é castigado, também os valorosos são sorteados. Todos os grandes exemplos trazem consigo alguma iniquidade contra indivíduos, porém, esta redundante em utilidade pública.²⁸ [tradução de Fábio D. Joly]

O trecho expõe a adoção de um posicionamento de distância entre senhor e escravo, muito possivelmente motivada pela referida tragédia com o prefeito romano. Caio Cássio, ao mencionar a relação de seus antepassados com seus criados, revela que mesmo os escravos romanos, nascidos e criados dentro da *domus*, não desfrutavam da confiança de seus senhores, ainda que dispensassem a estes sua fidelidade. Muito pior é a relação com os oriundos “de nações diversas, de vários ritos, de religiões diferentes ou de nenhuma”, como demonstrado pelo autor da carta. Estes, como exposto, estão fadados a um tratamento baseado na intimidação e violência.

²⁸Tac. *Ann.*, 14, 44. “Libet argumenta conquirere in eo, quod sapientioribus deliberatum est? sed et si nunc primum statuendum haberemus, creditisne servum interficiendi domini animum sumpsisse, ut non vox minax excideret, nihil per temeritatem proloqueretur? sane consilium occul[ta]vit, telum inter ignaros paravit: num excubias transire, cubiculi fores recludere, lumen inferre, caedem patrare [poterat] omnibus nesciis? multa sceleri indicia praeveniunt: servi si prodant, possumus singuli inter plures, tuti inter anxios, postremo, si pereundum sit, non inulti inter nocentes agere. suspecta maioribus nostris fuerunt ingenia servorum, etiam cum in agris aut domibus i[s]dem nascerentur caritatemque dominorum statim acciperent. postquam vero nationes in familiis habemus, quibus diversi ritus, externa sacra aut nulla sunt, conluviem istam non nisi metu coercueris. at quidam insontes peribunt. nam et ex fuso exercitu cum decimus quisque fusti feritur, etiam strenui sortiuntur. habet aliquid ex iniquo omne magnum exemplum, quod contra singulos utilitate publica reponditur”.

Isso não significa, contudo, que esse fosse o tratamento recorrente concedido a todos os escravos. Na mesma época, Sêneca revela uma relação que se diferencia em grande escala daquela retratada em Tácito quando escreve as seguintes palavras:

Anima-me pensar que este a quem tu chamas de escravo nasceu da mesma semente que tu, goza do mesmo céu, respira da mesma forma, vive e morre como tu. Tu podes vê-lo livre como ele pode ver-te como escravo.²⁹

No fragmento, Sêneca expõe a satisfação em imaginar uma relação de paridade entre senhores e escravos. Essa paridade fica particularmente expressa quando o autor sugere o domínio de certa alteridade, uma vez que ele, enquanto senhor, ao imaginar seu escravo na condição de homem livre, transfere-se para a de escravo, o qual pode, igualmente, imaginar seu senhor escravizado. É, portanto, nesses deslocamentos, de se pensar o escravo e pensar em si próprio como escravo, que Sêneca parece atenuar o envolvimento rígido de sujeição entre as duas partes. Na sequência, o autor ainda mantém o tom de equidade entre senhores e escravos:

Não quero me adentrar em um tema tão vasto e discutir sobre o trato com os escravos, com os quais nos comportamos de forma tão soberba, cruel e injusta. Esta é, porém, a essência da minha conduta: vive com o inferior do modo como queres que o superior viva contigo.³⁰

É importante notar que, ainda que Sêneca reafirme sua satisfação em tratar com certa igualdade seus servos e de defender tal comportamento, não deixa de coexistir a forte noção de hierarquia que cerca o mundo romano. No fragmento, muito embora Sêneca denuncie o tratamento soberbo, cruel e injusto que frequentemente perpassa as relações de sujeição e obediência dos escravos em relação a seus senhores, a dicotomia inferior-superior à qual ele faz alusão reflete essa intensa relação de subordinação.

²⁹ Sen. *Ep.* 47. 10. “Vis tu cogitare istum, quem servum tuum vocas, ex isdem seminibus ortumeodem frui caelo, aequae spirare, aequae vivere, aequae mori! tam tu illum videreingenuum potes quam ille te servum.”

³⁰ Sen. *Ep.* 47. 11. “Nolo in ingentem me locum inmittere et de usu servorum disputare, in quos superbissimi, crudelissimi, contumeliosissimi sumus. Haec tamen praecepti meisumma est: sic cum inferiore vivas, quem ad modum tecum superiorem velis vivere”.

A conhecida estratificação da sociedade romana é claramente demonstrada no trecho a seguir. Nele, Sêneca nos traz a ideia de que a casa é um reflexo da república. Essa comparação da casa com a organização social de Roma revela também a hierarquização dentro da *domus*:

Eis que nem sequer repareis em como nossos superiores trataram de suprimir todo tipo de odiosidade para com os senhores, todo tipo de injustiça para com os escravos? Ao senhor lhe discorrem escravos, de familiares, que ainda é usado nos mimos (representações teatrais). Estabeleceram um dia de festa, não para que fosse o único em que os senhores comessem com os escravos, mas para que houvesse um ao menos. Lhes permitiram desempenhar postos de honra na casa, administrar nela a justiça e conceberam a casa como uma pequena república.³¹

Nesse sentido, podemos afirmar que os papéis sociais presentes na república podem também ser identificados dentro da configuração familiar romana. Na analogia da casa, da família romana como a “pequena república”, que nos indica a *domus* como a instituição na qual cada indivíduo desempenha seu próprio papel, assim como na república, o *paterfamilias* representa a figura do imperador e os escravos competem pelos favores do seu senhor.

Esses diferentes retratos das relações humanas trazidos nas cartas de Tácito e Sêneca nos sugerem a complexidade do cotidiano em Roma. A prudência não nos permite assegurar que qualquer uma das realidades fosse a única instituída na época. Em outras palavras, é difícil sustentar a hipótese de que o tratamento aos escravos fosse tão inflexível, como demonstra Tácito, como também nos parece, em virtude do próprio registro de Tácito, insustentável defender que as relações entre senhores e escravos fosse sempre pautada pela mais plena harmonia.

Podemos, no entanto, por intermédio das obras de Plauto, aventar algumas possibilidades. Vinte e um é o total das peças do comediógrafo romano, e temos em todas elas a figura do escravo em destaque. Nessas peças, encontramos muito mais frequentemente o retrato do escravo fiel, que estabelece com o seu senhor uma relação

³¹Sen. *Ep.* 47. 14. “Ne illud quidem videtis, quam omnem invidiam maiores nostri dominis, omnem contumeliam servis detraxerint? Dominum patrem familiae appellaverunt, servos - quod etiam in mimis ad huc durat - familiares; instituerunt diem festum, non quo solo cum servis domini vescerentur, sed quo utique; honores illis indomo gerere, ius dicere permiserunt et domum pusillam rem publicam esse iudicaverunt”.

muito próxima daquela que é descrita por Sêneca. Ainda que também seja relativamente comum a relação de coerção entre alguns senhores e seus servos, como é — parcialmente — o caso de Estáfila, em *Aulularia*, majoritariamente vemos escravos que se manifestam como membros da família.

O retrato dessas relações trazido por Joly (2005) parece ir ao encontro de nossas conjecturas, quando afirma que

o escravo era uma coisa (res). Como qualquer outro bem, podia ser vendido, alugado, disposto em testamento e até morto pelo senhor. Em uma conhecida passagem, Varrão classifica os “instrumentos” em três tipos: “vocais” (os escravos), “semivocais” (os bois) e “mudos” (os carros) (*Rerum Rusticarum*, 1, 17, 1). Todavia, o escravismo romano não teria perdurado se as relações entre senhores e escravos tivessem se pautado exclusivamente por esses pressupostos jurídicos. **O controle dos escravos era fundado muito mais em estratégias de cooptação que visavam diminuir os atritos do que no uso da coerção, embora este sempre tenha permanecido como último recurso.** [p. 23, grifos nossos].

No fragmento acima, Joly parece esclarecer o impasse. O trecho inicia-se com o autor afirmando que o escravo era, de fato, um instrumento³² que estava legal e totalmente à mercê de seu senhor. As possibilidades oriundas desse vínculo eram, portanto, diversas. Daí, a justificativa para o posicionamento de Caio Cássio de matar todos os escravos de uma casa, ainda que apenas um houvesse cometido um crime.

Vale mencionar ainda que, embora o testemunho de Tácito seja em certa medida radical com relação ao tratamento do escravo, defendendo a execução, é curioso que a execução em si não é justificada simplesmente pelo crime cometido pelo escravo ou, melhor ainda, pela condição servil do criminoso. A questão é o crime por ele mesmo, o atentado ao aristocrata. Tanto o é, que o exemplo dado é o do exército. Em outras palavras, que o vicioso é punido, embora virtuosos também o sejam, como exemplo.

Estendendo a comparação, significa que, a despeito do radicalismo da solução, é reconhecida a possibilidade de existência de virtude entre os escravos: virtude servil significa, pois, fidelidade ao senhor, obediência irrestrita a ele e à casa, cumprimento de seus deveres, mesmo em condições adversas.

³² Varro. Ling. Rust. 1, 17.

Outro ponto importante de se destacar é que, embora fosse uma das condições possíveis, Joly nos adverte para o fato de que a coerção não permitiria que o sistema de escravidão resistisse por muito tempo. Logo, provavelmente, a postura de Sêneca prevalecesse em relação a de Caio Cássio. É também o que nos sugerem, e tentaremos demonstrá-lo mais adiante, as comédias de Plauto.

Ainda a respeito do tratamento concedido a essa parcela da sociedade romana, Joly acredita que, embora considerados *res*, os escravos romanos podiam, em algumas circunstâncias, conquistar a condição de cidadãos:

Se, por um lado, era negada ao escravo a *ciuitas* (cidadania), por outro, existia como que um direito doméstico que atribuía ao escravo o que a cidade não lhe reconhecia, direito este que guardava analogia com as relações entre cidadão e magistrados. Excluído do *conubium* (casamento legal), o escravo encontrava na casa o *contubernium*, privado do direito de propriedade, tinha o *peculium* que lhe era concedido pelo senhor, podendo ainda possuir seus próprios escravos, os *uicarii* (Dumont, 1987, 9. 106-7). [...] **O escravo de um cidadão romano, quando libertado, podia tornar-se um cidadão.** [p. 23, grifos nossos]

Estamos, novamente, diante de uma informação que coincide com a ideia de que o escravo fiel, participante de uma relação que beira a benevolência, retratado nas comédias plautinas, está para o escravo da vida real e cotidiana em Roma. Afinal, tornar-se cidadão romano, ora, não era uma vantagem qualquer. Em outras palavras, o escravo detinha a possibilidade de conquistar um grande privilégio para os constituintes da sociedade romana.

