



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**RINDO DO CASAMENTO ROMANO: UMA ANÁLISE DAS RELAÇÕES
CONJUGAIS NAS COMÉDIAS *AMPHITRUO*, *AULULARIA*, *CASINA* E
MENAECHMI DE PLAUTO**

CURITIBA

2013

MATEUS HENRIQUES BUFFONE

**RINDO DO CASAMENTO ROMANO: UMA ANÁLISE DAS RELAÇÕES
CONJUGAIS NAS COMÉDIAS *AMPHITRUO*, *AULULARIA*, *CASINA* E
MENAECHMI DE PLAUTO**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação
em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e
Artes da Universidade Federal do Paraná, como
requisito para obtenção do grau de mestre em
História.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Senna Garraffoni

CURITIBA

2013

Catálogo na publicação
Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Buffone, Mateus Henriques

Rindo do casamento romano : uma análise das relações
conjugais nas comédias *amphitruo*, *aulularia*, *casina* e *menaechi*
de Plauto. / Mateus Henriques Buffone . – Curitiba, 2013.
141 f.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Renata Senna Garraffoni
Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências
Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

1.Casamento – História antiga. 2. Plauto, 254 a.C.-184 a.C.
3.Teatro romano. 4. Comédia romana. I.Título.

CDD 306.8

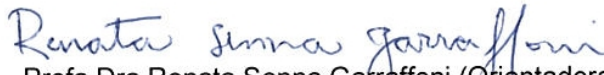


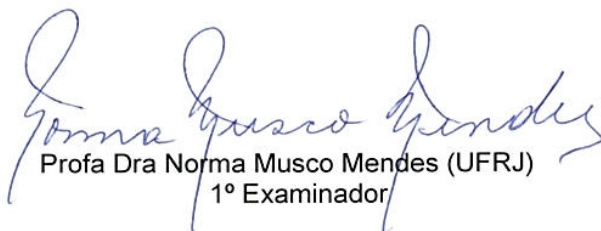
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES.
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
Rua Gal. Carneiro, 460, 7º andar, sala 716, fone/fax + 55 (41) 3360-5086,
80.060-150, Curitiba, PR, Brasil.
E-mail: cpghis@ufpr.br Website: www.poshistoria.ufpr.br

PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PGHIS/UFPR) para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de Mateus Henriques Buffone, intitulada: **Rindo do Casamento Romano: Uma análise das Relações Conjugais nas Comédias *Amphitruo*, *aulularia*, *Casina* e *Menaechmi* de Plauto**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO, completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de **Mestre em História**.

Curitiba, treze de março de dois mil e treze.


Profa Dra Renata Senna Garraffoni (Orientadora)
Presidente da Banca Examinadora


Profa Dra Norma Musco Mendes (UFRJ)
1º Examinador


Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves (UFPR)
2º Examinador

Aos meus pais, Leonardo e Telma e aos meus
irmãos, Bernardo e Taíssa.

AGRADECIMENTOS:

Escrever uma dissertação é um processo lento, trabalhoso e cheio de surpresas! No entanto, algumas pessoas tornaram esse desafio menos penoso, auxiliando em momentos importantes, sugerindo possibilidades quando eu pensava que não existia nenhuma, ou, simplesmente, me apoiando de forma silenciosa.

Este trabalho não seria possível sem a orientação, apoio e paciência da Prof^a. Dr^a. Renata Senna Garraffoni, quem me guiou durante todo o percurso do mestrado. A ela, meu muito obrigado. Agradeço também, ao Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves e à Prof^a. Dr^a. Marcella Lopes Guimarães por suas preciosas contribuições, que auxiliaram-me a definir aspectos importantes do rumo final que minha pesquisa tomou. Agradeço à querida Prof^a. Dr^a. Norma Musco Mendes por ter me honrado com sua participação em minha banca de defesa. Agradeço, igualmente, aos professores do Departamento de História e do Departamento de Linguística, Letras Clássicas e Vernáculas da UFPR, que contribuíram com minha formação e pesquisa através de debates, leituras e projetos.

Agradeço aos colegas de graduação e pós-graduação Angelo Siqueira, Daniel Gallantin, Daniele de Souza, Diogo Pereira, Fernando Botton, Gregory Balthazar, Gustavo Bononi, Luiz Sereza, Manuel Guerrero, Martha Morales, Raphael de Carvalho e Thiago Dantas pelos momentos de descontração e pelos debates que contribuíram para tornar esta caminhada mais rica e divertida.

Meu sincero obrigado aos meus pais, Leonardo Buffone e Telma Henriques, que me apoiaram em toda minha trajetória, mesmo quando a vida fez com que ficassemos um pouco mais afastados fisicamente. Agradeço ao carinho e amor de minha irmã Taíssa Buffone, sempre preocupada comigo, e ao incentivo de meu avó José Buffone. Agradeço também à minha esposa, Ana Luisa Nascimento, pelo amor e compreensão durante esses dois anos de rotina intensa. Amo todos vocês.

Por fim, agradeço à agência de fomento CAPES pela bolsa que possibilitou as condições materiais necessárias para o andamento da pesquisa.

Faciam ita ut iubes et te oro promissa ut serues tua.
(PLAUTO. *Amph.*: vv. 1144)

RESUMO:

Esta pesquisa visa analisar as relações conjugais romano-republicanas durante os séculos III e II a.C. Com esse objetivo, analisamos trechos de quatro comédias de autoria do dramaturgo latino Plauto (c. 250 a.C. - 184 a.C.): *Amphitruo*, *Aulularia*, *Casina* e *Menaechmi*. Percebemos que todas essas obras são caracterizadas pela presença marcante da linguagem cômica e pela exploração do código da *palliata* para construir seus discursos. Portanto, focamos nossa análise na identificação e compreensão dos discursos sobre os vários aspectos que envolvem o casamento e sobre as relações entre marido/mulher, postas em cena por Plauto, através das falas de suas personagens. Dessa forma, buscamos validar a hipótese de que o comediógrafo apresenta possibilidades de se pensar o casamento romano-republicano por meio de um enfoque do riso e do ritual, permitindo uma visão menos rígida das relações conjugais daquela apresentada pelas fontes jurídicas e filosóficas.

Palavras-Chave: História Antiga. Teatro. Comédia. Plauto. *Amphitruo*. *Aulularia*. *Casina*. *Menaechmi*. Casamento.

ABSTRACT:

This research aims to discuss the marriage during the III and II centuries BC during the Roman Republic. Considering four of Plautus' comedies: *Amphitruo*, *Aulularia*, *Casina* and *Menaechmi*, we intend to discuss the presence of comic language and the *palliata*'s code on these discourses. Therefore, I shall focus on the various aspects involving marriage in Plautus' characters to that Plautus presents different possibilities of thinking the republican marriage through a focus of laughter and ritual, allowing us to construct less normative models to understand marriage then the one presented by the legal and philosophical sources.

Keywords: Ancient History. Theatre. Comedy. Plautus. *Amphitruo*. *Aulularia*. *Casina*. *Menaechmi*. Wedding.

SUMÁRIO:

ABREVIações UTILIZADAS.....	001
INTRODUÇÃO.....	002
CAP. 1. DEBATENDO O CASAMENTO E O RISO NA ANTIGUIDADE.....	009
1.1. HISTÓRIA ANTIGA (?).....	009
1.2. RELAções DE PODER NA CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO.....	014
1.3. ESTRATÉGIAS, TÁTICAS E DISCURSO.....	018
1.4. FAMÍLIA E CASAMENTO NA HISTORIOGRAFIA.....	024
1.5. RINDO COM OS ROMANOS.....	038
CAP. 2. MECANISMOS TEATRAIS DA ANTIGUIDADE E A OBRA PLAUTINA.....	046
2.1. ILUSÓRIO/NÃO-ILUSÓRIO NO TEATRO PLAUTINO.....	047
2.2. ANTECEDENTES DA <i>FABULA PALLIATA</i>	051
2.3. LUGAR TEATRAL ROMANO.....	061
2.4. VIDA DO COMEDIÓGRAFO.....	067
2.5. TEXTO PLAUTINO.....	070
2.6. PERSONAGENS PLAUTINAS.....	075
2.7. METATEATRO EM PLAUTO.....	079
CAP. 3. CASAMENTO E RELAções CONJUGAIS EM PLAUTO.....	085
3.1. A NEGOCIAÇÃO DO CASAMENTO.....	086
3.2. RITUAL DO CASAMENTO.....	096
3.3. UMA BOA ESPOSA?.....	102
3.4. QUESTIONANDO A AUTORIDADE DO <i>PATER</i> ?.....	109
3.5. AMOR CômICO.....	115
CONSIDERAções FINAIS.....	120
REFERêNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	124
1. OBRAS DE REFERêNCIA, DICIONÁRIOS E VERBETES.....	124
2. DOCUMENTAÇÃO TEXTUAL.....	124
3. ARTIGOS E OBRAS UTILIZADOS.....	125
ANEXOS.....	132

ABREVIACÕES UTILIZADAS:

AULO GÉLIO:

Noctes Atticae (Noc.)

CÍCERO:

Brutus (Brut.)

De Senectute (Sen.)

HORÁCIO:

Ars Poetica (Ars.)

PLAUTO:

Amphitruo (Amph.)

Aulularia (Aul.)

Bacchides (Bacch.)

Captivi (Capt.)

Casina (Cas.)

Menaechmi (Men.)

Miles Gloriosus (Mil.)

Pseudolus (Ps.)

SUETÔNIO:

De Vita Caesarum (Vita.)

TERÊNCIO:

Adelphoe (Ad.)

Eunuchus (Eu.)

TITO LÍVIO:

Ab Urbe Condita Libri (Urbe.)

INTRODUÇÃO:

Plauto (c. 250 a.C. - 184 a.C.) escreveu suas peças entre os séculos III e II a.C., um período em que Roma passou por uma série de conflitos bélicos e constantes disputas sociais. Desde o século IV a.C. a gradativa remoção das barreiras contra a participação dos plebeus na vida política e religiosa do estado romano¹ foi seguida por um discurso crescente em Roma que defendia o seu direito de hegemonia sobre o Lácio. Durante anos consecutivos o poder dos lugares sociais mais abastados em Roma foi testado e nos parece plausível pensar que a abertura de vias para o poder a grupos anteriormente excluídos causou perturbações. Citroni *et alii* defendem que, o conjunto de leis conhecidas como leis Licínias-Séstias, de 367 a.C., conduziu à amenização dos conflitos políticos entre patrícios e plebeus uma vez que reconhecia a paridade entre os plebeus ricos e os patrícios (CITRONI *et alii*, 2006: 57).

Formava-se assim um novo grupo dirigente, a chamada *nobilitas* patrício-plebeia. A possibilidade do surgimento e consolidação da *nobilitas* em Roma é um sintoma que demonstra a grande transformação pela qual a sociedade romana estava passando nesse período. No âmbito militar, é um período de conquistas e muitos confrontos, mas as Guerras Púnicas (264 a.C. - 146 a.C.) foram justamente um dos fatores que proporcionaram um forte contato com o mundo helênico que, por sua vez, influenciou a produção teatral latina. É nesse contexto de mudanças e tensões que encontramos um comediógrafo fazendo graça das hierarquias, das belicosidades, das leis e das relações humanas como um todo.

Esta dissertação, no entanto, não pretende analisar o contexto político, militar ou social desse período da história romana, pois penso que vários outros autores já efetuaram um trabalho exaustivo nesse sentido². Este trabalho, tem como objeto os discursos sobre os casamentos romanos dos séculos III e II a.C. a partir de uma seleção de comédias de Plauto. No entanto, antes de iniciar minhas considerações e apresentar minhas análises em relação a esse tema, penso que seja interessante narrar como que cheguei a essa pesquisa e de que forma ela tomou os contornos que possui agora.

1 Aqui nos referimos, por exemplo, a Lei Poetélia Papírica de 326 a.C., que abole a escravidão por dívidas e, a Lei Hortência de 287 a.C., que reconhece legalmente os plebiscitos e abole a necessidade de ratificação senatorial.

2 Ver, por exemplo, as obras de Géza Alföldy (1989), Klaus Bringmann (2008), P. A. Brunt (1971), Michael Crawford (1992), Harriet Flower (2007) e Pierre Grimal (1984).

Meu interesse pelas comédias romanas e, particularmente, pelo comediógrafo Plauto, surgiu quando ainda cursava a graduação em história na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)³. Minha curiosidade por essa documentação foi despertada devido à forma como diferentes elementos da sociedade romana, dos séculos III e II a.C., eram apresentados no texto como objetos de riso. Considerava intrigante como era possível Plauto fazer piadas e ridicularizar aspectos que os estudiosos consideravam importantes para a cultura romana. Também percebi como que a imagem da “sobriedade romana” era mais um dos muitos discursos sobre o passado que ganham força e se fortalecem dentro da historiografia devido a discursos que constroem verdades ao enfatizarem um tipo de documentação em detrimento de outras.

Esse tipo de incômodo me fez iniciar na época um estudo sobre as peças plautinas, procurando compreender como o comediógrafo retratava as relações interpessoais em sua obra, particularmente as relações de patronato e de amizade. Dessa maneira, o foco dessa minha pesquisa inicial foi analisar como que as personagens Megadoro e Euclião se relacionavam no decorrer da peça *Aulularia* e buscar critérios para definir quando que o texto nos apresentava uma relação de amizade entre iguais e quando a relação tomava os moldes de um patronato entre desiguais.

Um primeiro ponto que chamou minha atenção foi a constatação do pequeno número de estudos disponíveis em língua portuguesa, mesmo que não atuais, que abordassem o teatro antigo, especialmente no tocante ao teatro romano ou a comédia latina. Um outro ponto foi perceber como muitos estudiosos, ao se debruçarem sobre a obra de Plauto, conferiam pouca importância a um ponto central da análise: que Plauto fazia comédias e que o riso deveria ser levado em consideração ao se pensar as peças plautinas. Similarmente, senti como era difícil tentar encaixar o discurso plautino em categorias rígidas.

Assim, buscando caminhos para resolver as dificuldades que encontrava, me utilizei da concepção de que o teatro cômico era um reflexo da sociedade romana e que colocava em cena um “espelho às avessas” da realidade social retratada e que, portanto, possuía uma leitura imediata. Atualmente minha percepção do riso e do cômico se alteraram, pois passei a compreender o riso como uma operação tanto intelectual como emotiva e, portanto, múltipla, na qual é possível perceber tanto compartilhamentos de valores como

3 A pesquisa foi conduzida sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Norma Musco Mendes.

resistências, e que, no caso do teatro plautino, fazia parte do código no qual as comédias se inseriam. Um riso de crítica social, mas não necessariamente didático ou moralizante, conforme eu antes defendia.

Esse primeiro exercício de investigação despertou minha curiosidade sobre as características que compunham os espetáculos cômicos romanos republicanos e contribuiu para uma maior compreensão dos elementos que envolviam uma apresentação teatral antiga. Paralelamente, ao perceber a participação de magistrados na organização dos espetáculos dramáticos, e ao aprofundar minhas leituras de outras comédias plautinas, fui percebendo que Plauto envolvia com o cômico uma série de instituições consideradas pela historiografia como muito caras aos romanos como, por exemplo, a figura do *paterfamilias*, o casamento, a autoridade masculina e a relação entre pais e filhos. Essas leituras, ainda não influenciadas pelas reflexões do filósofo M. Foucault, e entendidas sob a concepção de riso como um “espelho invertido”, me fizeram enxergar o teatro como um local de reafirmação de valores da *nobilitas* republicana, uma vez que, nessa percepção, só era possível haver o riso se ele também carregasse um tom moralizante.

A partir dessas indagações, montei meu projeto de mestrado, originalmente intitulado *Plauto e sua Audiência: Teatro como uma das Facetas da Cultura Política da República Romana Durante os Séculos III e II a.C.* A intenção com essa proposta original era efetuar uma análise de um suposto caráter didático do teatro antigo romano-republicano compreendendo-o como uma das facetas de uma cultura política mais ampla e, com isso, buscar categorizar o material presente nas peças dentro da dualidade: discursos moralizantes e discursos contestadores.

Dessa forma, na ocasião do ingresso no mestrado, eu buscava validar a hipótese de que, no *corpus* das obras do comediógrafo, existiam diversas passagens que funcionavam como exemplo didático de um *ethos* da *nobilitas* romana-republicana, uma vez que as apresentações teatrais estavam inseridas em festivais oficiais da República e dependiam, em grande parte, do auxílio financeiro dos mesmos magistrados que organizavam tais festivais. Eu partia, então, do pressuposto de que o desenvolvimento dos espetáculos na República Romana estava necessariamente associado com a ascensão de uma elite possuidora de cargos e via a sociedade romana como uma organização social na qual a identidade e a posição de um indivíduo só poderiam adquirir sua total significância durante momentos públicos. Similarmente, eu defendia que o patronato de apresentações teatrais,

amplamente populares durante os séculos III e II a.C., era uma estratégia dessa elite para ratificar seus valores e alcançar visibilidade junto ao *populus*, alavancando, assim, suas carreiras.

No entanto, logo no momento da seleção do mestrado, me foi mostrado que o tema necessitava ser mais recortado e que eu ainda não havia decidido quais comédias seriam utilizadas na dissertação. Esse processo de revisão se consolidou durante as primeiras disciplinas cursadas no início da pós-graduação, pois, com o contato e reflexão conjunta com os projetos dos colegas, foi possível avançar no refinamento da proposta.

As disciplinas que cursei nessa primeira etapa do mestrado contribuíram muito para meu amadurecimento e escolhas. Devido às reflexões e leituras efetuadas, percebi que o foco do trabalho não era a política ou os sentimentos políticos durante a República Romana, mas sim as relações familiares que Plauto colocava em cena. Similarmente, o contato com novas leituras me fez perceber como a academia constroi diferentes discursos, que se alteram ao longo dos anos, e que esses discursos podem levar a usos distintos dos textos antigos, inclusive como ferramenta política.

Percebemos a grande influência que as peças de Plauto exerceram na dramaturgia até a contemporaneidade e, durante um estudo comparativo entre diversas reescritas da comédia *Amphitruo*, aprofundi meus conhecimentos de vários elementos em relação ao texto plautino. No entanto, o ponto que mais contribuiu para minha pesquisa, foi perceber o texto plautino como algo mais do que um texto, passando a ler as comédias como algo que também possuía elementos imateriais, já que eram textos escritos para serem encenados, elemento que não poderia ser simplesmente posto de lado.

Existe outro aspecto importante para a reformulação da pesquisa que surgiu durante os debates proporcionados pelas disciplinas cursadas na pós. Devido a uma série de leituras recentes relacionadas às problemáticas trabalhadas pelos estudos de gênero, pude compreender a importância desse campo para se pensar as relações de poder que foram construídas, e continuam a ser, tanto nas sociedades que estudamos, como dentro da própria academia, gerando discursos que influenciam, em grande medida, as análises e visões de mundo apresentadas. As leituras efetuadas e os debates foram centrais para decidir meu recorte final, o casamento romano, e perceber como as diversas abordagens sobre o tema necessariamente possuem concepções formuladas sobre os papéis de homens e mulheres e que essas concepções influenciam fortemente na forma como os textos tratam

do casamento romano.

Por fim, as últimas disciplinas cursadas contribuíram para consolidar a linha teórica que perpassa o presente trabalho. Em uma das disciplinas o foco foi refletir sobre os pensamentos do filósofo M. Foucault e analisar os impactos de suas críticas ao fazer do historiador e à escrita da história. Durante essa disciplina tive a oportunidade de problematizar questões chave para a minha dissertação como a noção de discurso, de poder e do significado da ideia de autor. A outra questão chave foi revisitar meus posicionamentos sobre o riso em uma disciplina que abordava as relações entre história e cultura, na qual tive a oportunidade de relacionar diversas concepções e abordagens sobre o riso e o cômico em vários campos do conhecimento. Também pude aprofundar minha leitura sobre as noções de estratégia e tática de M. Certeau, as quais me ajudaram a compreender algumas das escolhas de Plauto em seus textos.

Minha compreensão do teatro, da comédia antiga, de Plauto e das relações entre homens e mulheres na Roma Antiga amadureceram com todas as contribuições citadas e com as leituras que foram efetuadas no decorrer dos dois anos de mestrado. Assim, meu tema foi recortado para casamento em quatro peças plautinas: *Amphitruo*, *Aulularia*, *Casina* e *Menaechmi*, nas quais busquei identificar os discursos que podem ser encontrados em Plauto sobre a negociação do casamento e seus rituais, o que seria uma boa esposa, até onde vai a autoridade do marido e como o amor é posto em cena. Igualmente descartei a ideia de trabalhar com a noção de “cultura política”, mas não perdi de vista o lado político existente no teatro republicano e somei a isso uma percepção das relações de gênero perpassadas tanto nas comédias, como nos discursos historiográficos sobre casamento.

Durante a pesquisa, percebi que a historiografia se debruçou sobre o casamento romano principalmente por meio dos *corpora* jurídicos, expandindo suas fontes com o passar do tempo para incluir outros tipos de documentos, mas nossas leituras apontaram que os estudiosos a que tivemos acesso só se utilizam da comédia latina para tratar de questões pontuais e que possuem algum paralelo em outros documentos. Dessa forma, acredito que o estudo da comédia também pode contribuir para a compreensão do casamento e das relações conjugais na antiguidade ao tratar do assunto sob o olhar do riso e de uma forma performativa diante de uma plateia composta por todos os lugares sociais do mundo romano e, portanto, com um amplo alcance em comparação aos textos jurídicos

ou filosóficos.

Em relação aos textos latinos de Plauto, optei por trabalhar com as edições bilingües (latim e inglês) das comédias editadas pela Loeb Classical Library, atualmente publicadas pela editora da Harvard University. No corpo do texto citei as passagens sempre em língua portuguesa e coloquei os originais dos trechos em latim em notas ao final de cada página. Quando já existiam traduções publicadas das peças referidas as utilizei. Quando não, o que se encontra no texto são traduções a partir da versão em inglês da Loeb Classical Library. Sempre que identifiquei incoerências entre o texto latino e a tradução utilizada procurei explicitar isso em minha análise ou trazer os termos latinos para dentro do debate afim de diminuir os ruídos.

No processo da escrita, três autores foram particularmente importantes para que meu texto chegasse a forma que alcançou. O estudo de K. Hersch sobre o casamento romano (2010) foi fundamental para guiar minha leitura e percepção nas comédias plautinas. A autora, ao definir o casamento como um ritual no qual a noiva possuía posição central, forneceu o elo que faltava para conectar nossa percepção do teatro plautino com o casamento romano-republicano. Essa percepção sobre o teatro é marcada pelo estudo de F. Dupont (2000) e por sua obra conjunta com P. Letessier (2011), nas quais os autores apresentam um teatro movido pelo código que regia suas apresentações e amplamente ritualizado.

A presente dissertação trabalha essa questão dividindo seu conteúdo em três capítulos. No primeiro capítulo, apresento os posicionamentos teóricos que norteiam o trabalho e a análise de uma seleção de obras que trabalharam com o casamento romano, com o intuito de indicar de que forma minha pesquisa se diferencia dos estudos anteriores sobre matrimônio no mundo romano. No segundo capítulo, o objetivo foi localizar Plauto e sua obra e debater diversos aspectos que contribuíram para a constituição do teatro cômico dos séculos III e II a.C. e que são fundamentais para se analisar o casamento dentro do contexto de uma peça cômica, construindo, especialmente, a noção de que as comédias de Plauto faziam parte de um rito e eram regidas por um código. Por fim, no terceiro capítulo, efetuamos uma análise do casamento nas quatro comédias selecionadas. Percebemos, por exemplo, que Plauto confere voz às mulheres, mesmo que sejam ecos distantes de falas femininas e que o comediógrafo faz sua plateia rir das relações conjugais, transformando o casamento em mais um fator de humor dentro de sua obra, proporcionando possibilidades

interessantes para a compreensão desse ritual.

No entanto, vale ressaltar, que não possuo a pretensão de esgotar o assunto trabalhado. Esta pesquisa é um trabalho em aberto, sujeito a ser revisitado, complementado ou questionado a partir de outras documentações ou mesmo de visões teóricas distintas. Portanto, sem mais delongas, passo a apresentação de meus posicionamentos teóricos e ao debate sobre as abordagens que a historiografia construiu em relação ao casamento romano.

1. DEBATENDO O CASAMENTO E O RISO NA ANTIGUIDADE:

Compreendemos que ao se estudar o casamento romano dos séculos III e II a.C., estamos, necessariamente, partindo de noções, expectativas, anseios e lugares de poder provenientes do mundo contemporâneo. Dessa forma, para podermos efetuar uma pesquisa sobre o tema, é importante reservarmos algumas páginas para discutir em que medida as noções de história e passado atuam dentro da academia e podem determinar o que é válido se estudar em cada época e construir formas discursivas que possuem grande impacto na maneira como os estudos apresentam suas visões

Este capítulo, portanto, tem por objetivo, em primeiro lugar, discutir qual concepção de história e de passado estamos trabalhando e qual é o lugar da história antiga no mundo contemporâneo. Em um segundo momento, apresentaremos nosso embasamento teórico-metodológico, perpassado amplamente pelas formulações de M. Foucault⁴, assim como por algumas concepções elaboradas por M. Certeau⁵. Na sequência, abordaremos de forma crítica como alguns dos estudiosos da família e do casamento na Roma Antiga trataram e analisaram seu objeto para podermos apontar de qual perspectiva nos aproximamos e de que forma o presente trabalho pode contribuir para novas visões sobre o tema. Por fim, discutiremos as possibilidades de pensar sobre as relações matrimoniais nas comédias de Plauto levando em consideração reflexões sobre o riso.

1.1. HISTÓRIA ANTIGA (?)

No estado atual dos debates acerca da disciplina histórica, é difícil sustentar que os historiadores são capazes de escrever “a verdade” sobre o passado. A crença de que somos capazes de contar os “fatos como realmente ocorreram”, ou que uma pesquisa em um arquivo e a análise de documentos permite encontrar “o” passado, são noções já fortemente abaladas. Similarmente, a ideia em que o estudo da antiguidade não possui relação com o presente e que se constituiria em um mero exercício de erudição acadêmica sem impacto no mundo contemporâneo tem sido cada vez mais revista. Então, partindo da questão levantada por F. Hartog, “quais podem ser o lugar e a pertinência dos estudos antigos em

4 Em obras como *A Ordem do Discurso* (1996), *História da Sexualidade Vol. 1: A Vontade de Saber* (1988) e textos como *O que é Um Autor?* (2009).

5 Encontradas na obra *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer* (1996).

uma sociedade em que, globalmente, a cultura clássica acaba de desaparecer?” (HARTOG, 2003: 192) pretendemos argumentar sobre a atualidade do estudo da antiguidade e sua relevância para a compreensão de questões presentes, como as relações conjugais. Para tatear essa provocação precisamos, antes, levantar algumas reflexões sobre os papéis da história, do passado e das relações de poder envolvidas na produção dos discursos acadêmicos.

Concordamos com A. Munslow quando afirma que a história escrita é contemporânea ou, pelo menos, possui o presente como sua orientação, pois os historiadores não somente ocupam um lugar no aqui e agora, mas também sustentam posições com base na visão que possuem da relação entre o passado e suas pistas e na forma pela qual extraem significados desses vestígios (MUNSLOW, 2009: 9).

D. Lowenthal, por sua vez, nos apresenta a ideia de que a separação entre passado e presente não é algo dado. Somente a preservação e disseminação do conhecimento histórico por meio da escrita conseguiu efetuar de forma consistente essa separação (LOWENTHAL, 1999: 232). O estudioso entende que, até pelo menos o século XIX, o passado ainda era visto como algo quase que inseparável do presente e que os historiadores reforçavam, principalmente, as familiaridades e continuidades, tomando o passado como exemplo a ser seguido (LOWENTHAL, 1999: 232). Quando foi feito o movimento de se distanciar e se diferenciar do passado, ele deixou de ser uma fonte de lições úteis e tornou possível diminuir o peso que exercia sobre o presente, uma vez que uma das funções dos estudos históricos passou a ser estudar o ontem para que ele não paralise o hoje (LOWENTHAL, 1999: 233).

K. Jenkins, baseado em D. Lowenthal e M. Foucault, nos aponta que “a história constitui um dentre uma série de discursos a respeito do mundo” e que “embora esses discursos não criem o mundo [...] eles se apropriam do mundo e lhe dão todos os significados que têm” (JENKINS, 2011: 23). Apesar do objeto de estudo da história ser o passado, e, presumidamente, o da história antiga ser o passado remoto, história e passado são coisas diferentes. Isso se deve por entendermos que um mesmo objeto de investigação pode ser interpretado e usado de formas distintas quando analisado por diferentes práticas discursivas, pois toda análise parte de questionamentos provindos do presente do estudioso

6 Esse ponto será evidenciado quando abordarmos a historiografia existente sobre o casamento romano mais adiante neste capítulo.

Compartilhamos da incredulidade de F. Hartog de que algum historiador retomaria atualmente as previsões de C.-V. Langlois e C. Seignobos concernentes ao esgotamento, devido à falta de documentos, do trabalho histórico relativo a certos períodos da antiguidade ou mesmo aquelas que diziam respeito ao “inevitável” refluxo para o estudo dos períodos modernos (HARTOG, 2003: 192). Isso ocorre por que, atualmente, temos novos documentos, ou seja, não houve um “esgotamento” no sentido dado pelos dois autores. Além disso, a noção de documento se expandiu para abarcar, por exemplo, a literatura, e não mais se resume o trabalho histórico à crítica exaustiva dos documentos e nem se entende a história como a simples listagem dos documentos que, em sua soma, ofereceriam a pura verdade.

Ao se questionar sobre como conhecemos o passado, D. Lowenthal, afirma que “o passado nos cerca e satura; cada cena, cada afirmação, cada ação retém conteúdo residual de períodos passados”⁷ (LOWENTHAL, 1999: 185). Todo o conhecimento que possuímos do passado é resultado de uma síntese e de uma interpretação feitas por historiadores, arqueólogos, filósofos e demais estudiosos. Nenhum historiador consegue abarcar, e assim recuperar, a totalidade dos acontecimentos passados, “porque o ‘conteúdo’ desses acontecimentos é praticamente ilimitado” (JENKINS, 2011: 31) e suas possibilidades de ação, múltiplas. D. Lowenthal chega a afirmar a infinitude do passado já que nenhum relato histórico é capaz de recuperar a totalidade de nenhum evento (LOWENTHAL, 1999: 214-215). Essa perspectiva abre múltiplas possibilidades de novos estudos já que nenhum assunto pode ser esgotado, pois sempre existem novas formas de se perceber um objeto e, portanto, chegar a novas interpretações.

D. Lowenthal discute, também, a importância do passado para nosso senso de identidade (LOWENTHAL, 1999: 197), mas ressalta que esse passado lembrado é algo múltiplo e pertence tanto ao individual como ao coletivo (LOWENTHAL, 1999: 194), pois, apesar de nos apropriarmos das memórias, necessitamos das memórias de outras pessoas “tanto para confirmar nossa própria e para dar-lhe persistência”⁸ (LOWENTHAL, 1999: 196).

7 No original em inglês: “The past surrounds and saturates us; every scene, every statement, every action retains residual content from earlier times.” Todas as traduções de textos em línguas estrangeiras modernas apresentadas em nosso trabalho são de autoria própria.

8 No original em inglês: “[...] both to confirm our own and to give them endurance”.

Na visão desse estudioso as memórias devem ser continuamente dissociadas e reunidas, um verdadeiro processo de esquecimento para se formar o novo (LOWENTHAL, 1999: 205). Dialogando com essa ideia, S. Mills aponta que, na teoria de M. Foucault, para algo poder ser estabelecido como fato ou verdade, é necessário que outros elementos sejam desacreditados e negados (MILLS, 2010: 67). Esse processo pode ser observado não somente no âmbito da memória individual ou coletiva, mas também, na forma como a ciência, institucionalizada na academia, determina o que possui relevância para ser estudado e o que não possui e quais tipos de documentos são válidos para se trabalhar com um determinado tema e quais são secundários ou mesmo inapropriados.

Esse processo também é encontrado na história antiga e, portanto, nos parece conveniente inserir outros questionamentos relativos a esta disciplina e, por consequência, a própria forma como os antigos compreendiam o passado, levantados por F. Hartog (HARTOG, 2003: 115-116). Ainda é possível existir alguma relação entre o presente e a Antiguidade? Podemos considerar como nossas algumas de suas questões? Antes de apontarmos possibilidades de resposta, avancemos em nossas reflexões.

D. Lowenthal difere a história da memória dizendo que esses dois elementos tratam de maneira distinta a forma pela qual o conhecimento sobre o passado é adquirido e validado, mas também em como ele é transmitido, preservado e alterado (LOWENTHAL, 1999: 212). A memória teria entre suas funções validar a identidade pessoal, enquanto que a história perpetuaria uma auto-consciência coletiva sendo, portanto, fundamental para o que ele classifica como a preservação social (LOWENTHAL, 1999: 213). Por último, é possível distinguirmos a história por sua possibilidade de nos apresentar elementos desconhecidos para aqueles que viveram no passado (LOWENTHAL, 1999: 214). Isso ocorre justamente pelo fato de que o que é apresentado como representante do passado, ou seja, a história, é fruto de diversos mecanismos de legitimação de discursos e perpassada pela vontade política de atuação no mundo de quem está construindo o discurso. Questões múltiplas interferem nessas escolhas, como posicionamentos teóricos, questões de gênero, preferências pessoais e a determinação da academia sobre o que é documento e o que não é.

Como lidar com a história e o passado então? Defendemos que parte da solução esteja sintetizada na seguinte afirmação de A. Munslow: “podemos compreender mais a riqueza da análise histórica incorporando ao estudo do passado a natureza intertextual da

história como um discurso” (MUNSLOW, 2009: 104).

Com isso, o autor pretende evidenciar que a interpretação do passado em si envolve um ato de criação linguística e literária e, portanto, é perpassada por um elemento de subjetividade criativa na qual, necessariamente, outros textos anteriores estão envolvidos⁹. Relacionado a esse ponto, A. Munslow aponta uma característica do pensamento de M. Foucault, que dialoga perfeitamente com a forma como compreendemos a disciplina história e o papel da história antiga no presente trabalho. Segundo esse autor, M. Foucault favorece “a visão da história baseada nas descontinuidades entre estruturas figurativas dominantes que operam na mente humana” (MUNSLOW, 2009: 164) e que:

“o passado é um processo infinito de interpretação feita pelo historiador e suas categorias de análise, pressuposições, modelos e estilo figurativo, todos se tornando parte da história que estamos tentando desvendar” (MUNSLOW, 2009: 164).

K. Jenkins argumenta na mesma direção que A. Munslow. Esse estudioso aponta para o caráter de absoluta imprevisibilidade das leituras e o reconhecimento de que as interpretações encontradas no centro de nossa cultura não estão lá porque sejam verdadeiras ou, conforme o estudioso destaca, “metodologicamente corretas [...]”, mas porque estão alinhadas com o discurso dominante”, deixando claro a relação entre poder e saber (JENKINS, 2011: 102).

S. Mills nos aponta que, aa perspectiva de M. Foucault, é necessário questionar a natureza auto-evidente da existência das disciplinas formadoras das ciências humanas para podermos considerar as formas pelas quais se pensava a humanidade antes do desenvolvimento dessas ferramentas para, então, ser possível compreender o processo pelo qual as ações humanas passaram a ser estudadas como um objeto (MILLS, 2010: 69). A noção de conhecimento é uma conjunção das relações do poder com uma busca por informações que, para M. Foulcault, é definido pela dupla poder/conhecimento (MILLS, 2010: 69). O estudioso A. Munslow complementa essa definição, apontando que, no que concerne os interesses de M. Foucault:

9 Em seu artigo de 2009, a estudiosa Lilian Costa apresenta as possibilidades dos estudos intertextuais na peça *Amphitruo* de Plauto, trabalhando seus potenciais e limites. No artigo a autora foca nos demais gêneros, além da comédia, que perpassam o texto plautino, mas sua argumentação evidencia que o trabalho com documentos nunca é um ato de simples análise de um texto neutro ou puro.

“[...] o conhecimento, compreendido como disciplinas, transforma-se em entidades que controlam nossa vida na medida em que suprimem e permitem, excluem e incluem o que é e o que não é permitido. Dessa forma, não pode haver uma história, mas sim deve haver inúmeras histórias de exclusão [...], inclusão [...] e transgressão [...]” (MUNSLOW, 2009: 165-166).

A. Munslow aponta que, na teoria de M. Foucault, no momento em que o pensamento ocidental reconheceu que conceitos centrais como “homem”, “sociedade” e “cultura” não eram termos que se referiam objetivamente às coisas, mas a construtos linguísticos, todas as ciências humanas fundadas na razão, na racionalidade, no conhecimento, na certeza e na inferência indutiva também se tornaram de fato prisioneiras dos modos histórico-figurativos de discurso nos quais são compostas (MUNSLOW, 2009: 165).

Com isso pretendemos argumentar que toda produção sobre o passado é perpassada por escolhas e posicionamentos teóricos e políticos e que, portanto, todo o acesso à realidade passível de se conhecer é mediado pela mente humana. As predileções e perspectivas de quem constrói o passado moldam suas escolhas e usos das matérias históricas, enquanto que as de quem recebe esse discurso determinam o que será extraído e concluído do relato (LOWENTHAL, 1999: 216). Nossa única porta para a experiência humana é por meio da linguagem “como um processo significativo, normalmente constituído a partir de uma estrutura para o exercício do poder, legítimo ou ilegítimo” (MUNSLOW, 2009: 163). Na mesma linha de raciocínio, A. Munslow argumenta em outro momento que “nunca antes [...] tantos historiadores aceitaram que a história escrita mobiliza um sistema de linguagem que é parte da realidade sendo descrita” (MUNSLOW, 2009: 31).

Assim, fica claro que não podemos compreender os discursos sobre o casamento romano sem efetuarmos algumas reflexões sobre as relações de poder que estão envolvidas na construção do conhecimento ou, nos termos foucaultianos, das disciplinas.

1.2. RELAÇÕES DE PODER NA CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO

Para compreendermos as formas como a comédia e o casamento romano foram

trabalhados pelos estudiosos em diferentes momentos precisamos, antes, efetuar uma breve reflexão sobre como a academia e o conhecimento se articulam e de que maneira essa articulação influencia na construção das disciplinas.

Uma parcela significativa da obra de M. Foucault se preocupa justamente com as relações entre as estruturas sociais, as instituições e o indivíduo. E um conceito central nas reflexões do autor nesse contexto é o poder. S. Mills nos informa que o trabalho de M. Foucault:

“[...] é muito crítico à noção de que poder é algo que um grupo de pessoas ou uma instituição possui e que o poder somente se interessa em oprimir e restringir”¹⁰ (MILLS, 2010: 33).

Na visão de S. Mills, o que o trabalho de M. Foucault tenta realizar é deslocar a reflexão sobre poder para além dessa visão dele como repressão dos desfavorecidos pelos poderosos para um exame das formas como o poder opera no interior das relações cotidianas (MILLS, 2010: 33). A concepção do poder como algo necessariamente negativo é criticada claramente por M. Foucault quando ele se questiona:

“Numa sociedade como a nossa, onde os aparelhos do poder são tão numerosos, seus rituais tão visíveis, e seus instrumentos tão seguros, afinal, nessa sociedade que, sem dúvida, foi mais inventiva do que qualquer outra em mecanismos de poder sutis e delicados, por que essa tendência a só reconhecê-lo sob a forma negativa e desencarnada da interdição?” (FOUCAULT: 1988, 96).