Para atestar o ganho que tornar-se cidadão romano concedia ao indivíduo que assim estivesse qualificado, basta lembrarmos o discurso de Cícero em *In Verrem*, no qual, ao expor a figura de Verres, terrível criminoso, o orador romano o acusa de matar um homem que clamava “*civis romanus sum!*”. Pois bem, ser um cidadão romano garantia ao indivíduo vantagens, como a de ser privado da morte apenas por emitir essa declaração. O crime tão aterrador cometido por Verres foi não só executar o assassinato em si, mas fazê-lo ignorando a declaração da vítima:

[...] Como [Verres] dizia que eles possuíam essas coisas através da associação com piratas, ele ordenava que eles próprios fossem

conduzidos até as pedreiras, enquanto diligentemente cuidava de seus navios e cargas.

Quando essas práticas encheram de mercadores a prisão, aconteceu o que ouvistes de Lúcio Suétio, equestre romano, excelentíssimo homem, e de outros. De forma indigna, os pescoços de cidadãos romanos foram quebrados na prisão, de modo que então aquela expressão e apelo “Sou um cidadão romano”, que frequentemente, em muitas terras distantes e entre os bárbaros, trouxe ajuda e salvação, traria os seus suplícios e mortes mais cedo e de forma mais bruta.

O que há, Verres? O que pensas dizer disso? Acaso estou mentindo? Acaso estou inventando alguma coisa? Acaso estou exagerando em minha acusação? Acaso ousas dizer algo disso a estes defensores que te ouvem? Entregue-me, eu peço, do teu próprio bolso, os documentos dos siracusanos que foram compostos conforme as suas vontades; entregue-me os registros das prisões, feitos de forma rigorosa, nos quais constam as datas das prisões, quem morreu, como foi morto. Os documentos dos siracusanos!³³

Um retrato dessa possibilidade de vir a ser liberto e, quiçá, cidadão romano, está em *Aulularia*. Na peça, cujos últimos versos foram perdidos ao longo dos séculos, Estróbilo, a despeito da resposta um tanto arredia de seu amo Licônides, provavelmente conquista tal condição, se levarmos em consideração o habitual final feliz de todas as peças da Comédia Nova:

Est. Patrão, permanece onde está! Já vou falar. Escuta!

Lic. Vamos! Pois então fala!

Est. Hoje eu descobri, patrão, riquezas.

Lic. Onde?

Est. Uma panelinha de quatro libras cheia de ouro.

Lic. O que é isso que escuto de ti? Foi do velho Euclião que furtaste.

Mas onde está o ouro?

Est. Em um baú, comigo. Agora quero que me libertes!

Lic. Acaso queres que eu te liberte? Oh, patifíssimo bandido!³⁴

³³ Cic. *Verr.* 2.5.146-147: “[...] Iste enim haec eos ex piratarum societate adeptos esse dicebat; ipsos in lautumias abduci imperabat, naves eorum atque onera diligenter asservanda curabat. His institutis cum completus iam mercatorum carcer esset, tum illa fiebant quae L. Suettium, equitem Romanum, lectissimum virum, dicere audistis, et quae ceteros audietis. Cervices in carcere frangebantur indignissime civium Romanorum, ut iam illa vox et imploratio “Civis Romanus sum,” qua saepe multis in ultimis terris opem inter barbaros et salutem tulit, ea mortem illis acerbiores et supplicium maturius ferret. Quid est, Verres? quid ad haec cogitas respondere? num mentiri me, num fingere aliquid, num augere crimen? num quid horum dicere istis defensoribus tuis audes? Cedo mihi, quaeso, ex ipsius sinu litteras Syracusanorum quas iste ad arbitrium suum confectas esse arbitratur, cedo rationem carceris, quae diligentissime conficitur, quo quisque die datus in custodiam, quo mortuus, quo necatus sit. Litterae Syracusorum.”

³⁴ Plaut. *Aul.* vv. 820-825.

Outro exemplo da relação entre *seruus* e *dominus* ilustradas nas comédias de Plauto e que se aproximam, guardadas as devidas proporções — afinal, precisamos sempre lembrar que estamos lidando com textos cômicos —, da convivência pacífica e harmoniosa defendida por Sêneca, é a relação praticamente simbiótica entre a ama Fronésio e a sua escrava Astáfio, da peça plautina *Truculentus*, que é apenas um entre tantos exemplos de escravos fiéis aos seus senhores.

É necessário esclarecer, entretanto, que mesmo que se pense nessa convivência, por assim dizer, harmoniosa, é fundamental pensar também que ela nunca pressupõe igualdade de seus agentes, porquanto, como discutimos anteriormente, a hierarquia é aspecto fundamental das estruturas de poder romanas, na República e no Império; a hierarquia pressupõe o controle não só das elites, mas também das outras camadas da sociedade, sobretudo aquelas subalternas, composta por escravos e libertos.

A ideia de harmonia e convivência pacífica entre os entes da *domus*, por conseguinte, depende fundamentalmente da sua submissão ao poder do *paterfamilias*, que dispõe do poder de vida e morte dos membros da casa. É possível, então, haver relação mais próxima com os escravos; é possível incentivar e até patrocinar um escravo de talento; é possível, em circunstâncias extremas, como a morte, que o *dominus* cumpra as últimas vontades de seus escravos, embora, no fim, a hierarquia sempre se faça valer. O senhor, assim, o faz porque faz parte das prerrogativas associadas à *pietas*, à *fides* e à *benevolentia* que são, de um lado, componentes do *mos maiorum*, mas são também indicativas da magnanimidade própria que se espera de aristocratas.

A comédia, porque encena o *geloion*, é imitação de vícios fracos, porque é deformidade de *éthos* que pressupõe, de um lado, inferioridade de caracteres, de outro “falta ou ausência de virtude” sem dor. Assim, no campo da comédia, é natural e verossímil que haja essa espécie de “simbiose”, sobretudo porque essa parceria é

“S. Ere, mane, eloquar iam, auscultā.

L. Age ergo loquere.

S. Repperi hodie, ere, divitias nimias.

L. Vbinam?

S. Quadrilibrem, inquam, aulam auri plenam.

Lyc. Quod ego facinus audio ex te? Euclioni hic seni subripuit. ubi id est aurum?

Strob. In arca apud me. nunc volo me emitti manu.

Lyc. Égone te emittám manu, scélerum cumulatissime?

viciosa, pois é indicativa, de um lado, da torpeza que se espera de pessoas de origem servil, retoricamente falando.

A esperteza, desse modo, o dolo no âmbito da baixeza e em nível doméstico, o engano etc., o roubo, como ocorre com o escravo de Licônides, é construção de um “retrato” servil e é próprio da condição do sujeito representado. É, enfim, verossímil, pois é escravo e é cômico, inclusive, porque se espera isso do escravo. Por outro lado, muito embora seja Fronésio uma cortesã, daí sua inferioridade social e de caráter também, como ocorre com a escrava, o vício recai principalmente sobre a ama que, tendo sua escrava como parceira e cúmplice dos golpes que aplica, amiúde seguindo os “conselhos” de Astáfio, é rebaixada, pois se coloca no mesmo “nível” de sua escrava. Rebaixada, portanto, Fronésio é ridícula no sentido aristotélico, pois a virtude aqui, evidenciação da hierarquia, é falta. A comédia na verdade encena, sim, essa harmonia, essa parceria, mas ela é profundamente viciosa, pois compromete a hierarquia.

Merece destaque ainda o fato de que o trecho ilustrativo que traremos abaixo se trata do primeiro diálogo da peça — não a primeira fala; a primeira é a de Diniarco, que fala consigo mesmo — e que, portanto, temos, como de costume nas peças plautinas, um escravo em posição de realce. Nesta passagem, Astáfio orienta as outras servas da ama que estão dentro de casa. Diz ela:

Aguçai o ouvido junto das portas e vigiai bem a casa, não vá algum visitante sair mais carregado do que entrou, ou alguém que entrou de mãos a abanar, sair com elas cheias. Eu conheço os costumes dos homens. Actualmente os jovens procedem assim: chegam a casa das rameiras em grupos de cinco ou seis companheiros de divertimento com um propósito bem composto: uma vez dentro de casa, um qualquer de entre eles enche a amante de carícias, enquanto os outros actuam. Se vêem que alguém os topa, gracejam para distrair o guardião com dichotes e graçolas. Frequentemente comem do que é nosso. Fazem o mesmo que os salsicheiros. É assim mesmo, por Pólux, e muitos de vós espectadores, sabeis, por Pólux, que eu não vos minto nisto! Para eles então é uma vitória e uma proeza arrebatam a presa aos piratas! Mas, por Castor, nós, pela nossa parte, retribuímos lindamente aos nossos ladrões o favor recebido! De facto eles próprios vêem como nós nos enchemos com os seus bens e o cúmulo é que foram eles próprios que encheram com eles a nossa casa!³⁵ [Tradução de Adriano Milho Cordeiro]

³⁵ Plaut. *Truc.* vv. 94-115.

Astaphivm Ad fores auscultate atque adservate aedis,
ne quis adventor gravior abaeat quam adveniat,
neu, qui manus attulerit steriles intro ad nos,

Na primeira frase proferida por Astáfio, fica evidente que a escrava mantém uma postura de precaução e cuidados para com a casa de sua ama. Isso porque, como ela mesma expõe no monólogo, os bens que fazem parte da *domus* estão sempre ameaçados por grupos de jovens que, a pretexto de visitar a cortesã, acabam por tentar “sair com os bolsos mais cheios do que quando entraram” (*ne quis adventor gravior abaetat quam adveniat, neu, qui manus attulerit steriles intro ad nos, gravidas foras exportet*). Essa prevenção de Astáfio não seria incomum se, ao defender as riquezas de Fronésio, não o estivesse fazendo como se defendesse suas próprias riquezas. Nesse sentido, enquanto Fronésio capta bens para sua casa, Astáfio atua como sua cúmplice e estratega, porquanto a casa e o que nela existir também são seus.

Essa interação entre ama e serva nos remete, de certa forma, à função do *uilicus*. Astáfio, de fato, delega funções às outras escravas. Ela faz, portanto, as vezes da sua senhora. Essa representação, embora evidentemente em chave cômica, se assemelha à figura do *uilicus*, descrito na literatura agrária. O *uilicus*, escravo, era o administrador das propriedades de seu senhor na ausência deste: era ele quem delegava as tarefas, distribuía as honras, bem como os castigos contra aqueles que o desobedecessem, pois desobedecê-lo era desobedecer o dominus por extensão. Por isso, Columela e Catão recomendam que o *uilicus* seja sempre um escravo eficiente e absolutamente fiel a seu senhor. Esse papel, portanto, de Astáfio não se constituía na mentalidade romana algo estranho.

Para além dessa relação quase simbiótica, existem trechos estrelados por escravos cujo teor nos sugere que o servo atua praticamente como uma “extensão” de seu senhor. Essa performance fica evidente quando vemos os escravos tomando o lugar de seus superiores, seja ao decidir quando os patrões receberão alguém, quando estarão

gravidas foras exportet. novi ego hominum mores;
íta nunc adulescentes morati sunt: quini
aut seni adveniunt ad scorta congerrones;
consulta sunt consilia: quando intro advenerunt,
oenús eorum aliqui oscúlum amicae usque oggerít, dum illi agant ceterí cleptae;
sin vídent quempiam se adsérvare, obludiánt qui custodem óblectent
per ióculum et ludum; dé nostro saepe édunt: quod fartorés, faciunt.
fit pól hoc, et pars spectátorum scitís pol haec vos me haud méntiri,
†ibi sibus pugnae et vírtuti de praédonibus praedám capere.
at ecástor nos rursúm lepide referímus gratiam furíbus nostris:
nam ipsí vident cum eorum ággerimus bona atque étiam ultro ipsi aggerúnt ad nos.

dispostos a amar, quando denunciarão os ardis nos quais unicamente seus amos estão envolvidos.

Duas passagens de *Truculentus* nos sugerem essa dinâmica. A primeira passagem que traremos é a ato I, em que Astáfio, ao perceber que Diniarco, um dos amantes de sua senhora, pretende abarrotar Fronésio de presentes, altera repentinamente o tom de desprezo para com o jovem:

Astáfio

Diz-me, acaso poderia estar mais claro? Tu que anteriormente eras considerado como o amante mais importante, agora não tens para oferecer à tua querida mais do que lamentos.

Diniarco

Aconteceu por culpa vossa, por Pólux, que tanta pressa tínheis então! Deviam ter-me depenado lentamente, para eu continuar em bom estado para vós, durante muito tempo.

Astáfio

Um amante é tal e qual uma fortaleza inimiga.

Diniarco

Em que argumento te baseias?

Astáfio

Quanto mais depressa puder ser conquistado, tanto melhor isso é para a amante.

Diniarco

Tenho de concordar. Mas um amigo é muito diferente de um amante. Por Hércules, quanto mais antigo é um amigo, tanto melhor ele é, certamente! Por Hércules, eu ainda não estou <completamente> morto! Ainda tenho terras e uma casa.

Astáfio

(mudando repentinamente de tom) Então, diz lá, porque é que estás especado diante da porta como um desconhecido e um estrangeiro? Vá, entra! Na verdade tu não és um estranho! Com efeito, por Castor, ela hoje não vai amar ninguém mais do que a ti, no seu coração e na sua alma, se realmente tu possuis terras e uma casa!³⁶ [Tradução de Adriano Milho Cordeiro]

³⁶Plaut. *Truc.* vv. 166-177.

Ast. Qui potis [est], amabo, planius? qui antehac amator summus habitu's, nunc ad amicam venis querimoniam deferre.

Din. Vestra hercle factum iniuria, quae properavistis olim: rapere otiose oportuit, diu ut essem incolumis vobis.

Ast. Amator similest oppidi hostilis. Din. Quo argumento [est]?

Ast. Quam primum expugnari potis [est], tam id optimum est amicae.

Din. Ego fateor, sed longe aliter est amicus atque amator:

No início do diálogo, as palavras de Astáfio estão envoltas pelo mais puro desprezo em relação ao jovem. Para ela, um bom amante é aquele carregado de bens e, justamente por isso, precisa ser despojado o quanto antes. Quanto antes espoliado, mais riquezas serão acumuladas por ela e pela ama e mais cedo poderão trocá-lo por outro jovem que lhes seja tão lucrativo quanto.

Embora assim se mostre, irredutível, a Diniarco, a escrava altera imediatamente o ritmo e o sentido de seu discurso ao saber que o rapaz ainda poderia ofertar-lhes algumas propriedades. Afora o humor indiscutível do trecho, é interessante notar as últimas palavras de Astáfio: *nam ecastor neminem hodie mage amat corde atque animo suo, si quidem habes fundum atque aedis*. Fronésio não amará mais ninguém hoje. Nesse sentido, a escrava estabelece, sem maiores consultas, quem e quando alguém deve ou não ser amado pela sua senhora. Astáfio atua, logo, como um prolongamento, digamos assim, de sua ama que age de maneira autônoma, como se de Fronésio fosse parte.

A mesma dinâmica é percebida entre outros dois pares da peça: o escravo Truculento e seu senhor, Estrábax. No trecho a seguir, a ideia fica evidente:

Truculento

(com ironia) De verdade?! A sério?! (apontando) Que significa aquela parede de vedação que está no jardim e que de noite para noite fia com menos pedra, no sítio onde ele abriu uma passagem para a sua perdição em vossa casa?!

Astáfio

Não há nada que admirar: se as pedras velhas caem, é porque a parede da vedação é velha!

Truculento

Então tu dizes que as pedras ruíram de velhas? Por Pólux, que de agora em diante nenhum homem mortal acredite em duas palavras minhas, se eu não for contar ao meu velho amo, tintim por tintim, as vossas manigâncias!

Astáfio

certe hercle quam veterrimus, tam homini optimust amicus.

<Ast. Si vivit. Din.> Non hercle occidi, sunt mi etiam fundi et aedis.

Ast. Cur, obsecro, ergo ante ostium pro ignoto alienoque astas?

<i> intro, haud alienus tu quidem es; nam ecastor neminem hodie mage amat corde atque animo suo, si quidem habes fundum atque aedis.

E ele é tão violento como tu?

Truculento

De facto ele não acumulou a sua fortuna dando presentes a meretrizes de meia tigela, mas sim com a sua parcimónia e avareza, fortuna que, agora, é transportada às escondidas para vossa casa, ó malvadas! Vocês comem-na, gastam-na em perfumes, bebem-na. Não hei-de eu denunciar estas coisas? Por Hércules, pois é agora mesmo que eu vou ao foro para contar estes factos ao velho! Este enxame de mal não se irá abater sobre † a pele † das minhas costas. (sai)³⁷ [Tradução de Adriano Milho Cordeiro]

No fragmento, um diálogo entre Truculento e a ardilosa Astáfio, que tenta também de Estrábax, senhor do escravo com quem conversa, captar bens. Ora, se Astáfio é a extensão de Fronésio ao tentar extorquir toda a riqueza possível dos amantes de sua senhora, há de se esperar que Truculento também o seja em relação ao seu senhor. Essa dinâmica, todavia, fica indiscutivelmente marcada na fala final do escravo, que, antes disso, demonstra unicamente uma postura de zelo em relação ao seu patrão.

Essa relação de zelo e cuidado por parte desse escravo retoma nossa discussão a respeito da interação viciosa entre *seruus* e *domunus*. O zelo, assim, não absolve seu senhor do vício: mais ainda o intensifica, visto que a mediania e a virtude do *dominus* precisam ser garantidas pelo escravo. Essa inversão é, logo, profundamente cômica e saturnal.

Na última frase proferida por Truculento *neque istuc in segesti tergo coget examen mali*, o escravo teme o *examen mali* como se este fosse direcionado para si. Diferente do zelo praticamente paternal apresentado por Palinuro em *Curculio* e do qual trataremos mais adiante, Truculento toma para si a desgraça que pode abater unicamente seu patrão. Veremos mais à diante que Palinuro, por exemplo, não teme que o possível

³⁷ Plaut. *Truc.* vv. 303-314.

Trvc. Veron serio?

quid maceria illa ait, in horto quae est, quae in noctes singulas
latere fit minor, qua ístoc ad vos damni permensust viam?

Ast. Nil mirum (vetus est maceria) lateres si veteres ruont.

Trvc. Ain tu vero veteres lateres ruere? numquam edepol mihi
quisquam homo mortalis posthac duarum rerum creduit,
ní ego vostra ero maiori facta denarravero.

Ast. Estne item violentus ut tu?

Trvc. Non enim ille meretriculis

munerandis rem coegit, verum parsimonia

durítiaque: quae nunc ad vos clam exportantur, pessumae;

ea vos estis exunguimini ebibitis. egone haec mussitem?

iam quidem hercle ibo ad forum atque haec facta narrabo seni,
neque istuc in segesti tergo coget examen mali.

escândalo frente à conduta imoral do patrão o atinja pessoalmente. Sua preocupação é exclusiva em relação ao seu senhor e, por isso, sugere uma interação quase de pai e filho entre senhor e escravo. Diferentemente disso, Truculento e Estrábax, bem como Astáfio e Fronésio, agem de forma adjacente, como se o escravo tivesse independência para decidir. E, surpreendentemente, essa liberdade não os dispersa de agir em favor de seus senhores.

Essa dinâmica, por outro lado, é bem distinta da de Euclião e Estáfila, outras duas personagens de Plauto, neste caso, da comédia *Aulularia*. Aqui, a escrava é alvo de desconfiança do velho e acaba, em muitas ocasiões, por sofrer sérias ameaças de seu amo. Isso, obviamente, indica que Estáfila obedece Euclião não em virtude de uma relação de fidelidade estabelecida, mas por coerção:

Euc. Sai, já disse! Vamos, sai! Por Hércules, tens que sair daqui pra fora, observadora traiçoeira!

Est. Mas, afinal de contas, por que castigas uma miserável como eu?

Euc. Para seres mesmo miserável e lewares uma velhice de maldição, digna de uma maldita como tu.

Est. Mas, afinal, por que me escorraçaste para fora de casa agora?