A própria interdição é de fato produtiva, uma vez que até as medidas mais opressoras acabam criando novas formas de comportamento ao invés de simplesmente extinguirem outras determinadas formas. O conceito de poder no pensamento de M. Foucault pode ser entendido como estratégias e táticas, como algo exercido por alguém em um contexto particular e essa noção pode ser aplicada às formas como o conhecimento histórico é construído. S. Mills defende que o poder tem que ser visto como algo que tem que ser realizado constantemente ao invés de algo que simplesmente é alcançado (MILLS, 2010: 35). Portanto, é possível afirmar que o poder não é um conceito estático e sim

10 No original em inglês: “[...] is very critical to the notion that power is something which a group of people or an institution possesses and that power is only concerned with oppressing and constraining”.

dinâmico, com margem à resistência e à formulação de discursos que diferem dos discursos dominantes.

S. Mills reproduz um trecho de uma entrevista de M. Foucault, na qual este se posiciona de forma clara em relação ao conceito do poder:

“Eu não estou me referindo ao Poder com P maiúsculo, dominando e impondo sua racionalidade sobre a totalidade do corpo social. De fato, existem relações de poder. Elas são múltiplas; possuem formas diferentes, elas podem entrar em jogo nas relações familiares, ou dentro de uma instituição, ou de uma administração”¹¹ (FOUCAULT, 1988c: 38 *apud* MILLS, 2010: 35).

O poder, conforme compreendido por M. Foucault, atua na interdição e/ou validação dos conhecimentos que circulam e do que possui validade e é reconhecido. Ele se apresenta como uma força presente em todas as relações sociais, mas que está entre os elementos mais bem camuflados dentro do corpo social (MILLS, 2010: 36). O poder está em toda a parte “não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares” (FOUCAULT, 1988: 103). Dessa premissa, o filósofo formula suas proposições sobre o poder:

“[...] que o poder não é algo que se adquire, arrebate ou compartilhe, algo que se guarde ou deixe escapar; o poder se exerce a partir de inúmeros pontos e em meio a relações desiguais e móveis; que as relações de poder não se encontram em posição de exterioridade com respeito a outros tipos de relações [...] mas lhes são imanentes [...]; que o poder vem de baixo; isto é, não há, no princípio das relações de poder, e como matriz geral, uma oposição binária e global entre os dominadores e os dominados, dualidade que repercute de alto a baixo e sobre grupos cada vez mais restritos até as profundezas do corpo social [...]; que as relações de poder são, ao mesmo tempo, intencionais e não subjetivas. Se, de fato, são inelegíveis, não é porque sejam efeito, em termos de causalidade, mas porque atravessadas de fora a fora por um cálculo: não há poder que se exerça sem uma série de miras e objetivos. Mas isso não quer dizer que resulte da escolha ou da decisão de um sujeito, individualmente [...]; que lá onde há poder há resistência e, no entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder” (FOUCAULT, 1988, p. 104-105).

11 No original em inglês: “I am not referring to Power with a capital P, dominating and imposing its rationality upon the totality of the social body. In fact, there are power relations. They are multiple; they have different forms, they can be in play in family relations, or within an institution, or an administration”.

Esse debate é de grande relevância para compreender a forma como a disciplina dos estudos antigos foi utilizada como ratificadora dos poderes e direitos de Estados Modernos como a França e os Estados Unidos¹² e como foi determinando os temas que eram relevantes e passíveis de serem estudados e quais outros não o eram. Ou seja, trata-se da questão de qual passado estudar e como se deve entender esse passado escolhido. Nesse processo, o estudo das comédias pela historiografia foi posto de lado, pois, se a antiguidade era buscada como um modelo para legitimar Estados Nações modernos, não era interessante, nessa perspectiva, ratificar uma sociedade do riso e capaz de zombar de suas próprias instituições, mas sim uma sociedade sóbria. Similarmente, ao se estudar o casamento romano, procurou-se documentações mais “sérias” e “objetivas” como a legislação em detrimento da análise das comédias.

L. Mitchell questiona em um artigo recente, “por que nós buscamos a antiguidade em si?” e sua resposta é que essa indagação parte de indivíduos que têm como objetivo buscar “as raízes do presente” (MITCHELL, 2011: 133). Em sua visão, várias das democracias ocidentais modernas pretendem se colocar numa “tradição de continuidade com a antiguidade” (MITCHELL, 2011: 134), mas hoje, essa busca não deve perpassar pelo olhar que acredita na “existência de uma tradição contínua do mundo antigo” ou pelo desejo de nos vermos como “herdeiros especiais dessa tradição” já que a compreensão desse conhecimento tomou “diversas e complexas rotas, com níveis múltiplos de conexão, dispersão, perda, redescoberta, e reconexão através de várias culturas” (MITCHELL, 2011: 135). F. Hartog questiona, inclusive, a noção de antiguidade ao apontar que “a antiguidade [...] é uma noção relativa” após demonstrar que o conceito existia mesmo entre gregos e romanos (HARTOG, 2003: 119-121).

Isso posto, voltemos a nossa questão quase que inicial: por que estudar a Antiguidade e qual seu papel? L. Mitchell nos fornece uma resposta que consideramos extremamente válida:

“Quando olhamos além do nível de interesse pessoal e começamos a perguntar por que devemos ter um interesse acadêmico no mundo antigo [...], mais importante são as impactantes diferenças da antiguidade em relação à modernidade. Ao nos esforçarmos para

12 Sobre esse debate ver, por exemplo, as obras de Mortimer Sellers (2007) e Richard Hingley *et alii* (2010).

entender as diferenças mais do que as semelhanças, somos capazes de expandir nossas mentes além de nossa própria cultura e de nossas experiências culturais e, então, tentar lidar com o diferente e, à primeira vista, impenetrável” (MITCHELL, 2011: 136).

Concordamos com L. Mitchell em sua afirmação de que, lidar com as diferenças no mundo antigo, é uma forma de nos instrumentalizar para encontrarmos, compreendermos e apreciarmos a multiplicidade em outros lugares sem temê-la, além de nos fornecer um quadro diferente a partir do qual se torna possível criticarmos o nosso hoje partindo de novas possibilidades (MITCHELL, 2011: 156). Essas novas possibilidades podem vir de diversos elementos que desestabilizam e fraturam o passado monolítico podendo produzir novas histórias e auxiliar a reconhecer o múltiplo:

“Questionar a noção da verdade do historiador, assinalar a facticidade variável dos fatos, insistir em que os historiadores escrevem o passado a partir de posições ideológicas, enfatizar que a história é um discurso escrito tão passível de desconstrução quanto qualquer outro, afirmar que o 'passado' é um conceito tão especulativo quanto o 'mundo real' a que os romancistas aludem na ficção realista – só existindo nos discursos presentes que o formulam” (JENKINS, 2011: 102).

Se podemos ler o passado como um discurso, ou como “um trânsito infinito de interesses e estilos insubstanciais” conforme K. Jenkins propõe (JENKINS, 2011: 103), então isso se aplica não apenas às leituras dominantes, como também à produção que questiona os *modus operandi* estabelecido. Portanto, podemos concluir que “os eventos não determinam a história: a história determina os eventos” (MUNSLOW, 2009: 169) e que ainda existe hoje a possibilidade de se pensar a história antiga como meio de questionamento e de busca de respostas para as inquietações do presente e que, o estudo do casamento romano, é capaz de nos apresentar novas possibilidades para se relacionar no mundo contemporâneo.

1.3. ESTRATÉGIAS, TÁTICAS E DISCURSO

Antes de iniciarmos a apreciação acerca da produção intelectual sobre a família e o casamento na Roma Antiga, é fundamental indicarmos o embasamento teórico a partir do

qual estamos compreendendo nosso objeto e as obras dos demais estudiosos com as quais iremos dialogar.

Um dos principais norteadores de nossa pesquisa se consiste na noção de discurso que permeia muitas das obras do filósofo M. Foucault e que foi sistematizada por diversos intelectuais. Essa noção, inclusive, é central na obra da estudiosa D. Dutsch, publicada em 2008 e intitulada *Feminine Discourse in Roman Comedy*, trabalho fundamental com o qual dialogamos no presente texto.

S. Mills sintetiza a definição de discurso que M. Foucault elaborou em *A Ordem do Discurso* e na *Arqueologia do Poder*:

“[...] o domínio geral de todos os enunciados, algumas vezes como um grupo individualizado de enunciados, e às vezes como uma prática regulada que descreve uma quantidade de enunciados [...]”¹³ (MILLS, 2010: 53)

Com isso a autora quer dizer que “discurso” pode ser utilizado para se referir a todos os enunciados que foram feitos e que possuam significado e efeito. Algumas vezes os discursos parecem formar grupos como os “discursos da feminilidade” ou os “discursos sobre racismo”, mas identificar essas afinidades é parte do esforço intelectual de quem está analisando os discursos.

H. Brandão aponta que M. Foucault concebe os discursos como uma dispersão, ou seja, como sendo formados por elementos que não estão ligados por nenhum princípio de unidade e que cabe à análise do discurso descrever essa dispersão, buscando o estabelecimento de regras capazes de reger a sua formação (BRANDÃO, 1995: 28). S. Mills complementa essa definição afirmando que o discurso é um conjunto regulamentado de regras que levam à distribuição e circulação de certos enunciados (MILLS, 2010: 54).

Em nosso trabalho procuramos agrupar os discursos que vamos analisar em cinco categorias: negociação do casamento, rituais do casamento, caracterização das esposas, questionamentos da autoridade do *paterfamilias* e caracterização do amor. Esses temas constituem os norteadores da nossa análise do casamento nas comédias selecionadas de Plauto, que formam o corpo do capítulo três do presente texto. Procuramos efetuar uma análise a partir dos textos plautinos, ou seja, dentro do texto, procedimento caro para M.

13 No original em inglês: “[...] the general domain of all statements, sometimes as an individualizable group of statements, and sometimes as a regulated practice that accounts for a number of statements [...].”

Foucault.

Dessa forma, na concepção do filósofo francês, é necessário ficar no nível de existência das palavras, ou seja, das coisas ditas. Isso significa que é preciso trabalhar arduamente com o próprio discurso, deixando-o aparecer na complexidade que lhe é peculiar e não entendê-lo apenas como um conjunto de signos que se referem a determinados conteúdos, carregando tal ou qual significado, quase sempre oculto ou dissimulado. No olhar de M. Foucault não existe nada dissimulado, o que existe são enunciados e relações que o próprio discurso põe em funcionamento. Portanto, ao se analisar um discurso na perspectiva foucaultiana, está se trabalhando com relações históricas e de práticas concretas que permanecem nos discursos. Na visão do filósofo, um discurso não expressa uma verdade única e sim “vontades de verdade” que se referem a instituições ou sociedades de discurso e que são reforçadas e reconduzidas por um conjunto de práticas (FOUCAULT, 1996: 16-17).

No texto *A Ordem do Discurso*, M. Foucault aponta que:

“[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 1996: 8-9).

Assim compreendemos que o discurso está atrelado às noções de poder e de exclusão. No entanto, é importante não perdermos de vista a importância do conceito da prática em M. Foucault. Tudo está imerso em relações de poder e saber que se implicam mutuamente, incluindo o discurso. Ao invés de compreendermos o discurso como um simples conjunto de enunciados que possuem coerência, o percebemos como algo que existe devido a uma complexa série de práticas que tentam manter determinados discursos em circulação em detrimento de outros.

Concordamos com D. Dutsch quando a estudiosa aponta, na introdução de seu trabalho sobre os discursos sobre as mulheres na comédia romana, que:

“[...] o discurso é visto como um texto formado pelas circunstâncias particulares de sua produção, especialmente o evento específico da fala, e, em última instância, moldado por, e

também moldando, as grandes estruturas sociais”¹⁴ (DUTSCH, 2008: 14).

É a noção de que os discursos nos fornecem informações valiosas sobre as sociedades que os produziram. Justamente nesse momento podemos inserir o saber acadêmico e suas formas de influenciar os discursos circulantes e as leituras possíveis desses discursos. É possível se determinar três procedimentos utilizados para se conter um discurso ou desclassificá-lo: o tabu; a distinção entre a sanidade e a loucura; e a distinção entre o verdadeiro e o falso. Esses três mecanismos são chamados de processos de exclusão externa. O tabu é uma forma de proibição que limita as maneiras com que podemos falar de determinados assuntos. A distinção entre a fala do indivíduo de mente sã e o louco é clara uma vez que a voz daqueles que sofrem do que um determinado discurso chama de insanidade é tratada como se não existisse. Por fim, a divisão entre verdadeiro e falso é determinada por meio daqueles que estão em posições de autoridade e que são vistos como especialistas e, portanto, donos da verdade.

Os que não estão nesses lugares de poder são vistos como portadores de discursos falsos (MILLS, 2010: 58). No entanto, é necessário efetuarmos a ressalva de que o conceito de “verdade” não é auto-evidente. A “verdade” na obra de M. Foucault é algo que possui suporte material por meio de uma ampla rede de práticas e instituições como universidades, departamentos do governo, grupos de pesquisa, entre outros conforme apontamos anteriormente.

Além deles existem quatro processos de exclusão interna: o comentário; o autor; as disciplinas; e o esgotamento do objeto do discurso. Conforme S. Mills aponta, esses quatro procedimentos estão preocupados com a classificação, distribuição e ordenamento do discurso e sua função, em última instância, é distinguir entre quem é autorizado a falar e quem não o é (MILLS, 2010: 59). O primeiro processo é o comentário, em que, ao se escrever sobre os enunciados de outra pessoa, confere-se ao texto comentado um caráter de primazia e assume-se que o texto tem uma riqueza inerente. Ao mesmo tempo isso mantém um texto em circulação. O autor é entendido como um princípio organizador de textos, uma forma de coesão entre vários textos distintos (FOUCAULT, 1996: 26). O terceiro elemento, os limites das disciplinas, é um limitador do discurso, uma vez que esse discurso

14 No original em inglês: “[...] discourse is viewed as a text formed by the particular circumstance of its production, especially the specific speech event, and ultimately shaped by – and shaping – the larger social structure.”

está inserido dentro de uma determinada área do conhecimento. Tendo as disciplinas métodos e regras, cada novo discurso produzido em seu interior está sujeito a limites bem definidos. Por fim, o esgotamento do objeto é o limite imposto a quem está autorizado a falar, ou seja, onde o discurso circula.

Todos esses elementos são relevantes ao nosso trabalho, pois nos permitem ler as comédias plautinas como discursos e compreendê-las dentro das relações de poder que atuavam em sua elaboração. Similarmente, nos permitem analisar os discursos não dominantes já que, na perspectiva de M. Foucault, todos os discursos adquirem a mesma importância. Nessa mesma linha, a noção de um “terceiro no discurso” de D. Dutsch, ou seja, de um elemento que não pode nem ser compreendido ou visto, mas somente vislumbrado a partir dele mesmo (DUTSCH, 2008: 214-218), nos permite apreender, em um certo nível, os discursos femininos sobre o casamento e as relações conjugais em Plauto e, assim, tornar nossa análise mais complexa e deslocar seu foco de um discurso masculino e dominante.

Dialogando com essas concepções de M. Foucault, outro aspecto teórico importante em nossa análise, são as reflexões do estudioso francês M. Certeau sobre tática e estratégia. Uma parcela significativa da obra de M. Certeau procura analisar as formas de fazer cotidianas das massas anônimas, conferindo a esse grupo um estatuto de objeto científico e demonstrando que, na aparente desordem das palavras e dos atos humanos cotidianos, existe uma lógica passível de ser analisada.

Concordamos com a afirmação de A. Souza Filho de que, na teoria de M. Certeau, “o mundo diário – mundo de profusão de gentes, falas, gestos, movimentos, coisas – abriga táticas do fazer, invenções anônimas, desvios da norma, do instituído, embora sem confronto, mas não menos instituintes” (SOUZA FILHO, 2002: 131). Não pretendemos negar a existência do conflito, nem é essa a proposta de M. Certeau, mas sim, demonstrar a possibilidade do confronto silencioso, que se utiliza de práticas que percorrem os caminhos instituídos ao invés do enfrentamento aberto que é o que, talvez, possa ser observado nas comédias de Plauto.

A tática para M. Certeau se aproveita das possibilidades oferecidas pelas circunstâncias e é desviacionista, não obedecendo à lei do lugar (CERTEAU, 1996: 92). O estudioso sintetiza sua compreensão de tática como:

“[...] a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. [...]. A tática não tem por lugar senão o do outro. [...]. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento 'dentro do campo de visão do inimigo' [...] e no espaço por ele controlado. [...] Este não lugar lhe permite sem dúvida mobilidade [...] para captar no vôo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário” (CERTEAU, 1996: 100-101).

Já a estratégia procura criar os locais de poder e se diferencia da tática devido aos tipos de operações com as quais se relacionam com o local: “[...] as estratégias são capazes de produzir, mapear e impor, ao passo que as táticas só podem utilizá-los, manipular e alterar” (CERTEAU, 1996: 92). A estratégia, na concepção de M. Certeau é:

“[...] o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição) pode ser isolado. A estratégia postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças (os clientes ou os concorrentes, os inimigos, o campo em torno da cidade, os objetivos e objetos de pesquisa etc.). Como na administração de empresas, toda racionalização 'estratégica' procura em primeiro lugar distinguir de um 'ambiente' um 'próprio', isto é, o lugar do poder e do querer próprios” (CERTEAU, 1996: 99).

Nessa perspectiva, a estratégia é a operação do que está instituído e é organizada pelo postulado de um poder, enquanto que a tática seria a forma de resistência caracterizada pela ausência de poder institucional e pela utilização sagaz dos lugares para alcançar seus objetivos.

Conforme A. Souza Filho defende:

“Michel de Certeau se ocupou, nas pesquisas sobre o cotidiano, em demonstrar que as astúcias dos consumidores de produtos, valores, idéias, todos os produtos do mercado geral dos bens materiais e culturais (incluindo aí a própria religião), esvaziavam todas as pretensões de uniformização e obediência mantidas pelos gestores da vida pública” (SOUZA FILHO, 2002: 131).

Essa perspectiva é importante, pois, conjuntamente com a noção de discurso,

permite perceber possibilidades de circulação e de atuação, ou enfrentamento, do comediógrafo que nos propomos analisar dentro da lógica hermética dos momentos nos quais as suas comédias eram apresentadas. Esse aparelho teórico também nos fornece a noção de que, durante as apresentações de Plauto, não havia como garantir um controle rígido sobre as formas como os discursos apresentados nos palcos seriam recebidos e apropriados pelo público, mesmo considerando-se, conforme defendem F. Dupont e P. Letessier, que a comédia era parte de festas públicas que integravam vários aspectos da vida romana que eram imbricados na antiguidade, como a vida pública, a vida privada, a vida política, a vida civil e a vida religiosa (DUPONT; LETESSIER, 2011: 14-19).

Argumentar que a comédia fazia parte de um ritual religioso não invalida a possibilidade de se pensar em estratégias, pois M. Certeau inclui a religião no campo das estratégias, sobre a quais podem operar táticas.

1.4. FAMÍLIA E CASAMENTO NA HISTORIOGRAFIA

Existe uma bibliografia extensa que analisou ou fez menção ao casamento na antiguidade, mas grande parte desses estudos está inserida em obras cujo contexto normalmente é o do campo dos estudos das mulheres ou da família. Devido a isso, o que apresentaremos a seguir, é uma seleção de trabalhos que são considerados referências nesse campo do saber e que representam dois períodos dentro desse longo debate.

O primeiro momento compreende desde meados dos anos de 1970 até o início dos anos de 1990, momento no qual os estudos feministas necessitavam demonstrar as possibilidades dos trabalhos acadêmicos sobre o feminino e quando, em contrapartida, alguns autores insistiam em demarcar a inferioridade da mulher. O outro período possui como marco os anos 2000 até o presente, quando uma série de barreiras já tinham sido derrubadas e se tornou possível efetuar estudos relacionados ao mundo feminino e seus desdobramentos sem ter que, necessariamente, demonstrar a relevância do campo ou atrelá-lo à luta dos direitos das mulheres.

No entanto, existe um aspecto comum aos dois momentos delimitados: nenhum dos trabalhos aos quais tivemos acesso utilizou a comédia como principal aporte para sustentar suas hipóteses sobre casamento. Mesmo assim, algumas reflexões encontradas nessas obras foram enriquecedoras para o processo de formarmos nossa compreensão do casamento

romano e podermos analisar esse aspecto dessa sociedade nas peças de Plauto. Particularmente importante, é a obra de K. Hersch, autora na qual baseamos nossa compreensão de “casamento romano”, e, com a qual decidimos concluir este debate.

Nossa intenção aqui, portanto, é demonstrar as formas como esse tema foi trabalhado por diferentes estudiosos e apontar as possibilidades que a análise da documentação cômica teatral antiga traz para esse debate.

No ano de 1975 a classicista S. Pomeroy publicou o livro *Goddesses, Whores, Wives and Slaves: Women in Classical Antiquity*, que é considerado um marco nos Estudos Clássicos sobre as mulheres e, nessa obra, a estudiosa analisa também o casamento. A obra surge no início do desenvolvimento da história das mulheres na antiguidade como um campo de estudo reconhecido e é um dos trabalhos que sempre consta nas referências bibliográficas posteriores sobre casamento. A problemática da autora surgiu, como ela mesma aponta, de um questionamento aparentemente simples: “o que as mulheres faziam enquanto os homens eram ativos em todas as áreas tradicionalmente enfatizadas pelos classicistas”¹⁵ (POMEROY, 1995: xv).

A documentação que a autora se utiliza é ampla, mas ela aponta diversas dificuldades. Na opinião de S. Pomeroy, a documentação literária é problemática para se estudar as mulheres, assim como o são as biografias e histórias, pois são documentos que, além de terem sido escritos por homens, normalmente distorciam as informações passadas (POMEROY, 1995: xv-xvi). Similarmente, coloca em dúvida a possibilidade do uso de sátiras e poemas elegíacos pois não seria possível saber até onde suas informações são evidências aceitáveis para os historiadores modernos (POMEROY, 1995: xv). No entanto, a autora considera o uso de tragédias gregas como uma fonte confiável para se inferir sobre as opiniões particulares de alguns poetas sobre as mulheres, mas não seriam, mesmo assim, uma categoria de documentação que deveria ser usada de maneira independente (POMEROY, 1995: xv). Discordamos desses pontos da autora, mas é necessário não se perder de vista o momento histórico e político no qual ela escreveu.

Umas das possibilidades que a classicista aponta é o uso da extensa documentação de caráter jurídico, mas mesmo essas fontes deixariam de lado as mulheres não pertencentes às camadas mais altas da sociedade (POMEROY, 1995: xvi). Mesmo com o

15 No original em inglês: “[...] what women were doing while men were active in all the areas traditionally emphasized by classical scholars.”

apontamento de todas essas dificuldades, S. Pomeroy defende a relevância do estudo, principalmente, devido a um posicionamento político no qual:

“A história das mulheres na antigüidade deve ser contada agora, não somente porque ela é um aspecto válido da história social, mas porque o passado ilumina problemas contemporâneos nas relações entre homens e mulheres”¹⁶ (POMEROY, 1995: xvii).

Nessa citação, fica evidenciada a intenção política da autora de atuação no mundo. A estudiosa pretende se apropriar do debate sobre as mulheres na Antiguidade para identificar possibilidades de atuação e buscar alternativas de soluções aos problemas do presente. Esse posicionamento nos é muito caro, pois concordamos que seja apropriado e, até mesmo necessário, estudar-se a Antiguidade para auxiliar a responder os anseios de nossos tempos, na perspectiva que comentamos anteriormente.

Na análise da estudiosa, a mulher romana se beneficiou de uma considerável emancipação na República Tardia. Nesse período passou a ser identificada a busca pela satisfação sexual, em um contexto de declínio das taxas de natalidade, além de um grande enriquecimento de Roma, da necessidade prática de permitir-se que mulheres assumissem posições de comando devido a ausência de homens, mas também de uma idealização de um passado anterior às influências gregas que foi aplicado nesse período da República sob a forma de instrução moral e propaganda (POMEROY, 1995: 149).

O resultado teria sido a cobrança de que uma mulher de origem aristocrática e rica, que podia inclusive interferir na política e frequentar salões literários, fosse igualmente capaz de fiar e tecer como as mulheres do passado mítico romano (POMEROY, 1995: 149). Esse tipo de mito social teria, então, estabelecido uma tensão entre a *matrona* ideal e a real e foram responsáveis pelo louvor que mulheres como Cornélia alcançaram no século II a.C. (POMEROY, 1995: 149).

No entanto, a situação dessas mulheres excepcionais não podia ser tomada como representativa da condição feminina e é analisando a legislação que regulava as mulheres, incluindo o casamento, que S. Pomeroy procura separar a “letra da lei” da “realidade” (POMEROY, 1995: 150-164).

16 No original em inglês: “The story of the women of antiquity should be told now, not only because it is a legitimate aspect of social history, but because the past illuminates contemporary problems in relationships between men and women.”

Segundo a classicista, a legislação romana afetava fortemente as mulheres, especialmente no que tange às áreas de casamento, herança e tutela, uma vez que o princípio da fraqueza (*infirmitas sexus*) e da extravagância do sexo feminino (*levitas animi*) foram as justificativas para colocar as mulheres, na teoria, sob a custódia dos homens, personificado no poder do *paterfamilias* (POMEROY, 1995: 150-151). Na perspectiva de S. Pomeroy, as únicas formas para se livrar desse poder eram se tornar uma vestal ou passar para o poder (*manus*) de um esposo, mas esses procedimentos necessitavam da autorização do *paterfamilias* e, aparentemente, não cortavam completamente a autoridade do patriarca (POMEROY, 1995: 151-154).

A partir do *corpus* jurídico de Ulpiano, S. Pomeroy identifica a necessidade do consenso entre ambas as partes que iriam se casar, mas destaca que a noiva somente podia recusar a união caso comprovasse que o noivo era moralmente inapto e que uma menina de doze anos, que era a idade mínima para se casar segundo uma determinação de Augusto, dificilmente seria capaz de resistir a um casamento arranjado (POMEROY, 1995: 157).

Por fim, consideramos relevante destacar uma reflexão que a autora levanta em sua conclusão. Citando que Dião Cássio afirmou que, na composição das camadas mais elevadas da sociedade, existia um número maior de homens do que de mulheres e que, na impressão da estudiosa, essa fórmula se repetia em todas as camadas, S. Pomeroy, então, indaga: “existiam realmente menos mulheres do que homens na antiguidade, ou a aparente desproporção entre os sexos é ilusória?”¹⁷ (POMEROY, 1995: 227). A autora não chega a responder a questão, mas levanta o debate sobre a representação das mulheres no volume da documentação que possuímos (POMEROY, 1995: 228-230).

Dessa forma, identificamos uma abordagem que foca essencialmente nos impedimentos da mulher e em demonstrar a opressão que sofriam nas mãos, tanto de seus parentes homens, como na de seus maridos. No entanto, a obra de S. Pomeroy foi fundamental para abrir caminho para outras análises, como é o caso de E. Cantarella, apesar de o tom da análise dessa autora não escapar muito aos imperativos presentes em *Goddesses, Whores, Wives and Slaves*.

E. Cantarella publicou em 1981 a obra *Pandora's Daughters: The Role and Status of Women in Greek And Roman Antiquity*, na qual se preocupa em mostrar como

17 No original em inglês: “were there actually fewer females than males in antiquity, or is the apparent disproportion between the sexes illusory?”

documentos de natureza jurídica, literária e anedótica podem ser analisados para se formar uma impressão sobre o que homens, tanto gregos como romanos, pensavam em relação às mulheres e sobre a posição relativas delas em suas vidas.

Na introdução, a autora já deixa evidente seu posicionamento político frente ao tema. Utilizando-se de uma escolha significativa para o título de seu primeiro sub-item “Tecendo a Discriminação”¹⁸, E. Cantarella elabora:

“Não é somente curiosidade erudita que nos leva à história das mulheres na antiguidade Grega e Romana. As mudanças radicais que ocorreram acerca das condições das vidas das mulheres, o reconhecimento de suas completas capacidades de terem direitos subjetivos e a exercê-los, a conquista formal da equidade com os homens, ainda não apagaram completamente a rede milenar de ideologias discriminatórias cujas origens e causas somente a história pode nos ajudar a compreender e identificar”¹⁹ (CANTARELLA, 1993: 1).

Nesse trecho podemos identificar claramente a intenção da autora em buscar na antiguidade clássica as justificativas dos males que afligem as mulheres da contemporaneidade, na visão da estudiosa. Esse objetivo é evidenciado na sequência, quando a estudiosa afirma que a análise dos funcionamentos dos sistemas sociais na Grécia e em Roma auxiliam na compreensão de quando a divisão dos papéis por sexo foi codificada e teorizada, se tornando um objeto não mais cultural e sim biológico, que se traduziu na inferioridade feminina (CANTARELLA, 1993: 1).

E. Cantarella foca seus esforços na tentativa de demonstrar quais informações que podem ser conseguidas por meio da observação dos códigos legais, dos discursos de advogados e dos registros sobre costumes e legislação. Defendendo a importância da documentação legal, que é o centro de seu trabalho, E. Cantarella aponta que, essa categoria de documentos, é formadora de uma visão aparentemente objetiva e neutra das vidas das mulheres e que, mesmo quando existem discrepâncias entre a regulação jurídica formal da sociedade e a “realidade”, as diferenças somente podem ser avaliadas a partir da análise prévia do que constitui a lei (CANTARELLA, 1993: 6).

18 No original em inglês: “The Weaving of Discrimination.”

19 No original em inglês: “It is not only erudite curiosity that brings us to the history of women in Greek and Roman antiquity. The radical changes that have come about in the conditions of women’s lives, the recognition of their full capacity to have subjective rights and to exercise them, the achievement of formal equality with men have not yet entirely wiped out the millennia-old web of discriminatory ideology whose origins and causes only history can help us understand and identify.”

Acreditamos que seja possível estudar a vida das mulheres e suas etapas, como o matrimônio, por meio de outras documentações, sem a obrigatoriedade do uso de documentos jurídicos e que essa categoria de documentação não está isenta dos mecanismos que envolvem os discursos. No entanto, dialogamos com E. Cantarella quando a autora aponta a possibilidade de que os costumes podem ser mais ou menos rígidos do que a lei e que, dependendo da situação, podem dar às mulheres liberdade e autonomia maior ou menor do que o que é formalmente reconhecido e são complementares às leis (CANTARELLA, 1993: 6). Certamente isso se relaciona com nossa proposta de análise, que é a possibilidade do estudo do casamento a partir dos costumes, em nosso caso, conforme sua presença nos discursos de quatro peças de Plauto.

Em relação ao casamento E. Cantarella compreende que ele era uma instituição que deveria ser continuamente sustentada segundo a lei clássica sob a concepção do *affectio maritalis*, mas que sofreu um forte retrocesso no papel das esposas quando o cristianismo impôs a sua duração perpétua (CANTARELLA, 1993; 160-161). Ganhos foram possíveis na opinião da estudiosa pois, o cristianismo “consertou”, segundo a expressão da própria autora, o problema inicial da ausência da avaliação da “vontade” da mulher em se casar (CANTARELLA, 1993; 160-161). As jovens romanas eram desposadas ainda muito novas em uma cerimônia solene chamada de *sponsalia*, na qual ela recebia um anel e a ela era imposta a fidelidade e uma posição social precisa, passando do *patria potestas* do pai para o *manus* da família do marido, o que, para a autora, é somente uma troca de senhores (CANTARELLA, 1993: 116-117).

A autora também destaca o fato de não existirem atos jurídicos para se terminar um casamento e que, tanto homens como mulheres, possuíam o direito ao divórcio, o que, para ela, é um fato formidável (CANTARELLA, 1993: 137). Analisando a noção e aplicação da instituição jurídica do *usus*, a autora concluiu que a esposa romana não é muito diferente do que as demais propriedades do marido (CANTARELLA, 1993: 117-118). Conforme iremos analisar nas peças plautinas, esse poder absoluto dos homens sobre as mulheres que percebemos no texto da autora, pode ser relativizado.

Em sua conclusão, a pesquisadora apresenta a tese de que, devido às *matronae* romanas possuírem importantes funções na sociedade, principalmente no que concerne à formação de novos cidadãos, foi justamente por isso que se formou um forte impedimento das mulheres e esposas fugirem do confinamento e inflexibilidade de suas funções sociais

(CANTARELLA, 1993: 178). Além disso, E. Cantarella também identifica a possibilidade do retrocesso do processo de emancipação, pois apesar das romanas terem alcançado uma quase equidade em relação aos homens durante o Alto Império, o advento do cristianismo e a força dos Pais da Igreja fizeram elas retornarem ao “mundo feminino” reservado a elas e caracterizado pela subserviência (CANTARELLA, 1993; 178).

Na década seguinte, em 1985, o classicista P. Veyne ficou responsável por escrever o capítulo referente ao Império Romano na coleção *História da Vida Privada*, organizada por P. Ariès e G. Duby, no qual foram reservadas dezesseis páginas para tratar sobre o casamento romano. A proposta do texto é apresentar um panorama dos costumes e ritos matrimoniais entre os latinos e é cercado por documentação imagética que recebe pouca atenção no decorrer da análise. Apesar de nem sempre evidenciar suas fontes, nos parece que P. Veyne, essencialmente, se utilizou dos mesmos tipos de documentação de E. Cantarella, mas numa perspectiva bastante diferente.

P. Veyne efetua uma ressalva logo no começo apontando que irá focar sua atenção nos homens livres, uma vez que sobre a união de escravos “sabemos apenas que a instituição privada do casamento lhes era proibida e como tal permanecerá até o século III” (VEYNE, 2007: 45). Além dos escravos, também escapam ao olhar do classicista as especificidades das mulheres, uma vez que o texto é construído ao redor dos “homens livres” e as falas femininas ficam somente subentendidas. O casamento é apresentado como um elemento cívico, privado e independente do aval do poder público:

“Ninguém passa diante do equivalente de um juiz ou de um padre; é um ato não escrito (não existe contrato de casamento, mas apenas um contrato de dote [...]) e até informal: nenhum gesto simbólico, por mais que se diga, era obrigatório” (VEYNE, 2007: 45).

Em caso de litígio, segundo o autor, a sua comprovação ou falsidade era investigada por meio dos indícios, como a constituição do dote, a existência (ou não) de testemunhas ou gestos que comprovavam a “intenção de ser esposo”, pois o casamento criaria de fato efeitos de direito (VEYNE, 2007: 45-46). Interessante destacar o que já indicamos acima que é a predileção do autor em apresentar sua argumentação a partir do ponto de vista masculino e dominante. Uma das poucas exceções é quando trata dos mecanismos de divórcio, aonde apresenta a esposa como uma parte também provinda de iniciativa

(VEYNE, 2007: 46-47).

Ao se referir à noite de núpcias como uma “violação legal”, P. Veyne menciona uma profusão de documentos que citariam o ocorrido como Marcial e Sêneca, e introduz a peça *Casina* de Plauto com a expressão “e *Casina* o confirma” (VEYNE, 2007: 47). Primeiramente fica a impressão da documentação da comédia como tendo o sentido de “documentação secundária”, uma vez que sua validade seria somente a de confirmar o que outros documentos já haviam dito e um segundo ponto que nos chama a atenção, é que, em momento algum na peça *Casina*, ocorre uma “violação legal” e, portanto, não haveria como essa comédia confirmar a prática mencionada pelo historiador francês.

Essencialmente, P. Veyne defende uma noção de casamento utilitário. Ele não era o “fundamento de um lar” (VEYNE, 2007:50), uma vez que a razão de ser dessa instituição na visão do autor seria:

“Para esposar um dote (era um dos meios honrosos de enriquecer) e para ter, em justas bodas, rebentos que, sendo legítimos, recolheriam a sucessão; e perpetuariam o corpo cívico, o núcleo dos cidadãos” (VEYNE, 2007: 47).

Além disso, o autor caracteriza o matrimônio como uma das “numerosas decisões dinásticas que um senhor deverá tomar” e afirma, baseando-se em Sêneca, que “a esposa não passa de um dos elementos da casa” (VEYNE, 2007: 50). Assim, fica caracterizada a interpretação do classicista sobre o papel das esposas no casamento como um elemento amplamente passivo e que está sujeito às escolhas do marido, um verdadeiro objeto.

P. Veyne também versa sobre o caráter monogâmico do matrimônio romano e aponta que, no século I a.C., um romano deveria ter como meta ser um “cidadão que cumpriu todos os seus deveres cívicos”, mas que um século depois, essa relação se altera e o patamar a se alcançar passa a ser “considerar-se como bom marido e oficialmente respeitar a mulher” (VEYNE, 2007: 47). É o que ele classifica como uma “moral cívica” que foi transformada em uma “moral do casal” (VEYNE, 2007: 48).

No contexto que P. Veyne nos apresenta, a produção das peças de Plauto estaria dentro do primeiro grupo, mas iremos observar durante a análise de nossa documentação que é possível relativizar essa fronteira entre os dois tipos de moral apresentadas pelo autor já nos século II e III a.C. por meio das comédias. Além disso, o discurso do classicista é

extremamente carregado de uma concepção de história que não reconhece o mundo feminino e o homem seria o único agente passível de estudo.

Entrando nas obras pertencentes ao nosso segundo grupo, em 2004, o estudioso K.-J. Hölkenskap publicou o artigo *Under Roman Roofs: Family, House, and Household* no livro *The Cambridge Companion to the Roman Republic*, editado pelo classicista H. Flower. O artigo tem como objetivo debater a família romana a partir de uma abordagem que compreende a imagem e a ideia sobre a instituição familiar latina como uma combinação de hierarquia e poder. O autor parte da compreensão de que nas esferas da lei e da ideologia, todas as relações dentro da organização familiar eram centradas em um paradigma sustentado pelo tripé “autoridade, dever e coerção” e que o ideal da família romana bem estruturada dependia do patriarcado, ou seja, do que o estudioso classifica como o chefe homem da casa (HÖLKESKAMP, 2007: 113-114). K.-J. Hölkenskap afirma que essa ideologia nunca foi posta em dúvida e, muito menos, seriamente contestada e que a noção da família patriarcal, era mais do que uma invenção da imaginação dos juristas ou uma marca fossilizada de costumes arcaicos, conforme teria sido sugerido em 1992 por Florence Dupont, segundo o autor (HÖLKESKAMP, 2007: 114).

No entanto, o autor compreende que esse estereótipo da família patriarcal, na qual o marido reinaría de forma suprema sobre sua esposa, é um construto cultural que serviu para fins propagandísticos e ideológicos e que, pelo menos, nos diz alguma coisa sobre os valores morais e ambições de homens de meia idade, membros da elite urbana dos séculos II e I a.C., como Cícero e Catão, o Jovem (HÖLKESKAMP, 2007: 114-115). Consideramos essa perspectiva interessante, pois é uma leitura dentro do texto, que não se expande para objetos fora do texto, como as mulheres as quais os discursos desses homens se referem.

Em relação à documentação, o estudioso relata as suas dificuldades, pois, fora as correspondências de Cícero, essencialmente todos os vestígios sobre família e casamento não são relativos à República, mas somente bem posteriores (HÖLKESKAMP, 2007: 116). Nesse ponto o autor reconhece a possibilidade do uso das comédias de Plauto e Terêncio para se compreender os valores, atitudes e convenções da família romana (HÖLKESKAMP, 2007: 116), mas não se utiliza dos comediógrafos em sua análise, preferindo focar nos vestígios posteriores de natureza jurídica e nas obras de Cícero. Interessante observar a aparente reticência dos diferentes estudiosos de entrarem na

documentação da comédia para tratar sobre família e casamento, como se existisse uma espécie de interdição em relação ao uso de comédias para se tratar de temas “sérios”.