Euc. E para ti que eu devo prestar contas, minha seara de aguilhoadas? Ali! Afasta-te desta porta! Vejam-me aquilo, que jeito de se mover! Mas sabes o que te espera? Se, por Hércules, eu passar as mãos agora em uma vara ou aguilhão, eu te farei apressar esse passo de tartaruga!

Est. Melhor que os deuses me atirassem à forca, a servir nesta tua casa sob essas condições!

Euc. Ah, como essa bandida murmura sozinha! Esses olhos, por Hércules, eu hei de arrancá-los de ti, maldita, para que não possas espiar o que eu faço! Afasta-se mais! Agora mais um pouco! Mais... aí! É onde debes permanecer! Se, por Hércules, saíres daí um dedo travesso que for, ou a medida de uma unha, ou se olhares para trás sem que eu te mande, vais acabar na cruz! Maior bandida que essa velha estou certo de que nunca vi. E eu tenho um grande medo dela...³⁸

³⁸ Plaut. *Aul.* vv. 40-62.

Exi, ínquam. age exi. exeúndum herclé tibi hinc est foras,
circumspectatrix cum oculis emissiciis.

Staphyla Nam cur me miseram verberas? Evcl. Vt misera sis
atque ut te dignam mala malam aetatem exigas.

Staph. Nam qua me nunc causa extrusisti ex aedibus?

Evcl. Tibi egó rationem reddam, stimulorum seges?

illuc regredere ab ostio. illuc sis vide,

ut incédit. at scin quo modo tibi res se habet?

si hercle hodie fustem cepero aut stimulum in manum,
testudineum istum tibi ego grandibo gradum.

Nesse trecho, vemos uma sequência de qualificações que insultam Estáfila. Muito recorrentes são os vocativos que aparecem nesse tipo de diálogo. São bastante comuns estruturas desse tipo que, atreladas ao restante da fala da personagem, conferem esse efeito de explicação a respeito daquele que é mencionado. Diferente dos adjetivos, que também são lançados à escrava e que parecem muito mais um ponto de vista daquele que os profere, os vocativos sugerem o estado da pessoa ou, em outras palavras, aquilo que ela realmente é. Assim como os adjetivos destinados à velha (bandida, miserável, maldita), os vocativos (observadora traiçoeira, seara de agulhoadas), claramente, também concedem a Estáfila qualidades inferiores. Ser uma *circumspectatrix cum oculis emissiciis*, no entanto, é mais explicativo a respeito da essência de Estáfila — ao menos do ponto de vista de Euclião — que ser *improba*, porque extrapola o sentido de julgamento relativo. Uma velha *improba* pode sê-lo por uma série de eventualidades. Por outro lado, ser a *circumspectatrix cum oculis emissiciis* independe das circunstâncias, visto que uma estrutura do tipo vocativo carrega um sentido de definição completa e final.

Não obstante, mesmo com tantas contrariedades a respeito da escrava e apesar de tratá-la de forma violenta e rude, Euclião é o personagem risível da cena, cuja representação, ao contrário do que ocorre com Estáfila, é aquela que, de fato, consiste em algo degradante. O velho avaro, misantropo, rude e agressivo era um tipo representado na Comédia Nova não apenas em Roma. Em Atenas, Menandro já construía humor sobre figuras típicas como essa. Em, *Dískolos*, o velho Cnémon apresenta um comportamento muito semelhante ao de Euclião e, muito provavelmente, isso é um traço de comicidade explorado já no mundo helênico:

Cné. Que negócio queres tu tratar comigo, desgraçado?

Staph. Vtinam me divi adaxint ad suspendium
potius quidem quam hoc pacto apud te serviam.
Evcl. At ut scelesti sola secum murmurat.
oculos hercle égo istos, improba, ecfodiam tibi,
ne me observare possis quid rerum geram.
abscede etiam nunc—etiam nunc—etiam—ohe,
istic astato. si hercle tu ex istoc loco
digitum transvorsum aut unguem latum excesseris
aut si respexis, donicum ego te iussero,
continuo hercle ego te dedam discipulam cruci.
scelestiorem me hac anu certo scio
vidisse numquam, nimisque ego hanc metuo male [...]

Get. Negócio nenhum. Não venho cá para te reclamar nenhum pagamento, nem trago testemunhas. Venho só para pedir-te um tacho.
 Cné. Um tacho? Geta - Sim, um tacho.
 Cné. Seu estúpido, com que então julgavas que eu ia sacrificar os meus bois, fazer o mesmo | que vocês fazem?
 Get. Tu? Nem um caracol, já sei! Passa muito bem, meu caro amigo! As mulheres é que me mandaram bater à porta e pedir. Foi o que eu fiz. Mas tu não tens. Vou procurá-las outra vez e dar-lhes essa resposta. Ó deuses veneráveis, | este tipo é uma víbora de cabelos brancos.
 Cné. São feras assassinas. Batem como se fosse a casa de um amigo. Se apanho alguém a rondar-me a porta e se lhe não der aqui mesmo uma ensinadela que vos sirva de exemplo a todos, então digam que têm na frente | um homem como tantos. Esse aí nem sabe a sorte que teve, seja ele quem for. (Recolhe de novo a casa)...³⁹ [Tradução de Maria de Fátima Souza e Silva]

Aqui, como em muitas comédias de Plauto, vemos um tipo que é ridicularizado: o velho. A personagem de Menandro é retratada do início ao fim da obra como alguém incapaz de lidar com outras pessoas e daí o título da comédia. Tanto se trata de uma representação degradante que, no último ato da trama, Cnémon é “curado” de sua misantropia. A personagem da escrava de *Aulularia*, por outro lado, dispensa qualquer medida corretiva ao fim da peça, justamente porque ela, ao contrário do velho Euclião, não é retratada de maneira deletéria.

Em certo sentido, a escrava é, na cena de *Aulularia*, muito mais uma vítima da loucura e do comportamento desmedido de Euclião. Se pensarmos que o equilíbrio, no mundo Antigo, é uma das essências do que é belo e nobre, o comportamento do velho é torpe e, por isso mesmo, força motriz para o humor.

Outro vestígio que o texto plautino nos fornece e que vem ao encontro do que discutiremos é a maneira como Estáfila estabelece relações com outros membros da *domus*. Em outras palavras, a escrava, em interlocução com Euclião, é tratada de

³⁹ Men. *Dys.* vv. 469-486

“(Κν) ἔμοι γάρ ἐστι συμβόλαιον, ἀνόσιε, καὶ σοί τι;
 (Γε) συμβόλαιον οὐδέν· τοιγαροῦν προσελήλυθ' οὐ χρέος σ' ἀπαιτῶν οὐδ' ἔχων κλητῆρας, ἀλλ' αἰτησόμενος λεβήτιον.
 (Κν) λεβήτιον; (Γε) λεβήτιον. <Κν> μαστιγία,
 θύειν με βοῦς οἶε ποεῖν τε ταῦθ' ἄπερ ὑμεῖς ποεῖτε;
 (Γε) οὐδὲ κοιλίαν ἔγωγέ σε.
 ἀλλ' εὐτύχει, βέλτιστε. κόψαι τὴν θύραν ἐκέλευσαν αἱ γυναῖκες αἰτῆσαί τε με.
 ἐπόησα τοῦτ'· οὐκ ἔστι· πάλιν ἀπαγγελῶ ἐλθὼν ἐκεῖναις. ὃ πολυτίμητοι θεοί,
 ἔχισ πολιὸς ἄνθρωπός ἐστιν οὗτοςί.
 (Κν) ἀνδροφόνῳ θηρί'· εὐθὺς ὥσπερ πρὸς φίλον κόπτουσιν. ἂν ἡμῶν προσιόντα τῇ θύρῃ λάβω τιν', ἂν μὴ πᾶσι τοῖς ἐν τῷ τόπῳ παράδειγμα ποιήσω, νομίζεθ' ἕνα τινὰ ὄρᾶν με τῶν πολλῶν. ὁ νῦν οὐκ οἶδ' ὅπως διετύχηκεν οὗτος, ὅστις ἦν ποτε”.

maneira hostil, embora seja cúmplice de Fedra, a filha de seu senhor. Estáfila apanha e é ameaçada por Euclião, apesar de que, do ponto de vista geral do enredo, ela esteja em vantagem, pois não apenas conhece o segredo de Fedra — isto é, sua já praticamente finda gravidez — como ajuda a esconder do velho o estado da jovem.

A escrava Estáfila inicia a segunda cena da peça com um monólogo, no qual revela:

Não, palavra de honra... Gostava de saber o que é que deu ao meu patrão... que coisa ruim... ou que maluquice... Mas não consigo imaginar. Pois é... deste jeito... a uma desgraçada como eu... São vezes e vezes — dez em um dia — que ele me escorraça de casa. Não sei, palavra, que intempéries são essas que se apossam daquele homem. Passa noites inteiras sem pregar o olho; outras vezes, enquanto dura o sol, passa dias inteiros sentado em casa... nem que fosse um sapateiro manco! Já não consigo, não... Como é que encobrirei a desonra da filha do meu patrão, que tem o parto à porta? Não, já não consigo imaginar.⁴⁰

O teor das revelações da escrava beira a preocupação. Ela está a falar de seu patrão que parece ter perdido o juízo. A escrava, nesse caso, observa o estado de Euclião, questiona-se a esse respeito e busca compreender os motivos que tornaram desprovido de bom senso o seu amo.

Ela afirma: *Noenum mecator quid ego ero dicam meo malae rei evenisse quamve insaniam, queo comminisci*. Vemos aqui um deslocamento que é constante nos textos de Plauto: o escravo que “toma” o lugar de seu senhor. Em certo sentido, é Estáfila quem está em uma posição de superioridade perante Euclião, a despeito do tratamento ameaçador do velho. Ademais, ainda que em um tom amedrontado, Estáfila está a planejar uma forma de esconder a gravidez de Fedra. Isto é, nenhuma figura que

⁴⁰ Plaut. *Aul.* vv. 67-77.

Staph. Noenum mecator quid ego ero dicam meo
malae rei evenisse quamve insaniam,
queo comminisci; ita me miseram ad hunc modum
decies die uno saepe extrudit aedibus.
nescio pol quae illunc hominem intemperiae tenent:
pervigilat noctes totas, tum autem interdium
quasi claudus sutor domi sedet totos dies.
neque iam quo pacto celem erilis filiae
probrum, propinqua partitudo cui appetit,
queo comminisci; neque quicquam meliust mihi,
ut opinor, quam ex me ut unam faciam litteram
longam, <meum> laqueo collum quando obstrinxero.

fosse alvo de uma tentativa de representação deletéria estaria planejando uma maneira de enganar seu próprio patrão.