K.-J. Hölkenskap, baseando-se em Ulpiano, procura definir a *familia* romana e aponta que o conceito possuiria muitas diferenças em relação ao que compreendemos hoje por “família”, podendo significar todos os indivíduos naturalmente ou legalmente submetidos ao poder de seu chefe, assim como poderia englobar todo o círculo dos agnatos de até a sexta geração além de também se confundir com o termo *domus* (HÖLKESKAMP, 2007: 118-119).

Analisando a documentação jurídica, o classicista reforça a predominância teórica do *paterfamilias* e de seu poder, o *patria potestas*, ao qual a esposa estava sujeita, mas aponta que na prática, existiam uma série de convenções sociais e normas morais que o impediam de ser um tirano todo-poderoso (HÖLKESKAMP, 2007: 122-125). Inclusive, K.-J. Hölkenskap defende que o “controle patriarcal e as relações de poder dentro dos casamentos eram também menos rígidas do que as leis tradicionais nos fariam crer”²⁰ (HÖLKESKAMP, 2007: 127), o que corrobora com a perspectiva já apresentada de E. Cantarella.

Dessa afirmação, podemos inferir que é necessário se problematizar o poder do *paterfamilias* e questionar a subjugação feminina dentro do casamento, ao que a análise das comédias plautinas pode contribuir. Por fim, concordamos quando K.-J. Hölkenskap aponta que:

“Os conceitos e categorias romanas, com sua ênfase na lei e nas relações de poder, parecem estar de alguma forma em desacordo com a complexa realidade na qual as relações pessoais, laços do dever familiar (*pietas*) e obrigação mútua, ideais, normas, estilos de vida, hábitos culturais e pressões sociais estavam inextricavelmente interligados”²¹ (HÖLKESKAMP, 2007: 134).

No ano de 2005, S. Treggiari publica o artigo *Marriage and Family*, parte integrante do *A Companion to Latin Literature*, de S. Harrison, no qual a autora procura

20 No original em inglês: “Patriarchal control and power relations within marriages were also less straightforward than the traditional law would have us believe.”

21 No original em inglês: “Roman concepts and categories, with their emphasis on the law and on power relations, seem to be somehow at variance with the complex reality in which personal relations, bonds of family duty (*pietas*) and mutual obligation, ideals and norms, lifestyles, cultural habits, and social pressures are inextricably intertwined.”

explicar o que os romanos possuíam como referência ao pensar e escrever sobre a família e o que era especialmente elogiado e valorizado. Sua abordagem procura analisar os valores da sociedade romana a partir das ideias e da prática se utilizando dos escritos filosóficos derivados da Grécia, das obras de Virgílio, Cícero, Juvenal, Valério Máximo e Horácio, do direito consuetudinário e de estatuto, das artes visuais e de elementos como descrições jurídicas e cartas pessoais para tentar compreender as relações marido/mulher e entre pais/filhos no final da República até inícios do século III. Apesar da ampla seleção de documentos distintos, novamente percebemos que houve uma escolha por parte do pesquisador em não utilizar as comédias.

Tendo como referência o jurista Ulpiano, S. Treggiari aponta que, a doutrina de que o casamento era baseado em leis naturais, se consistia em uma ortodoxia jurídica que via o Estado como uma soma dos casais de cidadãos romanos que obedeciam seus instintos animais de acasalar e reproduzir (TREGGIARI, 2008: 374). A classicista destaca que um teórico romano não iria construir um Estado no qual este e os cidadãos estavam opostos, afinal o Estado deveria ser o povo romano (TREGGIARI, 2008: 374).

A estudiosa lembra que os filósofos concebiam a família como uma monarquia, na qual o pai deveria responder à lei, aos costumes e às opiniões da comunidade mas que mesmo assim era soberano dentro de sua casa (TREGGIARI, 2008: 375). S. Treggiari aponta que essa ideia há muito vem sendo consagrada devido a uma característica romana praticamente única, o conceito de um poder paternal, o *patria potestas*, sustentado pelo chefe da casa, o *paterfamilias*, e que a mulher que casasse, passava para o controle do marido (*manus*) (TREGGIARI, 2008: 375). Assim, a classicista considera que a estrutura legal ditava uma grande ênfase nos agnatos e seus direitos, mas cita que é raro de encontrar casos históricos nos quais a figura do pai utilizava seu *patria potestas* para coerção (TREGGIARI, 2008: 375-376).

O casamento, de acordo com S. Treggiari, é um recurso com o intuito de produzir filhos legítimos, e, caso o casal se unisse segundo a lei, os filhos e a esposa adquiririam a posição social do pai e, no caso dos filhos, o nome (TREGGIARI, 2008: 376). Inclusive, a autora destaca que o próprio vocábulo latino *matrimonium* significa uma instituição para se fazer mães (TREGGIARI, 2008: 376).

S. Treggiari compreende que as regras sobre quem poderia casar com quem não eram excessivamente restritivas e que um romano poderia casar com qualquer outro

romano do sexo oposto desde que não fosse um parente próximo ou menor de idade, no caso, doze anos para as mulheres e talvez quatorze para os homens (TREGGIARI, 2008: 376). Segundo a autora, era normal avaliar o sucesso de um casal por meio de uma análise sócio-econômica de sua compatibilidade: riqueza, nascimento, talento masculino e a beleza feminina (TREGGIARI, 2008: 377). A influência do *paterfamilias* era grande na escolha do casamento em relação aos mais jovens, mas S. Treggiari levanta o argumento de que no final da República, o *pater* não deveria tomar decisões importantes sem consultar seus parentes (TREGGIARI, 2008: 377). Assim, o que definia a realização de um casamento era o consentimento da noiva, do noivo e do *paterfamilias* de cada parte, sendo que, segundo Ulpiano, não era necessária a consumação sexual para tornar a união válida (TREGGIARI, 2008: 378). Apesar dessa ressalva de Ulpiano levantada pela autora, nas comédias de Plauto, o casamento é retratado com ênfase em seu aspecto carnal, o sexo.

A relação entre marido e mulher que a autora aponta nos parece bastante pertinente. S. Treggiari compreende o casamento romano como uma parceria e lista as qualidades que a sociedade aparentemente esperava de uma *matrona* (TREGGIARI, 2008: 380-381). Uma lista similar existe na comédia *Amphitruo* de Plauto e é interessante apontar as diferentes implicações de cada uma. Um dos grandes avanços que percebemos na obra de S. Treggiari é que a autora, ao contrário de, por exemplo, P. Veyne, procura inserir, sempre que possível, a visão da mulher em relação ao matrimônio, aspecto que também encontramos na obra de K. Hersch.

Em 2010, K. Hersch publicou um dos poucos livros que se dedicam exclusivamente ao casamento romano: *The Roman Wedding: Ritual and Meaning in Antiquity*, obra na qual baseamos nossa percepção do que entendemos por “casamento romano”. Em seu livro, a classicista opta por trabalhar com uma grande variedade de documentação e um amplo recorte temporal com o intuito de entender o ritual do casamento em sua totalidade, uma vez que não existem fontes que descrevam a cerimônia por completo.

A separação entre essa obra e os trabalhos que citamos no primeiro grupo permanece. A autora não está preocupada em apontar a discriminação, misoginia ou falta de liberdade de ação e escolha às quais as mulheres poderiam estar sujeitas na antiguidade. Seu objetivo é compreender o significado do casamento para os romanos por meio de um levantamento de fontes, utilizando-se de uma abordagem de história social calcada na Antropologia, na qual a autora analisa de que modo gênero, legislação, religião e tradição

estão imbricados na constituição do casamento romano e de que maneira cada lugar social possui sua própria tradição particular.

K. Hersch também aponta como problemática a questão da documentação sobre o tema ter sido escrita por homens pertencentes aos lugares sociais mais elevados da sociedade romana, mas ela compreende que, independente da documentação utilizada, o resultado sempre será uma visão entre as várias possíveis (HERSCH, 2010: 1-2)²². A classicista destaca como fator norteador de seu trabalho o argumento de que em muitas culturas, tanto antigas como modernas, existe o reconhecimento do casamento como uma transição que marca uma passagem na vida humana e que:

“[...] diferentemente da maioria dos rituais religiosos e celebrações públicas romanas, os quais eram dominados por homens, o casamento romano envolvia as mulheres romanas em papéis proeminentes e excepcionalmente públicos”²³ (HERSCH, 2010: 2).

Novamente percebemos que a autora não identifica somente o lado oprimido das mulheres, reconhecendo também as possibilidades de ação que elas possuíam dentro das estruturas sociais e políticas romanas, o que é fundamental para nossa análise. Similarmente nos é cara a noção da estudiosa de que o casamento romano se constituía em um ritual complexo que marcava um momento de transição na vida do casal, especialmente da mulher. Essa perspectiva faz sentido ao analisarmos o casamento nas comédias de Plauto. A cerimônia nupcial seria, portanto, mais um elemento ritualístico introduzido a já fortemente ritualizada lógica da comédia dos séculos III e II a.C.

No primeiro capítulo do livro, K. Hersch examina a relação do casamento com as leis, tendo como principais fontes os trabalhos jurídicos de Gaio e a obra *Digesto* encomendada por Justiniano. No entanto ela ressalta que “cada casamento na literatura romana era diferente”²⁴, uma vez que os detalhes variavam de acordo com os desejos de cada escritor, sendo, assim, um conceito literário (HERSCH, 2010: 17). Aqui vemos dois pontos interessantes. O primeiro é que, conforme apontado pelos demais autores que

22 Conforme colocamos no tópico anterior, esse aparente problema, se resolve quando lemos as falas femininas como um “terceiro no discurso”, conforme elaborado por Dorota Dutsch (2008).

23 No original em inglês: “[...] unlike most Roman religious rituals and public celebrations, which were dominated by men, the Roman wedding involved Roman women in prominent and unusually public roles.”

24 No original em inglês: “Every wedding in Roman literature was different.”

apresentamos, se quisermos compreender o casamento romano republicano, aparentemente, isso só seria possível a partir de documentação de outras épocas. Dessa forma, ao propormos uma análise do casamento republicano tendo como base os textos plautinos, estamos apontando uma possibilidade de se romper com essa posição. O segundo ponto, esse de interesse imediato para nossa pesquisa, é a afirmação de que não existe “um casamento romano” e sim diferentes discursos que procuram reconstituí-lo ou representá-lo. Assim, reforça nossa perspectiva de que o casamento, conforme representado por Plauto em suas comédias, não é “o” casamento e sim, mais uma possibilidade de se compreender esse aspecto da sociedade romana do período.

Além disso, a estudiosa também destaca que nosso conhecimento se limita aos indivíduos mais abastados, mas que é possível se alcançar alguns poucos rituais efetuados nas áreas rurais por meio, por exemplo, dos Versos Fesceninos²⁵ (HERSCH, 2010: 17-18), mas a autora não desenvolve essa análise. Isso indica que a autora vislumbra a possibilidade de novas abordagens e interpretações acerca do matrimônio a partir da documentação dramática. Em nosso trabalho, estendemos essa perspectiva, para abarcar também a documentação da comédia dos séculos III e II a.C.

K. Hersch também não ignora a possibilidade da comédia como fonte de estudo para o casamento, mas a restringe a questões extremamente pontuais, pois não são utilizadas como ponto de partida para reflexões, conforme observamos, por exemplo, em uma breve citação sobre a peça *Miles Gloriosus* quando analisa os tipos de cabelos da noiva (HERSCH, 2010: 76-77). Similarmente encontramos referências às obras plautinas *Poenulus* e *Trinummus* como os exemplos mais antigos de uma fórmula verbal para formalização do noivado (HERSCH, 2010: 39) e a *Casina* e *Aulularia* quando se refere aos preparativos para a cerimônia do casamento (HERSCH, 2010: 212-213) ou ainda, novamente à *Aulularia*, no momento em que inicia sua análise sobre o *Lar Familiaris* (HERSCH, 2010: 278).

Por fim, a classicista conclui que grande parte dos elementos do casamento apontava ao papel futuro da noiva como uma *materfamilias* e que todo o processo deve ser visto como um ritual de passagem definido pelos termos “separação, transição e incorporação”²⁶ que transformavam as jovens não em mulheres, mas em mulheres

25 Maiores detalhes e um breve debate sobre os Versos Fesceninos são encontrados no Capítulo 2 da presente dissertação.

26 No original em inglês: “[...] separation, transition, and incorporation.”

funcionais (HERSCH, 2010: 293-296).

Acreditamos que ainda existam contribuições possíveis aos estudos sobre o matrimônio romano e que, olhar o casamento como um discurso, por meio de uma perspectiva do riso e como um objeto passível de ser suscetível às gargalhadas de uma plateia, seja capaz de apontar outras perspectivas à compreensão desse aspecto da sociedade romana.

1.5. RINDO COM OS ROMANOS

Procuramos evidenciar que as análises sobre o matrimônio romano efetuadas pelos estudiosos selecionados nem sempre levaram em consideração a documentação da comédia que trata do assunto e, quando o fizeram, conferiram um lugar secundário em suas análises. Dessa forma, o que temos, é uma visão essencialmente jurídica do casamento, pois mesmo os autores que entenderam esse estágio da vida conjugal latina como um ritual, como visto na análise de K. Hersch, se basearam amplamente no direito para construir suas argumentações. Portanto, consideramos necessário delimitar de que forma compreendemos o riso e de que maneira é possível utilizá-lo como uma percepção de mundo que auxilie na interpretação dos discursos sobre casamento presentes nas comédias de Plauto.

Iniciamos nossas considerações com uma célebre frase de G. Minois: “os latinos não são mais sérios que os outros” (MINOIS, 2003: 77). Esse ponto de partida é fundamental, uma vez que quebra com uma determinada visão que enxerga nos romanos uma cultura cujas características são a seriedade e o pragmatismo, e que divide de um lado figuras “sóbrias” como Catão, César e Bruto e deixa as gargalhadas para a plebe que preenche os teatros e anfiteatros. G. Minois chama essa visão de uma “mentira histórica” construída por traduções em estilo retórico e grandiloquente, mesmo em textos nos quais não existia toda essa pompa (MINOIS, 2003: 77-78).

Um dos motivos para termos, ainda hoje, essa percepção sobre os romanos se deve à forma como o passado latino foi utilizado durante os séculos XIX e XX para legitimar ações imperialistas, para ser um modelo a nações ou para auxiliar a propaganda nazifascista, pois não interessaria às motivações desses grupos associarem seus projetos à imagem do riso dos espetáculos cômicos.

Concordamos quando G. Minois defende que o “riso está presente por toda parte do mundo romano” (MINOIS, 2003: 78), apesar de não existir o que podemos chamar de um “humor latino”, uma vez que cada indivíduo que faz humor, o faz de uma forma única (MINOIS, 2003: 80). Assim, o autor pressupõe que não é possível falar de um riso que englobe toda a pluralidade existente na antiguidade romana e procura perceber a particularidade do humor de cada fonte. Essa perspectiva dialoga com a nossa escolha teórica da análise do discurso, que compreende cada enunciado, mesmo que cômico, como singular.

Essa afirmação contrapõe-se à tese de E. Segal na qual o estudioso aponta que “Plauto os fez rir. E o riso era romano”²⁷ (SEGAL, 1971: 7). Entendemos que a intenção de E. Segal era marcar a romanidade da comédia latina e combater uma linha interpretativa que via o teatro plautino como uma mera cópia de comédias gregas anteriores, mas consideramos importante marcar nossa posição de perceber sempre a pluralidade e que, o riso presente nas peças plautinas, possuía especificidades. Em relação a esse teatro grego, um dos modelos na obra plautina, C. Angeli e G. Paduano afirmam que a identificação:

“[...] se dirige a um desejo sexual que, para ser satisfeito, só tem como opção descartar os valores que garantem a estrutura familiar e particularmente o duplo imperativo do autocontrole virtuoso e da prudente administração do dinheiro. Este assalto, concretizado como um ataque à figura simbolicamente riquíssima do *paterfamilias*, é realizado por um sarcasmo triunfante e grosseiro” (ANGELI; PADUANO, 2007: 17).

Percebemos que esse foco no desejo sexual dialoga facilmente com o uso do tema do casamento nas comédias, conforme propomos analisar. Acreditamos que não haveria comicidade caso não houvesse algum grau de identificação entre o público e o que era posto em cena, mas precisamos efetuar ressalvas sobre o trecho acima dos dois autores. R. Beacham argumenta que:

“[...] Plauto era essencialmente um 'homem do teatro', cujo trabalho deve sua imensa popularidade [...] principalmente a um talento em expressar coisas engraçadas de forma dramática [...]”²⁸ (BEACHAM, 1991: 86).

27 No original em inglês: “Plautus made them laugh. And the laughter was Roman.”

28 No original em inglês: “[...] Plautus was quintessentially a 'man of the theatre', whose work owed its immense popularity [...] primarily to a talent for expressing funny things dramatically [...]”

Em nossa percepção, Plauto estava consciente dos mecanismos que regiam sua arte e dominava as formas de fazer-se rir, mas esse riso não era um riso moralizador, conforme C. Angeli e G. Paduano argumentam, e sim um riso do relaxamento. Concordamos com a opinião de R. Beacham de que uma parcela significativa desse riso derivava do nervosismo gerado pela percepção de incongruências que surgiam com as encenações de tensões sociais e psicológicas, engendradas pelas representações das relações entre os sexos, conflitos de lugares sociais, antagonismos entre gerações ou disparidades de poder e autoridade, e que, essas tensões, ainda podem ser sentidas por uma platéia contemporânea (BEACHAM, 1991: 88).

Portanto, o riso é um objeto que não se limita ao gênero da comédia ou ao gosto popular. É um fenômeno que pode ser apreendido por vários ângulos em diversos campos e que responde ao gosto do ser humano pela brincadeira e pelo cômico, assim como à sua capacidade de perceber aspectos insólitos e ridículos da realidade física e social (PAVIS, 2011: 58). Concordamos com a opinião de G. Duckworth de que é possível falar de elementos de humor que atingem os seres humanos mesmo fora de sua época ou de seu contexto cultural e social e que são usados por comediógrafos em diferentes momentos históricos como: caracterizações ridículas, situações inesperadas, equívocos de identidade, mímica, entre outros (DUCKWORTH, 1994: 328).

Assim, para podermos avançar em nossas considerações sobre o riso e suas implicações no teatro de Plauto e sua abordagem do casamento, mostra-se antes necessário apontarmos uma definição, mesmo que preliminar, do que compreendemos por “risível” e “cômico”. Chamamos de “risível”, o objeto do riso em geral, aquilo de que se ri, seja a brincadeira, a piada, o jogo, a sátira ou suas demais formas e denominações, aproximando-se ao que também se chama de “cômico” (ALBERTI, 2002: 25). No entanto, conforme proposto por P. Pavis, iremos nos utilizar do vocábulo “risível” para o riso espontâneo em situações reais, o riso de negação, recusa e de autodefesa espontânea, enquanto que iremos reservar o uso do “cômico” para o que for revestido pela intenção humana e responder a uma intenção estética (PAVIS, 2011: 59).

P. Pavis aponta que, no teatro, a situação cômica advém de um obstáculo dramático contra o qual se chocam as personagens e que esse obstáculo é algo construído pela sociedade para impedir a realização imediata de um projeto, se

assemelhando a um choque físico do herói contra uma parede (PAVIS, 2011: 59). No entanto, nas comédias, esse conflito pode ser posto de lado para dar livre ação aos protagonistas, sem que os episódios se encadeiem de forma inevitável e é isso que diferencia uma comédia de uma tragédia (PAVIS, 2011: 59). Na comédia, a tensão crescente não se concretiza em ato e é parte constitutiva de seu código de funcionamento.

Consideramos importante a reflexão de E. Segal de que o riso é uma “afirmação de valores partilhados”²⁹ (SEGAL, 1971: I), e que, portanto, seria um gesto social, mas que necessita de um contexto e de uma comunidade para fazer sentido. É a noção de que, apesar do riso ser algo universal, ele possui significados específicos dentro de cada cultura, época e lugar social.

Em uma linha de pensamento similar, G. Minois também defende que o riso seja algo universal e, mesmo que cada traço do cômico seja identificado em estruturas e culturas concretas, ele pode ser apreciado por todos porque “sempre ultrapassa o chão que lhe dá origem” (MINOIS, 2003: 79) e é isso que nos permite rir hoje, mesmo que de forma distinta, dos mesmos artifícios que fizeram o público de Plauto dos séculos III e II a.C. rirem em sua época.

Essa linha de raciocínio de G. Duckworth e G. Minois possui raízes no pensamento do filósofo francês H. Bergson, encontrado em sua obra clássica *O Riso*, mas nos distanciamos desse autor em alguns pontos, apesar de sua grande relevância nos estudos do cômico. Sem compreender os contornos de sua teoria, torna-se mais difícil dialogar com outros autores, pois praticamente todos efetuam alguma referência ao autor francês, uma vez que “suas asserções adquirem quase sempre um caráter de autoridade original” (ALBERTI, 2002: 184), que precisa ser revisto. Portanto, é necessário efetuar algumas ressalvas em relação às suas teorias, conforme defendido por V. Alberti (ALBERTI, 2002: 184-185).

H. Bergson percebe o cômico como algo vivo e sujeito a metamorfoses, mas que não pode existir fora daquilo que é propriamente humano (BERGSON, 2001: 1-2). Com isso, além de afirmar a diversidade do riso, ele também nos indica a impossibilidade de se rir de uma paisagem ou que, quando rimos dos animais, o fazemos por reconhecer neles atributos humanos. Para H. Bergson, o riso também exige certa indiferença e um afastamento dos sentimentos, uma verdadeira insensibilidade, já que o riso se dirigiria à

29 No original em inglês: “Laughter is an affirmation of shared values.”

inteligência (BERGSON, 2001: 3-4). Concordamos com o aspecto humanizador do pensamento do filósofo, mas nos distanciamos do foco que coloca no aspecto intelectual do riso. Acreditamos que o nervosismo, e, portanto, as emoções, também exerçam um papel importante no riso.

Essa aparente proposta de uma individualização intelectual do riso não se concretiza plenamente no pensamento de H. Bergson, já que ele também nos alerta sobre a dificuldade de se rir sozinho e a impossibilidade de se saborear a comicidade no isolamento (BERGSON, 2001: 4), pois “nosso riso é sempre o riso de um grupo” (BERGSON, 2001: 5) e, portanto, é dotado de uma função social (BERGSON, 2001: 6). Similarmente, G. Minois aponta que o riso tem um aspecto individual e um aspecto coletivo (MINOIS, 2003: 19).

Esse ponto da função social é compartilhado por E. Segal ao se referir às comédias plautinas, pois, para ele, numa sociedade onde as hierarquias eram valorizadas, Plauto apresentou um “caos saturnal” funcionando como uma válvula de escape segura para a manifestação de sentimentos que poderiam, de outra forma, quebrar os elos sociais de forma mais violenta³⁰ (SEGAL, 1971: 13). Consideramos tal colocação bastante pertinente ao nosso estudo mas é necessário apontarmos que as comédias de Plauto, em nosso entendimento, não possuíam a intenção de uma função didática ou de crítica moralizadora e sim, a de aliviar as tensões e divertir seu público.

Identificamos uma visão similar à de E. Segal em P. Grimal quando o classicista afirma que a comédia quebra momentaneamente as fronteiras habituais entre as diversas categorias, as espécies animais, os homens, as cidades e os sexos se constituindo, dessa forma, em uma “festa do caos”, um prelúdio necessário de uma reposição da ordem (GRIMAL, 2002: 36-37).

G. Minois também defende a aproximação das comédias ao espírito do “mundo às avessas das saturnais” e aponta que:

“Certamente, trata-se de peças com personagens gregos, uma maneira de estabelecer dupla distância com os costumes representados: é não somente ficção, mas ficção estrangeira – não há, portanto, com que se assustar, parecem dizer Plauto e Terêncio [...]” (MINOIS, 2003: 101).

30 Esse aspecto do pensamento de Erich Segal está fortemente influenciado pelas teorias de Sigmund Freud (1960) acerca do riso, as quais não discutiremos no presente trabalho.

No entanto, reafirmamos que não acreditamos que a comédia fosse uma “válvula de segurança da sociedade civil”, conforme defende G. Minois de forma categórica mais a frente em seu texto (MINOIS, 2003: 105). Os Jogos Cênicos, nos quais as peças plautinas eram encenadas³¹, faziam parte de um ritual religioso que, simbolicamente, reestabelecia a *concordia deorum* e, devido a essa função religiosa de trazer a ordem de volta, possuíam licença para suspender temporariamente as hierarquias e brincar com os valores e as formas, mas eram, em última instância, rituais identitários (DUPONT; LETESSIER, 2011: 18-19). Portanto, é possível pensar numa função social desse riso e em um espetáculo representando um momento de caos, mas, conforme F. Dupont defende, o foco do teatro representado por Plauto era realizar o ritual do qual fazia parte (DUPONT, 2000: 2).

Assim, uma vez que as apresentações de comédias em Roma ocorriam durante festivais, consideramos que algumas das reflexões de M. Bakhtin sobre o carnaval são capazes de conferir uma forma coesa à nossa compreensão do riso no presente trabalho. Para o filósofo russo, as festas populares pertenciam à esfera cotidiana e eram constituídas como um “jogo” que era vivido, representado às avessas e que, portando, fornecia uma fuga provisória da vida ordinária (BAKHTIN, 2010: 6). A natureza do riso carnavalesco seria festiva, coletiva, universal e ambivalente (BAKHTIN, 2010: 9-10), pontos importantes e que dialogam com as posições que aqui apresentamos. Acreditamos que sua noção de fuga de uma vida ordinária seja mais apropriada do que a imagem da válvula apresentada por outros autores.

Consideramos importante para compreender o momento das apresentações cômicas de Plauto, a opinião de M. Bakhtin de que, a influência de uma concepção carnavalesca do mundo sobre os homens, era tal que os obrigava a contemplar o mundo de uma perspectiva cômica e carnavalesca, renegando sua condição social (BAKHTIN, 2010: 11-12). Isso é muito interessante de se pensar, especialmente quando levamos em consideração as diversas transformações pelas quais Roma passava durante os séculos III e II a.C.³².

Conforme E. Segal afirma, o clima festivo das apresentações teatrais em Roma podia ser descrito como “a liberdade para fazer o que as regras proibiam”³³ (SEGAL, 1971: 9). R. Beacham aponta que parte do esforço de Plauto consistia em trazer a audiência para

31 No próximo capítulo iremos apresentar essa questão de forma mais elaborada.

32 Géza Alföldy apresenta um quadro bastante completo dessas transformações (ALFÖLDY, 1989: 36-80).

33 No original em inglês: “[...] the liberty to do what as a rule is prohibited.”

um espírito de festividade, buscando fazê-la deixar de lado pensamentos anti-cômicos como as finanças ou negócios (BEACHAM, 1991: 89). E. Segal ressalta que tanto o clima de festival como a comédia são manifestações paralelas do mesmo padrão cultural (SEGAL, 1971: 9) e defendemos que esse espírito festivo era fundamental para a realização do ritual no qual a comédia se inseria.

Dessa forma o teatro possuía a característica de desestabilizar a sociedade por uma curta duração ao falar de questões sérias sob uma roupagem cômica para, em seguida, reestabelecer a ordem, se valendo de uma espécie de licença para quebrar momentaneamente as regras sociais. Esses posicionamentos corroboram para uma análise do casamento na comédia romana, pois justificariam como é possível para Plauto por ao ridículo uma instituição tida pelos juristas e filósofos antigos, assim como pelos estudiosos de nossos tempos, como séria e tão importante.

Assim, pretendemos demonstrar as possibilidades do riso como mecanismo de análise e reforçar sua riqueza para gerar novos olhares sobre o casamento, o que está diretamente relacionado a nossa percepção da história como constituída por discursos não hierarquizados. Consideramos que a compreensão da linguagem cômica de Plauto como um discurso sobre o seu tempo permite que analisemos o casamento e as relações conjugais romanas por meio de um olhar capaz de perceber as diferenças ao invés de buscar a semelhança com o presente. Também acreditamos ser possível identificar as possibilidades de ação disponíveis para personagens como os escravos, mulheres e prostitutas, que não se encaixam no perfil do homem urbano letrado de alta posição social, o qual é amplamente representado na documentação tradicionalmente trabalhada pela historiografia.

Ao concordarmos com a perspectiva de K. Hersch, de que o casamento romano era um ritual, no qual a noiva tinha um papel público central (HERSCH, 2010: 2), estamos deslocando um pouco a perspectiva historiográfica que foca suas análises na opressão feminina ou nos poderes das figuras masculinas. Nossa perspectiva encontra paralelos nas formas como o casamento é apresentado nas comédias de Plauto, sendo possível, inclusive, identificar falas femininas sobre o casamento e as relações conjugais, mesmo que sejam somente, conforme defende a classicista D. Dutsch, “ecos distante de falas femininas”³⁴ (DUTSCH, 2008: 231).

34 No original em inglês: “Distant echoes of women speaking.”

Nosso próximo capítulo irá trabalhar os mecanismos do teatro antigo e desenvolver alguns aspectos importantes da vida e obra de Plauto para fundamentar nossa análise sobre o casamento no terceiro capítulo.

2. MECANISMOS TEATRAIS DA ANTIGUIDADE E A OBRA PLAUTINA:

Tendo apresentado as concepções teóricas que norteiam o presente trabalho e tendo efetuado considerações acerca de como o casamento romano foi abordado por nossa seleção bibliográfica, mostra-se necessário tecermos alguns comentários sobre Plauto, o Teatro Antigo e alguns dos mecanismos dramáticos que são encontrados nas comédias plautinas.

Ao comentarmos sobre Teatro Antigo estamos nos referindo à cultura dramatúrgica desenvolvida na Grécia, Roma e suas redondezas (como a Etrúria e a Magna Grécia, por exemplo) durante um período que vai de aproximadamente meados do século VI a.C. até pelo menos o século I d.C. mas que, possivelmente, continuou até o final do período romano³⁵. Nos parece evidente que, para os propósitos de nosso trabalho, é necessário efetuarmos cortes e seleções, mas consideramos apropriado debater alguns aspectos próprios do Teatro Antigo para que certas características e escolhas presentes nas comédias de Plauto, e seu discurso sobre o casamento, possam ser compreendidas em maior profundidade e em seus diálogos com outros gêneros e dramaturgos antigos.

Em especial, focaremos nas formas teatrais de natureza cômica e na apreciação de elementos, gregos ou latinos, que contribuíram para a formação do contexto e do tipo de espetáculo que o público de Plauto dos séculos III e II a.C. deve ter presenciado e participado.

Abrimos o capítulo debatendo de que forma algumas das expectativas e técnicas teatrais modernas estão presentes nas comédias de Plauto e até que ponto é válido nos utilizarmos de tais termos para pensar o teatro romano dos séculos III e II a.C. Na sequência, abordamos as formas teatrais itálicas que precederam Plauto e algumas características da Comédia Nova Grega, uma vez que vários elementos encontrados em Plauto sofreram influência ou foram diretamente reelaborados a partir desses modelos. Tendo apresentado esses aspectos, iremos tratar das características do teatro na época de Plauto, para, depois, apontar aspectos importantes da vida e obra do comediógrafo e, por fim, debater dois pontos importantes para nossa leitura das peças selecionadas: as personagens plautinas e o metateatro em sua obra.

35 P. Grimal informa que a primeira tragédia que sabemos ter sido representada ocorreu em Atenas, no ano de 534 a.C., e que, as tragédias de Sêneca são as últimas obras dramáticas da antiguidade de que temos conhecimento (GRIMAL, 2002: 10).

2.1. ILUSÓRIO/NÃO-ILUSÓRIO NO TEATRO PLAUTINO

Antes de iniciarmos nossos apontamentos sobre o Teatro Antigo é importante definirmos o que compreendemos pelo termo “convenções”, uma vez que iremos nos utilizar desse conceito de forma recorrente durante todo o texto. No final da década de 1970, D. Bain definiu “convenção” como a aceitação do público de um dispositivo técnico do dramaturgo que não é realista (BAIN: 1987: 1-12). A noção de D. Bain está atrelada a uma concepção tradicional do teatro como uma ilusão, uma simulação. Nesse sentido, a convenção seria um substituto para a ilusão da realidade que, de outra forma, estaria ocupando seu lugar. No entanto, conforme iremos elaborar mais adiante, não consideramos que a ilusão seja o objetivo do teatro romano e, por isso, é necessário efetuarmos uma ressalva.

J. Styan nos fornece uma diferenciação entre teatro ilusório e não-ilusório que consideramos importante e útil para se pensar todo o percurso teatral cômico da antiguidade, mas, em especial, o teatro plautino que será nosso foco mais adiante:

“Ilusão é o domínio de todo teatro: um espectador vai ao teatro na expectativa de que ele estará livre para indulgir a ela. Em uma introdução à obra *Seis Personagens à Procura de um Autor* de Pirandello, Lionel Trilling escreveu, ‘A palavra *ilusão* vem da palavra latina que significa ‘jogar’ (*ludere*), e uma atividade favorita do teatro é a de brincar com a própria ideia de ilusão, para zombar da coisa que mais tenta criar – e da audiência que aceita isso.’ O termo *ilusão* é obviamente uma complicação para a crítica, e tem sido assim por anos. O teatro que simula uma ilusão, simplesmente cria a ocasião para a atividade imaginativa, algumas das quais podem ser ilusórias. A base do teatro de Ibsen é ilusória, no máximo fazendo a platéia acreditar nas imagens que ele cria no palco, enquanto que a base do teatro de Sófocles é não-ilusória, nunca esperando a crença no que era visto. O primeiro é circunscrito pelo que é plausível; o último possui infinita flexibilidade e sua história pode circundar o globo, passar do presente para o passado ou para o futuro, e saltar da terra para as nuvens”³⁶ (STYAN, 2005: 180-181).

36 No original em inglês: “Illusion is the province of all theatre: a spectator goes to the playhouse in the expectation that he will be free to indulging it. In an introduction to Pirandello’s *Six Characters in Search of an Author*, Lionel Trilling wrote, ‘The word *illusion* comes from the Latin word meaning ‘to play’ (*ludere*), and a favourite activity of the theatre is to play with the idea of illusion itself, to mock the very thing it most tries to create – and the audience that accepts it.’ The term *illusion* is obviously an embarrassment for criticism, and has been for years. The theatre which pretends an illusion, simply makes the occasion for imaginative activity, some of which may be illusory. The basis of Ibsen’s theatre is illusory, at its best making an audience believe in the images it creates on the stage, while the basis for Sophocles’s theatre is non-illusory, never expecting belief in what is seen. The former mode is circumscribed by what is plausible; the latter has infinite flexibility and its drama can circle the globe, pass from the present to the past or the future, and leap from this earth to the clouds.”

Usando uma terminologia próxima a de J. Styan, W. Melo, mais recentemente, defende a compreensão do teatro plautino como sendo não-realista, no sentido em que, a questão do realismo inclusive não pertencia ao contexto do Teatro Antigo e que, portanto, Plauto não poderia ter pretendido alcançar o que um crítico moderno chamaria de “realismo dramático” (MELO, 2011: li-lii). Encontramos uma argumentação próxima dessas reflexões em P. Pavis, que complementa que a ilusão sempre vem acompanhada da desilusão e que o teatro clássico, que é um teatro que não procurava negar-se a si mesmo, possuía uma posição prática em relação ao real/irreal (PAVIS, 2011: 203). Diretamente em relação às comédias romanas, F. Dupont e P. Letessier defendem que, ao se pensar a comédia romana, é necessário excluir qualquer noção de *mimesis* aristotélica, já que as peças não representavam nada do real e não criavam uma ilusão da realidade, sendo, essencialmente, um teatro da dança e da música que jogava com o irreal e no qual nada era sério (DUPONT; LETESSIER, 2011: 24).

Então, um ponto importante, é tentar não permitir que nossas expectativas modernas sobre os objetivos dos atores prejudique nosso exame do estoque de personagens convencionais de Plauto. O realismo é somente mais uma convenção, seja ela em caracterização ou na ação. Conforme J. Styan nos aponta, a “convenção da realidade é somente um, relativamente menor, dos propósitos que o ator pode procurar” e ele continua dizendo que o “realismo na caracterização é um objetivo tão recente para o ator que não parece injusto ver isso como meramente uma convenção de período como outra qualquer”³⁷ (STYAN, 2005: 141).

Consideramos, então, que o espetáculo plautino deva ser pensado nos termos de um teatro não-ilusório, não estando preso pelo tempo, espaço ou a realidade plausível já que havia uma percepção de que o que era posto em cena fazia parte do “não-real”. No entanto, iremos nos utilizar do termo ilusão em diversos momentos, mas por “ilusão” nos referimos a quando duas ou mais personagens interagem, por meio da fala ou do comportamento, de acordo com as expectativas da audiência baseada no que é plausível. Essas expectativas nos fazem retornar à noção de convenção.

No nosso entender, uma convenção se forma pelo fato de um dispositivo dramático obter, repetidamente, sucesso em atingir o que deseja comunicar. Quando o dispositivo se

37 No original em inglês: “[...] conviction of reality is only one, relatively minor, purpose the actor may pursue. Realism in characterization is so recent an objective for the actor that it does not seem unfair to see it as merely a period convention like any other [...].”

solidifica em um padrão, ele se torna um objeto para o riso como qualquer outro padrão ou ordem. Conforme a personagem plautina Psêudolo nos diz:

“**PSÊUDOLO:** Eu lhe digo que quem sobe ao palco deve de alguma forma trazer alguma inovação”³⁸ (PLAUTO. *Ps.*: vv. 568-569).

A personagem plautina nos informa que é necessário que a comédia se reinvente o tempo todo para se manter fresca e viva. No entanto, sendo parte de um ritual, a comédia romana era necessariamente codificada, conforme defendem F. Dupont e P. Letessier (DUPONT; LETESSIER, 2011: 39-41), e atuava operando por meio de alguns mecanismos que necessitam que clarifiquemos.

Existem termos convencionais, associados ao que podemos chamar de teatro “não-ilusório”, que identificamos nas comédias plautinas e que serão amplamente utilizados durante as análises de nosso trabalho. Dessa forma, tais termos merecem definições mais precisas para o entendimento de nossa argumentação: o monólogo, os apartes, o ato de espreitar³⁹, o jogo de papéis⁴⁰ e o teatro dentro do teatro.

Um primeiro mecanismo importante nas apresentações plautinas é o monólogo, também chamado de solilóquio. Na definição de L. Vasconcellos, um solilóquio é a verbalização do que se passa na mente da personagem, podendo ser um relato, expressão de emoção, reflexão ou decisão (VASCONCELLOS, 2010: 162). P. Pavis acrescenta que se trata de qualquer fala pronunciada por uma personagem que esteja sozinha no palco ou que acredite estar sozinha, sendo caracterizada pela grande extensão de uma fala destacável do contexto conflitual e dialógico (PAVIS, 2011: 247). Em Plauto percebemos que essa verbalização pode ser endereçada à plateia, à própria personagem ou aos deuses. Na interpretação de G. Duckworth, um verdadeiro solilóquio somente existe quando uma personagem pensa estar sozinha e fala alto sob a pressão de fortes emoções (DUCKWORTH, 1994: 103), conforme é possível perceber na fala introdutória de Menecmo na segunda cena do primeiro ato dos *Menaechmi* (PLAUTO. *Men.*: vv. 110-124).

Similarmente, um aparte é uma forma de monólogo cujo objetivo é efetuar um

38 No original em latim: “**PSEU:** Nam qui in scaenam provenit, / novo modo novom aliquid inventum adferre addeceat”. Nossa tradução foi efetuada a partir da versão em inglês de Paul Nixon (1932).

39 Aqui nos referimos ao termo em inglês “eavesdropping”.

40 Aqui nos referimos ao termo em inglês “role-playing”.

diálogo diretamente com o público (PAVIS, 2011: 21). Na perspectiva de P. Pavis, é um modo de representação do discurso dramático que parte do princípio que outros não podem ouvir o falante e que é endereçado à própria personagem, e, portanto, ao público, já que não é uma fala dirigida a um interlocutor (PAVIS, 2011: 21). Numa perspectiva bem próxima, L. Vasconcellos define que o aparte pressupõe que a personagem falante não pode ser ouvida pelos outros personagens, sendo direcionado à platéia ou tendo a forma de um comentário da personagem para si mesma (VASCONCELLOS, 2010: 27). A grande diferenciação do aparte em relação ao monólogo é que, ao contrário do monólogo, os apartes pertencem ao texto principal, pois são breves e integram com o restante do diálogo da cena (PAVIS, 2011: 21). Um exemplo dos muitos apartes do texto plautino pode ser encontrado na fala de Pardalisca no quarto ato de *Casina* (PLAUTO. *Cas.*: 788-789).

O mecanismo do espreitar é importante em vários momentos das peças plautinas que nos propomos a analisar. É um tipo de cena que ocorre quando uma personagem (ou várias) está ciente da presença de outra(s) personagem(ns) no palco e o reverso não é verdade, ou seja, a(s) personagem(ns) em cena não sabem da presença dos espreitadores (MARSHALL, 2008: 167; SHARROCK, 2009: 100). Concordamos com a postura de G. Duckworth quando defende que o ato de espreitar é fundamental para o andamento de algumas peças plautinas (DUCKWORTH, 1994: 109), isso por que, além de contribuir para o cômico da cena, gera tensões que podem ser posteriormente exploradas. É o que percebemos, por exemplo na longa cena entre Mercúrio e Sósia no começo de *Amphitruo* (PLAUTO. *Amph.*: vv. 263-334).

O jogo de papéis ocorre quando uma personagem se comporta de uma forma não adequada ao seu papel (SLATER: 2000, 132), criando o que podemos chamar de uma peça dentro de uma peça, que é um mecanismo metateatral⁴¹ no qual um determinado esquema ou truque na apresentação é controlado por uma personagem de dentro da peça⁴². Essa noção perpassa toda a intriga das peças plautinas *Amphitruo* e *Menaechmi* e pode ser associada ao que F. Dupont e P. Letessier chamam da “comédia dos papéis”⁴³ quando se referem ao teatro romano:

41 Os aspectos metateatrais das peças de Plauto serão discutidos mais adiante neste capítulo.

42 Essa personagem que controlaria o esquema metateatral possivelmente é o próprio dramaturgo, no caso específico de nosso trabalho, Plauto. Conhecemos três menções explícitas a personagens como dramaturgos no *corpus* plautino (literalmente poetas, mas claramente poetas dramáticos devido ao contexto): *Asinaria* 748, e *Pseudolus* 401 e 404.

43 No original em francês: “comédie des rôles”.

“A história é, portanto, determinada pelos papéis e não o inverso; ela certamente faz parte da codificação e do prazer do espetáculo, mas é secundária, pois se a intriga pode criar novas situações, os papéis mantêm as mesmas características dramáticas e narrativas. Ela (a história) limita-se a criar situações nas quais os papéis vão ampliar suas próprias características - ou não poderiam ampliá-las, o que implicaria sempre na mesma codificação dos papéis”⁴⁴ (DUPONT; LETESSIER, 2011: 166). Comentários entre parênteses são de nossa autoria.

Portanto, a comédia romana dos séculos III e II a.C., é um espetáculo não-ilusório fortemente codificado, cujo foco estão nos papéis das personagens e não na história, ou enredo, em si. Essa consideração é central para nossa leitura dos discursos sobre o casamento em Plauto, pois evita que busquemos “reflexos da realidade” e nos permite trabalhar de forma mais centrada nos discursos, os quais nos indicam valores e formas de se pensar da época.

Tendo traçado esse aspecto central da comédia romana, entremos em um breve debate sobre algumas características do teatro grego e das formas dramáticas itálicas anteriores que podem ser encontradas em Plauto ou que contribuem para a compreensão de sua obra.

2.2. ANTECEDENTES DA *FABULA PALLIATA*

Conforme C. Panayotakis nos informa, as aproximadamente vinte e seis comédias latinas que chegaram completas (ou quase⁴⁵) até nós, dos dramaturgos Tito Mácio Plauto e Publio Terêncio Afro, assim como fragmentos das obras de autores como Lívio Andronico, Gneu Névio e Cecílio Estácio, eram, inicialmente, chamadas de *comoediae*, mas, por volta do século I a.C., adquiriram a terminologia genérica de *fabulae palliatae*, ou seja, peças com roupagem grega (PANAYOTAKIS, 2008: 130). É possível, inclusive, identificar esse caráter grego em uma fala metateatral proferida pelo enunciador do prólogo dos

44 No original em francês: “L’histoire est donc bien déterminée par les rôles et non l’inverse; elle fait certes partie de la codification et du plaisir du spectacle, mais elle est secondaire car si l’intrigue peut créer de nouvelles situations, les rôles gardent les mêmes caractéristiques spectaculaires et narratives. Elle se limite à créer des situations dans lesquelles ils vont déployer leurs caractéristiques propres – ou ne pas pouvoir le faire, ce qui implique toujours la même codification des rôles.”

45 Cabe ressaltar que possuímos somente fragmentos da comédia *Vidularia*.

Menaechmi de Plauto:

“**PRÓLOGO:** [...] Isto é o que escritores fazem em comédias: eles clamam que tudo ocorreu em Atenas, pretendendo que, assim, pareça mais grego para vocês”⁴⁶ (PLAUTO. *Men.*: vv. 7-9).

Ainda segundo C. Panayotakis, o uso da nomenclatura *fabula palliata* nos indica que, além de tais peças terem sido adaptadas de textos gregos, seriam diferenciadas, ainda em sua época, das *fabulae togatae*⁴⁷ (peças vestidas em toga), compostas principalmente no século II a.C., tendo como cenário Roma e a Itália e que também eram distintas das *fabulae atellanae*⁴⁸, que eram farsas originárias da Península Itálica que foram nomeadas a partir da cidade de Atela na Campânia (PANAYOTAKIS, 2008: 130). Essa terminologia, sendo utilizada para classificar a produção do poeta Plauto, demonstra a importância das comédias gregas na elaboração da obra plautina e em sua compreensão, além de indicar o reconhecimento da especificidade do gênero teatral ao qual Plauto pertencia. Similarmente, elementos das formas dramáticas itálicas influenciaram e ajudaram a formar o código da *palliata* e a arte do autor que é foco do presente texto.

N. Slater, inclusive, destaca que, quando Plauto iniciou sua carreira, o teatro, em sua forma helenizada, já era conhecido há pelo menos uma geração em Roma, e sua plateia já teria contato tanto com as formas itálicas de representação como com o repertório das companhias helenísticas itinerantes (SLATER, 2000: 5). Sendo assim, para entender as escolhas de Plauto e o funcionamento do teatro de sua época, é necessário efetuarmos alguns comentários sobre as formas teatrais que o precederam e influenciaram, começando pela produção grega.

A produção dramática cômica grega⁴⁹ é normalmente dividida em três períodos distintos⁵⁰: a Comédia Antiga (Início do Século V a.C. – 404 a.C.); a Comédia Média (404

46 No original em latim: “**PRO:** Atque hoc poetae faciunt in comoediis: / omnis res gestas esse Athenis autumant, / quo illud uobis graecum uideatur magis; [...]”. Nossa tradução foi efetuada a partir da versão em inglês de Wolfgang de Melo (2011).

47 Um tratamento sobre as *fabulae togatae* pode ser encontrado em W. Beare (BEARE, 1968: 128-136).

48 As *fabulae atellanae* serão trabalhadas mais adiante.

49 É importante destacar que ao nos referirmos ao “Teatro Grego”, estamos delimitados a quase que exclusivamente a produção ateniense, uma vez que obras de outras regiões não chegaram até nós.

50 Essa divisão pode ser encontrada, por exemplo, em autores como George Duckworth (1994), Pierre Grimal (GRIMAL, 2002), Simon Hornblower e Antony Spawforth (2003) e Wolfgang de Melo (2011) apesar de existirem variações nas datações.

a.C. - Final do Século IV a.C.); e a Comédia Nova (Final do Século IV a.C. - c.250 a.C.). Devido à especificidade de nosso objeto, iremos focar nossa atenção no último período, pois é nele que podemos encontrar mais características que, posteriormente, serão observadas nas peças plautinas.

S. Hornblower e A. Spawforth definem a chamada Comédia Nova como sendo as comédias escritas entre o último quartel do século IV a.C. e cerca de meados do século III a.C., compostas, em sua maioria, para serem apresentadas pela primeira vez em Atenas (HORNBLOWER; SPAWFORTH, 2003: 370-371). W. Beare nos informa que, já nos anos de 1960, possuíamos conhecimento do nome de sessenta e quatro autores desse período, dos quais, os mais conhecidos, são Apolodoro de Caristo, Filemon, Dífilo e Menandro (BEARE, 1968: 50).

Até 1905 os estudos da Comédia Nova eram efetuados, principalmente, por meio de conjecturas realizadas a partir das peças de Plauto e Terêncio cujas obras eram consideradas cópias dos “originais gregos”⁵¹ já que os discursos de autoridade nos estudos clássicos desse período conferiam maior valor às formas culturais gregas, entendendo a cultura romana, como, em grande parte, copiadora da cultura grega anterior. Antes da década de 1950 não se conhecia uma única comédia grega na íntegra das centenas de obras que os estudiosos apontavam como tendo sido produzidas nesse período, somente fragmentos e títulos, mas, com a descoberta dos Papiros de Bodmer, em 1952, passou-se a ter textos de Menandro na íntegra, e os achados ampliaram-se na década de 1960 e anos posteriores.

Apartir da descoberta de fragmentos extensos de cinco comédias de Menandro passou a ser possível efetuar comparações entre os textos e compreender a narrativa de algumas peças. No entanto, é importante ressaltarmos que, devido à escassez da documentação, muitas das características atribuídas à produção dramatúrgica do período da Comédia Nova são extrapolações efetuadas a partir da obra de Menandro.

T. Rosenmeyer caracteriza os enredos da Comédia Antiga como um presente imediato e cidadão, um hoje identificável, enquanto que, em contrapartida, os enredos da Comédia Nova seriam derivados de um presente genérico, ou seja, um ambiente que não se

51 Essa posição é defendida, por exemplo, por Jean Bayet (1996) e Pierre Grimal (2002), mas consideramos que esse tipo de discurso não mais se sustenta. Portanto, preferimos a postura de autores como Marilda Ciribelli (1995), Florence Dupont (2000), Eduard Fraenkel (2007), Wolfgang de Melo (2011) entre outros, que consideram os elementos originais da obra plautina.

identifica com um momento presente específico (ROSENMEYER, 1998: 166). W. Melo aponta que esse período da comédia grega deslocou o riso da esfera da vida pública para dentro do domínio doméstico, substituindo as críticas agressivas da Comédia Antiga por diálogos mais polidos (MELO, 2011: xxiii). A esse ponto, podemos somar a visão de P. Grimal, para quem, o foco dessa produção “não recai sobre [...] as instituições da democracia, [...], ou sobre os grandes problemas da guerra [...], mas sobre as minúcias da vida quotidiana” (GRIMAL, 2002: 72), que é também a interpretação tanto de A. Couto (COUTO, 2006: 12) como de J. Brandão (BRANDÃO, 1978: 131).

No entanto, não podemos perder de vista a posição de E. Gruen de que o teatro não era um mero entretenimento e que influenciava a vida pública de várias formas (GRUEN, 1994: 183), apesar de A. Sommerstein, mais recentemente, argumentar que o objetivo primário da comédia ateniense era divertir seu público (SOMMERSTEIN, 2009: 2). Apesar de E. Gruen estar se referindo especificamente ao teatro romano republicano, consideramos que sua hipótese também seja válida para a dramaturgia grega e que não contraria o pensamento de A. Sommerstein, especialmente, se lembrarmos a já citada passagem de F. Dupont e P. Letessier, na qual os autores defendem que os vários aspectos da vida romana eram imbricados na antiguidade (DUPONT; LETESSIER, 2011: 14-19). Com isso queremos apontar que, uma separação rígida entre vida pública e vida privada, não mais contribui para a compreensão da vida dos homens e mulheres antigos. O que nos interessa é indicar que a Comédia Nova consolidou alterações marcantes em relação à Comédia Antiga, inclusive no enredo⁵², e que uma parcela dessas alterações são parte integrante da *fabula palliata* romana.

Um primeiro aspecto é o prólogo da Comédia Nova, um importante elemento na *fabula palliata*. Nos códigos dos dois tipos de teatro o prólogo era substancialmente informativo: servia para colocar os espectadores a par de alguns pressupostos necessários para uma boa compreensão da ação. R. Hunter defende que uma análise dos prólogos de Aristófanes pode contribuir para a compreensão dos prólogos da Comédia Nova (HUNTER, 2010: 43-44). Na visão do estudioso, as peças desse comediógrafo podem ser divididas entre aquelas que possuem um “discurso-prólogo narrativo” e aquelas em que a “exposição é majoritariamente conduzida pelo diálogo” (HUNTER, 2010: 43). Na opinião

52 Richard Hunter efetua uma breve listagem das diferenças mais marcantes entre os dois períodos (HUNTER, 2010: 21-26).

de R. Hunter, nos prólogos das peças *Akharneïs* e *Nephelai*, pertencentes ao primeiro grupo na divisão do autor, é possível identificarmos uma técnica que será vista, posteriormente, na Comédia Nova e que é o recurso à narrativa por parte das personagens principais, explicando seus problemas à plateia sem falar diretamente com ela ou reconhecerem-se como parte de uma peça (HUNTER, 2010: 43-44). Esse recurso ao aparte é amplamente encontrado em Plauto e possui grande significação para a compreensão do código da *fabula palliata*, conforme exploraremos em nossas análises.

Em relação ao enredo da Comédia Nova, G. Duckworth e D. Wiles, com pequenas variações entre os autores, nos indicam que a base de todas essas comédias, com uma única exceção segundo D. Wiles, é uma história de amor que põe em cena a paixão de um jovem rapaz pela filha de um vizinho ou por uma mulher, muitas vezes uma prostituta, cuja verdadeira identidade é, posteriormente, revelada (DUCKWORTH, 1994: 28; WILES, 2001: 42). A oposição paterna a estes amores é uma constante, geralmente porque o pai tem outros objetivos para o filho. O interesse da história está em criar uma situação aparentemente sem solução perante o extremar das duas posições: o jovem não quer renunciar ao seu amor e o pai recusa mudar de opinião. Essa característica da trama se mantém com força no código das peças plautinas.

Quando toda a situação parece perdida, surge, como que por um milagre, um golpe de teatro⁵³ que resolve a situação. A. Couto argumenta que o desfecho da intriga não contém geralmente qualquer surpresa: se os encantos de uma jovem se revelam irresistíveis, as circunstâncias conjugam-se, por meio de peripécias mais ou menos complicadas, para que se revele que ela é, afinal, uma cidadã de nascimento livre, podendo ser uma rica herdeira ou uma familiar do seu pretendente (COUTO, 2006: 13).

No entanto, D. Wiles acrescenta um detalhe interessante para nossa análise sobre o casamento em Plauto. O estudioso considera que o interesse básico da Comédia Nova está na relação entre amor e sexualidade (WILES, 2001: 42), o que corrobora com nossa visão do teatro plautino. Partindo da noção de amizade, o autor argumenta que não deveria existir uma verdadeira reciprocidade⁵⁴ nas relações entre homens e mulheres e que, as alternativas ao casamento legal, ou seja, as relações homoafetivas, a procura de uma prostituta e o concubinato, deveriam ser focos mais comuns para as ideias de um amor

⁵³ Por “golpe de teatro”, estamos nos referindo à “ação totalmente imprevista que muda subitamente a situação, o desenrolar ou a saída da ação” (PAVIS, 2011: 187).

⁵⁴ Ponto chave na amizade antiga.

recíproco (WILES, 2001: 42-45). D. Wiles complementa apontando que um recurso encontrado em Menandro para burlar essa situação, é fazer o marido amar a mulher que será sua esposa legítima no final da trama, pensando em se tratar de uma prostituta ou concubina (WILES, 2001: 45). Esse recurso relatado pelo estudioso é interessante e será avaliado quando analisarmos o casamento plautino.

Um último aspecto que nos interessa mencionar é em relação às personagens da Comédia Nova. G. Duckworth aponta que as personagens principais são retiradas do círculo familiar convencional⁵⁵: maridos, esposas, filhos e filhas, mas todos demarcados de forma individual (DUCKWORTH, 1994: 28) e, segundo W. Melo, com refinada humanidade (MELO, 2011: xxiii). Assim como na *fabula palliata*, o escravo é uma figura presente na Comédia Nova, mas, segundo G. Duckworth, não possui a característica do escravo astuto de Plauto⁵⁶, sendo caracterizado como leal e um tanto estúpido (DUCKWORTH, 1994: 28). Personagens como soldados, parasitas, vendedores de escravos, cortesãs e cozinheiros também têm participação nas comédias, mas são igualmente retratados com seres humanos (DUCKWORTH, 1994: 28), ao contrário da *palliata*, que se constrói a partir da noção de uma “comédia de papéis”, conforme defendido por F. Dupont e P. Letessier em sua obra mais recente (DUPONT; LETESSIER, 2011: 106-107), mas se utilizando amplamente do repertório elaborado na Comédia Nova Grega.

Consideramos evidente que o “lugar teatral” em Roma tenha recebido influências fortes do teatro de origem grega, mas nos parece pouco provável que esses elementos não foram aceitos sem profundas modificações e que aspectos do drama itálico também não tenham contribuído para suas formas. Nas palavras de F. Dupont e P. Letessier:

“Sua tradução (dos romanos) é muito livre, mas não é uma nova escrita a partir da 'história' (da comédia grega reescrita). Eles sempre mantêm o texto grego, mesmo se eles (os romanos) escrevem um texto lúdico. O texto grego não é mais do que um material para os jogos cênicos”⁵⁷ (DUPONT; LETESSIER, 2011: 27). Comentários entre parênteses são de nossa autoria.

55 Aires Couto acrescenta que são personagens do dia-a-dia retiradas da vida cotidiana (COUTO, 2006: 12).

56 Uma análise sobre a escravidão extrapola os limites de nosso trabalho, mas é possível encontrar um tratamento profundo sobre o escravo na obra plautina em Kathleen McCarthy (2004).

57 No original em francês: “Leur traduction est très libre, mais ce n'est pas une écriture nouvelle à partir de 'l'histoire'. Ils gardent toujours le script grec même s'ils écrivent un texte ludique. Le texte grec n'est qu'un matériau pour les jeux scéniques.”

As apresentações dramáticas são um elemento de significância na sociedade romana desde os seus primórdios. O ano de 753 a.C. é apontado pela tradição como a data da fundação de Roma e sabemos que cerca de cinco séculos depois um grego chamado Lívio Andronico adaptou, possivelmente pela primeira vez, uma comédia e uma tragédia gregas para serem apresentadas em um palco romano (GOLDBERG, 2008: 16; PANAYOTAKIS, 2008: 131). Diversos autores consideram a data de 240 a.C. como importante pois ela marcaria, não somente o surgimento de peças de roupagem grega em Roma, mas também o início de uma literatura latina formal (DUCKWORTH, 1994: 3; GRIMAL, 2002: 81; CITRONI *et alii*, 2006: 57. 85 e 89). No entanto preferimos seguir S. Goldberg, que acredita que 240 a.C. seja uma data impossivelmente tardia para se falar do “surgimento da literatura” (GOLDBERG, 2008: 16). Além disso, esses discursos que buscam “as origens”, estão dentro de um campo dos usos do passado que não interessam ao presente trabalho.

G. Duckworth levanta duas hipóteses para a introdução desse tipo de drama em meados do século III a.C. (DUCKWORTH, 1994: 3). A primeira é que as apresentações dramáticas eram primariamente para satisfazer os desejos dos soldados romanos que haviam assistido a tragédias e comédias gregas em Siracusa durante as Guerras Púnicas. A segunda aponta que as peças refletiam um desenvolvimento cultural geral na sociedade romana, na qual formas mais sofisticadas de teatro eram necessárias. À parte a terminologia evolucionista utilizada pelo autor, acreditamos que a segunda hipótese pareça mais plausível, apesar de não podermos descartar que a primeira também deva ter contribuído para aumentar a demanda por essas formas de expressão dramáticas.

Apesar de ser possível considerar 240 a.C. como uma data emblemática para o início da literatura romana, é necessário levantar um questionamento. Se foi possível introduzir um teatro formal nesse ano, ou numa data próxima desta, é porque já existia uma sociedade preparada para essa introdução. Isso implica, obviamente, na existência de algum tipo de atividade dramática anterior a essa data e pretendemos, justamente, indicar que tipos de atividades eram essas e localizar que influências essas formas de drama não-literário causaram na comédia romana dos séculos III e II a.C. W. Melo ressalta que muito do humor plautino é atípico à Comédia Nova Grega e que as tradições itálicas certamente tiveram grande influência em sua obra (MELO, 2011: lviii).

Portanto, em nossa perspectiva, o material proporcionado pelos textos gregos, também foi amplamente modificado tendo em vista aspectos das manifestações teatrais pré-literárias romanas, das quais, trataremos de quatro: os versos fesceninos, a *satura* dramática, a *fabula atellana* e o mimo.

Segundo G. Duckworth e W. Melo, a origem da palavra fescenino provém do nome da cidade etrusca de *Fescennium* (DUCKWORTH, 1994: 7; MELO, 2011; lviii). Uma segunda hipótese, levantada por M. Citroni *et alii*, aponta que seu nome viria do termo *fascinum*, uma palavra que indicava o “mau olhado” ou o membro masculino ereto, símbolo de fecundidade, ao qual, na antiga cultura rural, servia para esconjurar a esterilidade (CITRONI *et alii*, 2006: 50).

As características gerais dos versos fesceninos mais antigos parecem claras. Eles eram zombeteiros, abusivos e obscenos, sendo particularmente relacionados a casamentos e festivais de colheita e, provavelmente, se consistiam de formas ritualizadas de obscenidade verbal (BEACHAM, 1991: 3-4; DUCKWORTH, 1994: 8). G. Duckworth complementa que os versos fesceninos eram improvisados e moldáveis e eram provavelmente acompanhados por gestos teatrais de forma similar ao mimo (DUCKWORTH, 1994: 8). No entanto, W. Melo ressalta que devemos ser cuidadosos ao observar a influência desse tipo de manifestação sobre a produção plautina, pois, além de não possuímos dados objetivos sobre os versos fesceninos, não podemos afirmá-los como inspiração de Plauto simplesmente pelo fato de serem grosseiros e burlescos (MELO, 2011: lix). Essa ressalva do autor somente nos indica que não devemos aceitar os discursos de forma acrítica. Apesar de não ser possível afirmar a influência, também não vemos por que não considerar essa possibilidade.

Quase não possuímos informações sobre a *satura* dramática. Julgamos que eram espetáculos nos quais, ao julgar pelo nome, a música, o canto, a mímica, a dança e alguma dose de representação dramática estavam presentes, já que a explicação mais provável para o termo “*satura*”, segundo R. Beacham e M. Citroni *et alii*, é aquela que entende o termo como proveniente de *satur*, uma indicação de plenitude e variedade, ou seja, a diversidade de “ingredientes” que entravam para fazer parte deste antigo tipo de representação (BEACHAM, 1991: 12; CITRONI *et alii*, 2006: 51). Assim, a própria palavra latina *satura*, em si, já indicaria uma mistura de elementos. É possível que essa tradição de mesclar diferentes componentes tenha influenciado a *fabula palliata*, mas, conforme ocorre

com as demais formas pré-literárias itálicas, não possuímos bases suficientes para efetuarmos afirmações mais específicas, além de levantar possibilidades.

Encontramos em Tito Lívio a afirmação de que a *fabula atellana* era um tipo de farsa que foi desenvolvida pelos oscos na Campânia e que entrou em contato com os latinos num período ainda remoto, apesar do fato de que, até mesmo no período clássico, as apresentações eram ocasionalmente feitas em osco (TITO LÍVIO. *Urbe*: VII, 2). W. Melo defende a hipótese de que o nome dessa forma dramática teve suas origens na cidade de *Atella*, situada entre Nápoles e Cápua (MELO, 2011: lxi). Nenhuma *fabula atellana* sobreviveu completa, somente títulos e pequenos fragmentos, mas esse material já é suficiente para nos dar alguma indicação de suas características. Alguns dos títulos das obras são derivados de festivais (*Kalendae Martiae*), de distritos (*Campani*) e ocasionalmente na mitologia (*Hercules Coactor*).

Os seus ingredientes característicos parecem exibir uma fusão de elementos itálicos, gregos e latinos. Segundo M. Citroni *et alii*, a *atellana* era executada como uma espécie de “parte cômica final” paralela a espetáculos de outros gêneros (CITRONI *et alii*, 2006: 52). As peças eram curtas, com provavelmente trezentos ou quatrocentos versos, já que elas eram usadas como *exodia*. Pouco sabemos sobre seus enredos, mas é certo que trapagens e travessuras eram um elemento frequente, assim como patetices. A presença de obscenidades nos parece muito provável em um tipo de comédia popular como essa e há evidências de que charadas também eram recorrentes. Tratava-se provavelmente de um tipo de farsa urbana que caricaturava o ambiente rústico. Música e cantos também possuíam um papel importante em suas produções, como demonstra as referências a *cantica* na obra de Suetônio quando trata da vida de Nero (SUETÔNIO. *Vita*: VI, 39).

G. Duckworth e W. Melo nos indicam a existência de personagens fixas (*personae Oscae*) nas *fabulae atellanae* (DUCKWORTH, 1994: 11; MELO, 2011: lxi), uma característica que muito nos interessa. Ainda segundo os autores, os atores regularmente usavam máscaras, o que facilitaria a interpretação de tipos fixos, os quais eram em número de quatro: *Maccus* era o bobo; *Bucco* o glutão ou fanfarrão; *Pappus* era o velho tolo e; *Dossennus* era normalmente o trapaceiro sagaz (DUCKWORTH, 1994: 11-12; MELO, 2011: lxi). O uso de um recurso muito próximo, o dos papéis fixos, é uma constante nas obras de Plauto. Apesar dessa característica também existir na Comédia Nova, acreditamos que esse recurso tenha sofrido influências também das *fabulae atellanae*, pois inclusive os

quatro tipos presentes nessa forma dramática são encontradas nas peças de Plauto, e contribuem para sua *uis comica*.

R. Beacham defende a influência direta das *fabulae atellanae* nas comédias romanas posteriores e argumenta que, inclusive, foi essa relação que permitiu a sobrevivência da *atellana*, a qual, ocasionalmente, se aproveitava para satirizar os novos estilos (BEACHAM, 1991: 128).

A última forma dramática que iremos citar é o mimo⁵⁸, que era um tipo de farsa na qual a ação mimética (dança, gesticulação ou expressões faciais) era o principal elemento. Mimos eram amplamente improvisados e regularmente apresentados na *Floralia*, que, segundo R. Beacham, se tornou um festival anual em 173 a.C. (BEACHAM, 1991: 129). A palavra *mimus* é de origem grega (de *mimeisthai*, que significa “imitar”) e é usada tanto para a peça quanto para o ator (DUCKWORTH, 1994: 14). Uma palavra latina recorrente para se referir ao ator dos mimos era *planipes* que significa “com os pés descalços”, o que implica que esse ator se distinguia dos atores das comédias e das tragédias (MELO, 2011: lxiv).

G. Duckworth argumenta que o *planipes* não usava qualquer tipo de calçado para poder ter maior liberdade de movimento ou, o que nos parece improvável, que os *planipes* não atuavam num palco e sim no nível da *orchestra* (DUCKWORTH, 1994: 14). Máscaras não eram utilizadas, apesar de existir a hipótese do seu uso num período posterior (MELO, 2011; lxiv).

G. Duckworth afirma que, ao contrário da *fabula atellana*, o mimo preferia cenários urbanos e as peças eram com frequência sobre situações obscenas, interpretadas por duas ou três pessoas, tendo a temática do adultério como algo recorrente (DUCKWORTH, 1994: 15). F. Dupont e P. Letessier acrescentam que existiam duas categorias de mimos: os eróticos, aos quais G. Duckworth se refere, e os satíricos (DUPONT; LETESSIER, 2011: 135). Sobre esse segundo grupo, M. Citroni *et alii* argumenta que “trazia à cena uma intenção realista ao refletir a experiência humana nos seus pormenores [...] muito próximos do uso diário” (CITRONI *et alii*, 2006: 404). Acreditamos que a questão da realidade esteja deslocada, pois defendemos que nenhuma das formas dramáticas citadas procuravam refletir “uma realidade”, já que o palco romano é não-ilusório, e sim contribuir

58 Um dos títulos dos mimos que se preservaram até a contemporaneidade, *Aulularia*, possui exatamente o mesmo nome de uma das peças de Plauto.

para rituais e entreter uma audiência.

Parece pouco provável que o dramaturgo não tenha se utilizado amplamente das técnicas desenvolvidas pelo mimo, especialmente os eróticos, já que a sexualidade é um tema central nas peças plautinas.

Ainda que não seja fácil estabelecer com exatidão a influência que estas fontes tiveram em Plauto, devido ao desconhecimento que delas temos, quase todos os pesquisadores aceitam que elas devem ter potencializado a presença do tema do engano e do equívoco, a paródia de temas sérios, o recurso a expedientes cômicos como grosserias, insultos, obscenidades e as cenas de pancadaria ou de bebedeira. Teriam igualmente potencializado o papel do canto, da música, da dança e de toda uma movimentação e uma alegria que diferem a produção plautina de suas inspirações.

Tendo apresentado diversas formas teatrais que, direta ou indiretamente, contribuíram para constituir o estilo plautino e sua forma de lidar com o público e os espetáculos, nos resta tratar sobre o palco e a situação na qual as comédias de Plauto eram executadas e de que forma a sociedade interagiu com esses eventos.

2.3. LUGAR TEATRAL ROMANO

H. Flower nos aponta que a cultura romana era, em muitas formas, uma cultura do espetáculo e que os espetáculos estavam “no coração da política e da compreensão dos romanos da identidade de sua comunidade”⁵⁹ (FLOWER, 2007: 322). Conforme M. Citroni *et alii* e E. Gruen defendem, em Roma, os espetáculos teatrais pertenciam ao âmbito das celebrações públicas de caráter religioso cuja organização e controle dependiam dos magistrados da República (CITRONI *et alii*, 2006: 66; GRUEN, 1994: 183), estando sujeitos às suas estratégias. No entanto, o momento do espetáculo também possuía funções no bom funcionamento da sociedade e determinava em grande medida o código utilizado pela *fabula palliata* de Plauto.

Dessa forma, afim de compreender a lógica da produção plautina, é necessário entendermos as especificidades do palco romano e o momento no qual ocorriam as apresentações das comédias. Não entraremos na discussão dos significados dos diferentes

⁵⁹ No original em inglês: “[...] at the heart of politics and of the romans understanding of the identity of their community”.

festivais, pois nosso interesse no presente trabalho não é debater o caráter religioso do teatro, mas consideramos importante citá-los para entendermos alguns aspectos do código da *palliata* e apontar a difusão do teatro no calendário religioso oficial romano e, portanto, sua penetração na sociedade romana como um todo.

As primeiras festas que incluíam representações teatrais foram: os *Ludi Romani* administrados pelos edis curuis em honra a Júpiter cuja data de instituição nos é incerta; os *Ludi Plebeii* inaugurados em cerca de 220 a.C., igualmente em honra a Júpiter, cuja responsabilidade era dos edis plebeus; os *Ludi Apollinares* em honra a Apolo, inaugurados em 212 a.C. e sob a administração dos pretores urbanos e; os *Ludi Megalenses*, também de responsabilidade dos edis curuis, homenageando a Magna Mater e que tiveram sua instituição em 202 a.C.⁶⁰.

Sabemos por meio de Tito Lívio que, em 214 a.C., quatro dias dos *Ludi Romani* eram dedicados a apresentações teatrais (TITO LÍVIO. *Urbe*: XXIV, 43). G. Duckworth aponta que em 200 a.C. existiam cerca de onze dias dedicados ao teatro dentro dos festivais regulares e, que em 191 a.C., já eram em número de aproximadamente dezessete (DUCKWORTH, 1994: 77). Ainda segundo relato do estudioso, na época de Augusto, esses dias, podem ter chegado ao número de quarenta e três (DUCKWORTH, 1994: 77). Concordamos com a posição de E. Fantham de considerar mais sensato afirmar que durante os séculos III e II a.C. existiam entre vinte a quarenta dias dedicados à arte dramática, ao invés de procurarmos números exatos (FANTHAM, 2008: 117).

O espetáculo teatral era gratuito e o público era composto por todos os lugares sociais da sociedade (BEACHAM, 1991 21-22). A partir do final do século III a.C., a população se congregava nos teatros: as ocasiões em que as peças eram exibidas se multiplicaram e a popularidade do drama como forma de entretenimento se ampliou tremendamente (GRUEN, 1994: 183). A opinião pública passou a acompanhar as trajetórias de dramaturgos, produtores e atores. No entanto, essa instituição carregava um significado que se estendia para além do mero entretenimento. Primeiro, era parte integrante de um ritual. Depois, também é necessário se considerar que a arte dramática imbricava-se com a cena pública em vários níveis, justamente por as peças terem se tornado parte constituinte das celebrações religiosas, além da característica já mencionada

60 Quem nos fornece esses dados e datas são Mario Citroni *et alii* (2006), George Duckworth (1994), Erich Gruen (2001), C. Marshall (2008) e Wolfgang de Melo (2011).

de que os magistrados tomavam para si a responsabilidade das apresentações.

Conforme F. Dupont e P. Letessier argumentam, os jogos se inscreviam em um tempo ambíguo, pois instalavam no espaço público, os valores privados do *otium* (DUPONT; LETESSIER, 2011: 15). N. Slater argumenta que “uma peça não é um festival ou ritual; é uma criação artística autônoma de um número finito de artistas (dramaturgos e atores) para uma ocasião teatral específica”⁶¹ e mesmo que uma comédia plautina tenha sido, por exemplo, comissionada para os *Ludi Apollinares*, isso não a tornaria, segundo N. Slater, um ritual religioso (SLATER, 2000: 2).

No entanto, a observação do estudioso, não nos impede de pensar na *palliata* em termos de uma parte integrante de um ritual, conforme defendido por F. Dupont e P. Letessier (DUPONT; LETESSIER, 2011: 13-24). Fazendo as colocações de N. Slater e de F. Dupont e P. Letessier dialogarem, nos é possível afirmar que uma peça possui dinâmica própria dentro do teatro e que, elementos diversos como a arquitetura do edifício teatral ou as expectativas da audiência, se combinam para produzir um certo sentido teatral e um significado ritual. É o que vemos claramente no prólogo da peça *Casina*, nas primeiras linhas da fala do enunciador do prólogo:

“**PRÓLOGO:** Eu os saúdo, melhores dos espectadores, vocês que possuem a Boa Fé na mais alta estima – e vice-versa. Se eu falei a verdade, me dêem um sinal claro, para que saiba desde o início que vocês estão bem dispostos a me ouvirem”⁶² (PLAUTO. *Cas.*: vv. 1-4).

A passagem acima do texto plautino possui um forte elemento ritual. Percebemos que o prólogo clama pela deusa *Fides* e procura confirmar a disposição do público em ouvir suas palavras, já que o ritual não teria efeito sem uma participação adequada da platéia.

Apesar da popularidade, os mais antigos espetáculos realizados em Roma não foram dramas, ou seja, tragédias e comédias, mas sim corridas de carros realizadas em circos e, posteriormente, combates de gladiadores (DUCKWORTH, 1994: 79; GRIMAL, 2002: 24). Segundo o relato de Tito Lívio, somente em 364 a.C., quando decidiu-se mandar

61 No original em inglês: “A play is not a festival or ritual; it is an autonomous artistic creation of a finite number of artists (playwrights and players) for a specific theatrical occasion”.

62 No original em latim: “**PRO:** Saluere iubeo spectatores optumos, / Fidem qui facitis maxumi – et uos Fides. / Si uerum dixi, signum clarum date mihi, / ut uos mi esse aequos iam inde a principio sciam”. Nossa tradução foi efetuada a partir da versão em inglês de Wolfgang de Melo (2011).

vir dançarinos, músicos e mimos da Etrúria e organizar o que se chamou de *Ludi Scaenici*, foi necessário encontrar um local apropriado para a realização de apresentações teatrais (TITO LÍVIO. *Urbe*: VII, 2).

É significativo a escolha do nome dos *Ludi Scaenici*. Eles deviam realizar-se de frente para uma *skéne*⁶³ e os espectadores, em vez de rodearem o local do espetáculo, como para os jogos do circo, encontravam-se todos no mesmo lado da construção. É possível inferir que isso implicava que os cantores, dançarinos e músicos se apresentavam em frente a essa *skéne*, muito provavelmente sobre um estrado sobrelevado. P. Grimal aponta que esse tipo de disposição era familiar aos itálicos desde datas remotas e que servia para representar os tipos de espetáculos pré-literários trabalhados anteriormente, que floresceram, provavelmente, sob alguma influência das colônias gregas como Tarento e Nápoles (GRIMAL, 2002: 25).

Existem indícios de que Roma não possuía um teatro permanente antes do ano 55 a.C., ano no qual Pompeu construiu um de pedra, erguido no Campo de Marte, próximo à Cúria e que aparentemente possuía lugares para cerca de dez mil espectadores (BEACHAM, 1991: 56; CITRONI *et alii*, 2006: 69; HOWATSON, 1993: 561). No entanto, na época de Plauto e Terêncio⁶⁴, as peças eram apresentadas em palcos de madeira localizados em frente de uma construção temporária que possuía três portas que se abriam para o palco (DUCKWORTH, 1994: 79). Esse tipo de palco era erguido normalmente no Circo Máximo ou no Fórum, tendo assentos de madeira ao seu redor. M. Howatson aponta que em 155 a.C., uma tentativa de erguer um teatro permanente foi frustrada pelo cônsul Scipio Nasica, que convenceu o Senado a demolir o prédio, argumentando que ele constituía um perigo à moral pública (HOWATSON, 1993: 561).

Segundo o mesmo autor, após 68 a.C., os *equites* adquiriram o direito de ocuparem as primeiras quatorze filas da *cavea*⁶⁵ (HOWATSON, 1993: 561), o que seria, em nossa opinião, um dado que mostra, junto com o crescente número de dias dedicados ao teatro, a crescente importância e popularidade desse tipo de espetáculo e a adoção de estratégias por parte do poder central, para usufruir de tal situação.

Fortalecendo nossa argumentação, Tito Lívio nos aponta que, em 195 a.C., os

63 No Teatro Antigo, uma *skéne*, é a construção de fundo à qual eram conectadas a plataforma do palco e a *periaktoi* (painéis pintados que serviam como cenário) e onde a indumentária era guardada.

64 Nos referimos aos séculos III a.C. e II a.C.

65 Nome dado aos assentos dos teatros romanos.

senadores passaram a ter assentos separados para assistirem aos espetáculos teatrais:

“Eles ganharam grande favor com aquela ordem de outra maneira, já que durante os *Ludi Romani* ordenaram que os edis curuis separassem os assentos senatoriais daqueles do povo, pois até aquele momento os lugares de onde assistiam os jogos eram escolhidos indiscriminadamente”⁶⁶ (TITO LÍVIO. *Urbe*: XXXIV, 44).