Em muitas comédias de Plauto, os escravos intercedem por seus senhores ou, ao menos, por alguém de dentro da *domus*, como é o caso de Estáfila e Fedra. A jovem, que foi violada pelo vizinho e mantém em sigilo sua gravidez, tem como cúmplice e protetora a escrava de seu pai. A escrava, nesta peça, — assim como atuam outros escravos em outras peças de Plauto — toma para si os problemas de sua ama. Mas afinal, qual interesse teria Estáfila em auxiliar Fedra a manter em segredo sua gravidez? As interações retratadas nas tramas indicam que os escravos disputam favores de seus senhores.

Muitas das dinâmicas entre escravo e amo, trazidas por Plauto, exibem uma forte cumplicidade entre as partes. Com exceção das cenas de ameaça ou de violência direta, cujos agressores, sim, são frequentemente retratados de maneira degradante, nas demais cenas em que os escravos surgem, eles são os norteadores de muitas situações, são estrategos, muito perspicazes e, ainda quando não o são, isto é, quando são rústicos ou parvos, como é o caso de Truculento, ou do próprio Sósia, eles são reconhecidos pela fidelidade indiscutível aos seus senhores.

Em *Curculio*, por exemplo, o diligente Palinuro despende de uma série de argumentos com objetivo de dissuadir seu senhor, Fédromo, e protegê-lo do que chama de “amor sem miolos”:

(Noite velha. Abre-se a porta da casa de Fédromo. Depois de esquadrihar a rua deserta, o jovem sai, logo seguido de um escravo que transporta um cântaro de vinho e vários objectos rituais. Fédromo veste com requinte e empunha uma tocha flamejante. Em passo lesto e cadenciado, a minúscula procissão avança para a casa de Cápadox. Mas ainda mal teve tempo de se afastar da porta de Fédromo quando esta se abre e de novo aparece o escravo Palinuro.)

Palinuro (em tom misto de surpresa e reprovação)

Aonde vais tu largado — gostava de saber — a esta hora da noite... com essa farpela... e com este cortejo, Fédromo?!

Fédromo (parando, com solenidade)

Onde Vênus e Cupido ordenam — e persuade Amor! Se a noite vai em meio ou se vai menina a tarde; se aprazado, estatuído o dia chegou de encontro legal com um estrangeiro — nós temos mesmo de ir aonde nos ordenam, quer queiramos, quer não!

(Aturdido com a ênfase da resposta, Palinuro caminha lentamente na direção do amo.)

Palinuro

Mas afinal, afinal...

Fédromo (categórico)

Afinal — um grande chato é que tu me saíste! (Vai retomar sua marcha quando de novo o suspende, repreensiva, a voz de Palinuro.)

Palinuro

Pois olha que isso não é bonito, nem louvável... É que tu estás a armar em moço de ti mesmo: todo liró, fazes luzir o lume de uma tocha.

Fédromo

E porque não hei-de ser eu mesmo a levar o meu doce melzinho a pasta que, em seu doce trabalho, as abelhinhas ajuntaram?...

Palinuro (insofrido)

Mas, em suma, aonde vais tu?... Gostava de saber.

Fédromo (divertindo-se a exasperar a curiosidade do escravo)

Pois se tu mo perguntares, gostava de to dizer... para ficares a saber.

Palinuro (dentro do jogo)

Pois se me der ao trabalho de perguntar... que resposta me darás?

(Fédromo avança para o centro da cena, seguido de Palinuro, e designa a casa do deus.)

Fédromo

Este é o templo de Esculápio...

Palinuro (com uma topetada no ar)

Há mais de um ano que sei isso!

Fédromo (concluindo)

... e à beira dele está aquela porta que é toda a luz dos meus olhos. (Mostra-a com um gesto carinhoso. Depois curva-se diante dela numa vénia rasgada.) Ora viva!... Como vais de saudinha?...

Palinuro (exagerando a vénia de arremedo)

Minha porta que és toda uma fechadura a sete chaves, quando é que te desamparou a febre?... Foi ontem?... Ou anteontem?... E ontem?... Jantaste ou não?...

Fédromo (aborrecido)

Estás a entrar comigo?

Palinuro

Então porque é que tu, meu doido varrido, perguntas se está de saúde ou não... a uma porta?...

Fédromo (patético)

É que sempre a achei, caramba, a fina-flor da boniteza e da discrição. Nunca resmungava uma palavra que seja; quando a abrem, cala-se;

quando... (suspensão comovida) Ela sai de noite, à capucha, para vir ter comigo, cala-se.

Palinuro (lentamente)

Olha cá... Tu não andas a fazer... nem tencionas fazer... alguma façanha que seja indigna de ti ou da tua linhagem, Fédromo?... Tu não andas a armar ciladas a alguma mulher honesta... ou que tem a obrigação de ser honesta?...

Fédromo (com veemência)

A nenhuma! Nem o Júpiter celeste mo consinta.

Palinuro (gravemente)

Pois é também esse o meu desejo... A tua arte de amar, se tens miolo, aplica-se sempre de tal sorte que o objecto desse amor, se o povo o vier a saber, não seja para ti motivo de vergonha. E está sempre de olho aberto: não querias ficar *intesti... munhável!*

Fédromo (intrigado)

O que queres dizer com esse raio de palavra?

Palinuro (no mesmo tom circunspecto)

Que tenhas cautela em teus requebros pela rua. Se queres amar, ama... com os *testi... munhos* à vista.⁴¹

⁴¹ Plaut. *Curc.* vv. 01-31.

Palinrvs Quo ted hoc noctis dicam proficisci foras
Cum istoc ornatu cumque hac pompa, Phaedrome?
Phaedromvs Quo Venus Cupidoque imperat, suadet Amor:
si media nox est sive est prima vespera,
si status condictus cum hoste intercedit dies,
tamen est eundum quo imperant ingratiis.
Pal. At tandem, tandem — Phaed. Tandem es odiosus mihi.
Pal. Istuc quidem nec bellum est nec memorabile:
tute tibi puer es, lautus luces cereum.
Phaed. Egon apicularum congestum opera non feram,
ex dulci oriundum melculo dulci meo?
Pal. Nam quo te dicam ego ire? Phaed. Si tu me roges,
dicam ut scias. Pal. Si rogem, quid respondeas?
Phaed. Hoc Aesculapi fanum est. Pal. Plus iam anno scio.
Phaed. Huic proximum illud ostiumst oculissimum.
salve, valuistin? Pal. Ostium oclusissimum,
caruitne febris te herí vel nudiustertius
et heri cenavistine? Phaed. Deridesne me?
Pal. Quid tu ergo, insane, rogitas valeatne ostium?
Phaed. Bellissimum hercle vidi et taciturnissimum,
numquam ullum verbum muttit: cum aperitur tacet,
cum ílla noctu clanculum ad me exit, tacet.
Pal. Numquid tu quod te aut genere indignum sit tuo
facis aut inceptas facinus facere, Phaedrome?
num tu pudicae cuiquam insidias locas
aut quam pudicam esse oportet? Phaed. Nemini,
nec me ille sirit Iuppiter. Pal. Ego item volo.
ita tuom conferto amare semper, si sapis,
ne id quod ames populus si sciat, tibi sit probro.
semper curato ne sis instabilis.
Phaed. Quid istuc est verbi? Pal. Caute ut incedas via:
quod amas amato testibus praesentibus.

Na primeira fala de Palinuro, o tom questionamento direcionado a Fédromo beira o paternalismo. A reprovação estampada na pergunta, típica de um pai zeloso, faz-nos perceber que a posição de Palinuro não é inferiorizada pela sua condição de escravo. Tampouco Fédromo o ignora ou o rechaça por esse motivo. Se o faz, é, evidentemente, pelo seu desejo incontrolável de ver sua amada.

Ademais, o diálogo das personagens também demonstra que o interesse de Palinuro pelo destino de seu amo não se deve apenas ao fato do escravo ser curioso, como indica uma das didascálias. A relação entre senhor e escravo é notadamente próxima e talvez por isso conceda a Palinuro a liberdade do interrogatório.

A resposta de Fédromo, por sua vez, deixa aturdido o escravo. Das representações dos personagens típicos, poderíamos afirmar que a do jovem apaixonado, como é o caso do amo de Palinuro, é, possivelmente, mais degradante que a do escravo, sobretudo quando dispomos de cenas como esta, com pares polarizados. De um lado, temos o escravo sensato; de outro, o jovem senhor destituído de juízo em função de sua paixão. Quem, afinal, domina a cena, do ponto de vista da sensatez? Poderia, assim, o escravo estar sendo representado nas cenas de modo desonrante? O escravo, nessa cena, certamente não está.

Ainda explorando a interação das personagens na cena, chama-nos a atenção a fala de Fédromo *Tandem es odiosus mihi*. Ora, se o tom de Palinuro ao fazer uma série de questionamentos a seu amo sugere certo paternalismo, cuidado extremo, a resposta de Fédromo parece confirmar ainda mais essa hipótese, pois nada mais parece além da resposta de um filho adolescente, desgostoso e rebelde frente às cobranças do pai. A cena prossegue e continua nos levando ao mesmo lugar: Palinuro, em caráter de repreensão, responde exatamente da maneira como se espera que uma figura paterna responda: *Istuc quidem nec bellum est nec memorabile*.

A própria maneira como Palinuro dá prosseguimento à conversa indica uma completa inversão de papéis, que em *Amphitruo*, como veremos adiante, fica ainda mais evidente, mesmo que, de certa maneira, desenvolvida por outro viés. No diálogo com Fédromo, o escravo o interroga, repreende-o, arremeda-o e, por fim, encerra suas tentativas de dissuadir seu senhor com uma fala um tanto solene: *Ego item volo. ita tuom conferto amare semper, si sapis, ne id quod ames populus si sciat, tibi sit probro*.

Guardadas as devidas proporções, o conselho de Palinuro poderia estar encaixado em qualquer texto de Eurípedes⁴².