Nessa passagem fica evidenciada a relação dos edis curuis com a organização teatral e percebemos que a *cavea* do teatro foi progressivamente subdividindo-se em setores que acabaram por reproduzir em miniatura as distinções e as estratificações da sociedade romana republicana. Além disso, essa decisão de introduzir uma mudança por meio da lei deve refletir, em alguma medida, uma percepção por parte do Senado do teatro como um espaço não só ritual, mas também político e da relação da audiência com o que estava no palco.

Apesar de os jogos propiciarem uma suspensão simbólica das hierarquias, dando maior liberdade aos comediógrafos (DUPONT; LETESSIER, 2011: 19), é possível pensarmos numa afirmação de valores partilhados, conforme defendido por E. Segal (SEGAL, 1971: I), já que essa é uma das premissas do riso que defendemos.

Conforme H. Flower nos aponta, o alcance do significado e da importância do espetáculo na cultura romana, é revelado pelo fato de que, a maioria dos elementos que se somavam para formar as apresentações públicas, estavam completamente desenvolvidos muito antes do advento das formas escritas equivalentes (FLOWER, 2007: 341).

Em todo lugar onde havia apresentações teatrais em Roma, havia também magistrados, edis ou pretores, que eram responsáveis por contratar as companhias. É possível perceber a economia teatral romana em termos de magistrados contratando grupos como uma forma de *munus*⁶⁷ para a audiência, que era um dos componentes esperados de celebrações e rituais religiosos. C. Marshall utiliza-se de uma definição dessa relação entre magistrados e teatro que consideramos muito pertinente: “o grupo (teatral) vende uma

66 No original em latim: “gratiam quoque ingentem apud eum ordinem pepererunt, quod ludis Romanis aedilibus curulibus imperarunt ut loca senatoria secernerent a populo; nam antea in promiscuo spectarant. equitibus quoque perpaucis adempti equi, nec in ullum ordinem saeuitum.”. Texto em latim retirado da edição de Robert Conway e Charles Walters (1919) e tradução em português de Paulo Matos Peixoto (1989).

67 Para um tratamento mais profundo sobre o significado do *munus*, ver a obra de Renata Garraffoni (GARRAFFONI, 2005: 19-28)

plateia para os magistrados por um preço”⁶⁸ (MARSHALL, 2008: 83).

A produção das comédias romanas durante o século II a.C. estava nas mãos do *dominus gregis*, o administrador de uma *grex*, ou companhia de teatro (DUCKWORTH, 1994: 73; FANTHAM, 2005: 117). Existe inclusive a possibilidade de que ficasse ao encargo dos magistrados a supervisão em uma espécie de pré-estréia da representação (CITRONI *et alii*, 2006: 67).

Não temos dúvidas de que existia uma relação financeira entre a *grex*, mais particularmente o *actor*⁶⁹, um ator-administrador, e o poder central sob a forma dos magistrados. O retorno do investimento se concretizaria em uma audiência satisfeita e era a responsabilidade da *grex* garantir isso. Era sua função entreter a plateia.

Dessa maneira, concordamos com H. Flower quando ele defende que o desenvolvimento dos espetáculos estava intimamente ligado com a ascensão de uma elite possuidora de cargos, definida pelo compartilhamento do poder político entre patrícios e plebeus (FLOWER, 2007: 323). A rede de laços econômicos pode ser vista, por exemplo, no prólogo da *Asinaria* de Plauto quando o pronunciador do prólogo exorta a plateia:

“Agora, espectadores, prestem atenção, por favor; e que o espetáculo seja um êxito para mim, para vocês e para a companhia, e também para os directores e para aqueles que o contrataram”⁷⁰ (PLAUTO. *As.*: vv. 1-3).

Nesse trecho fica evidente que o grupo (*grex*), a audiência (*spectatores*) e os magistrados (referidos como contratadores, *conductores*) estavam interligados com o espetáculo teatral de uma forma ou de outra. Assim como também estavam os diretores (*domini*), que podiam ser os atores livres da *grex*, donos dos atores escravos, como também podiam ser outros patrocinadores da produção.

Com o tempo viria a se favorecer a consolidação de um teatro que poderíamos chamar de um “teatro de repertório”, no sentido de que se buscava revisitar os textos de êxito assegurado em vez de se correr riscos. S. Goldberg chega a afirmar que Roma foi herdeira do:

68 No original em inglês: “[...] the troupe sells an audience to the magistrates for a price”.

69 A palavra mais comum para “ator” era *histrion* ou *cantor*.

70 No original em latim: “Hoc agite sultis, spectatores, nunciam, / quae quidem mihi atque vobis res vertat bene / gregique huic et dominis atque conductoribus”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Aires Couto (2006).

“[...] modelo comercial posterior do mundo helenístico, quando peças eram propriedade de companhias profissionais autônomas que atuavam sob contrato, levando seus próprios roteiros, fantasias, máscaras e música de cidade em cidade [...]”⁷¹ (GOLDBERG, 2008: 17).

E. Gruen afirma que os *Ludi Scaenici* exerciam um papel fundamental no processo da política romana e aponta que, fama e popularidade adquiridas por meio do patrocínio de espetáculos que agradavam à população, podiam impulsionar uma carreira senatorial e, definitivamente, facilitavam a movimentação para as altas magistraturas (GRUEN, 1994: 188). Dessa forma, podemos inferir que existia uma forte competição entre os jovens políticos pelos serviços dos dramaturgos mais talentosos afim de ganharem prêmios pelas apresentações mais atraentes de forma a ganhar apoio popular. Ficamos com poucas dúvidas de que exista algum nível de interferência externa no que era posto em cena, mas nos parece impossível determinar com exatidão até onde essa interferência alcançava.

Tendo efetuado essas ressalvas e delimitado um pouco o campo de atuação dos espetáculos teatrais, nos fica claro que os discursos sobre casamento apresentados por Plauto, estavam inseridos num contexto ritual significativo, no qual, cada gesto era necessário para a boa execução do rito, inclusive a platéia. Similarmente nos transparecem estratégias por parte de uma elite possuidora de cargos que poderia clamar algum controle sobre o que e como era dito nos palcos e, talvez, influenciar o discurso plautino sobre o casamento e as relações conjugais.

Portanto, tendo apresentado alguns pontos importantes para a compreensão do teatro cômico romano dos séculos III e II a.C., se mostra necessário abordarmos alguns aspectos do dramaturgo cujas peças são objeto do presente trabalho.

2.4. VIDA DO COMEDIÓGRAFO

Sabemos pouco sobre a vida de Plauto, uma vez que o comediógrafo não nos deixou informações autobiográficas na sua obra e os dados que nos foram transmitidos pelos autores antigos são muito escassos e pouco precisos.

71 No original em inglês: “[...] later, commercial model of the Hellenistic world, when plays were the property of self-contained, professional companies who performed for hire, bringing their own scripts, costumes, masks and music from city to city [...]”.

Supõe-se que ele nasceu em Sársina (CITRONI *et alii*, 2006: 101; GRUEN, 2001: 84; MELO, 2011: xv), cidade dos Apeninos na antiga Úmbria, mas desconhecemos o local exato de seu nascimento. Havia cerca de uma década que a Úmbria estava sob domínio romano quando o comediógrafo nasceu, uma região sob influências diversas, entre elas, etruscas, célticas e latinas (BAYET, 1996: 52).

Segundo A. Couto, alguns autores, baseando-se num verso de uma comédia plautina, o v. 629 da peça *Miles Gloriosus*, no qual a personagem Periplectômeno afirma ter 54 anos, apontam 259 - 258 a.C. como a data provável do nascimento do comediógrafo, já que costumam indicar o ano de 205 a.C. como o da primeira representação dessa comédia (COUTO, 2006: 7). O mesmo autor nos informa que os defensores desta data justificam-na por estranharem uma referência tão precisa à idade da personagem e verem nela uma alusão à idade do ator, que poderia ser perfeitamente o próprio Plauto, já que no início de sua carreira ele teria sido ator das suas próprias comédias (COUTO, 2006: 7).

Outros (DUCKWORTH, 1994: 49; MELO, 2011: xv; PARATORE, 1983: 39), fundamentando-se em Cícero, numa passagem do tratado *De Senectute* (CÍCERO. *Sen.*: 14), na qual diz que Plauto compôs na sua velhice as peças *Pseudolus* e *Truculentus*, situam a data de nascimento do comediógrafo entre 254 a.C. e 251 a.C. Esses autores recordam que, para os latinos, a velhice começava aos sessenta anos e, como a didascália⁷² de *Pseudolus* fixa a data da sua primeira representação em 191 a.C., concluem que ele teria nascido antes de 251 a.C. Apesar do ano mais recorrente para o nascimento de Plauto seja 254 a.C., não há nenhuma razão objetiva para a fixação desta data, pelo o que nos parece mais sensato afirmar que nasceu por volta de 250 a.C.

Sabemos que algum tempo depois de seu nascimento, foi para Roma, provavelmente ainda muito jovem, o que poderia explicar o seu perfeito domínio da língua latina (COUTO, 2006: 8). Embora se desconheçam as razões que o levaram para Roma, sabe-se pelo testemunho de Aulo Gélio, baseado em Varrão, que aí trabalhou no teatro, começando como ator e mais tarde como produtor de espetáculos, atividade que lhe proporcionou alguma receita que investiu no comércio marítimo, mas que depois perdeu (AULO GÉLIO. *Noc.*: III: 3). Ainda segundo Aulo Gélio, para poder sobreviver, Plauto teria trabalhado no moinho de um padeiro fazendo a mó girar e que teria sido nessa época,

⁷² Didascália é o conjunto dos preceitos e instruções relativos à apresentação de uma peça elaborada pelo autor para que os atores representassem a peça.

nos intervalos do seu trabalho, que compôs as suas três primeiras comédias: *Saturio*, *Addictus* e uma terceira de nome desconhecido (AULO GÉLIO. *Noc.*: III: 3). Sobre a morte de Plauto, temos uma breve passagem em *Brutus* na qual Cícero nos informa que Plauto morreu em 184 ou 183 a.C. (CÍCERO. *Brut.*: 60).

No âmbito da vida de Plauto, uma das questões mais debatidas tem sido a que se refere ao seu nome⁷³. Durante muito tempo Plauto foi conhecido por *M. Accius Plautus*, mas ao descobrir-se, no início do século XIX, o palimpsesto ambrosiano, provavelmente do século IV, conservado na Biblioteca Ambrosiana de Milão, pode ver-se de forma inequívoca, no final do texto da comédia *Casina*, a indicação do seu nome em genitivo: *T. Macchi Plauti*. Assim, atualmente, e apesar de não se ter certeza se *Macchi* provém de *Maccius* ou de *Maccus*, este último, nome de um papel nas *fabulae atellanae*, se aceita mais ou menos de forma unânime a designação *Titus Maccius Plautus*.

Por fim, um último ponto em que não iremos nos aprofundar, mas que consideramos relevante citar, é o argumento que Plauto, antes de escrever suas comédias baseadas em modelos gregos, já fosse um profissional do teatro com experiência nos palcos romanos⁷⁴. Portanto Plauto, como um profissional, provavelmente era plenamente capaz de notar as diferenças de convenção e dramaturgia entre a Comédia Nova Grega e as tradições itálicas. Plauto ganhava a vida nos palcos e, possivelmente, conhecia a arte teatral sob a forma de um ofício e não como uma forma de erudição literária e seu enorme sucesso na antiguidade é um indicador de sua habilidade. Alguns estudiosos chegam a apontar o sarsinate como o primeiro dramaturgo profissional a viver do ofício (SEGAL, 1971: 1; SLATER, 2000: 6).

Então, tendo apresentado alguns elementos conhecidos da vida de Plauto, mostra-se necessário tecer comentários sobre sua obra e as características do seu texto, para, na sequência, podermos entrar na questão de suas personagens e no caráter metateatral de sua produção, assim como as implicações dessa característica sobre as possibilidades de interpretação de seu discurso sobre casamento.

73 É possível se encontrar um debate sobre o uso dos *tria nomina* para se designar Plauto nas obras de Arturo Álvarez (ÁLVAREZ, 2005: 9-10), Mario Citroni *et alii* (CITRONI *et alii*: 2006: 101) e Francesco Della Corte (DELLA CORTE, 1967: 19-24).

74 Esse tipo de posicionamento é encontrado em George Duckworth, que defende a hipótese de que Plauto foi ator, provavelmente nas Farsas Atellanas (DUCKWORTH, 1994: 51) e Nial Slater (SLATER, 2000: 5-6).

2.5. TEXTO PLAUTINO

Não sabemos se Plauto obteve sucesso como ator, mas não há qualquer dúvida de que o alcançou como autor. A sua popularidade era tal que, de acordo com Aulo Gélcio, depois da sua morte lhe foram atribuídas cerca de cento e trinta comédias (AULO GÉLIO. *Noc.*: III, 3.11). Um número naturalmente exagerado que resulta do fato de se ter desejado fazer passar por plautinas peças de outros autores, de modo que elas aproveitassem da fama do comediógrafo e, desse modo, conseguissem maior aceitação. Segundo diversos estudiosos modernos, vários autores antigos procuraram distinguir as verdadeiras comédias de Plauto das espúrias, mas foi Marco Terêncio Varrão quem estabeleceu com rigor o *corpus* das comédias plautinas, separando-as em três grupos (ÁLVAREZ, 2005: 12-13; COUTO, 2006: 9; MELO, 2011: xvi).

Assim, das cento e trinta comédias que chegaram a ser atribuídas a Plauto, Varrão considerou noventa seguramente espúrias, dezenove de autenticidade duvidosa (as chamadas pseudo-varronianas) mas que, por tradição e por razões de caráter estilístico, podiam ser consideradas plautinas, e vinte e uma seguramente plautinas, as chamadas varronianas. São elas: *Amphitruo*, *Asinaria*, *Aulularia*, *Bacchides*, *Captiui*, *Casina*, *Cistellaria*, *Curculio*, *Epidicus*, *Menaechmi*, *Mercator*, *Miles Gloriosus*, *Mostellaria*, *Persa*, *Poenulus*, *Pseudolus*, *Rudens*, *Stichus*, *Trinummus*, *Truculentus* e *Vidularia*.

Junto com as comédias também chegaram até nós breves resumos em verso, os argumentos, acrósticos⁷⁵ em todas as peças, exceto em *Bacchides* e *Vidularia*, e ainda outros não-acrósticos⁷⁶. Estes argumentos não são da autoria de Plauto e sim obra de filólogos da antiguidade. Segundo A. Couto, os acrósticos costumam ser atribuídos ao gramático Aurélio Opílio, do início do século I a.C., e os não-acrósticos do gramático Sulpício Apolinar do século II (COUTO, 2006: 10).

Com exceção de *Vidularia*, da qual não se conservam mais do que alguns fragmentos, estas comédias chegaram até nós num estado bastante aceitável, embora algumas delas apresentem lacunas mais ou menos evidentes, como no caso de *Amphitruo*, que apresenta uma grande lacuna de cerca de trezentos versos, o que afeta o terceiro e o

⁷⁵ Composição poética na qual o conjunto das letras iniciais dos versos compõe verticalmente uma palavra ou frase.

⁷⁶ Conservaram-se os argumentos não-acrósticos completos de cinco peças: *Amphitruo*, *Aulularia*, *Mercator*, *Miles Gloriosus* e *Pseudolus*, e alguns fragmentos dos argumentos de *Persa* e *Stichus*.

quarto ato. Em relação à peça *Aulularia*, nos falta o final, de *Bacchides*, não temos o começo e de *Cistellaria*, não temos grande parte da obra.

Consideramos relevante um ponto levantado por C. Marshall em relação aos textos plautinos. O classicista nos adverte que mesmo que seja necessário citar as peças ao se discutir a comédia romana, “o texto”, na forma que o temos, será sempre somente uma aproximação do que era vivido nos teatros (MARSHALL, 2008: 259-260). Com essa afirmação, o estudioso nos lembra que, o que chegou até nós, não necessariamente corresponde de forma precisa, ao que os romanos viam nos palcos, principalmente pelo fato de que, os textos plautinos que possuímos, são fruto de uma tradição manuscrita de séculos, que pode, perfeitamente, ter efetuado modificações em seu conteúdo. Além disso, não podemos deixar de considerar as subjetividades dos sujeitos participantes dessas reescritas, as quais, certamente, tiveram impacto na forma e no que nos foi transmitido.

O *corpus* que compreende as supracitadas vinte e uma peças das *fabulae varronianae*, que são as peças que circulavam sob o nome de Plauto que nunca tiveram suas autorias impugnadas por nenhum outro estudioso antes de Varão, chegaram até nós por meio da tradição manuscrita renascentista, conforme indicado por alguns autores (COUTO, 2006: 9-10; MARSHALL, 2008: 257). C. Marshall, inclusive, argumenta que essa ênfase na unanimidade provavelmente condenou como espúrias muitas comédias que tiveram suas autorias na *grex* de Plauto e também pode ter preservado outras de autores diversos (MARSHALL, 2008: 257).

Terêncio, por exemplo, nos informa nos *Adelphoe* que:

“**PRÓLOGO:** Os Synapothnescontes⁷⁷ é uma comédia de Dífilo; Plauto a transformou em uma peça chamada os *Commorientes*”⁷⁸ (TERÊNCIO. *Ad.*: vv. 6-7).

O mesmo comediógrafo, no *Eunuchus* aponta:

“**PRÓLOGO:** Ele exclamou que um ladrão, e não um poeta, tinha produzido aquela peça, mas assim mesmo não o enganou que, de fato, se tratava de *Colax*, uma antiga peça de Plauto”⁷⁹ (TERÊNCIO. *Eu.*: vv. 23-25).

⁷⁷ Synapothnescontes significa “os que morrem juntos”.

⁷⁸ No original em latim: “**PROLOGUS:** Synapothnescontes Diphili comoediast: / eam Commorientes Plautus fecit fabulam”. Nossa tradução foi efetuada a partir da versão em inglês de John Barsby (2001).

⁷⁹ No original em latim: “**PROLOGUS:** Exclamat furem, non poetam fabulam / dedisse et nil dedisse

Esses dois trechos demonstram a força do questionamento de C. Marshall e nos apresentam a fragilidade com que o *corpus* plautino foi estabelecido para nós. Nos séculos que se seguiram à morte de Plauto, certamente seus textos foram alterados em alguma medida, seja por erro ou por alterações intencionais. Tais modificações poderiam ter a forma tanto de excisões (reduções na peça, podendo ser cortes de versos ou de cenas inteiras ou parte delas) como de interpolações (acréscimos de material ao texto).

Apesar de não tratar especificamente de Plauto, consideramos que essa questão do poder e autoridade que um nome assinado, ou seja, um autor, conferem a uma determinada seleção de textos, tenha sido bem elaborada por M. Foucault em um texto de 1969, no qual o filósofo aponta que:

“[...] um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso [...]; ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si [...]” (FOUCAULT, 2009: 273).

Portanto, atribuir, ou não, uma peça a Plauto é um recurso carregado de poder, que exclui ou insere um determinado texto (ou discurso) dentro de uma tradição. Independente de até onde considerarmos que houve ou não alterações nos textos plautinos ou na acuidade da classificação de Varrão, é necessário salientarmos que, invariavelmente, os documentos escritos que hoje temos, contendo o *corpus* plautino, não são idênticos aos roteiros utilizados pelos atores durante as performances das comédias de Plauto nos festivais romanos republicanos.

Dessa forma, consideramos que deva existir uma descontinuidade fundamental entre o roteiro de uma performance plautina, ou seja, quais palavras foram ouvidas pela audiência quando determinada comédia foi inicialmente apresentada, mesmo que não houvesse uma versão escrita⁸⁰, e o texto da *palliata*, que seriam as palavras atribuídas ao autor nas peças existentes conforme elas chegaram até nós. Sendo a comédia romana o resultado de uma mescla eclética de tradições performáticas tanto escritas como orais, ela

verborum tamen: / Colacem esse Naevi, et Plauti veterem fabulam”. Nossa tradução foi efetuada a partir da versão em inglês de John Barsby (2001).

80 Para os fins do nosso trabalho, somente nos interessa afirmar a existência da possibilidade da não existência de um texto plautino conforme o sentido que normalmente é atribuído a esse conceito.

problematiza a divisão entre oralidade e tradição manuscrita de uma forma profunda que até hoje foi pouco trabalhada⁸¹.

Seguindo o raciocínio de C. Marshal, podemos levantar algumas possibilidades sobre as formas que as obras plautinas tinham na época do comediógrafo: as peças não existiam em uma forma escrita completa antes que fossem apresentadas; os atores talvez não tivessem acesso a todo o texto e sim só as suas respectivas partes; talvez fosse tolerado um certo nível de diferenciação entre uma apresentação e outra da mesma peça; talvez circulassem diversos textos contendo variações da mesma comédia de Plauto, sendo que cada um correspondia a uma apresentação específica (MARSHALL, 2008: 259).

Uma outra questão complexa em relação à obra plautina é a cronologia de suas peças. Tendo em conta as poucas, e não muito seguras, alusões a acontecimentos militares, a fatos institucionais ou a personagens ilustres, ou ainda com base em argumentos estilísticos, vários autores têm procurado estabelecer a cronologia das comédias de Plauto, mas as conclusões a que têm chegado são muito pouco coincidentes, de tal forma que as dúvidas persistem. Na opinião de alguns comentaristas, somente duas das vinte e uma comédias conservadas, *Stichus* e *Pseudolus*, podem ser datadas com alguma segurança graças a informações presentes nas suas didascálias (ÁLVAREZ, 2005: 13; COUTO, 2006: 11; MELO, 2011: xvi-xvii). Assim, sabemos que a peça *Stichus* foi apresentada pela primeira vez nos *Ludi Plebeii* de 200 a.C. e *Pseudolus* nos *Ludi Megalenses* de 191 a.C.

As datas atribuídas às outras peças não passam de hipóteses. Embora em relação a algumas delas pareça haver um certo consenso, no que concerne à maior parte, a variação é significativa e as conclusões bastante díspares. Consequentemente, o que os estudiosos costumam fazer é dividir o *corpus* da obra de Plauto em três grupos⁸². O primeiro grupo é constituído pelas comédias da fase inicial (até 200 a.C.): *Mercator*, *Asinaria*, *Miles Gloriosus*, *Cistellaria* e *Stichus*. O segundo grupo pelas obras da fase de sua maturidade (da primeira década do século II a.C.): *Amphitruo*, *Menaechmi*, *Curculio*, *Rudens*, *Aulularia*, *Persa*, *Poenulus*, *Mostellaria* e *Epidicus*. Por fim, o terceiro grupo é formado pelas comédias dos últimos anos de vida do Sarsinate (191 a.C. – 184 a.C.): *Pseudolus*, *Bacchides*, *Trinummus*, *Captiui*, *Truculentus* e *Casina*.

Devido ao problema da datação das peças e à impossibilidade de uma rigorosa

81 As obras de Florence Dupont e Pierre Letessier (2011) e de C. Marshall (2008) foram dois dos poucos trabalhos que tivemos contato que se preocuparam com essa questão.

82 Ver por exemplo, Arturo Álvarez (ÁLVAREZ, 2005: 14) e Aires Couto (COUTO, 2006: 11).

classificação cronológica, as comédias plautinas aparecem nos manuscritos e nas edições completas, habitualmente ordenadas alfabeticamente.

F. Della Corte chegou a propor uma divisão por tipos de comédia em função das características dominantes em cada uma delas, totalizando seis grupos (DELLA CORTE, 1967: 171-263). No entanto, consideramos que esse tipo de divisão não possui mais relevância, uma vez que compreendemos as comédias de Plauto na direção proposta por F. Dupont e P. Letessier, que defendem a *palliata* como não dependente de uma história e sim de um código e de um jogo com os papéis (DUPONT; LETESSIER, 2011: 151 e 166).

Conforme já abordamos, as vinte e uma comédias conservadas pertencem todas ao tipo *fabulae palliatae*, por conseguinte colocam em cena personagens com nomes e roupas gregas. Nesse sentido, um outro problema tradicional da crítica plautina é a questão de seus “originais gregos”⁸³. Por meio das informações prestadas pelo próprio Plauto nos prólogos das suas comédias, e pelas didascálias conservadas, conhecemos os nomes dos modelos de cerca de metade das comédias plautinas. Quase todas são adaptações de obras da Comédia Nova, sendo que A. Couto supõe que *Amphitruo*, *Persa* e *Poenulus* sejam as únicas exceções (COUTO, 2006: 12). Menandro, Filémon e Dífilo, os principais representantes da Comédia Nova, foram justamente os autores que mais lhe serviram como material.

É curioso que a lei dos cinco atos, presente na Comédia Nova e recordada por Horácio em sua *Ars Poética* (HORÁCIO. *Ars.*: vv. 189-190), não aparece testemunhada na tradição manuscrita das comédias de Plauto. Conforme A. Couto nos informa, “de fato, costuma fazer-se remontar a divisão em atos das comédias do Sarsinate à edição fixada por J. B. Pius, em 1500” (COUTO, 2006: 15). A partir de então, essa divisão foi mantida, às vezes com pequenas variações, pelos editores modernos passando a constituir critério para a mudança de ato o ficar a cena vazia.

As comédias de Plauto seguem as regras de unidade de tempo, de lugar e de ação. A unidade de tempo observa-se em todas as peças, com a particularidade de em *Amphitruo* e *Curculio* a ação começar na noite anterior e continuar durante a manhã seguinte. A unidade de lugar leva a que a ação se desenrole numa rua de uma cidade grega diante das casas dos protagonistas. Também a unidade de ação é, grosso modo, respeitada por Plauto em todas

83 N. Slater considera esse um problema pouco profícuo (apesar de não resolvido), pois sua origem está na tentativa de provar a superioridade da cultura teatral grega sobre a romana (SLATER, 2000: 4). Acrescentamos que esse tema também pode ser usado no sentido contrário dependendo do posicionamento político do pesquisador. No entanto, não iremos entrar nessa questão, uma vez que seria necessário um longo debate que fugiria ao foco central de nosso texto.

as peças, com exceção de *Stichus*.

Um último fator estrutural do texto plautino que pretendemos comentar são seus prólogos. Era habitual na Comédia Nova o uso de um prólogo expositivo em que se explicavam os antecedentes da ação e se revelavam os elementos necessários para o reconhecimento final. Plauto também mantém, na maior parte das suas peças, um prólogo desse tipo, geralmente no início da peça e constituído por duas partes: o *argumentum*, que expõe as linhas gerais do enredo da comédia; e a *captatio benevolentiae*, que solicita ao público um bom acolhimento da peça e é parte fundamental do ritual ao qual o teatro pertencia (DUPONT; LETESSIER, 2011: 60-72).

Em outros casos Plauto introduz o prólogo de forma tardia, isto é, em plena ação. É o que acontece no *Miles Gloriosus*, no início do ato dois e, na *Cistallaria*, na terceira cena do ato um. O prólogo pode ser proferido por uma divindade⁸⁴, por uma personagem da comédia, ou ainda pelo Prólogo, uma personificação tipicamente romana, representado por um ator com roupas especiais. À exceção do caso de *Bacchides*, que, por se ter perdido o início da peça, não sabemos se tinha prólogo ou não, Plauto omitiu-o em apenas cinco comédias: *Curculio*, *Epidicus*, *Mostellaria*, *Persa* e *Stichus*.

Dessa forma, tendo demonstrado as condições pelas quais os textos de Plauto chegaram até nós e comentado alguns fatores importantes de sua estrutura, entremos em um ponto central para nossa análise: a codificação das personagens.

2.6. PERSONAGENS PLAUTINAS

As comédias de Plauto retomaram diversas das temáticas da Comédia Nova, mantendo, na superfície, as características da sociedade grega e até, com frequência, os nomes das personagens e dos lugares, apesar de ser comum a presença de elementos romanos que contrastam com o ambiente grego em que se desenrola a ação. Os títulos das peças muitas vezes se alteram, mas, em relação às personagens, é notória a permanência de certos pápeis.

Os manuscritos das peças do Teatro Antigo normalmente não indicavam de forma clara e inequívoca as personagens que pronunciavam cada linha do texto, somente as trocas

⁸⁴ O Lar Familiar em *Aulularia*, o deus Auxílio em *Cistellaria*, a estrela Arcturo em *Rudens*, a Luxúria e sua filha Pobreza em *Trinummus* e o deus Mercúrio em *Amphitruo*.

de locutor, e, portanto, as determinações das atribuições das falas a cada personagem, possuem certo grau de atribuição por conjectura (SLATER, 2000: 3). Além disso, existe a possibilidade de que produções subsequentes às de Plauto tenham interpolado suas próprias contribuições ou variações no texto plautino.

G. Duckworth nos demonstra que a questão de como as personagens eram indicadas é o foco de um amplo debate (DUCKWORTH, 1994: 92-93), mas uma possibilidade é que eram inicialmente indicados por perucas (branco para homens idosos, vermelho para escravos, etc.) e, posteriormente, por máscaras. Apesar de não existir consenso entre os estudiosos sobre o uso (constante, eventual ou inexistente) de máscaras nas peças romanas, M. Citroni *et alii* defendem que o “uso da máscara está perfeitamente atestado para o teatro romano do século I a.C.” (CITRONI *et alii*, 2006: 71). No entanto, os autores ressaltam na sequência do seu texto que, para o teatro anterior a esse período (em que Plauto se inclui), ainda subsistem dúvidas sobre o uso das máscaras.

Apesar desse longo debate, preferimos nos basear nas leituras de F. Dupont e P. Letessier e na de C. Panayotakis que defendem que o uso de máscaras era provável nas comédias plautinas (DUPONT; LETESSIER, 2011: 114; PANAYOTAKIS, 2008: 134).

Adotamos essa perspectiva por entender que a *palliata* era uma comédia de papéis, na qual o papel é a soma de uma máscara, uma vestimenta e um gestual que conferem à personagem uma função clara na intriga (DUPONT; LETESSIER, 2011: 106).

Diversos autores efetuaram sistematizações dos “tipos fixos” presentes nas peças de Plauto, como A. Couto (COUTO, 2006: 18-21), M. Citroni *et alii* (CITRONI *et alii*, 2006: 111-115), G. Duckworth (DUCKWORTH, 1994: 236-271) e W Melo (MELO, 2011: xxxv-xl). No entanto, as colocações desses estudiosos desconsideraram o aspecto ritual e não perceberam a codificação da *fabula palliata*, atribuindo às personagens plautinas uma rigidez que pensamos não ser compatível com o que encontramos em nossa análise. Dessa forma, preferimos trabalhar com a proposta de F. Dupont e P. Letessier, que definem os papéis de acordo com sua função na intriga da *palliata*.

Seguindo a ordem sugerida por esses autores, vamos iniciar a descrição das funções das personagens pelos papéis masculinos (DUPONT; LETESSIER, 2011: 108-111).

Primeiramente temos o *senex*, ou seja, o velho, que é o chefe da família, quem normalmente possui uma esposa, tem escravos, e, principalmente filhos. Ele seria um pai que exerce poder sobre os filhos e que se recusa a ceder dinheiro a seu filho para comprar

os favores de prostitutas. Essas duas características, o poder e a posse do dinheiro, lhe conferem um lugar na intriga: por ter o poder, o *senex* se opõe ao jovem ao recusar ceder os meios dele obter prazer; e, por possuir o dinheiro, é a vítima dos truques dos escravos, que não tem outra escolha já que precisa satisfazer seu jovem senhor. É por isso que o *senex* está muitas vezes em cólera⁸⁵: por ser vítima da perspicácia do escravo.

O segundo papel é o do *leno*, o proxeneta. Assim como o *senex*, com quem compartilha a idade, é um chefe de família, mas não possui esposa ou filhos. Sua família, no sentido latino, são seus escravos e prostitutas. O *leno* é um fornecedor de prostitutas e mercador de filhas escravizadas. Ele se opõe ao jovem ao proibir suas relações com a prostituta, seja porque não recebeu o pagamento do pai do jovem, ou porque a vendeu para outro, ou ainda por fazer negócios com o soldado. Suas características são a ganância e a falta de moral. Estando em posse da moça, objeto dos amores do jovem, ele se opõe tanto ao jovem como ao escravo, sendo também um alvo de suas maquinações, que tem como objetivo levar a moça sem pagar.

Um terceiro papel masculino é o do *adulescens*, ou seja, o jovem. Sua função na intriga é determinada por um elo familiar e um elo amoroso. Possui um pai e, às vezes, uma mãe, mas é, sobretudo, o filho de um *senex*. Ele ama uma moça, frequentemente uma prostituta, mas não dispõe do dinheiro para contratar seus serviços e organizar banquetes. O ideal para um *adulescens* é conseguir pagar pelos serviços de um ano da prostituta. A característica marcante desse papel é a covardia, já que não tem a coragem necessária para enfrentar o *senex* ou o *leno*, e a inação. Ele entra em crise e pede ajuda a outros: normalmente seu escravo, mas também a um parasita ou a outro jovem, que são, juntamente com a prostituta, seus parceiros mais comuns. Quando o parceiro é outro jovem, eles são amigos, situação que só pode ocorrer entre papéis idênticos na *palliata*.

Um outro tipo de jovem, o *miles*, ou soldado, é um estrangeiro e não pertence ao círculo familiar. É o principal adversário do *adulescens*, já que, assim como o *senex*, possui dinheiro e pode negociar com o *leno* os favores da prostituta amada, mas, é um rival ridículo, que não agrada as mulheres. É um fanfarrão, sendo covarde e estúpido, sempre enganado pelo escravo e nunca consegue ficar com a moça.

Um quinto papel importante é o do parasita, o *parasitus*. Ele é um obcecado por comida. Mesmo quando está bem alimentado, sente fome. É um homem livre, relacionado

85 Chamado de *senex irator*.

a algum outro papel capaz de organizar um banquete, ou seja, o *adulescens* ou o *miles*. Ele não possui um lugar fixo na intriga, pois pode seguir tanto o jovem, como seu rival. É seu apetite que determina sua relação com os outros papéis.

Os *seruus*, ou escravo, são abundantes nas peças de Plauto. Existem escravos que não possuem falas ou falam pouco, como os *lorarii* (escravos açoitados) ou os *pueri*, definidos por seu corpo erótico. Todos têm em comum a característica de estarem ao serviço de um senhor e de agirem por um outro, de quem eles temem uma punição. O papel mais comum é o do escravo astuto e inteligente, o *seruus callidus*. Suas características são a de manipular os outros de forma hábil, conduzir o engado e ter maestria nos discursos, sendo os trocadilhos, sua grande especialidade. Normalmente serve a um *senex* e um *adulescens*, mas possui predileção pelo jovem, afrontando, portanto, o rival do jovem, seja o *senex*, o *leno* ou o *miles*.

Um último papel masculino é o do *cocus*, o cozinheiro. Esse papel tem um estatuto particular, pois pode tanto ser um escravo, como um livre. Pertencente ao mundo do banquete, ele pode ser emprestado para qualquer papel. Ele não toma parte da ação e nem sempre cozinha em cena, mas diminui o ritmo da intriga com sua tagarelisse.

Tendo definido os papéis masculinos, tratemos de como os autores apresentam os papéis femininos (DUPONT; LETESSIER, 2011: 111-112).

Um primeiro papel é o da *uxor*, esposa, que também é nomeado como *matrona* (esposa) ou *mulier* (mulher), mas, ao contrário do *senex* que é antes de tudo um pai, a *uxor* se caracteriza por seu laço conjugal. A esposa normalmente não está presente junto com seu marido. Sua função é impedir que seu esposo se comporte como um *adulescens* e trazê-lo de volta ao comportamento esperado ao papel de *senex*, ou seja, estranho ao amor. Pela *uxor* normalmente ser contra seu marido, ela sofre sempre censuras da parte dele, inclusive com o marido lamentando o fato dela ainda estar viva. No mundo da comédia, uma boa esposa é uma esposa morta e seu papel na intriga é o de se opor ao marido.

Um segundo papel feminino de destaque é o da *meretrix*, ou seja, a prostituta. Ela é a anti-esposa e se define por seu comportamento e pelas ações que faz os homens cometerem. Sua função é seduzir os homens com sua beleza e ser o oposto, fisicamente, da esposa. Ela tem gosto pelo prazer e pelo dinheiro e pode até levar à ruína aqueles que caírem em seus encantos. Ela manipula os outros conforme deseja e esse é seu papel. Assim como o *seruus callidus*, está disposta a tudo para poder obter o que deseja e pode,

inclusive, maquinar truques.

Um terceiro papel é o da *ancilla*, a criada. Estando atrelada aos demais papéis femininos, ela serve a *uxor*, mas também pode servir a *meretrix*. Como esta, ela se caracteriza pela sedução e pela capacidade de participar nas trapagens. No entanto, sua principal tarefa é efetuar a ligação entre a casa e o exterior.

A *anus*, a mulher velha, tem função quase nula. Ela pode ser uma velha criada que, devido a idade, tem dificuldades em servir bem sua senhora, como pode ser uma *lena*, uma antiga prostituta que compartilha suas experiências com a *meretrix*.

O último papel feminino que os autores abordam, é o da *uirgo*, ou seja, a virgem, uma jovem moça de nascimento livre. Ela se relaciona à intriga por estar prometida em casamento ou por ter sido violentada por um *adulescens*. O que a diferencia da *meretrix* é sua moralidade, ela não busca seduzir. Nenhuma *uirgo* aparece em cena, sua única manifestação é sempre vocal. As únicas visíveis são as falsas prostitutas que, no final da comédia, se revelam de nascimento livre. Nesses casos, elas são personagens que nunca tiveram relações com nenhum homem, no máximo com o jovem, com qual se casa do final.

Dessa forma, seguimos a argumentação de F. Dupont e P. Letessier de que a interrelação desses papéis formam o código da *palliata* (DUPONT; LETESSIER, 2011: 112) e são a base para se compreender os discursos presentes nas comédias de Plauto.

Tendo apontado as especificidades dos papéis encontrados na obra plautina, resta um ponto relevante que temos de tratar para embasar nossa análise do matrimônio no capítulo seguinte, que é a questão metateatral.

2.7. METATEATRO EM PLAUTO

O teatro plautino possui muitas referências à consciência da peça em sua forma de espetáculo teatral e aos intérpretes como atores e dramaturgos durante a ação. Esse tipo de recurso, muitas vezes considerado como um fenômeno moderno fora do círculo restrito dos estudiosos da comédia antiga, se relaciona com todos os recursos discutidos no início deste capítulo e, é encontrado, de forma abundante na obra do sarsinate, sendo fundamental a sua compreensão para dar sentido à forma como abordamos o casamento e as relações conjugais no presente estudo.

L. Abel postulou, em seu livro *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, de

1963, que metateatro é uma forma que veio substituir a tragédia em algum momento durante o Renascimento, e cuja suposição principal era a de que o mundo é um palco e a vida um sonho (ABEL, 1963: 83). Metapeças, as representações individuais do metateatro, são peças teatrais sobre a vida que é vista como já teatralizada (ABEL, 1963: 60). Desconsiderando as especificidades do trabalho de L. Abel, é possível inferir que o metateatro seria a expressão dramática da visão de mundo de uma cultura em um determinado momento, sendo, portanto, mais um nível do discurso.

Conforme N. Slater nos aponta logo na primeira página de seu livro que trata sobre as representações teatrais das comédias de Plauto: “nada é mais elusivo do que o momento teatral”⁸⁶ (SLATER, 2000: 1). Essa curta citação nos faz recordar que, ao se estudar uma obra dramatúrgica, antiga ou contemporânea, é importante considerarmos também os elementos do espetáculo que estão fora do alcance dos textos que temos em mãos, ou seja, ir além dos roteiros das peças. Uma vez, que o processo teatral existe somente na conjunção formada pelos atores, a plateia e a peça em si. A cada nova apresentação, portanto, temos algo de novo, pois, invariavelmente, algum desses três elementos terá se alterado.

Até por volta do final da década de 1970, os estudos sobre teatro antigo, particularmente sobre as comédias romanas, desconsideravam o que podemos chamar de elementos metateatrais das obras que analisavam⁸⁷. Aqui, é importante definirmos de forma clara a nossa compreensão do que vem a ser metateatro. Além da noção de L. Abel já apresentada, estamos fundamentados principalmente nos comentários do estudioso N. Slater, para quem, uma peça metateatral deve ser entendida como uma obra dramatúrgica que trata da própria natureza do teatro e que possui autoconsciência de sua própria teatralização (SLATER, 2000: 183). Metateatro é, portanto, definido por N. Slater da seguinte forma:

“Eu defino metateatro como um teatro teatralmente autoconsciente, um teatro que é ciente de sua própria natureza como um meio e capaz de explorar suas próprias convenções e

86 No original em inglês: “Nothing is more elusive than the theatrical moment”.

87 Pierre Grimal, em sua obra de 1978, por exemplo, classifica o teatro antigo como “um complexo fenômeno literário e humano” (GRIMAL, 2002: 10). Apesar de apontar que os textos literários “não são senão uma parte da obra dramática” (GRIMAL, 2002: 11), ele coloca que a arqueologia produz frequentemente “hipóteses inverificáveis” (GRIMAL, 2002: 12) e que as pesquisas sobre “a mímica, os efeitos cênicos, a própria encenação, a dicção dos atores, a música e as danças, são ainda mais delicadas” (GRIMAL, 2002: 12).

mecanismos para efeitos cômicos e ocasionalmente efeitos patéticos”⁸⁸ (SLATER, 2000: 183).

G. Manuwald acrescenta em seu livro mais recente algo que consideramos complementar à definição proposta por N. Slater e às reflexões de L. Abel. Segundo a estudiosa, “elementos metateatrais (existindo em um nível meta) implicam visões sobre ‘teatro’ e ‘drama’ sobre as quais é possível refletir”⁸⁹ (MANUWALD, 2011: 303). Por sua vez, G. Conte aponta que o centro metateatral em Plauto consiste na atuação dos escravos, os quais, frequentemente, assumem a função do poeta dramático ao conduzirem a trama dentro da peça (CONTE, 1999: 59). Para G. Conte, esse recurso presente na comédia plautina é uma forma de o autor se espelhar no palco, brincar consigo mesmo e isso, na opinião do estudioso, seria o que se pode chamar de metateatro (CONTE, 1999: 59).

Dessa forma podemos inferir que elementos metateatrais são todos os aspectos de uma peça que demonstram, dentro de cena, o conhecimento do gênero, de suas convenções ou um esforço intelectual em analisar e/ou explorar esses fatores por parte das personagens, além de indicar mais um nível do discurso. Em síntese, é um desdobramento do conceito citado anteriormente de uma peça dentro de uma peça. Encontramos, em estudos mais recentes⁹⁰, o reconhecimento de que o texto é somente um dos elementos representativos dos espetáculos, e que a ele devemos somar a música, os costumes, os gestos, a interação com a audiência, o cenário e outros tantos elementos possíveis.

Segundo N. Slater, é aproximadamente no marco temporal dos anos de 1970 que vemos a interpretação do sentido da palavra latina *drama*, como o de algo feito, promulgado, realizado, tanto quanto algo também falado ou cantado (SLATER, 2000: 1-2). É um entendimento que implica em uma interpretação em que a representação do texto é tão importante quanto os elementos poéticos deixados registrados pela escrita. Compreendemos que uma peça de teatro não é somente um texto, mas sim um evento que adquire sua completude somente quando o roteiro é encenado. G. Manuwald, inclusive, levanta a hipótese de que é possível ver nos próprios textos do teatro romano indicações de

88 No original em inglês: “I define metatheatre as theatrically self-conscious theatre, theatre which is aware of its own nature as a medium and capable of exploiting its own conventions and devices for comic and occasionally pathetic effect”.

89 No original em inglês: “‘Metatheatrical’ elements (being on a meta-level) imply views on ‘theatre’ and ‘drama’ that can be reflected upon”.

90 Aqui nos limitamos a citar, a nível de exemplo, as obras de Richard Beacham (1991), R. Bond (1999), Michael Fontaine (2010), Gesine Manuwald (2011), C. Marshall (2008) e Niall Slater (2000).

que eles eram escritos para serem uma base comum para várias atuações diferentes da mesma peça (MANUWALD, 2011: 301). Essa hipótese também é defendida por C. Marshall, que inclusive a formulou cinco anos antes (MARSHALL, 2008: 278).

Para além disso, F. Dupont e P. Letessier, argumentam que o metateatro é parte constituinte fundamental do ritual e do código da *palliata*, já que, somente por meio das possibilidades de interação proporcionadas pelo metateatro, é que as condições da representação poderiam ser designadas e, assim terem seu valor ritual (DUPONT; LETESSIER, 2011: 157).

Portanto a relação de Plauto com o público precisava motivar a participação, recorrendo a algumas convenções teatrais como os monólogos ou os apartes, conforme comentado anteriormente. Por meio deles procurou desenvolver ou explicar o enredo da peça, descrever o que acontecia nos bastidores, anunciar o que iria se passar no palco ou atrás do cenário, tecer comentários sobre aquilo que já era do conhecimento do auditório, deliberar sobre um possível decurso da ação, caracterizar personagens, comentar, com um tom cômico, um assunto sugerido ao longo da representação da peça, e, ainda, contribuir para o cômico.

Com o recurso a todas essas diferentes funções dos monólogos e dos apartes, Plauto pretende conferir ao público um papel de parceiro e de cúmplice no desenrolar da intriga, como acontece, por exemplo, na *Alularia* (PLAUTO. *Aul.*: vv. 715-720) e *Cistellaria* (PLAUTO. *Cist.*: vv. 678-681), em que solicita a sua ajuda, ou ainda em *Miles Gloriosus* (PLAUTO. *Mil.*: vv. 21-23, 228, 1130-1133), *Pseudolus* (PLAUTO. *Ps.*: vv. 125-128), *Menaechmi* (PLAUTO. *Men.*: vv. 317-318) e *Casina* (PLAUTO. *Cas.*: vv. 685-688), em que lhe faz confidências de um pensamento ou de uma determinada situação, como se costuma fazer a um amigo.

Mas é importante destacarmos que as características de uma determinada produção podiam afetar o impacto das peças, como nos demonstra o seguinte trecho das *Bacchides*:

“**CRÍSALO**: Não é o assunto (se referindo ao discurso de seu interlocutor), mas o ator que fere meu coração com tédio. Até o Epidico⁹¹, a peça que eu amo tanto como a mim próprio – não há peça que eu aprecie menos assistir, se for Pelião a representá-la”⁹² (PLAUTO. *Bacch.*:

91 Referência à peça de Plauto composta na primeira década do século II a.C.

92 No original em latim: “**CHRY**: Non res, sed actor mihi cor odio sauciat / etiam Epidicum, quam ego fabulam aequae ac me ipsum amo, / nullam aequae invitatus specto, si agit Pelliō”. Nossa tradução foi efetuada a partir da versão em inglês de Wolfgang de Melo (2011).

vv. 213-215). Comentários entre parênteses são de nossa autoria.

Essa fala de Crísalo pode nos indicar uma certa antipatia em relação ao ator Pelião, mas pode, igualmente, ser interpretada como um elemento de humor, uma vez que é perfeitamente possível que o referido Pelião estivesse atuando na própria *Bacchides* como parte da *grex* de Plauto. Esse tipo de fala efetuada por uma personagem é um claro exemplo de metateatralidade e deve ter contribuído para o riso da plateia, independente da interpretação que adotemos, e à sua maior participação no ritual. Quando uma cena se torna auto-consciente e atenta aos seus próprios processos criativos, ela deixa de ser estritamente ilusória e passa a pertencer mais ao campo do teatro não-ilusório que é a forma em que consideramos que Plauto opera.

A questão da autoconsciência das personagens, encontrada com frequência na obra plautina, é um dos fatores metateatrais mais interessantes para análise. R. Beacham nos lembra que:

“A peça se desdobra e, simultaneamente, molda e modifica a percepção e reação dos espectadores já que estão envolvidos em uma sequência contínua de eventos”⁹³ (BEACHAM, 1991: 86).

Assim, podemos observar vários momentos nos quais personagens plautinas, em um movimento metateatral, se referenciam aos mecanismos da própria comédia e proclamam falas possivelmente inesperadas pelo público.

Um exemplo é quando o parasita Ergásilo, efetuando uma referência aos escravos das comédias, mais particularmente ao *servuus currens*, lança seu *pallium* aos ombros para facilitar a sua corrida (PLAUTO. *Capt.*: vv. 778-780). Já em *Casina*, a matrona Mirrina se refere ao plano que tramou junto de suas comparsas, como algo genial que nenhum poeta jamais havia feito (PLAUTO. *Cas.*: vv. 860-861).

Nos trechos acima, a autoconsciência até pode ser questionada, mas essa linha um tanto tênue, fica evidente na seguinte fala de Simão em *Pseudolus*:

“**SIMÃO:** Agora estou determinado em fazer uma surpresa para Pseudolo de forma diferente

93 No original em inglês: “The play unfolds and simultaneously shapes and modifies the spectators' perception and reaction as they are involved in a continuing sequence of events”.

do que é feito em outras comédias”⁹⁴ (PLAUTO. *Ps.*: vv. 1239-1240).

Nesse trecho, a personagem não somente faz referência a um mecanismo convencional do teatro ou das comédias, como deixa clara a sua posição como participante de uma comédia ao assumir a existência de “outras” comédias. Além disso, essa personagem exemplifica o papel do diretor dentro da peça, conforme comentamos anteriormente. Similarmente, na *Aulularia*, o discurso de Euclião quando ele descobre sobre o roubo de seu ouro suspende todo o clima de ilusão da peça e dialoga diretamente com a plateia (PLAUTO. *Aul.*: vv. 713-726).

Outro trecho no qual uma personagem se comunica diretamente com a plateia é a famosa passagem do *Amphitruo* onde Mercúrio, enunciador do prólogo, levanta a questão do gênero da peça a ser apresentada. Ele primeiro anuncia que será uma tragédia, mas logo em seguida altera a natureza da peça em virtude de uma aparente reação negativa do público (PLAUTO. *Amph.*: vv. 51-55).

Dessa forma, consideramos fundamental observar os elementos metateatrais das obras plautinas, pois, além de muitas vezes conferirem um novo sentido a uma cena, eles são parte da rotina do código da *palliata* e podem contribuir na formulação de hipóteses sobre as formas de relacionamento apresentadas nos palcos.

Em suma, procuramos argumentar que o Teatro Antigo dos séculos III e II a.C. era um elemento inserido em festivais de caráter religioso, abertos a todos os segmentos da sociedade romana e patrocinados pela *nobilitas*, a qual poderia ter alguma influência nas versões das peças apresentadas. No entanto, o discurso do teatro cômico, justamente por lidar com o riso e com o “não-real”, também poderia apresentar opiniões mais severas e por ao ridículo domínios importantes da vida romana, como a autoriade do *pater*, o casamento ou a figura do *paterfamilias* sem sofrer sanções, um movimento que se enquadra no que M. Certeau define por tática, conforme debatemos no primeiro capítulo.

Dessa forma, em nosso terceiro capítulo, iremos abordar como diversos aspectos do casamento romano são trabalhados no discurso das peças *Amphitruo*, *Aulularia*, *Casina* e *Menaechmi* de Plauto, principalmente, por meio da análise das rotinas de representação das personagens e dos recursos metateatrais.

94 No original em latim: “**SIM:** nunc mihi certum est alio pacto Pseudolo insidias dare, / quam in aliis comoediis fit [...]”. Nossa tradução foi efetuada a partir da versão em inglês de Paul Nixon (1980).

3. CASAMENTO E RELAÇÕES CONJUGAIS EM PLAUTO:

Iniciamos nosso texto apresentando nossa percepção de história e dos usos que o passado pode ter. Efetuamos uma explanação acerca do nosso embasamento teórico, incluindo considerações sobre o cômico, e, de que forma, uma determinada seleção de autores, analisou e compreendeu o casamento romano. Na sequência, debatemos diversos aspectos característicos das comédias de Plauto e discutimos sobre sua vida e obras. Depois nos debruçamos sobre a caracterização de suas personagens, baseada numa dinâmica de jogo de papéis, e no uso de mecanismos metateatrais como elementos importantes para compreendermos a lógica de funcionamento do código da *palliata* e, para isso, poder efetuar uma leitura mais rica do casamento e das relações conjugais nas comédias de Plauto.

Neste capítulo iremos elaborar quais discursos sobre casamento, entendido como um ritual cujo foco é a noiva, podem ser encontrados em quatro comédias plautinas: *Amphitruo*, *Aulularia*, *Casina* e *Menaechmi*⁹⁵. Nossa análise não visa comparar o que Plauto colocou em cena com a documentação jurídica que se conhece sobre o matrimônio romano, principalmente por que, essas fontes raramente se referem ao período no qual o sarsinate viveu e produziu sua obra, mas iremos efetuar alguns contrapontos para esclarecer nossa argumentação. Nossa intenção é buscar o discurso plautino e tentar localizar momentos em que o comediógrafo se utiliza de táticas para propor um discurso mais inusitado, se valendo do código da *palliata*, perpassado pelo metateatro, e pelas variações dos papéis das personagens.

A leitura e análise dessas peças nos permitiram sistematizar cinco temas sobre o casamento no discurso de Plauto. São eles: como ocorre a negociação do casamento e quem pode se casar; qual é a ritualística da cerimônia do casamento; o que caracteriza uma boa esposa e uma má esposa; como pensar a autoridade do *pater* e se ela é questionada e; como o amor se manifesta nas comédias.

Portanto, ressaltamos que nossa abordagem compreende a comédia como uma forma de discurso que nos permite apreender formas de se pensar durante os séculos III e II a.C., possuindo, dessa forma, a mesma relevância como objeto de estudo sobre o

95 Em anexo, ao final do texto, incluímos breves resumos das intrigas de cada uma das quatro comédias aqui analisadas.

casamento do que outras documentações consideradas mais “sérias”, como as fontes jurídicas ou filosóficas.

3.1. A NEGOCIAÇÃO DO CASAMENTO

Neste tópico pretendemos analisar de que forma ocorre a negociação do casamento nas peças de Plauto. Em especial, iremos procurar compreender qual a função do dote no casamento plautino, se a mulher participa do processo e quem pode ou não se casar dentro da intriga das comédias seleccionadas.

K. Hersch nos informa que as descrições dos noivados que sobreviveram até nossos dias são provenientes dos indivíduos que possuíam os requisitos para o *conubium*, ou seja, os requisitos de um casamento *iustum*, que seriam: os noivos serem cidadãos romanos, serem de idade suficiente ou de maturidade física e não possuírem laços de sangue próximos (HERSCH, 2010: 20; 39). S. Dixon, por sua vez, reforça a necessidade da aprovação do *paterfamilias* de ambas as partes e lembra que a função básica do casamento era gerar herdeiros legítimos (DIXON, 2004: 61-62).

No entanto, o que encontramos nas comédias de Plauto não coincide inteiramente com os apontamentos das autoras, conforme veremos a seguir, permitindo que possamos alargar um pouco a concepção de casamento que vigorava entre os romanos durante os séculos III e II a.C.

Logo no início da *Aulularia*, o Deus Lar, enunciador do prólogo, conta a trágica história de Fedra, uma *uirgo* que foi violentada durante um festival e que agora está grávida de seu agressor, prestes a dar à luz, sem que seu pai Euclião, um *senex*, desconfie. Euclião se finge de pobretão e só se importa com seu tesouro secreto, mas Fedra, virtuosa como boa *uirgo*, insiste em cuidar do altar familiar. É quando o tema do casamento, um dos eixos da intriga e do desenrolar dos papéis, aparece:

“**DEUS LAR DA FAMÍLIA:** Foi em atenção a estas homenagens que eu fiz que o nosso Euclião descobrisse o tesouro. Assim, será mais fácil dar a rapariga em casamento, se o velho estiver pelos ajustes⁹⁶ (PLAUTO. *Aul.*: vv. 25-27).

96 No original em latim: “**LAR FAMILIARIS:** Eius honoris gratia / feci thesaurum ut hic reperiret Euclio, / quo illam facilius nuptum, si uellet, daret”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Walter de Medeiros (2006).

Estando o Deus Lar à parte de toda a situação, o enunciado nos indica que uma moça que tenha perdido a virgindade teria dificuldades em conseguir se casar, especialmente sendo pobre. Portanto, a fim de favorecer sua protegida, a divindade cria uma forma de a jovem ter um atrativo para si: ser de uma família com situação financeira confortável. No entanto, o Deus Lar não contava com a grande ganância do *senex* Euclião, mas, vale ressaltar que, segundo F. Dupont e P. Letessier, a posse do dinheiro para impedir o relacionamento dos jovens, é uma rotina característica de seu papel (DUPONT; LETESSIER, 2011: 108-109). Esse fator demarca a intriga, mas aqui, na *Aulularia*, o dinheiro não é somente um empecilho para o jovem conquistar a amada, mas, principalmente, um empecilho para o *senex* reconhecer a própria existência e estado de gravidez avançada da filha.

Um momento interessante na *Aulularia*, é quando Eunômia, uma *matrona*, possui a iniciativa de procurar o irmão, Megadoro, outro *senex* da intriga, a fim de convencê-lo de que ele necessita de uma esposa. Essa *matrona* possui um papel vigoroso e dotado de poder de decisão, mas não chega a suplantiar a autoridade de Megadoro. Vemos como Megadoro apresenta jocosamente suas condições para se casar:

“**MEGADORO:** ... que eu dê o estoiro, claro, antes de casar. Bem, se alguma mulher me queres arranjar, eu casarei... nestas condições: a que amanhã vier... depois de amanhã a levem e enterrar!... Nestas condições, se alguma me queres arranjar... pronto! Prepara as bodas.

EUNÔMIA: Até te posso arranjar uma, meu irmão, com um dote de alto preço. Mas já é entradota... o que se chama uma mulher de meia-idade. Se me autorizas, meu irmão, a que eu peça para ti... eu vou pedir”⁹⁷ (PLAUTO. *Aul.*: vv. 155-160).

À parte a brincadeira do *senex* sobre a boa esposa ser uma esposa morta, percebemos uma participação ativa da *matrona* na negociação dos termos. Eunômia, bastante centrada, aponta a questão do dote como sendo um assunto corriqueiro, e oferece arranjar uma esposa sem encantos, mas bem provida. A essa intenção seu irmão replica com sutileza:

97 No original em latim: “**MEG:** Ut quidem emoriar prius quam ducam. / Sed his legibus si quam dare uis, ducam:/ quae cras ueniat, perendie, soror, foras feratur; / his legibus quam dare uis? Cedo: nuptias adorna. / **EVN:** Cum maxuma possum tibi, frater, dare dote; / sed est grandior natu: media est mulieris aetas. / Eam si iubes, frater, tibi me poscere, poscam”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Walter de Medeiros (2006).

“**MEGADORO:** Não me dás licença de eu te fazer uma pergunta?...

EUNÔMIA: Por quem és!... Pergunta o que te apeteecer.

MEGADORO: Vamos supor que um homem passante da meia-idade casa com uma mulher de meia-idade... Se o velho – por bambúrrio – engravidar a velha... não te parece que ao menino está reservado o nome de... Póstumo?!... Pois bem, cara irmã, essa cansa eu posso tirar-ta ou reduzir-ta. Por mênice dos deuses e dos nossos avós, eu sou rico bastante. Essas parentelas de alto bordo... com suas prosápias... dotes espantosos... escarcéus... brados de comando... carros de marfim... xaires de aparato... vestidos de púrpura... não me fazem moça nenhuma. São coisas que, pelos gastos que envolvem, reduzem os homens à escravidão”⁹⁸ (PLAUTO. *Aul.*: vv. 161-169).

Interessante ressaltar que Megadoro chega a pedir permissão para efetuar um pedido à irmã. Mesmo que ela o responda, surpresa pelo pedido de autorização, o que indica que é uma rotina não esperada ou necessária, ficamos com a impressão de que o *senex* reconhece a *matrona* como uma figura respeitada. Megadoro lista vários elementos relacionados a uma mulher com dote que prejudicariam o marido financeiramente. Trezentos versos a frente, o discurso contra o dote praticamente se repete:

“**MEGADORO:** Nenhuma, deste modo, teria coragem de dizer: 'Sim, porque eu trouxe-te um dote muito maior que os patacos que tinhas. Por isso é justo que me dês púrpura e ouro, escravas, mulas, azemeis, moços de séquito, pajenzinhos para os cumprimentos, cabriolés para eu cabriolar.’”⁹⁹ (PLAUTO. *Aul.*: vv. 498-502).

Aqui, o discurso plautino, por meio de Megadoro, nos apresenta um completo desinteresse por uma esposa com um dote volumoso, pois implicaria em uma necessidade de o marido manter o padrão de vida dela e, com isso, se tornar um escravo de seus

98 No original em latim: “**MEG:** Num non uis me interrogare te? / **EVN:** Immo, siquid uis, roga. / **MEG:** Post mediam aetatem qui media ducit uxorem domum, / si eam senex anum praegnatem fortuito fecerit, / quid dubitas quin sit paratum nomen puero Postumus? / Nunc ego istum, soror, laborem degam et deminuum tibi. / Ego uirtute deum et maiorum nostrum diues sum satis. / Istas magnas factiones, animos, dotes dapsilis, / clamores, imperia, eburata uehcla, pallas, purpuram / nil moror, quae in seruitutem sumptibus redigunt uiros”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Walter de Medeiros (2006).

99 No original em latim: “**MEG:** Nulla igitur dicat, 'equidem dotem ad te attuli / maiorem multo quam tibi erat pecunia; / enim mi quidem aequom est purpuram atque aurum dari, / ancillas, mulos, muliones, pedisequos, / salutigerulos pueros, uehcla qui uehar’”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Walter de Medeiros (2006).

caprichos. Naturalmente não podemos perder de vista a clara função de alívio cômico da passagem, mas mesmo assim, nos parece ser possível pensar no cômico como uma tática, um nível de discurso que permitiria, a Plauto, transmitir conceitos de caráter questionador sem estar sujeito às represálias que as autoridades poderiam lhe impor.

Reforçando esse aspecto da esposa com dote como um peso para o marido, temos uma passagem da peça *Menaechmi*, aonde a personagem epônima, Menecmo, troca as seguintes palavras com sua esposa, que está fora de cena:

“**MENECMO:** Já que estou provendo bem você (a esposa de Menecmo) com escravas, comida, lã, ouro, roupas e púrpura. Portanto, nada lhe falta, está pedindo por um tempo difícil senão for sábia e parar de espionar o seu marido”¹⁰⁰ (PLAUTO. *Men.*: vv. 120-122^a).
Comentários entre parênteses são de nossa autoria.

No trecho, Menecmo, um *adulescens* que se altera com o papel de *senex* durante a intriga, chantageia a esposa justamente listando os gastos com os mesmos itens que Megadoro aponta para a irmã como causadores da escravidão dos homens no texto da *Aulularia*. Interpretamos a repetição desses bens como uma crítica a um certo luxo feminino e, também, como indicadores do prestígio das personagens dentro do discurso plautino.

No entanto, permanece uma de nossas questões. Quem pode se casar nas intrigas de Plauto? Encontramos uma possibilidade de resposta em um longo diálogo entre Megadoro e Euclião. Tendo estabelecido o objetivo de se casar, e tendo escolhido sua pretendente, Fedra, a filha de Euclião, Megadoro vai ter com o outro *senex*.

“**MEGADORO:** Desconfio, palavra, que mal eu lhe tocar no assunto da filha, para lhe pedir que ma prometa em casamento, o homem vai cuidar que eu estou a fazer pouco dele... Não há outro indivíduo, neste mundo, a quem a pobreza torne mais retraído do que ele”¹⁰¹ (PLAUTO. *Aul.*: vv. 204-206).

100No original em latim: “**MEN:** Quando ego tibi ancillas, penum, / lanam, aurum, uestem, purpuram / bene praebeo nec quicquam eges, / malo cauebis si sapis, / uirum opseruare desines”. Nossa tradução foi efetuada a partir da versão em inglês de Wolfgang de Melo (2011).

101No original em latim: “**MEG:** Credo edepol, ubi mentionem ego fecero de filia, / mi ut despondeat, sese a me derideri rebitur; / neque illo quisquam est alter hodie ex paupertate parciior”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Walter de Medeiros (2006).

Nessa fala Megadoro deixa claro que sabe da fama de pobretana da família de sua pretendente e parece não se incomodar. Ao encontrar Euclião, Megadoro dispara:

“**MEGADORO:** Bem hajás! Ouve cá... Gostava de te fazer umas perguntas... Não tenhas receio de me responder com franqueza.

EUCLIÃO: Desde que me não perguntes coisas a que me não agrade responder com franqueza...”¹⁰² (PLAUTO. *Aul.*: vv. 209-211)

Euclião quebra o clima de normalidade e amigabilidade que Megadoro tenta estabelecer. Isso remete a uma característica do papel desempenhado por Euclião, o fato de ele estar cego pelo dinheiro e se comportar de forma paranoica, pensando que todos sabem e desejam seu tesouro. No entanto, a plateia sabe tanto da riqueza do *senex* sovina como da ignorância de Megadoro em relação ao tesouro.

Então, segue uma série de trocas entre Euclião e Megadoro que visam estabelecer o reconhecimento entre as partes, além de configurar o ritual da *sponsalia*, ou seja, momento no qual se marca o comprometimento com o casório, conforme nos informa K. Hersch (HERSCH, 2010: 39). O diálogo entre os dois *senes* parece ingênuo, mas é carregado de significados:

“**MEGADORO:** Ora diz-me cá: qual é a tua opinião sobre minha família?

EUCLIÃO: Boa.

MEGADORO: E sobre minha reputação?

EUCLIÃO: Boa.

MEGADORO: E sobre o meu procedimento?

EUCLIÃO: Não é mau nem perverso.

MEGADORO: E minha idade, sabes qual é...

EUCLIÃO: Sei que é avultada – como as tuas massas.

MEGADORO: Pois eu, em boa verdade, sempre te considerei um cidadão limpo de toda pecha de malvadez. E como tal te considero ainda.

EUCLIÃO (à parte): O ouro... que cheiro que deita a este tipo!... (A Megadoro.) Mas, afinal, em que te posso servir?...

MEGADORO: Bem, já sabes quem sou e eu sei quem tu és... Pois oxalá que a coisa redunde em benefício para mim, para ti e para a tua filha... Sim, é a tua filha que eu peço em

¹⁰²No original em latim: “**MEG:** Habeo gratiam. / Quaeso, quod te percontabor, ne id te pigeat proloqui. / **EVC:** Dum quidem ne quid perconteris quod non lubeat proloqui”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Walter de Medeiros (2006).

casamento. Promete que esta união se há-de realizar.”¹⁰³ (PLAUTO. *Aul.*: vv. 212-219).

Antes de anunciar a proposta de casamento, o discurso de Megadoro procura marcar, sem dúvidas, a superioridade de sua família em relação a de Euclião. No entanto, Euclião percebe o rumo da conversa, e associa o interesse do outro *senex* a um suposto conhecimento deste de que Euclião possui um tesouro, informação que Megadoro desconhece. Euclião nem leva em consideração a possibilidade de um casamento desinteressado, conforme o próximo trecho demonstra:

“EUCLIÃO: Eh, lá, Megadoro, não é digno de ti este modo de proceder: vires trocar de mim, um pobretana, que nunca te ofendeu, nem a ti nem aos teus!... Da tua parte, nem por palavras nem por ações eu mereci que me fizesses a afronta que me estás a fazer.

MEGADORO: Nem eu, palavra, venho fazer troça de ti. Nem estou a fazer troça. Nem a mereces, a meu ver.

EUCLIÃO: Então porque me vens pedir a mão da minha filha?...

MEGADORO: Para que tu, graças a mim, alcances maior vantagem na vida. E eu também, graças a ti e aos teus”¹⁰⁴ (PLAUTO. *Aul.*: vv. 220-225).

A fala de Euclião sugere um costume que dita que pessoas de lugares sociais distintos não se casam e é interessante como Plauto subverte essa regra implícita por meio de Megadoro logo na fala seguinte. Euclião efetua uma última diferenciação, dessa vez direta:

“EUCLIÃO: Há uma coisa, Megadoro, que me vem à cabeça... e é que tu és um homem rico e bem relacionado... E, também, que eu sou um homem pobre... o mais pobre dos pobres... Se eu te desse a minha filha... sabes o que me vem à cabeça?... Que tu és o boi e eu o jerico... Quando eu estivesse atrelado contigo... quando não pudesse agüentar o peso em pé de

103No original em latim: “**MEG:** Dic mihi, quali me arbitrare genere prognatum? / **EVC:** Bono. / **MEG:** Quid fide? / **EVC:** Bona / **MEG:** Quid factis? / **EVC:** Nec malis neque improbis. / **MEG:** Aetatem mean seis? / **EVC:** Scio esse grandem, item ut pecuniam. / **MEG:** Certe edepol equidem te ciuem sine mala omni malitia / semper sum arbitratus et nune arbitrator. / **EVC:** Aurum huic olet. / Quid nune me uis? / **MEG:** Quoniam tu me et ego te qualis sis scio - / quaeres recte uortat mihique tibi que tuaeque filiae - / filiam tuam mi uxorem posco. Promitte hoc fore”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Walter de Medeiros (2006).

104No original em latim: “**EVC:** Heia, Megadore, hau decorum facinus tuis factis facis, / ut inopem atque innoxium aps te atque aps tuis me irrideas. / Nam de te nec re nec uerbis merui ut faceres quod facis. / **MEG:** Ut propter me tibi sit melius mihique propter te et tuos”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Walter de Medeiros (2006).

igualdade... lá ficaria eu – o jericó – esbarrondado na lama... e tu – o boi – não me ligarias mais importância do que se eu nunca tivesse nascido. Por um lado, sobrançeria da tua parte... por outro, caçoada da gente da minha classe. Nem de uma banda nem de outra eu teria um estábulo estável... se por acaso houvesse uma separação. Os burros me espatifariam às dentadas... os bois me perseguiriam às cornadas... É um perigo enorme – passar dos burros para os bois”¹⁰⁵ (PLAUTO. *Aul.*: vv. 226-235).

O *senex* teme não ter como manter, de forma contínua, uma relação de igualdade com Megadoro, o que parece ser uma prática esperada, já que o discurso nos indica que o comum seria que somente iguais se casem. A ironia da situação é que Euclião não é um pobretana conforme demonstra, pois ele tem um rico tesouro, o qual não é de conhecimento de ninguém, além dele, do Deus Lar e do público que assiste a peça. Percebendo a aflição de Euclião devido à situação, Megadoro diz:

“**MEGADORO:** Quanto mais uma pessoa se chega ao convívio dos bons, tanto maior é o seu proveito. E tu trata de aceitar esta proposta. Dá ouvidos ao meu pedido. E promete-me a rapariga em casamento.

EUCLIÃO: Mas olha que eu não tenho sombra de dote para lhe dar.

MEGADORO: Pois não dês. Desde que ela venha provida de bom génio... já tem dote bastante.”¹⁰⁶ (PLAUTO. *Aul.*: vv. 236-239).

Novamente Plauto nos apresenta a questão do dote. K. Hersch defende que o dote não era, necessariamente, um requisito para a formação de um casamento válido (HERSCH, 2010: 123). No entanto, essa prática parece ser uma constante nas tramas do sarsinate. Plauto, inclusive, apresenta Megadoro como um *senex* que, por já ser rico,

105No original em latim: “**EVC:** Heia, Megadore, hau decorum facinus tuis factis facis, / ut inopem atque innoxium aps te atque aps tuis me irrideas. / Nam de te nec re nec uerbis merui ut faceres quod facis. / **MEG:** Ut propter me tibi sit melius mihi que propter te et tuos. / **EVC:** Uenit hoc mi, Megadore, in mentem, ted esse hominem diuitem, / factiosum, me autem esse hominem pauperum pauperrimum; / Nunc si filiam locassim meam tibi, in mentem uenit / te bouem esse et me esse asellum: ubi tecum coniunctus siem, / ubi onus nequeam ferre pariter, iaceam ego asinus in luto, / tu me bos magis hau respicias gnatus quasi numquam siem. / Et te utar iniquiore et meus me ordo irrideat, / neutrobi habeam stabile stabulum, si quid diuorti fuat: / asini me mordicibus scindant, boues incursent cornibus. / Hoc magnum est periculum, ab asinis ad boues transcendere”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Walter de Medeiros (2006).

106No original em latim: “**MEG:** Quam ad probos propinquitatem proxime te adiunxeris, / tam optimum est. Tu condicionem hanc accipe, ausculta mihi, / atque eam desponde mi. / **EVC:** At nihil est dotis quod dem. / **MEG:** Ne duas. / Dum modo morata recte ueniat, datata est satis”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Walter de Medeiros (2006).

desdenha do valor monetário atrelado ao casamento. Megadoro deseja somente uma “esposa de bom gênio”. Ele inclusive elabora que:

“**MEGADORO:** Mulher sem dote está na mão do marido. | As que têm dote são a desgraça e a ruína dos maridos”¹⁰⁷ (PLAUTO. *Aul.*: vv. 534-535).

Ou seja, percebemos que o dote é apresentado como uma ferramenta de controle da mulher sobre o marido e, aparentemente, não desejável, ao menos na perspectiva de um *senex*. Essa perspectiva é reforçada pela fala de Alcmena, uma *uxor*, que se alterna no papel de *uirgo*, da comédia *Amphitruo*:

“**ALCMENA:** Eu não julgo ser um dote aquilo que é chamado dote, mas sim a castidade, o pudor, o controle dos desejos, o temor a deus, o amor aos pais e o afeto pelos parentes! E ainda o fato de que eu sou obediente a você (Anfitrião), generosa para com os bons, útil aos virtuosos!”¹⁰⁸ (PLAUTO. *Amph.*: vv. 839-842). Comentários entre parênteses são de nossa autoria.

A fala de Alcmena nos indica que o verdadeiro dote dentro das peças que selecionamos para analisar, portanto, são os valores atrelados a uma boa esposa, modelo que trabalharemos mais adiante neste capítulo.

K. Hersch aponta que, para os casais que não tinham esperanças de um *matrimonium iustum*, os rituais e contratos verbais seriam dispensáveis, pois não existiriam arranjos legais, como o dote, para serem feitos (HERSCH, 2010: 39). Então, como podemos interpretar um casamento entre escravos, proposto por Plauto na *Casina*, com direito a todo aparato esperado de um *matrimonium iustum*?

Logo no prólogo, o comediógrafo marca o estranhamento:

“**PRÓLOGO:** Existem pessoas aqui que eu acredito que estejam dizendo agora umas às outras: 'Por favor, o que é isso? Um casamento entre escravos? Escravos vão se casar ou

107No original em latim: “**MEG:** Nam quae indotata est, ea in potestate est uiri; / dotatae mactant et malo et damno uiros”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Walter de Medeiros (2006).

108No original em latim: “**ALC:** Non ego illam mi dotem duco esse quae dos dicitur / sed pudicitiam et pudorem et sedatum cupidinem, / deum metum, parentum amorem et cognatum concordiam, / tibi morigera atque ut munifica sim bonis, prosim probis”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Lilian Costa (2010).

pedir a mão de uma pretendente? Eles nos trouxeram algo novo, algo que não acontece em lugar nenhum do mundo.' Mas eu insisto que isso ocorre na Grécia e em Cartago, e aqui, em nossa terra, na terra da Apúlia”¹⁰⁹ (PLAUTO. *Cas.*: vv. 67-72).

O trecho nos indica que a prática do casamento entre escravos não seria algo existente em Roma durante os séculos III e II a.C., mas a questão não é tão simples como parece. Plauto consegue subverter o costume durante sua peça, que é um momento de suspensão das hierarquias afim de restabelecer a *concordia deorum* (DUPONT; LETESSIER, 2011: 18-19). O casamento entre escravos na *Casina*, somente é possível por meio de sortilégios e maquinações, elementos típicos do código da *palliata*. Na intriga, Lisidamo e seu filho se esforçam para arranjar o casamento de seus escravos com Casina, somente para que eles próprios se aproveitem da *uirgo*:

“**PRÓLOGO:** O pai (Lisidamo) encarregou seu supervisor com a tarefa de pedi-la (Casina) em casamento. Ele espera que, se ela for dada ao escravo, terá vigílias noturnas prontas para ele do lado de fora (da casa), pelas costas de sua esposa. O filho, por sua vez, encarregou seu ordenado (Calino) para pedi-la em casamento. Ele sabe que, se bem sucedido, terá o objeto de seu amor dentro de sua manjedoura”¹¹⁰ (PLAUTO. *Cas.*: vv. 52-57). Comentários entre parênteses são de nossa autoria.

Inclusive, em Plauto, essa relação estava sujeita a patifarias, conforme o escravo Calino nos demonstra:

“**CALINO:** Você (Olímpio) veio até aqui para roubar minha desposada de mim”¹¹¹ (PLAUTO. *Cas.*: vv. 102). Comentários entre parênteses são de nossa autoria.

Por fim, pensamos que Plauto propõe o casamento como uma possibilidade de restabelecimento da ordem na sociedade, uma verdadeira *concordia deorum*, mas numa

109No original em latim: “**PROLOGUS:** Sunt hic inter se quos nunc credo dicere: / 'Quaeso hercle, quid istuc est? Seruiles nuptiae? / Seruin uxorem ducent aut poscent sibi? / Nouom attulerunt, quod fit nusquam gentium.' / At ego aio id fieri in Graecia et Carthagini, / et hic in nostra terra in <terra> Apulia”. Nossa tradução foi efetuada a partir da versão em inglês de Wolfgang de Melo (2011).

110No original em latim: “**PROLOGUS:** [...] pater allegauit uilicum qui posceret / sibi istanc uxorem: is sperat, si ei sit data, / sibi fore paratas clam uxorem excubias foris; / filius is autem armigerum allegauit suum / qui sibi eam uxore poscat: scit, si id impetret, / futurum quod amat intra praeseptis suas”. Nossa tradução foi efetuada a partir da versão em inglês de Wolfgang de Melo (2011).

111No original em latim: “**CHAL:** Huc mihi uenisti sponsam praereptum meam [...]”. Nossa tradução foi efetuada a partir da versão em inglês de Wolfgang de Melo (2011).

perspectiva peculiar:

“**MEGADORO:** Conteí a muitos amigos o partido que tomei quanto a este projeto de casamento. A filha de Euclião merece o aplauso de todos. Aham que foi uma sensata resolução e um partido acertado. De facto – em minha opinião, pelo menos –, se os outros fizessem o mesmo, isto é, se os ricos | casassem com as filhas dos pobres, que não têm dote, haveria muito mais concórdia na cidade [...]. Claro que vai haver quem diga o seguinte: 'E com quem hão-de casar as ricas, | que têm dote, se tal direito se reserva às pobres?...' Pois casem com quem quiserem, desde que o dote não as acompanhe. Se vigorasse um princípio assim, elas procurariam adquirir e levar como dote predicados melhores do que os que levam agora”¹¹² (PLAUTO. *Aul.*: vv. 475-481; 489-493).

Primeiramente, o comediógrafo põe o casamento ao ridículo, ao brincar com suas extravagâncias e propor casamentos impossíveis, como é o caso em *Casina*. Similarmente o poeta nos apresenta o dote como um costume recorrente, mas indesejável, uma vez que transforma a escolha da esposa em um jogo de interesses.

No entanto, percebemos também, a existência de um papel ativo da mulher no processo de negociação através da personagem de Eunômia, aspecto não encontrado nas análises historiográficas a que tivemos acesso. Esses estudos, analisados no primeiro capítulo de nosso texto, focam seus discursos nas figuras masculinas as quais, possivelmente, também devido ao tipo de documentação utilizada, nos apresentam a negociação do casamento como um assunto tratado exclusivamente entre *paterfamilias*.