Nesse trecho de *Curculio*, assim como nas demais peças de Plauto, é possível notar muito mais do que uma interação entre aquele que compele e o que obedece. Das muitas peças que apresentam o mesmo tipo de relação, talvez *Curculio* seja aquela que apresente mais contundentemente o que queremos demonstrar aqui, quando falamos em relação de entre amo e escravo.

Aparentemente, as interações se estabelecem de maneira plana, em certa medida, no sentido em que se diferem das que vimos no discurso trazido por Tácito, por exemplo. A atuação do escravo plautino extrapola os limites do que seria executar tarefas compulsoriamente. Em *Curculio*, por outro lado, existem passagens que até mesmo superam essa paridade. Reiteramos: Palinuro, diante de suas preocupações e pela maneira como lida com a aparente desorientação de seu senhor, não parece estar emparelhado com Fédromo. Sua posição no diálogo é a de alguém mais sensato e até mesmo moralmente superior.

Essas personagens articulam informações e, se necessário, ocultam outras; repreendem; atuam, enfim, criativa e meticulosamente, de tal forma que mantêm uma relação extremamente próxima a seus senhores pautada, sobretudo, na fidelidade.

Dessarte, com base no que demonstra os relatos de Sêneca — ou seja, na noção de que homens sábios devem tratar seus escravos com justiça e igualdade —, podemos afirmar que a representação do escravo nas peças é risível, mas não necessariamente deletéria. Em outras palavras, o escravo plautino é “ridicularizado”, mas não ofendido, sobretudo porque, como vimos anteriormente, a ideia da escravidão é legitimada nessas representações. As personagens rebaixadas na comédia, talvez, seriam muito mais os *domini*, porque são estes que “descem”, não os escravos. Estes continuam no seu devido lugar social, agindo verossimilmente como devem agir. O vício deles é, por fim, entendido como natural de sua condição servil.

Queremos expor ainda que a comicidade em Plauto não é exclusividade do enredo, por exemplo. Este, sem dúvida, é elementar, visto que mesmo as peças

⁴² Embora pareça, em princípio, exagerada a afirmação, para os antigos, muito da tragediografia de Eurípedes flertava com o cotidiano, fugindo um pouco da elevação própria do gênero trágico: exemplo disso seria, no *Hipólito*, os conselhos do escravo a Hipólito logo no início da tragédia, conselho grave, que insta o jovem à mediania e ao igual culto a todos os deuses.

inspiradas nas de Menandro — como *Bacchides* (As Báquides), que teve por modelo *Dís Exapáton* (Aquele que engana duas vezes) — apresentam elementos tipicamente romanos. Com isso, queremos dizer que mesmo as histórias gregas que serviam de inspiração para Plauto eram reformuladas ao sabor do humor romano.

Para além do enredo, percebemos ainda novas estruturas e novos usos de estruturas anteriores. Isso nos dá indícios para afirmar que a *Comédia Nova* romana, tendo a grega como inspiração, também se reinventou e acrescentou elementos próprios da cultura romana ao seu teatro. Tal fato sugere que a maneira como o risível se constituía em Roma, ainda que atrelada a uma tradição helênica, era, de certa forma, particular.

Podemos ainda elencar outras estratégias adotadas por Plauto para atingir o riso em seus espectadores. A interação constante com a plateia, que, muitas vezes contidas nos próprios prólogos que tomaram o lugar do coro na *Comédia Nova*, era mais que uma maneira de introduzir alguma informação do enredo ao público. Plauto utilizava dessa autoconsciência da personagem e dessa “quebra” do pacto de ficção também como aprimorado aparato de humor. A esse respeito, afirma Hunter (2010):

O primeiro dever do dramaturgo é entreter a plateia, e a comédia sempre recrutou a ajuda dos deuses nessa tarefa. Um ótimo exemplo disso é o prólogo de Pã no *Dyscolos*. Nesta peça, a única informação expositiva que não poderia ter sido fornecida por um personagem humano é que foi Pã quem fez Sótrato se apaixonar pela filha de Cnêmon com o propósito de ela ser recompensada por sua devoção (cf. o interesse de Lar pela filha de Euclião na *Aulularia*). De um modo mais geral, podemos dizer que Menandro criou sua peça de tal modo que, no início da ação, somente um deus poderia possuir total informação a respeito das duas famílias cujo contato constituirá o tema da peça. Cnêmon e Górgias parecem não ter nenhum contato prévio com a família de Sótrato, apesar de o pai deste ter uma fazenda nos arredores, e sua fama ser conhecida por Górgias (vv. 773-5). Nessas circunstâncias devemos notar que o prólogo de Pã é devotado tanto a entreter a plateia num estilo vivaz e informal quanto a transmitir a informação. (p.30)

Como exemplo do que expomos, basta nos lembrarmos da fala de Sira, em *Cistellaria* (*A comédia da cestinha*), na qual a alcoviteira justifica ao público que sua tagarelice advém dos excessos do banquete regado a vinho: “tenho o mesmo defeito que

tem a maior parte das mulheres que têm essa profissão: quando estamos empanturradas, logo ficamos tagarelas e falamos muito além da conta”⁴³.

Outra marca de autoria plautina são os prólogos que têm como prologuistas deuses romanos. De todas as peças do autor, somente algumas apresentam esse trecho, pois das demais restaram apenas fragmentos dos quais o prólogo não fazia parte. Reconhecemos o deus *Lar familiaris*, em *Aulularia*; *Fides*, em *Casina*; *Auxilium*, em *Cistellaria*; *Arcturus*, em *Rudens* e, finalmente, os deuses *Luxuria* e *Inopia*, em *Trinummus*.

Dessas peças, destacamos o prólogo de *Casina*, no qual não apenas o deus *Fides* (Fé) inicia a peça, como a autoconsciência do personagem e a *captatio benevolentiae* são recursos de humor:

Saúdo a todos vocês, magníficos espectadores, que têm o máximo apreço pela Fé e a Fé por vocês. Se verdade eu disse, deem-me um sinal claro, para que eu saiba que vocês são favoráveis desde o início. Eu acho que aqueles que bebem vinho velho e os que gostam de assistir a comédias antigas são pessoas razoáveis. Uma vez que agradem vocês as obras e as palavras antigas, é natural que as comédias antigas agradem vocês também mais que as outras. Pois que as comédias novas que agora estreiam são muito piores que as moedas novas. Nós, depois que soubemos pelo rumor da população que vocês desejavam entusiasticamente assistir a peças de Plauto, encenamos uma comédia antiga sua, que os mais velhos entre todos vocês já aplaudiram e que os mais jovens certamente não conhecem. Vamos, pois, nos esforçar para que a conheçam. Esta comédia, quando representada pela primeira vez, superou as demais. [...] A todos vocês, imploro que tenham a bondade de nos prestar atenção. Afastem de seus espíritos preocupações e dívidas e que ninguém receie seu flagelador. Ocorrem os jogos e também é dia festivo para os banqueiros. Reina a calma e no foro há uma tranquilidade que se equivale à dos dias alcônes. Os banqueiros são mesmo espertos: durante as festas, não reclamam nada a ninguém, mas depois das festas, não dão nada a ninguém. Agora, prestem atenção, se estão com os ouvidos desocupados, pois quero dizer o título desta comédia. Em grego, chama-se *Clerumenoë*; em latim, *Sortientes*. Dífilo a escreveu no grego, depois, trasladou-a para o latim, Plauto, o poeta com nome de cão⁴⁴.

⁴³Plaut. *Cist.* vv. 120-122.

Lena. Idem mihi magna quod parti est vitium mulierum
quae hunc quaestum facimus: quae ubi saburratae sumus,
largiloquae extemplo sumus, plus loquimur quam sat est.

⁴⁴Plaut. *Cas.* vv. 01-33.

“Salvere iubeo spectatores optumos,
fidem qui facitis maximi, et vos Fides.

Nesse fragmento do longo prólogo de *Casina*, percebemos, de início, que o deus que abre a comédia é conhecido dos romanos. Trata-se de um elemento da religiosidade local que é facilmente reconhecido pelos espectadores. A própria divindade afirma: *fidem qui facitis maximi, et vos Fides*. Esse “reencontro”, claramente, dispensa apresentações. Essa menção ao divino é recorrente nas comédias plautinas, sobretudo se levarmos em consideração todas as comédias que são prologadas por deuses.

Soma-se a essa presença divina todos os discursos proferidos diretamente à plateia que apresentam uma autoconsciência compositiva de Plauto. No fragmento, a divindade rompe a barreira da ficção e menciona, como parte de sua narração, o sucesso que as peças do comediógrafo faz entre a população. *Fides* confessa ainda o esforço que a companhia de teatro mobilizará para agradar a um público que, segundo o autor, vem acompanhando a apresentação de comédias novas tão medíocres quanto as moedas novas em circulação.

si verum dixi, signum clarum date mihi,
ut vos mi esse aequos iam inde a principio sciam.
qui utuntur vino vetere sapientis puto
et qui libenter veteres spectant fabulas;
<atque> antiqua opera et verba cum vobis placent,
aequom est placere ante <alias> veteres fabulas:
nam nunc novae quae prodeunt comoediae
multo sunt nequiores quam nummi novi.
nos postquam populi rumore intelleximus
studiose expetere vos Plautinas fabulas,
antiquam eius edimus comoediam,
quam vos probastis qui estis in senioribus;
nam iuniorum qui sunt non norunt, scio;
verum ut cognoscant dabimus operam sedulo.
haec cum primum acta est, vicit omnis fabulas.
[...]
vos omnes opere magno esse oratos volo,
benigne ut operam detis ad nostrum gregem.
eicite ex animo curam atque alienum aes
ne quis formidet flagitorem suum:
ludi sunt, ludus datus est argentariis;
tranquillum est, Alcedonia sunt circum forum:
ratione utuntur, ludis poscunt neminem,
secundum ludos reddunt autem nemini.
aures vocivae si sunt, animum advortite:
comoediai nomen dare vobis volo.
Clerumenoe vocatur haec comoedia
graece, latine Sortientes. Deiphilus
hanc graece scripsit, post id rursus denuo
latine Plautus cum latranti nomine”.

Em certo sentido, nesses casos, podemos afirmar que o autor utiliza esse espaço da peça, que mais comumente tinha por função resumir a trama, para criar humor, seja se autopromovendo, seja criticando seus pares. Terêncio, por sua vez, também viria a se utilizar da mesma técnica posteriormente. A “conversação” extrapola os limites do próprio enredo, que, em princípio, carregaria o maior peso humorístico da apresentação.