Plauto, através de um discurso cômico, nos apresenta assuntos sérios, pertencentes à vida cotidiana dos romanos dos séculos III e II a.C. Ele apresenta a negociação do casamento e, principalmente, o tema do dote, através de uma lente múltipla, tratando do tema pelo viés econômico, religioso e das relações de poder envolvidas. Essa perspectiva é impensável na ótica de uma historiografia representada, por exemplo, pelo clacissita P. Veyne, para quem “a mulher é uma criança grande da qual se deve cuidar por causa do dote e do nobre pai” (VEYNE, 2007: 50). Mesmo estudos mais propensos a ver a mulher sob

¹¹²No original em latim: “**MEG:** Narraui amicis multis consilium meum / de condicione hac. Euclionis filiam / laudant: 'sapienter factum et consilio bono.' / Nam meo quidem animo si idem faciant ceteri / opulentes, pauperiorum filias / ut indotatas ducant uxores domum, / et multo fiat ciuitas concordior, / [...] / Namque hoc qui dicat, 'quo illae nubent diuites / dotatae, si istud ius pauperibus ponitur?' / Quo lubeant nubant, dum dos ne fiat comes. / Hoc si ita fiat, mores meliores sibi / parent, pro dote quos ferant, quam nunc ferunt”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Walter de Medeiros (2006).

outro olhar, como é o caso de E. Cantarella, nos apresentam somente o aspecto econômico do dote (CANTARELLA, 1993: 137-139).

Assim, é possível perceber novas perspectivas para a negociação do casamento através do estudo da documentação da comédia, alargando as possibilidades de análise para além do simples aspecto monetário envolvido na relação.

Tento, então, efetuado esses contrapontos, tratemos agora de nossa próxima inquietação, que é a de como Plauto nos apresenta a cerimônia do casamento em suas peças.

3.2. RITUAL DO CASAMENTO

Uma vez que compreendemos o casamento como um ritual, nos parece apropriado investigar de que forma Plauto nos apresenta sua cerimônia, e quais passos a precedem. K. Hersch nos indica que, em sua investigação, não encontrou nenhuma menção nos autores antigos sobre quais dias eram prodigiosos para efetuar um casamento, mas que alguns informam certos dias considerados de boa sorte (HERSCH, 2010: 44). Isso nos faz pensar que, talvez, o chamado do Prólogo da *Casina* pela *Bona Fides* (PLAUTO. *Cas.*: vv. 2), seja uma indicação desse costume.

A questão do casamento como um ato ritual e que necessitava de procedimentos religiosos é encontrada na seguinte fala do *sexex* Megadoro da *Aulularia*:

“**MEGADORO:** Por mim, se não mandas mais nada, vou fazer as abdulações da praxe – para estar preparado para os sacrifícios.”¹¹³ (PLAUTO. *Aul.*: vv. 379).

Megadoro, para poder se preparar para seu casamento, anuncia que irá efetuar *sacrificem*, mas não especifica nenhuma divindade. As ações de Megadoro ocorrem fora de cena, mas não deixam dúvida de que sacrifícios aos deuses eram necessários para a legitimação de uma união.

Em *Casina*, encontramos outra descrição de um procedimento amplamente ritualizado nas palavras da *ancilla* Pardalisca, num trecho já bem avançado na intriga:

¹¹³No original em latim: “**MEG:** Ego, nisi quid me uis, eo lauatum, ut sacrificem”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Walter de Medeiros (2006).

“**PARDALISCA:** [...] Levante os pés acima da soleira suavemente, minha noiva. Comece esta viagem com segurança, de modo que você vai sempre estar acima de seu marido e de modo que o seu poder será maior e terá a vantagem sobre o seu marido e ser vitoriosa, e que a sua voz e seu comando sejam mais fortes. Seu marido deve vesti-la, você deve pilhá-lo. Durante noite e dia você deve enganar seu marido; lembre-se disso, eu imploro.”¹¹⁴ (PLAUTO. *Cas.*: vv. 815-824).

Plauto nos apresenta, repleto de comicidade, um ato ritual feminino para garantir a superioridade da esposa sobre o marido. Plauto utiliza dos termos *pollentia* (poder) e *imperium* (comando) para caracterizar o domínio sobre o marido que o casamento conferia à mulher. Naturalmente, sendo sua plateia composta por todos os lugares sociais de Roma, incluindo mulheres e escravos, conforme R. Beacham nos aponta (BEACHAM, 1991 21), esse tipo de brincadeira, esse caos saturnal cômico que invertia papéis contribuía amplamente para manter o clima de festividade esperado para uma apresentação teatral (BEACHAM, 1991 21-22), além de provavelmente ajudar na formação de laços identitários.

Outro fator relevante é que, nessa fala da *ancilla* em *Casina*, se evidencia a prática de rituais femininos no contexto do casamento, um ritual que prescindia da participação masculina. Além disso, é um ritual que objetiva empoderar a noiva, para que ela seja capaz de exercer poder e autoridade sobre o futuro marido, atributos, tradicionalmente, reservados ao *paterfamilias*.

No trecho acima, Plauto brinca com o código da *palliata*, pois *Casina* é instruída por Pardalisca, a agir em seu casamento conforme uma comédia, ou seja, com patifarias e enganações. Mesmo assim, o discurso formado nos demonstra a existência de uma sofisticada ritualística envolvendo cada passo da noiva e nos aponta uma noiva pouco disposta a se render aos poderes do marido.

Um outro elemento destacado por K. Hersch em relação ao casamento, o carregar da tocha (HERSCH, 2010: 167-168), aparece na voz do *seruus* Olímpio. Nos versos 116 a 119 Olímpio diz que irá humilhar seu rival pela mão de Casina, o outro *seruus*, Calino, fazendo-o carregar a tocha em sua cerimônia de casamento (PLAUTO. *Cas.*: 116-119). Em

¹¹⁴No original em latim: “**PAR:** [...] / Sensim super attolle limen pedes, mea noua nupta; / sospes iter incipe hoc, uti uiro tuo / semper sis superstes, / tuaque ut potior pollentia sit uincasque uirum uictrixque sies, / tua uox superet tuomque imperium: uir te uestiat, tu uirum [de]spolies. / Noctunque et diu ut uiro subdola sis, / opsecro, memento”. Nossa tradução foi efetuada a partir da versão em inglês de Wolfgang de Melo (2011).

um momento mais adiante na intriga, o mesmo Olímpio indica a presença da tocha na cerimônia que está por se realizar:

“**OLÍMPIO:** [...]. Mas olhe, o supervisor está vindo com uma grinalda e tocha [...].”¹¹⁵
(PLAUTO. *Cas.*: vv. 796).

Fica aparente que esses apetrechos, particularmente a luz representada pela tocha, são aspectos importantes no casamento plautino e que seriam reconhecidos por seu público. Inclusive, D. Konstan nos aponta que o símbolo do banimento em Roma era o *aqua et ignis interdictio*, a proibição de se dar água ou fogo (KONSTAN, 2001: 140). A afirmação do estudioso é efetuada quando analisa a exclusão da personagem Euclião do convívio social na *Aulularia*. Nos versos 91 e 92, o *senex* ordena a sua *anus*, Estáfila, que apague o fogo da casa para que ninguém venha a sua casa pedir-lhe e que ela negue água a qualquer um que venha pedir (PLAUTO. *Aul.*: vv. 91-94). Acreditamos que essa proibição de Euclião esteja associada ao seu papel de opositor do casamento, já que negar o fogo incluiria negar a tocha do casamento.

Analisando as peças selecionadas de Plauto também nos é possível identificar de quem era a obrigação de preparar o casamento. Na *Aulularia*, Megadoro se oferece para cuidar de tudo, apesar de não ser o pai da noiva:

“**MEGADORO:** Ora deixa-te disso!... E trata de ter animar, Euclião. O casório arranja-se. Quem te vai ajudar sou eu. Diz lá se precisas de alguma coisa. É só mandares.”¹¹⁶ (PLAUTO. *Aul.*: vv. 193-194).

A estranheza da cena se confirma na indagação surpresa do *cocus* Antrax:

“**ANTRAX** (surpreso): Como?!... Então | este velhote não podia fazer, do seu bolso, as despesas para as bodas da filha?...”¹¹⁷ (PLAUTO. *Aul.*: vv. 294-295).

¹¹⁵No original em latim: “**OL:** [...] Sed eccum progreditur cum corona et lampade. / [...]”. Nossa tradução foi efetuada a partir da versão em inglês de Wolfgang de Melo (2011).

¹¹⁶No original em latim: “**MEG:** Tace, bonum habere animum, Euclio. / Dabitur, adiuvabere a me. Dic, si quid opus, impera”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Walter de Medeiros (2006).

¹¹⁷No original em latim: “**ANTH:** Quid? Hic non poterat de suo / senex opsonari filiae nuptis?”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Walter de Medeiros (2006).

O discurso do *cocus* nos indica que o esperado seria que o pai da noiva pagasse as despesas de um casamento. Novamente vemos uma situação em que Plauto brinca com os costumes, efetuando propostas diversas para a realização das ações.

Já em *Casina*, observamos que o *senex* Lisidamo, senhor do escravo que irá casar, ordena que sua *uxor* Cleóstrata seja responsável pela preparação do casamento:

“**LISIDAMO:** Vá para dentro, minha esposa, e prepare o casamento.

CLEÓSTRATA: Eu farei como me diz.”¹¹⁸ (PLAUTO. *Cas.*: vv. 418).

Lisidamo, inclusive solicitou que a esposa de seu vizinho Alcesimo ajudasse Cleóstrata nos preparativos:

“**ALCESIMO:** Ela está aguardando por você lá dentro: seu marido pediu-me que enviasse ela à sua casa para ajudá-la. [...]”¹¹⁹ (PLAUTO. *Cas.*: vv. 542-543).

Não podemos perder de vista que a chamada da esposa do vizinho não passa de um truque para que Lisidamo tenha como desfrutar de *Casina*, que aqui é um escravo travestido, fora do alcance de olhares curiosos. Mesmo assim, o *senex* efetua a proposta esperando que ela seja prontamente aceita, o que indicaria a suposta normalidade de seu pedido.

Um último aspecto em que iremos nos deter em relação ao ritual do casamento Plautino diz respeito ao banquete. Na *Aulularia*, Pitódico, *seruus* de Megadoro, nos indica a presença tanto de cozinheiros para prepararem o banquete, como de flautistas:

“**PITÓDICO:** O meu amo andou a fazer compras no mercado, e contratou os cozinheiros¹²⁰ e estas flautistas lá no foro. Depois mandou-me repartir aqui a mercadoria em duas metades...”

118No original em latim: “**LYS:** Intro abi, uxor, atque adorna nuptias. / **CLEO:** Faciam ut iubes”. Nossa tradução foi efetuada a partir da versão em inglês de Wolfgang de Melo (2011).

119No original em latim: “**ALC:** Intus illa te, si se arcessas, manet; / nam tuos uir me orauit ut eam isto ad te adiutum mitterem”. Nossa tradução foi efetuada a partir da versão em inglês de Wolfgang de Melo (2011).

120Nos versos 309-310 fica claro que os cozinheiros são escravos, pois Antrax se refere a possibilidade de uma recompensa capaz de comprar-lhe a liberdade.

121No original em latim: “**STRO:** Postquam opsonauit erus et conduxit coquos / tibicinasque hasce apud forum, edixit mihi / ut dispertirem opsonium hic bifariam”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Walter de Medeiros (2006).

(PLAUTO. *Aul.*: vv. 280-283).

Mais adiante na intriga nos indica a existência de mais de um tipo de bodas:

“**PITÓDICO**: Que recebas estes cozinheiros, a flautista e as provisões para a boda. Megadoro mandou-me entregar esta coisada a Euclião.

ESTÁFILA (desapontada): Mas são à moda de Ceres, Pitódico, estas bodas que se vão fazer?...

[...]

ESTÁFILA: Porque não trouxeram num um pinga de briol, estou a ver.”¹²² (PLAUTO. *Aul.*: vv. 352-354; 356).

Mesmo sendo uma piada recorrente em relação ao alcoolismo do papel da *anus*, é possível, a partir da fala de Estáfila, levantar a possibilidade de que existiriam ao menos duas formas de se efetuar as bodas: uma sem bebidas, que ela chama de *cererin*, nome que vem da deusa Ceres, e um outro tipo que comportaria as bebidas, possivelmente mais tradicional. Vale ressaltar que não encontramos nenhuma referência a esse tipo de costume, em relação ao banquete de núpcias, na historiografia que tivemos acesso durante a pesquisa. Mais adiante na intriga da *Aulularia*, Euclião nos fornece uma lista de ingredientes que poderiam ser parte de um banquete:

“**EUCLIÃO**: [...]. Chego ao mercado, pergunto o preço do peixe: apontam-mo... um dinheirão. Pelo borrego, um dinheirão... Pela vaca, um dinheirão... | Pela vitela, pelo atum, pelo porco... um dinheirão por tudo. Um dinheirão ainda maior para mim – que não tinha chavo. E saí dali muito zangado, porque não havia nada que eu pudesse comprar. [...] Depois, pelo caminho, comecei a magicar de mim para mim: 'Se em dia de festa te pões a desbaratar, em dia que não seja de festa vais passar necessidade, se não tiveres aprendido a poupar.' E, depois de ter exposto à barriga e ao coração estas razões, acabei por aderir à minha ideia – que é a de fazer o casamento da minha filha com o mínimo de despesas. Para já, comprei estes grãosinhos de incenso e estas grinaldas de flores. Vão-se pendurar na lareira, em honra do nosso deus, para ele dar sorte ao casamento da minha filha querida...”¹²³

122No original em latim: “**STRO**: Tibicinamque opsoniumque in nuptias. / Magadorus iussit Euclioni haec mittere. / **STA**: Cererin, Strobile, has sunt facturi nuptias? / [...] / **STA**: Quia temeti nihil allatum intellego”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Walter de Medeiros (2006).

123No original em latim: “**EVC**: [...]. Uenio ad macellum, rogito piscis: indicant / caros; agninam caram, caram bubulam, / uitulinam, cetum, porcina: cara omnia. / Atque eo fuerunt cariora, aes non erat. /

(PLAUTO. *Aul.*: vv. 373-378; 380-387).

Euclião, achando todos os alimentos caros, dedide comprar os únicos itens que considera de um bom preço: grinaldas e incensos, ambos parte do aspecto religioso do casamento e não da parte suntuosa do banquete. Esse desejo de economizar de Euclião é contrastado pelo de gastar do *senex* de *Casina*:

“**LISIDAMO**: Justo, então vá. Eu não desejo economizar, compre em quantidade. [...]”¹²⁴
(PLAUTO. *Cas.*: vv. 501-502).

Lisidamo é um *senex amator* que deseja aproveitar-se do casamento arranjado de seu escravo com a *uirgo*, para ele próprio usufruir das núpcias. Portanto, não é de se surpreender que sua atitude seja oposta à do sovina Euclião.

Antrax, o outro *cocus* da *Aulularia*, amplia ainda mais a lista de alimentos que vemos na fala de Euclião:

“**ANTRAX**: Dromão, descama os peixes. Tu, Maquerião, vê lá o congro, a moreia... despinha-os o mais depressa que poderes. | Eu vou aqui ao vizinho pedir uma torteira emprestada a Congrião. E tu olha esse galo: se não és papa-açorda, trata de mo pôr mais lisinho que um bailarino depilado. [...]”¹²⁵ (PLAUTO. *Aul.*: vv. 398-403).

Assim como o faz o *senex* Lisidamo na *Casina*:

Abbito iratus illinc, quom nihil est qui emam. / [...] / Deinde egomet mecum cogitare interuias / occepi: festo die si quid prodegeris, / profesto egere liceat, nisi peperceris. / Postquam hanc rationem uentri cordique edidi, / accessit animus ad meam sententiam, / quam minimo sumptu filiam ut nuptum darem. / Nunc tusculum emi et hase' coronas floreas: / haec imponentur in focum nostro Lari, / ut fortunatas faciat gnatae nuptias”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Walter de Medeiros (2006).

124No original em latim: “**LYS**: Tene marsupium, / abiatque opsona, propera, sed lepide uolo, / molliculas escas, ut ipsa mollicula est. / [...] / **LYS**: Emito sepiolas, lepadas, lolligunculas, / hordelas- / [...] / **LYS**: Aeقوم oras, abi. / Argento parci nolo, opsonato ampliter”. Nossa tradução foi efetuada a partir da versão em inglês de Wolfgang de Melo (2011).

125No original em latim: “**ANTH**: Dromo, desquama piscis. Tu, Machaerio, / congrum, murenam exdorsua quantum potest. / Ego hinc artoptam ex proximo utendam peto / a Congrione. Tu istumgallum, si sapis, / glabriorem reddes mihi quam uolsus ludiust”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Walter de Medeiros (2006).

“**LISIDAMO:** Compre choco¹²⁶, lapas¹²⁷, lula, *hordeias*¹²⁸, -”¹²⁹ (PLAUTO. *Cas.*: vv. 494)

Dessa forma, percebemos que o banquete de casamento em Plauto é um evento rico em variedade de alimentos e que se configura em um verdadeiro ritual praticado dentro do ritual que é apresentação de uma *palliata*.

Consideramos interessante como que nas comédias analisadas, Plauto separa as atribuições de homens e mulheres no processo da preparação do casamento. Mesmo envolvido de um tom amplamente cômico, é possível identificarmos alguns aspectos pouco tocados pela historiografia. Às mulheres cabe a obrigação de preparar a cerimônia, mas elas fogem da tarefa através de enganações, deixando toda a tarefa para os homens. Encontramos a função da *ancilla* em ensinar a jovem noiva formas de manobrar seu marido e, assim, exercer poder sobre ele. Já aos homens, cabe a parte pesada do trabalho. Além das libações efetuadas pelos *senes* analisados, vemos que aos homens cabe fazer as compras necessárias, mesmo que reclamem dos custos como o faz Euclião. Também cabe a eles planejar os preparativos e, no caso dos cozinheiros, que são todos homens, preparar o banquete.

A perspectiva plautina é claramente cômica, mas oferece, tanto aos classicistas como aos estudiosos da comédia, possibilidades de leituras do casamento não encontradas nos demais trabalhos, os quais focam suas análises principalmente em documentações jurídicas e filosóficas.

Agora, nos resta investigar o que se espera de uma boa esposa nas intrigas plautinas, conforme indicamos necessário no primeiro item deste capítulo.

3.3. UMA BOA ESPOSA?

Conforme vimos na obra plautina, as piadas a respeito dos dotes das mulheres e dos gastos que provocam são frequentes. Similarmente, momentos nos quais os maridos desejam a morte de suas esposas também são comuns. Em contrapartida, os elogios à suas

126São moluscos marinhos que possuem uma concha interna, uma bolsa de tinta, oito braços e dois tentáculos.

127Tipo de molusco.

128Espécie de peixe que Wolfgang de Melo traduz para “barley fish”, mas que não achamos um equivalente em português.

129No original em latim: “**LYS:** Emito sepiolas, lepadas, loligunculas, hordeias -”. Nossa tradução foi efetuada a partir da versão em inglês de Wolfgang de Melo (2011).

qualidades são raros. Portanto, cabe buscar esses trechos nas comédias selecionadas e estabelecer o que consistiria uma boa esposa plautina e o que configuraria seu oposto, além do aspecto de levar seus maridos à falência.

Como um dos focos de nossa análise será a peça *Amphitruo*, com o caso da personagem Alcmena, esposa de Anfitrião, é necessário antes apresentar um debate que existe sobre essa peça para melhor compreender a personagem em questão e podermos entrar nos demais tópicos.

Um dos fatores que muitos estudiosos vêm destacando nessa comédia, e que é relevante para a nossa análise da personagem Alcmena, é uma proclamação em relação ao gênero da obra efetuada pelo deus Mercúrio, enunciador da peça, durante o extenso prólogo:

“**MERCÚRIO:** Agora, exporei primeiro o que vim aqui pedir; depois, contarei o argumento desta tragédia. Por que vocês franziram a testa? Porque eu disse que será uma tragédia? Sou um deus, vou mudar! Essa mesma, se quiserem, farei com que de tragédia seja comédia, com todos os mesmos versos”¹³⁰ (PLAUTO. *Amph.*: vv. 50-55).

E cinco versos adiante ele explica a razão de sua “mescla” de gêneros:

“**MERCÚRIO:** Pois não julgo correto eu fazer com que ela seja do início ao fim uma comédia, uma vez que vêm aqui reis e deuses.”¹³¹ (PLAUTO. *Amph.*: vv. 60-61).

L. Costa aponta que não devemos levar tão a sério essa informação de Mercúrio de que a peça se constituiria em uma “tragicomédia”, pois em outros momentos do prólogo (PLAUTO. *Amph.*: vv. 88; 96), o próprio deus chama a peça a ser encenada de “comédia” (COSTA, 2010: 28). E. Segal, de forma similar, aponta que, em sua opinião, os trechos supracitados do prólogo proferido por Mercúrio, nada mais são do que um mecanismo

130No original em latim: “**MER:** Nunc quam rem oratum huc ueni primun proloquar; / quid? Contraxistis frontem quia tragoediam / dixi futuram hanc? Deus sum, commutauero. / Eandem hanc, si uoltis, faciam <iam> ex tragoedia / comoedia ut sit omnibus isdem uorsibus”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Lilian Costa (2010).

131No original em latim: “**MER:** ”Nam me perpetuo facere ut sit comoedia, / reges quo ueniant et di, non par arbitror”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Lilian Costa (2010).

extra do cômico e, para reforçar seu ponto, também retoma o argumento no qual, em todo resto da obra, a peça é referida como uma “comédia” (SEGAL, 1971: 175). Mesmo assim o uso do termo pelo deus, e sua explicação, existem na peça e merecem algumas considerações. Pela informação de Mercúrio, a convenção dos gêneros impediria que a peça fosse uma comédia como as demais devido à natureza das personagens que estariam em cena. C. Fonseca se posiciona de forma bem clara nessa disputa da “tragi-comédia” e propõe que a peça se caracterizaria por ser uma comédia pelo ponto de vista dos deuses e que a parte da tragédia ficaria somente para Alcmena, já que Anfitrião, no final, concorda facilmente com todo o ocorrido (FONSECA, 2006: 49). R. Hunter também defende um ponto de vista similar, já que para ele Alcmena seria “um perfeito exemplo da respeitada matrona romana” (HUNTER, 2010: 169).

Portanto, alguns estudiosos, efetuando paralelos com uma suposta realidade objetiva, vêem Alcmena como uma esposa ideal, uma personagem que em alguns momentos parece desconexa do ambiente de uma comédia plautina. No entanto, a consideramos uma personagem com enorme potencial cômico, que brinca com o código da *palliata* e com as expectativas do gênero.

Na intriga, Alcmena dorme com Júpiter, que havia se disfarçado de seu marido, e está grávida de ambos. Desse forma, a *uxor* trai o *senex* Anfitrião sem saber. Um diálogo entre Alcmena e Anfitrião nos demonstra a alta estima que o general possui pela esposa:

“**ALCMENA:** Imagino que, agora, é melhor que eu cumpra meu dever, indo ao encontro dele.

ANFITRIÃO: Anfitrião cumprimenta com alegria sua ansiada esposa, que o marido julga ser a melhor dentre todas as tebanas, e a qual os cidadãos tebanos verdadeiramente proclamam como virtuosa. Você tem passado bem? Tem ansiado minha chegada?¹³² (PLAUTO. *Amph.*: vv. 675-678).

Alcmena, como boa *uirgo* cumpre suas obrigações com seu marido, o qual a cumprimenta com louvor, sem saber que ela o traiu com Júpiter. Mercúrio nos informa o

¹³²No original em latim: “**ALC:** Magis nunc <me> meum officium facere, si huic eam / aduorsum, arbitor. / **AMPH:** Amphitruo uxorem salutat laetus speratam suam, / quam omnium Thebis uir unam esse optumam diiudicat, / quamque adeo ciues Thebani uero rumiferant probam. / Ualuistin usque? Exspectatun aduennio”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Lilian Costa (2010).

que será feito de Alcmena:

MERCÚRIO: Aliás, como eu já disse há pouco, Anfitrião, afinal, será informado a respeito de tudo. E daí? Ninguém, realmente, vai dirigir essa injúria a Alcmena: pois não parece justo que um deus permita que a sua culpa por um delito seu recaia sobre uma mortal!¹³³ (PLAUTO. *Amph.*: 490-495).

Percebemos nesse trecho a retirada da responsabilidade de Alcmena em relação ao ato da traição. Fica aparente que o que define a traição nesta situação seria a intenção e não o ato em si, uma vez que a esposa de Anfitrião pensa estar se deitando com seu marido e não outro homem. Outra possibilidade a se levar em consideração é que se trata de Júpiter em cena, já que a apresentação ocorre em um contexto de ritual religioso. Um aspecto marcante nessa fala de Mercúrio é o tratamento final que ele confere a Alcmena, quando ele a chama de *uxore usuraria* no verso 498, uma verdadeira “esposa emprestada”.

Portanto, a fidelidade seria desejável, mas trair com deuses era um ato perdoável, desde que a traição fosse fruto de patifarias. Na opinião de D. Dutsch, esse trecho é uma paródia dos costumes romanos em relação ao divórcio (DUTSCH, 2008: 85). No entanto, não devemos ler a passagem como uma opinião moralizante por parte de Plauto, pois a função da comédia romana não era didática e sim ritual e de alívio das tensões. Segundo o código da *palliata*, é necessário que Alcmena também seja objeto de riso.

Um bom argumento para essa posição é o curioso apetite por *uoluptates* que a “casta” matrona apresenta num longo trecho:

ALCMENA: Na vida e no passar dos anos, não é coisa bem pequena o prazer em comparação com o que é desagradável? Assim foi programado cada aspecto da vida humana, assim é a vontade dos deuses: que a tristeza, tal como uma companheira, acompanhe o prazer; se algo de bom cabe a alguém, isso não acontece sem que haja ali inconvenientes e mais males. Pois agora eu experimento isso pessoalmente e o sei por mim própria, a quem o prazer foi dado por pouco tempo; somente durante uma noite tive a possibilidade de ver meu marido. Mas repentinamente ele partiu daqui, para longe de mim, antes de amanhecer. Agora

¹³³No original em latim: “**MER:** Et clandestina ut celetur consuetio. / Quamquam, ut iam dudum dixi, resciscet tamen / Amphitruo rem omnem. Quid igitur? Nemo id probro / Profecto ducet Alcumenae: nam deum / Non par uidetur facere, delictum suum / Suamque [ut] culpam expetere in mortalem ut sinat”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Lilian Costa (2010).

parece que estou sozinha aqui, porque ele, que eu amo acima de todos, está ausente daqui. Obtive mais infelicidade com a partida de meu marido que prazer com sua chegada. Mas me faz feliz, ao menos, isto: que ele venceu os oponentes e volta para casa pleno de glória. Isso é que me serve de reconforto. Que ele esteja ausente, conquanto retorne a sua casa com glória. Resistirei e suportarei até mesmo a partida dele com espírito firme e forte, se somente esta paga me for dada: que meu marido, vitorioso na guerra, seja célebre! A virtude é uma excelente recompensa; a virtude é realmente superior a todas as coisas. Liberdade, segurança, vida, bens e antepassados, pátria e filhos são por ela protegidos, bem guardados. A virtude tem tudo em si; quem tem o controle de sua virtude tem todos os bens perto de si.”¹³⁴. (PLAUTO, *Amph.*, vv. 633-653).

A ária, aparentemente apaixonada e moralizante da personagem, digna de uma esposa de tragédia ou épica, está entremeada de referências claramente sexuais no texto latino. J. Adams nos informa que o termo *uoluptas*, presente de forma abundante na passagem acima, se refere ao ato do homem ter prazer (ADAMS, 1982: 197). Plauto nos aponta que Alcmena, ao menos quando pensa estar com seu marido, não é uma figura casta e sente muito prazer com suas relações sexuais. A isso, acrescentemos um outro ponto que temos que levar em consideração quando tentamos analisar a Alcmena. É quase certo que atrizes não participassem das encenações de Plauto e mesmo o uso de máscaras não é algo comprovado, apesar de provável. Isso implica na possibilidade de um homem, sem máscara, trajado de mulher grávida, ser a figura que a plateia romana estivesse vendo proferindo o discurso acima sobre os prazeres e as tristezas dos reencontros e o amor de uma mulher por seu marido.

A castidade é novamente evocada por Alcmena num outro trecho:

“**ALCMENA:** Eu juro pelo reino do rei supremo e por Juno, a mãe de família – a quem eu

134No original em latim: “**ALC:** Satin parua res est uoluptatum in uita atque in aetate agunda / praequam quod molestum est? Ita quoiqu' comparatum est in aetate hominum; / ita dis est placitum, uoluptatem ut maeror comes consequatur: / quin incommodi plus malique ilico assit, boni si optigit quid. / Nam ego id nunc experior domo atque ipsa de me scio, qoui uoluptas / parumper data est, dum uiri [mei] mi potestas uidendi fuit / noctem unam modo; atque is repente abiit a me hinc ante lucem. / Sola hic mi nunc uideor, quia ille hinc abest, quem ego amo praeter omnis. / Plus aegri ex abitu uiri, quam ex aduentu uoluptatis cepi. Sed hoc me beat / saltem, quom perduellis uicit et domum laudis compos reuenit: / id solacio est. / Apsit, dum modo laude parta / domum recipiat se; feram et perferam usque abitum eius animo / forti atque offirmato, id modo si mercedis / datur mi, ut meus uictor iur belli clueat. / Satis mi esse ducam. / Uirtus praemium est optimum; / uirtus omnibus rebus anteit profecto: / libertas, salus, uita, res et parentes, / patria et prognati / tutantur, seruantur: / uirtus omnia in sese habet, omnia assunt / bona quem penest uirtus”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Lilian Costa (2010).

devo respeitar e temer acima de tudo – que, além de exclusivamente você, nenhum outro mortal tocou meu corpo com seu corpo de modo que viesse a me tornar uma imoral!”¹³⁵ (PLAUTO. *Amph.*: vv. 831-834).

Alcmena troca de papéis durante a trama. Em alguns momentos ela é uma *uxor* e, em outros, como o trecho acima, uma *uirgo*. Ser de somente um homem seria uma grande virtude, mas a fala de Alcmena é cheia de humor, pois a plateia sabe que ela se deitou justamente com o marido da deusa que ela evoca, ou seja, um bom exemplo de piada metateatral e de ironia. Além disso, é bom destacar que Alcmena diz que nenhum outro “mortal” a tocou, o que excluiria Júpiter, com quem ela passou uma longa noite de prazeres carnavais. Portanto, a *uirgo* está falando a verdade do ponto de vista dela.

Mesmo com esses trechos, Plauto insiste, até o final, com o cômico argumento da castidade de Alcmena:

“**ALCMENA:** Se você não designar meus acompanhantes eu vou embora sozinha; levarei a Castidade como minha companheira.”¹³⁶ (PLAUTO. *Amph.*: vv. 930).

Numa situação quase de separação, a *uxor*, altamente ofendida com as acusações do marido anuncia que levará de casa somente uma companheira: sua castidade. Mas então, se uma esposa fiel e casta se configura como um padrão de louvor, como Plauto classifica as “más” esposas?

A peça *Casina* nos oferece algumas passagens que ajudam a complementar essa análise. Primeiramente, Cleóstrata efetua uma clara diferenciação entre *matrona* e *meretrix*, que são dois papéis encontrados na *palliata* (DUPONT; LETESSIER, 2011: 111-112):

“**CLEÓSTRATA:** Meu querido marido, não é papel de esposas, mas de prostitutas, encantar outros homens.”¹³⁷ (PLAUTO. *Cas.*: vv. 585-586).

135No original em latim: “**ALC:** Per supremi regis regnum iuro et matrem familias / lunonem, quam me uereri et metuere est par maxime, / ut mi extra unum te mortalis nemo corpus corpore / contigit, quo me impudicam faceret”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Lilian Costa (2010).

136No original em latim: “**ALC:** Si non iubes, ibo egomet; comitem mi Pudicitiam duxero”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Lilian Costa (2010).

137No original em latim: “**CLEO:** Non matronarum officium est, sed meretricium, / uiris alienis, mi uir, subblandirier”. Nossa tradução foi efetuada a partir da versão em inglês de Wolfgang de Melo (2011).

Numa referência metateatral, Cleóstrata responde a provocação do marido, de que não seria “encantadora o suficiente” (PLAUTO, *Cas.*: vv. 584), apontando a diferenciação entre os papéis da *uxor*, que seria o seu, e o da *meretrix*, do qual ela procura se afastar. Portanto, uma esposa não pode ser dotada de charme e sedução numa peça Plautina, pois isso a transformaria num outro papel, o da prostituta.

A má esposa, inclusive, é violenta, conforme percebemos em uma fala da *ancilla* Pardalisca:

“**PARDALISCA:** Ela está imitando o mau comportamento de mulheres ruins, já que ela está ameaçando a vida do marido dela -”¹³⁸ (PLAUTO. *Cas.*: vv. 657-658).

Naturalmente que a intenção nessa passagem é o humor, mas é interessante destacar que no âmbito de uma comédia a esposa é muitas vezes uma criatura detestável, especialmente na opinião dos *senes*, que as vêem como uma fonte de impedimentos em realizar seus desejos sexuais. Indo ao extremo, uma esposa pode até tentar matar seu marido, ou noivo, num ato de violência.

Portanto, uma boa esposa, o contrário da esposa detestável, seria também obediente, conforme, novamente, Pardalisca evoca:

“**PARDALISCA:** Portanto, é justo confessar tudo, um por um. O que está acontecendo lá dentro? O que Casina está fazendo? Ela é suficientemente obediente?”¹³⁹ (PLAUTO. *Cas.*: vv. 895-896).

Dessa forma retornamos ao ponto de F. Dupont e P. Letessier, de que brincar com o código das encenações e com os papéis dos atores faz parte do código da *palliata* e que, nada que é posto em cena numa comédia romana, é objeto de seriedade.

A relação entre Júpiter/Anfitrião e Alcmena é o único registro de um ato de adultério que se consuma numa comédia romana. Acreditamos que o público de Plauto tenha rido de toda a situação, mas duvidamos de que eles tenham usado a figura de

138No original em latim: “**PAR:** Imitatur malarum malam disciplinam, / uiro quae suo interminetur: uitam -”. Nossa tradução foi efetuada a partir da versão em inglês de Wolfgang de Melo (2011).

139No original em latim: “**PAR:** Omnem [in] ordine rem fateri ergo aequom est, quid intus agitur? Quid agit / Casina? Satin morigera est?”. Nossa tradução foi efetuada a partir da versão em inglês de Wolfgang de Melo (2011).

Alcmena como uma referência da boa matrona. Alcmena não é uma figura moralizante e Anfitrião aceita facilmente toda a situação após Jupiter se pronunciar. O foco nessa relação era o riso, ao brincar com uma disputa metateatral de duplos e com os princípios do casamento.

Já Casina e a intriga ao seu redor são usadas como um mecanismo de discurso para apresentar os possíveis maus comportamentos de uma esposa no âmbito da comédia. No entanto, o objetivo é claro ao nosso ver, o ritual exige um final feliz. Mesmo que a peça construa um sentimento crescente de conflito entre um casal, eles têm que terminar com tudo resolvido.

Portanto, abordemos agora de que forma a autoridade do *pater* é apresentada no discurso Plautino.

3.4. QUESTIONANDO A AUTORIDADE DO *PATER*?

Conforme demonstramos no tópico anterior, Plauto brinca com as expectativas de sua platéia em relação ao comportamento feminino, mas mesmo assim elabora um discurso que define com certa precisão como agiria uma boa esposa. No entanto, nos cabe ainda analisar o outro lado dessa situação. E quanto ao marido?

Nas comédias plautinas o papel do esposo está dentro das funções do *senex*, que representaria o que os romanos chamariam do *paterfamilias*. O classicista P. Veyne caracteriza o *pater* como um senhor todo poderoso (VEYNE, 2007: 50), assim como o faz a estudiosa E. Cantarella (CANTARELLA, 1993: 104). No entanto, encontramos em M. Ciribelli, a perspectiva de que, no século I a.C., já havia ocorrido um processo de emancipação da *patria potestas* e uma liberação sexual (CIRIBELLI, 2002: 273). Não iremos nos utilizar de Plauto para comprovar um ponto ou o outro, uma vez que o que nos interessa é a visão de mundo propiciada pelo discurso plautino e não a sua relação com o real, mas é importante traçar essas posições antes de abordarmos o *pater* plautino.

Na peça *Amphitruo*, vemos alguns momentos em que uma relação de superioridade é estabelecida da parte do *pater* sobre a *uxor*. Vemos Alcmena ser retratada justamente como uma “esposa em usufruto”, apesar de ser em referência a Júpiter e não ao seu marido Anfitrião. Na fala de Mercúrio, quando Júpiter, disfarçado de Anfitrião, aparece pela primeira vez, encontramos uma referência a essa expressão:

“**MERCÚRIO:** Eis que o suposto Anfitrião sai de casa com Alcumena, sua esposa emprestada.”¹⁴⁰ (PLAUTO. *Amph.*: vv. 497-498).

Novamente, perto do final da intriga, Júpiter usa o termo *uxore usuraria*:

“**JÚPITER:** Eu quero que ele seja iludido, enquanto eu vou agora me entreter com minha esposa emprestada”¹⁴¹ (PLAUTO. *Amph.*: vv. 980-981).

Uma análise descontextualizada desses trechos indicaria, possivelmente, um indício do poder absoluto do *pater*. No entanto, é curioso ressaltar que os trechos se referem a Júpiter, o deus dos deuses e não a Anfitrião, o marido legal de Alcmena. A função dessas passagens é ampliar a perspicácia do plano de Jupiter em assumir as formas de Anfitrião para poder se deleitar com a esposa do general.

Além disso, essas curtas passagens são praticamente os únicos trechos nos quais se engrandece a figura dos *senes*. Logo no início da intriga, Sósia, escravo de Anfitrião se queixa de seu senhor:

“**SÓSIA:** O próprio senhor rico, livre de tarefas e de sofrimento, pensa que tudo aquilo que, por acaso, um homem livre vier a desejar é possível! Julga que isso é justo, não reflete sobre o quão sofrido é, nem vai pensar se é justo ou injusto o que ordena.”¹⁴² (PLAUTO. *Amph.*: vv. 170-173).

O escravo questiona a noção de justiça de Anfitrião, se lamentando da forma como é tratado. Percebemos, então que no discurso plautino, Anfitrião é construído como uma figura sujeita a defeitos, mesmo sendo um general, conforme condizente com uma comédia. Similarmente, Júpiter também não está acima das fraquezas humanas. Além da sua luxúria por uma mulher casada e de se travestir com as formas de seu marido para

140No original em latim: “**MER:** Amphitruo subdituius eccum exit foras / cum Alcumena, uxore usuraria”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Lilian Costa (2010).

141No original em latim: “**IVP:** Uolo delundi illunc, dum cum hac usuraria / uxore nunc mi morigero”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Lilian Costa (2010).

142No original em latim: “**SOS:** Ips' dominus diues operis, [et] laboris expers, / quodcumque homini accidit lubere, posse retur; / aequom esse putat, non reputat laboris quid sit, / neque aequom anne iniquum imperet cogitabit”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Lilian Costa (2010).

enganá-la, Jupiter também mente abertamente:

“**JÚPITER:** Por Pólux, não é que eu me entedie com você ou com meu lar; mas quando o supremo general não está junto de seu exército, faz-se mais rapidamente o que não tem utilidade ser feito do que o que é necessário ser feito.”¹⁴³ (PLAUTO. *Amph.*: vv. 503-505).