Ainda a respeito do prólogo de *Casina*, podemos fazer alusão ao tom de *captatio benevolentiae* que, como mencionamos acima, trata-se de outro aparato de humor muito frequente em Plauto. Constante nas peças da Comédia Nova, esse recurso é importante ferramenta de humor, porque concede ao espetáculo interação direta entre prologuista e plateia. Como o próprio nome indica, a captação da disposição e boa vontade da audiência dirige-se inúmeras vezes aos espectadores e nos auxilia na construção da imagem do público que ia aos teatros assistir a Plauto. As velhas, as meretrizes, as crianças, os que conversam amiúde: deles é chamada a atenção e rogado que não se comportem inadequadamente; que façam silêncio; que, enfim, atentem-se ao espetáculo. Muito provavelmente, a menção direta a quem está assistindo à peça, assim como sabemos que ocorre nos dias de hoje, provoca o riso dos presentes. É o que ilustra um dos prólogos de Plauto:

E vocês, agora, observem minhas ordens:
que nenhuma prostituta se sente aqui na frente, [...]
que os escravos não ocupem o lugar dos homens livres, [...]
que as amas cuidem das crianças pequenas em casa, em vez de trazê-las
para verem o espetáculo;
assim elas não precisam sentir sede, as crianças, não morrem de fome e
não berram aqui, como cabritos desmamados,
que as senhoras vejam o espetáculo em silêncio, que riam
silenciosamente, e que saibam moderar, aqui, o ruído de suas vozes
esganiçadas;
que elas tagarelem em casa para que, ao menos aqui,
não irrite os homens como fazem quando estão em casa⁴⁵ [trad. de
Zélia da Almeida Cardoso].

⁴⁵ Plaut. *Poen.* vv. 16-35:

Bonum factum esse, edicta ut servetis mea. scortum exoletum ne quis in proscaenio sedeat, neu lictor verbum aut virgae muttiant, neu designator praeter os obambulet neu sessum ducat, dum histrio in scaena siet. diu qui domi otiosi dormierunt, decet animo aequo nunc stent, vel dormire temperent. servi ne obsideant, liberis ut sit locus, vel aes pro capite dent; si id facere non queunt, domum abeant, vitent ancipiti infortunio, ne et hic varientur virgis et loris domi, si minus curassint, quom eri reveniant domum. nutrices pueros infantis minutulos domi ut procurent neu quae spectatum adferat, ne et ipsae sitiant et pueri pereant fame neve esurientes hic quasi haedi obvagian. matronae tacitae spectent, tacitae rideant, canora hic voce sua tinnire

Por fim, ainda que longe de esgotar as possibilidades trazidas pela comédia de Plauto, podemos citar o sofisticado trabalho que o poeta realiza com a língua latina. Desde nomes de personagens, que sugerem alguma imagem cômica, como Estáfila, de *Aulularia* — *Staphyla*, nome cuja versão masculina tem como uma de suas acepções “filho de Baco”, pode sugerir que a escrava vivia constantemente em estado ébrio —, ou o próprio Truculento, personagem homônimo da peça, que imprime toda a rusticidade do escravo, aos próprios trocadilhos que Plauto constrói ao longo dos diálogos.

A esse recurso, conforme Agnolon (2010, p. 135), damos o nome de *notatio* e trata-se de uma:

descrição breve e estática, na medida em que brevemente aponta notações físicas que só indiretamente incidem nas ações do sujeito. Assim, essa espécie de descrição somente “sugere” as ações virtuosas ou viciosas da persona (“Por vezes, do nome origina-se algum indício ou suspeita”) [...]

Ocorrem centenas de registros de jogos de palavras nas comédias plautinas e que, muito provavelmente, faziam parte do repertório de elementos cômicos do autor. A título de ilustração, trazemos o recurso presente no segundo ato de *Bacchides*, no qual o escravo Crísalo fala sozinho a respeito do plano que pôs em prática para ajudar seu amo:

Este vai carregado e carrega mais do que pode. Esta trama não foi de totalmente mal tecida por mim, para que meu jovem e apaixonado amo não andasse na miséria. Assim, consegui que ele possa tomar quanto precisar do ouro e devolver ao pai apenas o que desejar. O velho irá até Éfeso para recolher o ouro. Já nós levaremos aqui uma bela vida, isso se nos deixar aqui e não nos arrastar, eu e Mnesíloco, com ele. Que bela trama arrei aqui! Mas o que vai acontecer quando o velho descobrir a trapaça? O que acontecerá quando perceber que foi até lá por nada e que nós gastamos seu ouro? O que acontecerá comigo depois? Por Hércules, creio que quando chegar vai mudar meu nome de Crísalo para Crucísalo!⁴⁶

temperent, domum sermones fabulandi conferant, ne et hic viris sint et domi molestiae.

⁴⁶ Plaut. *Bacch.* vv. 349-368.

Chrys. Ille est oneratus recte et plus iusto vehit.

A última fala de Crísalo *nomen mutabit mihi facietque extemplo Crucisalum me ex Chrysallo* traz justamente o trocadilho com o nome do escravo *Chrysalus* e *Crucisalus*, que remete à punição na *crux*, ou seja, à crucificação. Como esse, poderíamos expor mais uma série de exemplos de trocadinhos que provocam o riso no espectador. Plauto não se restringia, todavia, a esse recurso da língua. O autor é conhecido ainda por criar neologismos. Palavras no diminutivo, expressões inventadas que não apresentam registros nas demais obras contemporâneas a ele e que são reconhecidas como criações puramente “plautinas”, métrica: Plauto, como já mencionamos, explorou a comicidade em diversos níveis e de forma muito sofisticada. Essa tentativa de sistematizar brevemente e que não estamos sequer próximos de esgotar, é o que chamamos de risível em sua obra.

O riso em Plauto, portanto, difere-se, como mencionamos anteriormente, do riso ofensivo, ao menos no que tange à figura do escravo. Diferentemente das figuras expostas nas sátiras, por exemplo, a imagem do escravo plautino não é degradante. Ocupamo-nos em discorrer a esse respeito e ilustrar que, embora inseridos em cenas de espancamento ou ameaça — conforme o exemplo supracitado da escrava Estáfila, de *Aulularia* —, o escravo que apanha é o mesmo que trama, ou auxilia seus senhores a tramar embustes e, no caso de Estáfila, contra seu próprio agressor.

O escravo se mantém em constante posição de destaque e sua representação pode ser — e geralmente é — bastante risível, mas não deletéria. E outra estratégia de comicidade que atesta o que tentamos evidenciar aqui é o recurso da inversão de papéis presente em *Amphitruo*. Na peça, um deus (Mercúrio) é representado como um escravo (Sósia) e este, por sua vez, toma o lugar da divindade, seu amo.

exorsa haec tela non male omnino mihi est:
ut amantem erilem copem facerem filium,
ita feci, ut auri quantum vellet sumeret,
quantum autem lubeat reddere ut reddat patri.
senex in Ephesum íbit aurum arcessere,
hic nostra agetur aetas in malacum modum,
siquidem híc relinquet neque secum abducet senex
med et Mnesilochum. quas ego hic turbas dabo!
sed quid futurumst, cum hoc senex resciverit,
cum se excucurrisset illuc frustra sciverit
nosque aurum abusos? quid mihi fiet postea?
credo hercle adveniens nomen mutabit mihi
facietque extemplo Crucisalum me ex Chrysallo.

Neste trecho da peça, Mercúrio, já na pele do escravo Sósia, refere-se à inversão de papéis, isto é, ao deslocamento da posição de deus para a de servo: “Eu sou quem deve se queixar assim da escravidão: hoje mesmo eu era livre e agora meu pai reduziu-me a escravo. E é esse, escravo de nascença, que se queixa⁴⁷”. Nota-se ainda, no excerto, que Mercúrio acena para a noção de que um homem nascido escravo já deveria estar acostumado à sua condição. Isso indica a naturalidade com a qual os romanos lidavam com a escravidão na sociedade. Para além disso, fica evidente que Plauto não teve pudores ao igualar deuses e escravos, talvez porque justamente seja o escravo o herói de suas tramas. A condição servil está evidentemente marcada pelo descontentamento do deus Mercúrio. Ao mesmo tempo, não obstante, Mercúrio diverte-se nessa posição e toma para si todas as características de Sósia. O deus imerge na figura do servo e desempenha, até segunda ordem, todas as funções do criado de Anfitrião.

Assim, parece-nos que a figura do escravo é representativa do lugar por ele ocupado na sociedade romana. O aviltamento, que em primeira instância estaria intuitiva e unicamente relacionada ao escravo, não o está, pois que o vício — de ordem cômica, bem entendido, daí vício “fraco” — é dado necessário e verossímil da representação servil. Em algumas passagens, conforme discutimos ao longo do capítulo, o próprio *dominus* assume uma posição inferiorizada e dá à comédia o sabor saturnalístico da subversão. Em Plauto, como vimos, esses personagens detêm o controle de inúmeras situações, planejam engodos e chegam até mesmo a ser representados por uma divindade, como é o caso em *Amphitruo*.

Nessas situações, logo, o escravo subverte a ordem natural da sociedade romana, que é, como vimos, extremamente hierarquizada e mantenedora das posições pré-estabelecidas. Essa inversão de papéis, que torna o escravo, assim, a figura de maior destaque de praticamente todas as peças de Plauto, é um indispensável catalisador para o efeito cômico na obra do comediógrafo.

⁴⁷Plaut. *Amp.* vv. 177-179.

“Merc. Satiust me queri illo modo servitutum:
hodie qui fuerim liber,
eum nunc potivit pater servitutis,
hic qui verna natus est queritur”.

Considerações finais

Graecia capta ferum uictorem cepit et artis/ intulit agresti Latio [...] ⁴⁸afirmava Horácio em suas epístolas, referindo-se à herança helênica que se eternizou em Roma. A memória das artes gregas sempre foi mantida na cultura romana. Com exceção da sátira, que, conforme apregoava Quintiliano [...] *tota nostra est* ⁴⁹, é um gênero puramente romano, muito da poesia latina advém do que era produzido pelos gregos.

Muito embora os romanos tivessem maior poder militar – e, exatamente em virtude disso, acabaram por dominar os gregos –, a Grécia já havia desenvolvido muito antes de Roma todas as artes e ciências. Daí, a admiração, a imitação e, por conseguinte, a permanência da memória grega entre os romanos. Não é à toa que aquilo a que poderíamos chamar *Literatura Latina* inicia-se com uma tradução da *Odisseia* por Lívio Andronico no século III a.C.: o simbolismo da tradução nesse contexto é demasiado forte, já que o processo tradutório não pressupunha somente trasladar o poema homérico em língua latina, mas sobretudo transferir e adaptar ao universo de consideração romano paradigmas culturais gregos, fundamentais para fomentar a existência de um helenismo latino. Assim, imitar, compulsar, no dizer de Horácio, diuturnamente os modelos gregos ⁵⁰ permitia o surgimento de novas obras que, justamente nisso, poderiam ser “originais” e significava o modo por meio do qual os poetas e artistas latinos perpetuavam a memória das artes gregas.

Exemplo desse processo mimético é a mitologia. Recriados alguns nomes próprios, como os de deuses e de lugares, toda a história narrada por Ovídio em um dos maiores registros da Antiguidade sobre mitos — *As metamorfoses* — é um relato fundamentado nas lendas gregas.

Plauto, o mais pronunciado comediógrafo romano — objeto primeiro deste trabalho e exemplo de emulação da cultura grega —, adotou para suas peças teatrais muitas das estratégias utilizadas pelos autores da comédia produzida na Grécia, especialmente por Menandro. Personagens-tipo como o escravo, a cortesã, o velho,

⁴⁸ Hor. *Epist.* 2. 1. 156-7. “Capturada, a Grécia conquistou seu feroz vencedor e no Lácio agreste introduziu as artes”. Tradução nossa.

⁴⁹ Quintil. *Inst. Orat.* X, 1, 93. “[A sátira] é totalmente nossa”. Tradução nossa.

⁵⁰ Cf. Hor. *Ars.* 269-70.

entre outros, são um exemplo da herança helênica. Os enredos, de forma geral, também não se diferenciaram daqueles elaborados pelos gregos, ainda que, por meio da *contaminatio*, os comediógrafos latinos não só recombinaavam enredos e personagens da comédia helenística, mas também os adaptavam ao universo imediato de sua audiência, propriamente latino, daí a presença do *paterfamilias* e das divindades tutelares da *domus*, por exemplo.

Seja pelos prólogos inaugurais em Roma, ou pela maneira distinta como, por exemplo, os escravos eram exibidos em suas peças, Plauto, inquestionavelmente, possui algo de único. As passagens de Euclião, em *Aulularia*, emulando uma vida miserável, ou enxotando todos os que dele se aproximam ao temer o roubo de seu pote de ouro — e que nos remete a um personagem típico herdado da Comédia Nova helênica: o velho avarento — certamente contribuem com boa parte da comicidade da peça. Essas ações do velho, no entanto, dificilmente seriam possíveis se os escravos não fossem o catalizador dos enredos, ou, muito mais que isso, os causadores dos quiproquós.

Cardoso (2011) cita os mal-entendidos e confusões com os quais o leitor de Plauto amiúde se depara. Para ela, esses são os elementos originais e importantes para a comicidade da peça plautina quando afirma que “embora algumas partes [das peças] estejam perdidas, a comédia revela o virtuosismo de Plauto no manejo dos mais diversos recursos cômicos: ação, gestualidade, linguagem, quiproquós, etc.” (p. 29).

Uma particularidade plautina a qual procuramos dar destaque aqui, no entanto, foi o realce que o autor concedeu aos escravos em sua obra. Como procuramos demonstrar, o escravo era a figura mais proeminente nos enredos. E essa presença notável se manifestava de diferentes modos. Havia, nos enredos, tipos diferentes de escravos (o escravo da cidade e o escravo do campo, por exemplo). Eles sempre foram muitos nas peças de Plauto e, mesmo quando não apareciam em grande quantidade, surgiam estrelando monólogos, atraindo, portanto, toda a atenção da audiência.

Logo, parece muito evidente que, a despeito de haver outros personagens e motes cômicos, o escravo ganha uma enorme ênfase no teatro plautino. Sobre o destaque dessas figuras, Gaillard (1997) afirma que “Parece claro que Plauto, y después de él Terencio, no tuvieron ningún escrúpulo en presentar a los esclavos no solamente como hombres, sino además como hombres eficaces” (p. 36).

Da mesma maneira que certamente foi variada entre os romanos, como atestam as fontes antigas, as concepções acerca da servidão, assim também essas concepções variadas aparecem em Plauto, o que demonstra o lugar importante, na estrutura social romana, da escravidão, tanto na época republicana quanto imperial.

Para a questão da escravidão em Roma e a maneira como interagem *seruus* e *dominus* também foi parte das discussões desta pesquisa. Com base na teoria da metáfora da escravidão, discutida por Fábio Duarte Joly, buscamos identificar nas relações retratadas em Plauto a mesma lógica apresentada pelo historiador.

Se, para Joly, a escravidão é uma metáfora das relações de poder em Roma — porquanto em alguma medida, a relação entre Estado e suas instâncias inferiores se assemelhava à de senhores e escravos — procuramos igualmente identificar esse paralelo entre a hierarquização social romana e a maneira como ela, de algum modo, é legitimada pela representação cômica em Plauto.

A relação entre senhor e escravo nas peças romanas, assim, é outro dado que ao mesmo tempo em que particulariza a comédia latina, justamente pelo destaque que tem a personagem servil na peça, também faz notar características importantes do lugar do escravo na *domus* e na família romana, estrutura ampla do ponto de vista social e político, e, por extensão, da instituição da escravidão na Antiguidade, ponto importante de diferenciação, inclusive, da escravidão no período moderno.

Referências

- AGNOLON, A. *A Festa de Saturno: O Xênia e o Apoforeta de Marcial*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- _____. *O Catálogo das Mulheres: os epigramas misóginos de Marcial*. 1st ed. São Paulo: Humanitas; 2010.
- ARISTÓFANES. *Pluto ou Um deus chamado dinheiro*. Texto integral adaptado para jovens: Anna Flora; ilustrações: Carlos Matuck. 34. ed. São Paulo: 2007.
- _____. *As Vespas; As Aves; As Rãs. Comédia Grega. Vol. II*. Tradução do grego e apresentação: Mário da Gama Kury. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- ARISTÓFANES; MENANDRO. *A paz; O misantropo*. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d..
- ARISTOTLE, *Politics: A Treatise on Government*. Tradução para o inglês: William Ellis. Londres: J. M. Dent & Sons, 1912.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza Col. Biblioteca dos Séculos. Porto Alegre: ED. GLOBO, 1966.
- _____. *Retórica*. Trad. e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farnihouse Alberto e Abel Nascimento Pena, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.
- BERTHOLD, M. *História Mundial do Teatro*. Tradução: Maria Paula V. Zurawski et al. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman. *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro Record, 2000.
- FITZGERALD, William. *Slavery and Roman Literature*. Cambridge Cambridge University Press (2000)
- CARDOSO, Zélia de Almeida. *A literatura latina*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- GAILLARD, Jacques. *Introducción a la Literatura Latina (desde los origines hasta Apuleio)*. Traducción de José Luis Checa Cremades. Madrid: Acento Editorial, 1997.
- GASSNER, J. *Mestres do teatro I*. Tradução: Alberto Guzik e J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu . *Comédia Latina: a tradução como reescrita do gênero*. Phaos (UNICAMP) , v. 9, p. 117-142, 2011.

GRIMAL, P. *O teatro antigo*. Tradução: Antonio M. Gomes da Silva. Lisboa: Edições 70, 2002.

HALLIWELL, Stephen. *Greek Laughter: a Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2008.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2013.

HUNTER, R. L. *A comédia nova da Grécia e de Roma*. Tradução: Rodrigo Tadeu Gonçalves et al. Curitiba: Ed. UFPR, 2010.

JOLY, F. D. *A escravidão na Roma antiga: política, economia e cultura*. São Paulo: Alameda, 2005.

_____. *Tácito e a metáfora da escravidão: um estudo de cultura política romana*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

KONSTAN, D. *Greek comedy and ideology*. New York: Oxford University Press, 1995.

MCCARTHY, K. *Slaves, Masters, and the Art of Authority in Plautine Comedy*. New Jersey: Princeton, 2010.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOMIGLIANO, A. *Os limites da helenização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

MONTERO, S. *Adivinación y esclavitud en la Roma Antigua*. Revista del Instituto de Ciencias de las Religiones de la Universidad Complutense de Madrid, 1995.

PLAUTO. *Comédias I*. Introdução Geral de Aires Pereira do Couto. Introdução tradução e notas de Carlos Alberto Louro Fonseca, Aires Pereira do Couto, Walter de Medeiros, Cláudia Teixeira e Helena Costa Toipa. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2006. Biblioteca de autores clássicos.

_____. *Comédias II*. Introducciones, Traducción y Notas de Mercedes González-Haba. Madrid: Editorial Gredos, 1992. Biblioteca Clásica Gredos.

_____. *A comédia do fantasma*. Trad. Reina Marisol Troca Pereira. São Paulo/Coimbra: Annablume/Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.

- ROMILLY, Jacqueline de. *A Tragédia Grega*. Tr. Ivo Martinazzo. Brasília: UnB, 1998.
- ROSSI, R. A. *As Revoltas de Escravos na Roma Antiga e o seu impacto sobre a Ideologia e a Política da Classe Dominante nos Séculos II a.C. a I d.C.: Os casos da Primeira Guerra Servil da Sicília e da Revolta de Espártaco*. Dissertação (Mestrado em História Antiga e Medieval) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011
- SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português*. 12a ed. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2006.
- SARTIN, G. H. S. S. *A escravidão na civilização greco-romana: uma história de transformação social*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.
- SCATOLIN, Adriano. *A invenção no Do orador de Cícero: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9,23*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Letras Clássicas da Universidade de São Paulo (USP-FFLCH), 2009.
- SEGAL, E. *Roman Laughter: The Comedy of Plautus*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 1987.
- STACE, C. *The Slaves of Plautus. Greece & Rome*, p. 64-77, Vol. 15, 1968.
- VARGAS, J. E. de; FERNANDES, T. *Literatura Clássica Latina*. Florianópolis: UFSC/CCE/LLV, 2013.
- VERNANT, J. *As origens do pensamento grego*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- WEST, D & WOODMAN, T. (eds.). *Creative Imitation and Latin Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.