Anfitrião está voltando para casa e Júpiter se retira, mas não sem antes tomar para si os feitos do general, com o intuito de impressionar Alcmena. Mesmo com as maquinações de Júpiter, Alcmena possui forte influência sobre as figuras masculinas da intriga, como demonstra o seguinte trecho, na sequência do qual o general atende protamente a solicitação de sua esposa:

“**ALCMENA:** Anfitrião, por favor, não se enfureça com o Sósia por minha causa.”¹⁴⁴ (PLAUTO. *Amph.*: vv. 540).

Além desses aspectos, encontramos vários trechos, tanto no *Amphitruo*, como em *Casina*, no qual a personagem no papel da *uxor*, enfrenta abertamente a autoridade masculina do *pater*. Em *Amphitruo*, após Júpiter se retirar, vinte versos adiante, vemos o verdadeiro Anfitrião chegar em casa e cumprimentar Alcmena. Ciente de suas obrigações como esposa, a matrona vai ao encontro do marido para recebê-lo, mas inicia-se uma discussão calorosa entre o casal quando Alcmena diz que o general já estivera com ela e ele, naturalmente, nega veementemente.

“**ALCMENA:** Por que está negando?

ANFITRIÃO: Porque aprendi a dizer a verdade.

ALCMENA: Você não está sendo justo! Não faz bem quem desaprende aquilo que aprendeu! Por acaso vocês estão pondo à prova os meus sentimentos? Mas por que vocês voltaram aqui tão depressa? Por acaso algum auspício atrasou você, ou uma tempestade lhe detém, de modo que você não partiu para as legiões, assim como havia dito há pouco?

ANFITRIÃO: Há pouco? Quão “há pouco” foi que isso aconteceu?

ALCMENA: Você está me testando... agora há pouco, agora mesmo!

143No original em latim: “**IVP:** Edepol haud quod tui me nec domi distaedeat; / sed ubi summus imperator non adest ad exercitum, / citius quod non factum est usus fit quam quod factum est opus”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Lilian Costa (2010).

144No original em latim: “**ALC:** Noli amabo, Amphitruo, irasci Sosiae causa mea”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Lilian Costa (2010).

ANFITRIÃO: Como, pergunto, pode acontecer isso que você está dizendo: agora há pouco, agora mesmo?

ALCMENA: O que você está pensando? Que eu, de minha parte, engano você, meu trapaceiro, uma vez que você é quem diz chegar agora, pela primeira vez, você, que acaba de partir daqui?¹⁴⁵ (PLAUTO. *Amph.*: vv. 687-695)

Alcmena enfrenta o marido e se defende das acusações feitas contra ela. Inclusive, a matrona ofende o general, chamando-o de mentiroso e trapaceiro, além de também trazer a questão da injustiça nas atitudes do general. Percebemos, portanto, que todo o amor e fidelidade que Alcmena possuía por seu esposo e aos bons costumes, conforme vimos no tópico anterior, não são freios suficientes para impedir que se defenda de forma acalorada contra acusações que considera injustas e mantenha sua posição. Anfitrião, por sua vez, reconhece a necessidade de punir a mulher:

“**ANFITRIÃO:** Mas, por Pólux, o certo <705> é repreendê-la, visto que ela não quis hoje cumprimentar a mim, que chegava em casa!”¹⁴⁶ (PLAUTO. *Amph.*: vv. 704-705).

A impotência do general frente a sua esposa fica evidenciada. Ele deseja aplicar algum castigo, mas se restringe a continuar com as acusações e nada faz. Alcmena por sua vez, insiste em se defender:

“**ANFITRIÃO:** E agora, mulher? Você o (Sósia) está ouvindo?

ALCMENA: Na verdade, eu ouço, mas ele está mentindo.

ANFITRIÃO: Você não acredita nem nele, nem em mim, seu próprio marido?

ALCMENA: É assim porque acredito muito mais em mim e sei, por essa razão, que esses fatos se passaram como estou falando.”¹⁴⁷ (PLAUTO. *Amph.*: vv. 754-758). Comentários

145No original em latim: “**ALC:** Cur negas? / **AMPH:** Quia uera didici dicere. / **ALC:** Haud aequom facit. / Qui quod didicit id dediscit. An periclitamini / quid animi habeam? Sed quid huc uos reuertimini tam cito? / An te auspiciis commoratum est an tempestas continet, / qui non ab<i>isti ad legiones, ita ut<i> dudum dixeris? / **AMPH:** Dudum? Quam dudum istuc factum est? / **ALC:** Temptas: iam dudum [pridem], modo. / **AMPH:** Qui istuc potis est fieri, quae, ut dicis: iam dudum, modo? / **ALC:** Quid enim censes? Te ut deludam contra, lusorem meum, / Qui nunc primum te aduenisse dicas, modo qui hinc abieris”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Lilian Costa (2010).

146No original em latim: “**AMPH:** At pol qui certa res / hanc est obiurgare, quae me hodie aduenientem domum / noluerit salutare”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Lilian Costa (2010).

147No original em latim: “**AMPH:** Quid nunc, mulier? Audin illum? / **ALC:** Ego uero... ac falsum dicere. / **AMPH:** Nec tu illi nec mihi uiro ipsi credis? / **ALC:** Eo fit, quia mihi / plurimum credo et scio istaec

entre parênteses são de nossa autoria.

A *uxor* permanece resoluto e continua a solapar a *potestas* de seu marido. Alcmena confia mais no que viu do que naquilo que Anfitrião ou Sósia lhe disem. Mesmo com Anfitrião evocando sua posição como marido, a *uxor* se mantém. Alcmena é inclusive atrevida em algumas das suas assertivas:

“**ALCMENA:** Eu vi, estou dizendo, se você quiser eu digo isso dez vezes!”¹⁴⁸ (PLAUTO. *Amph.*: vv. 725).

E nem mesmo Júpiter escapa da sua ira:

“**ALCMENA:** Você faz isso como costuma fazer outras coisas! Por Cástor, a dádiva é digna tal qual é digno quem deu a dádiva!”¹⁴⁹ (PLAUTO. *Amph.*: vv. 537-538).

Alcmena chega, inclusive, a desafiar Anfitrião:

“**ALCMENA:** Vá, observe-a aí, agora mesmo se você quiser, você, que fica negando os fatos, você que eu vou convencer aqui, agora, publicamente. Não é esta a taça que eles lhe deram lá?”¹⁵⁰ (PLAUTO. *Amph.*: vv. 777-779).

Alcmena interroga o marido publicamente. Em um contexto republicano, no qual, segundo H. Flower, a identidade e a posição de um indivíduo somente adquiriam sua total significância frente aos olhos de outros indivíduos (FLOWER, 2007: 322), o que a *matrona* está fazendo é contestar a autoridade de Anfitrião.

Em *Casina*, a *uxor* Cleóstrata, também se sente confortável para ignorar ordens do marido Lisidamo:

facta proinde ut proloquor”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Lilian Costa (2010).

148No original em latim: “**ALC:** Ego, inquam, si uis decies dicere”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Lilian Costa (2010).

149No original em latim: “**ALC:** Facis ut alias res soles. / Ecator condignum donum, quales qui donum dedit”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Lilian Costa (2010).

150No original em latim: “**ALC:** Age, aspice huc sis nunciam, / tu qui quae facta infitiare, quem ego iam hic conuincam palam. / Estne haec patera qua donatu's illi?”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Lilian Costa (2010).

“**CLEÓSTRATA:** Não preparando nenhuma refeição e nenhuma será preparada hoje já que ele (Lisidamo) está se opondo a mim e a seu filho pelos seus prazeres e amores, é uma desgraça de homem.”¹⁵¹ (PLAUTO. Cas.: vv. 149-152). Comentários entre parênteses são de nossa autoria.

Plauto nos apresenta uma matrona que está insatisfeita com o comportamento de seu marido e, por isso, se recusa a fazer o que ele solicitou, além de o ofender diretamente, desqualificando-o com intensidade. Similarmente, alguns versos mais adiante, Cleóstrata é rude com Lisidamo:

“**CLEÓSTRATA:** Vá embora e deixe suas mãos longe de mim.

LISIDAMO: Acalme-se minha Juno, você não deveria ser tão pouco amigável ao seu Júpiter.”¹⁵² (PLAUTO. Cas.: vv. 229-230).

A *uxor* dá ordens para o *senex*, que se intimida com sua reação. Na sequência, Cleóstrata destrata o marido com uma chuva de qualitativos:

“**CLEÓSTRATA:** Ei, sua criatura imprestável, sua coisinha de cabelo grisalho, eu mal consigo me conter de te chamar do que merece. Você está passeando pelas ruas perfumado em sua idade, seu imprestável?

LISIDAMO: Bem, eu estava ajudando um certo amigo enquanto ele comprava pomadas.

CLEÓSTRATA (a parte): Como ele inventou isso rápido! (para Lisidamo) Você não sente vergonha por nada?

LISIDAMO: Por tudo que você desejar.

[...]

CLEÓSTRATA: Que não há velho mais inútil do que você entre todos os velhos. De onde está vindo, sua criatura imprestável? Onde estava? Onde foi ter com prostitutas? Onde bebeu? Você está realmente bêbado. Olhe como sua capa está toda amassada”¹⁵³ (PLAUTO.

151No original em latim: “**CLEO:** Tace atque abi; nec paro neque hodie coquetur, / quando is mi et filio aduorsatur suo / animi amorisque causa sui, / flagitium illud hominis!” Nossa tradução foi efetuada a partir da versão em inglês de Wolfgang de Melo (2011).

152No original em latim: “**CLEO:** Abi atque apstine manum. / **LYS:** Heia, mea Iuno, non decet / ess' te tam tristem tuo Ioui.” Nossa tradução foi efetuada a partir da versão em inglês de Wolfgang de Melo (2011).

153No original em latim: “**CLEO:** Eho tu nihili, cana culex, uix teneor quin quae decent te dicam, / senectan aetate unguentatus per uias, ignaue, incedis? / **LYS:** Pol ego <eam> amico dedi quoidam operam, dum emit unguenta. **CLEO:** Ut cito commentust! / Ecquid te pudet? **LYS:** Omnia quae tu uis. [...] / **CLEO:** Te sene omnium se<num homi>nem neminem esse ignauiozem. / Unde is, nihili? Ubi fuisti? Ubi lustratu's? Ubi bibisti? / Mades mecastor: uide palliolum ut rugat!” Nossa tradução foi efetuada a partir da

Cas.: vv. 239-241; 243-246).

No trecho, o discurso plautino constrói um *senex* submisso e incapaz de enfrentar a esposa irada, completamente desprovido da *patria potestas* supostamente esperada de um *paterfamilias* de uma família rica. Trezentos versos adiante na intriga, Cleóstrata novamente desqualifica Lisidamo e se gaba de tê-lo enganado, travestindo seu escravo Calino para se passar por Casina:

“**CLEÓSTRATA** (virando-se): Agora eu fiz graça dele de uma forma adorável. Como os velhos miseráveis estão correndo! Eu desejaria que aquele inútil e decrépito que é meu marido aparecesse agora, para que eu pudesse também fazer graça dele, agora que tive minha graça com este outro aqui: estou entusiasmada em criar alguma discussão entre os dois. (olhando ao redor). Mas olhe, aqui vem ele. Quando você o vê desta forma solene, até pensa que ele é um ser humano desceite”¹⁵⁴ (PLAUTO. *Cas.*: vv. 558-562).

Portanto, Plauto se utiliza da liberdade de fala que a *palliata* lhe confere para gerar humor por meio da solapação nos palcos da autoridade da figura do *paterfamilias*. Plauto procura alcançar isso pelas falas de personagens femininas, mas, conforme nos alerta D. Dutsch, não podemos nos esquecer da masculinidade inerente a essas falas (DUTSCH, 2008: 41). Assim, acreditamos que essas falas sejam simulações de vozes femininas (DUTSCH, 2008: 46), cujo objetivo era, principalmente, efetuar uma paródia da subjetividade feminina. No entanto, acreditamos que nesse processo, também seja possível vislumbrar indicações de um receio por parte de Plauto em relação às conquistas femininas em andamento em sua época.

Por fim, vamos analisar de que forma Plauto põe em cena o amor.

3.5. AMOR CÔMICO

Tendo traçado quem pode se casar nas comédias plautinas, como ocorre a cerimônia e o que Plauto põe em cena em relação às esposas e aos maridos, vamos agora

versão em inglês de Wolfgang de Melo (2011).

154No original em latim: “**CLEO**: Iam hic est lepide ludificatus. Miseri ut festinant senes! / Nunc ego illum nihili, decrepitum meum uirum ueniat uelim, / ut eum ludificem uicissim, postquam hunc delusi alterum. / Nam ego aliquid contrahere cupio litigi inter eos duos. Sed eccum incedit. At quom aspicias tristem, frugi censeas”. Nossa tradução foi efetuada a partir da versão em inglês de Wolfgang de Melo (2011).

tratar sobre o amor: a relação conjugal no discurso da comédia. Em P. Veyne, encontramos o argumento de que “o amor conjugal era sorte, não base do casamento nem condição do casal” (VEYNE, 2007: 52). No entanto, nas peças de Plauto encontramos amplas referências ao amor.

Já no longo prólogo da comédia *Amphitruo*, proferido pelo deus Mercúrio e, quando nos é apresentado a maneira pela qual Júpiter conseguiu os favores da matrona de Anfitrião, Mercúrio demonstra o apego que seu pai possui pela *uxor* da intriga:

“**MERCÚRIO:** Ele começou a amar Alcmena escondido de seu marido, e tomou emprestado para si aquele corpo, e a engravidou com seus amassos. Agora, para que vocês tenham conhecimento mais acurado sobre o estado de Alcmena: ela está grávida de ambos, tanto do marido como do supremo Júpiter. E meu pai agora se deita com ela, ali dentro, e por esse motivo esta noite foi tornada mais longa. Enquanto isso, ele obtém prazer <com> essa mulher, a quem ele deseja. Mas ele se disfarçou como se fosse Anfitrião. [...] Agora meu pai se comporta lá dentro segundo seu costume: ele se deita abraçado a quem mais deseja. Os feitos que foram realizados lá longe, junto à legião, meu pai está contando a Alcmena. Ela pensa que ele é seu marido – ela, que está com um adúltero!”¹⁵⁵ (PLAUTO. *Amph.*: vv. 107-115; 124-125; 131-135)

Júpiter tem um desejo carnal por Alcmena e para tê-la armou uma grande intriga, cheia de sortilégios. Conhecendo a reputação de casta matrona de Alcmena, sabia que não a seduziria usando seus artíficos costumeiros. Portanto, ele se utiliza da única artimanha que poderia funcionar: se disfarçar do próprio marido da mulher. A passagem é repleta de sexualidade e não acusa Alcmena em momento algum. Muito pelo contrário, quem é classificado como adúltero é Júpiter, que está traindo Juno, sua esposa divina.

Perto da metade da intriga do *Amphitruo* vemos Júpiter efetuar uma declaração apaixonada a Alcmena:

“**JÚPITER:** Não basta para você que não haja nenhuma outra mulher que eu ame como eu

¹⁵⁵No original em latim: “**MER:** Is amare *occepit* Alcumenam clam uirum, / usuramque eius corporis cepit sibi, / et grauidam fecit is eam compressu suo. / Nunc de Alcumena ut rem teneatis rectius, / utrumque est grauida, et ex uiro et ex summo Ioue. / Et meus pater nunc intus hic cum illa cubat, / et haec ob eam rem nox est facta longior, / dum <cum> illa quacum uult uoluptatem capit. / Sed ita adsimulauit se quasi *Amphitruo* siet. / [...] / Pater nunc intus suo animo morem gerit. / Cubat complexus, cuius cupiens maxime est. / Quae illi ad legionem facta sunt, memorat pater / meus Alcumenae | . Illa illum censet uirum / suum esse, quae cum moecho est”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Lilian Costa (2010).

amo você?”¹⁵⁶ (PLAUTO. *Amph.*: vv. 509)

Existe uma boa dose de ironia na declaração do deus, já que Júpiter era conhecido por sua longa lista de aventuras sexuais fora de seu casamento divino. Logo na sequência Júpiter, para se defender da ira de Alcmena, tenta conquistá-la com palavras suaves e carinhosas:

“**JÚPITER:** Na verdade, a respeito do que você está dizendo, minha esposa, não convém que você se enfureça comigo. Eu me afastei da legião de fininho, relegatei meu próprio dever por você, primeiramente para que você fosse a primeira a saber de mim próprio como eu conduzi o interesse do Estado! Eu narrei tudo a você! Se eu não amasse tanto você eu não teria feito isso!”¹⁵⁷ (PLAUTO. *Amph.*: vv. 522-525)

Vemos aqui um verdadeiro amor metateatral. Júpiter, fingindo ser Anfitrião, finge ter sentimentos profundos e verdadeiros por Alcmena. Ele elabora um discurso no qual diz colocar sua amada antes mesmo dos seus supostos compromissos como general. No entanto, o verdadeiro Anfitrião, nos parece fazer uma declaração verdadeira mais adiante na comédia:

“**ANFITRIÃO:** Por Pólux, creio que vou chegar em casa ansiado pela minha esposa – que me ama, e quem eu, de minha parte, amo – sobretudo com os meus feitos bem conduzidos: vencidos os inimigos, aqueles que ninguém pensou ser possível superar, vencemos sob meu auspício e liderança, já no primeiro combate. Portanto, sei com certeza que vou chegar sendo esperado por ela, atendendo a seus desejos.”¹⁵⁸ (PLAUTO. *Amph.*: vv. 654-658)

O general proclama o amor mútuo que ele e Alcmena sentem um pelo outro. No entanto, não é um amor descomprometido. Ela o ama principalmente por ser vitorioso e ele

156No original em latim: “**IVP:** Satin habes, si feminarum nulla est quam aeque diligam?”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Lilian Costa (2010).

157No original em latim: “**IVP:** Verum quod tu dicis, mea uxor, non te mi irasci decet. / Clanculum abi | a legione: operam hanc subrupui tibi, / ex me primo prima <ut> scires, rem ut gessissem publicam. / Ea tibi omnia enarraui. Nisi te amarem plurimum, / non facerem”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Lilian Costa (2010).

158No original em latim: “**AMPH:** Edepol me uxori exoptatum credo aduenturum domum, / quae me amat, quam contra amo; praesertim re gesta bene, / victis hostibus: quos nemo posse superari ratust, / eos auspicio meo atque ductu primo coetu uicimus. / Certe enim med illi expectatum optato uenturum scio”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Lilian Costa (2010).

a ama por ser uma boa esposa. Conforme já trabalhamos, no momento em que se encontram, esse amor intenso é trocado por alfinetadas, enfrentamentos, ofensas e cobranças. Vamos retornar a Júpiter, causador de toda confusão.

Mesmo se considerarmos que Júpiter não está apaixonado por Alcmena, ele se comporta como um *senex amator* e suas atitudes são ecoadas por uma fala do escravo Estróbilo na *Aulularia*:

“**ESTRÓBILO:** [...]. Quem a patrão enamorado serve em servidão, como eu estou servindo, se vê que o patrão está a ser vencido pelo amor, entenda, como eu entendo, que é dever do servo refreá-lo, para garantir a sua salvação, e não empurrá-lo para onde esteja a pique de abismo. Como às crianças, que aprendem a nadar, se aplicam bóias de junco [...], da mesma forma eu acho justo que o escravo seja uma bóia para o patrão enamorado [...]”¹⁵⁹ (PLAUTO. *Aul.*: vv. 592-595; 597-596).

O amor, mesmo que carnal, torna o homem um escravo, que se destruirá senão tiver quem o aconselhe e ajude. Plauto nos apresenta um amor que faz quem ama se comportar como uma criança que necessita de apoio para não afundar. Na mesma peça, o *senex* Euclião efetua uma comparação similar:

“**EUCLIÃO:** Barata feira, o vinho e o amor, se autorizam o bêbado e o namorado a fazerem impunemente tudo o que lhes der na real gana!...”¹⁶⁰ (PLAUTO. *Aul.*: 750-751)

Assim, em Plauto, amar é como estar bêbado. Tira o juízo do indivíduo e o leva a fazer qualquer loucura para ter seu objeto de desejo. Acima de tudo, o amor na comédia é um mecanismo da intriga que ajuda a mover os elementos da trama e fazer as personagens trocarem de papéis.

Dessa forma, os trechos apresentados durante o capítulo nos permitem efetuar leituras pouco, ou nada, exploradas pela historiografia. Percebemos a presença da mulher

¹⁵⁹No original em latim: “**SER:** [...]. Nam qui amanti ero seruitutem seruit, quasi ego seruio, / si erum uidet superare amorem, hoc serui esse officium reor, / retinere ad salutem, non enim quo incumbat eo impellere. Quasi pueri qui nare discunt scirpea induit ratis, / [...] / eodem modo seruom ratem esse amanti ero aequom censeo [...]”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Walter de Medeiros (2006).

¹⁶⁰No original em latim: “**EVC:** [...]. Nimis uile est uinum atque amor, / si ebrio atque amanti impune facere quod lubeat licet”. Texto em latim retirado da edição de Wolfgang de Melo (2011) e tradução em português de Walter de Medeiros (2006).

na negociação do casamento e a proposta da extinção do dote e uma posterior distribuição de renda através do casamento entre homens ricos e mulheres pobres, gerando uma *concordia deorum* na sociedade romana. Similarmente, nos foi possível identificar o aspecto ritualístico no casamento plautino, e, como partes desse ritual, tinham por objetivo empoderar as noivas/esposas para poderem exercer autoridade sobre os maridos.

Ao mesmo tempo em que as comédias selecionadas de Plauto nos apresentam um ideal de esposa encontrado em outros tipos de documentação, elas também nos oferecem a visão de uma esposa capaz de enfrentar seus maridos e de solaparem sua autoridade. Por fim, o casamento plautino visa gerar o riso, mas seu discurso também aponta para possibilidades interessantes de leitura, conforme demonstramos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Compreendemos que o casamento é uma questão que ainda está em voga na contemporaneidade. A temática tem propiciado debates acalorados nos últimos anos e tem-se exigido, cada vez mais, que todos um se posicionem sobre o que é ou não uma família, quem pode e quem não pode se casar, a quem cabe definir a validade de diferentes uniões e vários outros pontos geradores de polêmica. Motivado por essa inquietação, procuramos em nosso texto olhar para o casamento na antiguidade e entender os discursos que os estudiosos contemporâneos construíram sobre essa prática e o que nos era possível inferir do casamento romano dos séculos III e II a.C. utilizando a comédia como documentação.

A escrita da presente dissertação foi motivada pela busca da possibilidade de uma análise do casamento romano-republicano que não fosse focada na interpretação dos documentos de caráter jurídico, os quais, segundo nossa leitura da historiografia existente, tendem a restringir em muito a atuação das mulheres durante essa importante etapa de sua vida e amplificar o papel dos homens, particularmente do chefe da casa, o *paterfamilias*. A obra de K. Hersch (2010) nos proporcionou um primeiro ponto de partida para uma leitura diferenciada, uma vez que a autora optou por uma abordagem ritualística e processual do casamento, nos conferindo uma melhor oportunidade de contrapor ao que nossa pesquisa indentificava nas comédias de Plauto em relação ao tema.

Dessa forma, a leitura das comédias selecionadas para análise nos permitiu efetuar uma análise mais plural, na qual as mulheres, assim como os escravos e escravas e os velhos, participavam do processo do casamento. A análise da historiografia existente sobre o casamento e a família romana nos fez perceber de forma clara como os lugares de poder na academia e as diversas percepções de história e de passado convergem para autorizar ou desautorizar determinadas abordagens sobre o tema, assim como carregam também usos políticos, mesmo que não diretamente intencionais, sobre o estudo dos papéis de homens e mulheres no passado.

Nossa abordagem pautou-se na perspectiva de ler as comédias romanas como discursos e trabalhar a partir do texto, ao invés de buscar significados ocultos que as passagens escolhidas poderiam carregar, ou mesmo tentar provar uma relação objetiva com o “real”. Optamos por ler cada passagem como portadora de uma visão de mundo particular, construída nos séculos III e II a.C., sem ignorar o caráter cômico que carregava e,

percebendo o mecanismo do riso como mais um nível de discurso dentro das comédias de Plauto. Essa abordagem foi necessária, pois, sem ela, não teríamos percebido os momentos nos quais o autor poderia estar propondo rupturas e questionamentos aos valores matrimoniais que encontramos na historiografia que analisou o casamento por meio dos documentos jurídicos ou filosóficos.

Assim, nos foi possível perceber, que, mesmo que permeado pelo cômico e pelo risível, o discurso plautino proporciona não só um ritual identitário, ao por ao ridículo aspectos centrais da vida romana por meio do riso, mas, também, questionamentos e visões desviantes de possibilidades de ação tanto feminina como masculina, mesmo que as vozes das mulheres sejam somente ecos femininos.

Foi possível perceber que Plauto se utiliza de diversos mecanismos teatrais, alguns ainda utilizados na modernidade, e que tais elementos, particularmente o recurso ao metateatro, são parte integrante do código da *palliata* e fundamentais na construção da intriga e do discurso plautino. Demonstramos como Plauto reelaborou diversos aspectos da tradição dramática itálica anterior à sua época e somou tais elementos aos modelos da Comédia Nova Grega, criando, assim, obras cuja roupagem era grega, conforme esperado na *palliata*, mas com vários elementos tipicamente itálicos e, portanto, familiares ao seu público. Após nossa análise, nos parece impossível argumentar que as relações conjugais que Plauto coloca em cena não sejam romanas.

Toda construção da intriga plautina está baseada no jogo entre papéis que o comediógrafo elabora. Para avançar na trama, as personagens trocam de papel de acordo com a necessidade de sua cena e, o fazem quebrando o que um crítico moderno de teatro chamaria da ilusão dramática, pois as personagens, além de estarem conscientes de sua função como personagem, chegam a anunciar a troca de papéis para a platéia.

Assim identificamos que, no casamento plautino, é possível se perceber uma participação ativa das mulheres, tanto em sua negociação, como durante a elaboração de seu ritual, efetuando um verdadeiro empoderamento feminino frente ao que encontramos nas análises da historiografia que favorecem a documentação jurídica. Outro fator interessante, é que Plauto confere ao dote múltiplos significados, que vão além do mero valor econômico, pois além de ser um foco de disputas, é um aspecto do matrimônio desenhado no discurso do comediógrafo. Nas comédias selecionadas de Plauto, o verdadeiro dote, são as qualidades da boa esposa e o dote monetário é algo que deveria ser

excluído do casamento.

Nossa análise do discurso plautino nos apontou uma *matrona* ideal, caracterizada pelos valores tradicionais apontados pela historiografia, como a fidelidade, a observação dos ritos e dos deuses e o respeito ao marido. No entanto, a *matrona* também pode ser atrevida, e enfrenta o marido nas comédias de Plauto. Ela se permite o direito aos prazeres carnavais e não se acanha ao se defender de acusações que considera injustas. Inclusive, as esposas plautinas aqui estudadas são capazes de ofenderem e tramarem patifarias para engarem e humilharem seus maridos e nem o próprio deus Júpiter escapa da fúria de uma esposa plautina ofendida.

Com isso, percebemos que Plauto solapa a autoridade do *paterfamilias*, tão cara à historiografia, conferindo às mulheres de suas peças grandes oportunidades de ação e autoridade. Esse tipo de perspectiva, mesmo nos estudos que não procuravam diminuir a importância da mulher, como E. Cantarella (1993), S. Dixon (2004), K. Hersch (2010) ou S. Pomeroy (1995), é pouco explorado e nos permite quebrar um pouco a predominância dos discursos que colocam as mulheres em uma posição completamente secundária dentro de todas as etapas do casamento romano.

Conforme apontamos anteriormente, S. Treggiari defendeu que o intuito do casamento era gerar filhos legítimos e que o *matrimonium* era uma instituição voltada a formação de mães (TREGGIARI, 2008: 376). Nossa análise das comédias plautinas, no entanto, nos aponta o casamento como uma garantia de se poder ter prazer e que transformava o *adulescens* no *senex* que o opunha durante a intriga da *palliata*. As piadas que Plauto elabora em relação ao luxo feminino, assim como sua aparente crítica a um comportamento que levaria os homens à ruína, podem ser lidas como táticas, conforme os termos de M. Certeau anteriormente discutidos (CERTEAU, 1996: 100-101), para se referir, por exemplo, à *Lex Oppia* de 215 a.C., a qual, segundo nos relata E. Cantarella, proibiu o uso excessivo de jóias e de roupas coloridas pelas mulheres (CANTARELLA, 1993: 126).

K. Hersch nos alerta que o casamento, conforme representado na literatura, não pode ser divorciado do contexto da auto-representação aristocrática (HERSCH, 2010: 302). A autora não analisou profundamente a comédia como fonte, mas sua consideração também nos parece válida para se pensar as peças de Plauto, já que nos é difícil determinar até onde os magistrados que organizavam e financiavam os *Ludi* interferiam no que era

apresentado nos palcos romanos dos séculos III e II a.C. No entanto, após a avaliação dos discursos presentes nas comédias selecionadas de Plauto, também nos parece difícil defender a hipótese que o comediógrafo colocava em cena puramente um reflexo das expectativas e valores da *nobilitas* republicana.

Consideramos que a leitura das comédias de Plauto nos permitiu lançar um olhar sobre os valores, discursos e expectativas de outros grupos da sociedade romano-republicana, uma vez que para se realizar plenamente o ritual do qual a *palliata* fazia parte, era necessário entreter uma plateia múltipla, que precisava se identificar com o que era posto no palco para poder rir e aliviar suas tensões da vida cotidiana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

1. OBRAS DE REFERÊNCIA, DICIONÁRIOS E VERBETES

- BAYET, Jean [1965]. **Literatura Latina**. Barcelona: Editorial Ariel, 1996.
- CITRONI, Mario.; CONSOLINO, Franca Ela; LABATE, Mario; *et alii* [1997]. **Literatura de Roma Antiga**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
- CONTE, Gian Biagio [1987]. **Latin Literature: A History**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999
- HORNBLOWER, Simon; SPAWFORTH, Antony (Eds.) [1949]. **The Oxford Classical Dictionary 3rd Ed Revised**. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- HOWATSON, M. C. (Ed.) [1989]. **The Oxford Companion to Classical Literature 2nd Ed**. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- PARATORE, Ettore [1983]. **História da Literatura Latina**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- PAVIS, Patrice [1996]. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo [1987]. **Dicionário de Teatro: Edição Atualizada**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

2. DOCUMENTAÇÃO TEXTUAL

- AULO GÉLIO [1927]. **Attic Nights Vol. 1: Books 1-5**. Tradução de J. C. Rolfe. Cambridge: Havard University Press, 1927.
- CÍCERO [1939]. **Cicero Vol. 5: Brutus, Orator**. Edição e tradução de G. L. Hendrickson e H. M. Hubbell. Cambridge: Havard University Press, 1939.
- _____ [1923]. **Cicero Vol. 20: On Old Age, On Friendship, On Divination**. Tradução de W. A. Falconer. Cambridge: Havard University Press, 1923.
- HORÁCIO [1926]. **Horace Vol 2: Satires, Epistles and Ars Poetica**. Tradução do latim de H. R. Fairclough. Cambridge: Havard University Press, 1999.
- PLAUTO [2005]. **Pséudolo**. Introdução, tradução e notas de Arturo Álvarez Hernández. Buenos Aires: Editora Losada, 2005.
- _____ [2006]. **Comédias Vol. 1**. Introdução, tradução do latim 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.
- _____. [2011]. **Plautus Vol. 1: Amphitryon, The Comedy of Asses, The Pot of Gold, The Two Bacchises, The Captives**. Edição e tradução de Wolfgang de Melo. Cambridge: Harvard University Press, 2011.
- _____. [2011]. **Plautus Vol. 2: Casina, The Casket Comedy, Curculio, Epidicus, The Two Menaechmuses**. Edição e tradução de Wolfgang de Melo. Cambridge: Harvard University Press, 2011.
- _____. [1932]. **Plautus Vol. 4: The Little Carthaginian, Pseudolus, The Rope**. Edição e tradução de Paul Nixon. Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- SUETÔNIO [2003]. **Os Doze Césares**. Introdução e notas de Paulo Matos Peixoto. Guarulhos: Germape, 2003.
- TERÊNCIO [2001]. **Terence Vol. 1: The Woman of Andros, The Self-Tormentor, The Eunuch**. Edição e tradução de John Barsby. Cambridge: Harvard University Press, 2001.
- _____. [2001]. **Terence Vol. 2: Phormio, The Mother-In-Law, The Brothers**. Edição e tradução de John Barsby. Cambridge: Harvard University Press, 2001.
- TITO LÍVIO [1919]. **Ab Urbe Condita Vol. 2**. Edição de Robert Seymour Conway e Charles Flamstead Walters. Oxford: Oxford University Press, 1919.
- _____. [1989]. **História de Roma: Ab Urbe Condita Libri 6 Vol**. Introdução, tradução e notas de Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Paumape, 1989.

3. ARTIGOS E OBRAS UTILIZADOS

- ABEL, Lionel [1963]. **Metatheatre: A New View of Dramatic Form**. New York: Hill and Wang, 1963.
- ADAMS, J. N. [1982]. **The Latin Sexual Vocabulary**. London: Duckworth, 1982.
- ALBERTI, Verena [1999]. **O Riso e o Risível na História do Pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- ALFÖLDY, Géza [1975]. **A História Social de Roma**. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- ÁLVAREZ, Arturo Hernández [2005]. Introducción. In: **Pséudolo**. Introdução, tradução e notas de Arturo Álvarez Hernández. Buenos Aires: Editora Losada, 2005, pp. 9-41.

- ANGELI, Concetta D'; PADUANO, Guido [2004]. **O Cômico**. Curitiba: Editora da UFPR, 2007.
- ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (Orgs.) [1985]. **História da Vida Privada Vol. 1: Do Império Romano ao Ano Mil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 19-224.
- BAKHTIN, M [1965]. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAIN, David [1977]. **Actors and Audience**. New York: Oxford University Press, 1987.
- BEACHAM, Richard C. [1991]. **The Roman Theatre and its Audience**. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- BEARE, W. [1950]. **The Roman Stage 3rd Ed. Revised**. Northampton: University Papaerback, 1968.
- BERGSON, Henri [1899]. **O Riso: Ensaio Sobre a Significação da Comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. [1924]. Prefácio. In: BERGSON, Henri. **O Riso: Ensaio Sobre a Significação da Comicidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, vii-viii.
- BOND, R. P. [1999]. Plautus' "Amphitryo" as Tragi-Comedy. **Greece & Rome**, Second Series, Vol. 46, No. 2, pp. 203-220.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine [1995]. **Introdução à Análise do Discurso**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- BRANDÃO, Junito de Souza [1978]. **Teatro Grego: Tragédia e Comédia**. Rio de Janeiro: Departamento Gráfico do M.A.F.C., 1978.
- BRINGMANN, Klaus [2002]. **A History of the Roman Republic**. Cambridge: Polity Press, 2008
- BRUNT, P. A. [1971]. **Social Conflicts in the Roman Republic**. New York: Norton & Company 1971.
- CANTARELLA, Eva [1981]. **Pandora's Daughters: The Role and Status of Women in Greek And Roman Antiquity**. London: John Hopkins University Press, 1993.
- CERTEAU, Michel de [1990]. **A Invenção do Cotidiano 2^a Ed: Artes de Fazer**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- CIRIBELLI, Marilda Corrêa [1995]. **O Teatro Romano e as Comédias de Plauto**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

- _____ [2002]. *Emancipação e Liberação Sexual das Mulheres na República Romana: II e I Séculos a.C.* **Phoînix**, Rio de Janeiro, Vol. 8, pp. 259-278, 2002.
- COSTA, Lilian Nunes da [2009]. O Anfitrião de Plauto e os Estudos Intertextuais: Potencial e Limites. **Anais do SETA**, No. 3, pp. 571-584, 2009.
- _____ [2010]. **Mesclas Genéricas na Tragicomédia Anfitrião de Plauto**. Dissertação de Mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2010.
- COUTO, Aires Pereira do [2006]. Introdução Geral. *In: Comédias Vol. 1*. Introdução, tradução do latim 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, pp. 7-33.
- CRAWFORD, Michael [1972]. **The Roman Republic 2nd Ed.** Cambridge: Havard University Press, 1992.
- DELLA CORTE, Francesco [1967]. **Da Sarsina a Roma: Ricerche Plautine**. Firenze: Istituto Universitario di Magisterio, 1967.
- DIXON, Suzanne [1992]. **The Roman Family**. London: John Hopkins University Press, 2004.
- DUCKWORTH, George E. [1952]. **The Nature of Roman Comedy: A Study in Popular Entertainment 2nd Ed.** Norman: University of Oklahoma Press, 1994.
- DUPONT, Florence [1992]. **Daily Life in Ancient Rome**. New York: Oxford, 1992.
- _____ [2000]. **L'Orateur Sans Visage: Essai Sur L'Acteur Romain et Son Masque**. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.
- _____; LETESSIER, Pierre [2011]. **Le Théâtre Romain**. Paris: Armand Colin, 2011.
- DUTSCH, Dorota M. [2008]. **Feminine Discourse in Roman Comedy: On Echoes and Voices**. New York: Oxford University Press, 2008.
- FANTHAM, Elaine [2005]. Roman Tragedy. *In: HARRISON, Stephen (Ed.). A Companion to Latin Literature*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008, pp. 116-129.
- FINLEY, Moses I. (Org.) [1981]. **O Legado da Grécia: Uma Nova Avaliação**. Brasília: Editora UnB, 1998.

- FLOWER, Harriet I. (Ed.) [2004a]. **The Cambridge Companion to the Roman Republic**. New York: Cambridge University Press, 2007.
- _____ [2004b]. Spectacle and Political Culture in the Roman Republic. *In*: FLOWER, Harriet I. (Ed.). **The Cambridge Companion to the Roman Republic**. New York: Cambridge University Press, 2007, pp. 322-343.
- FONSECA, Carlos Alberto Louro [2006]. Introdução ao Anfitrião. *In*: **Comédias Vol. 1**. Introdução, tradução do latim 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, pp. 37-54.
- FONTAINE, Michael [2010]. **Funny Words in Plautine Comedy**. New York: Oxford University Press, 2010.
- FOUCAULT, Michel [1969]. O que é Um Autor? *In*: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Michel Foucault: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema 2ª Ed.** Coleção Ditos e Escritos Vol. 3. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, pp. 264-298.
- _____ [1970]. **A Ordem do Discurso: Aula Inaugural no Collège de France, Pronunciada em 2 de Dezembro de 1970**. São Paulo: Loyola, 1996.
- _____ [1988]. **História da Sexualidade Vol. 1: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FRAENKEL, Eduard [1922]. **Plautine Elements in Plautus**. New York: Oxford University Press, 2007.
- FRANK, Tenney [1931]. The Status of Actors at Rome. **Classical Philology**, Chicago, Vol. 26, No. 1, pp. 11-20, Janeiro, 1931.
- FREUD, Sigmund [1905]. **Jokes and Their Relation to the Unconscious**. New York: W. W. Norton & Company, 1960.
- GARRAFFONI, Renata Senna [2005]. **Gladiadores na Roma Antiga: dos Combates às Paixões Cotidianas**. São Paulo: Annablume, 2005.
- GOLDBERG, Sander M. [2005a]. **Constructing Literature in the Roman Republic: Poetry and its Reception**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- _____ [2005b]. The Early Republic: The Beginnings to 90 B.C. *In*: HARRISON, Stephen (Ed.). **A Companion to Latin Literature**. Oxford: Blackwell Publishing, 2008, pp. 15-30.

- GRIMAL, Pierre [1970]. **La Civilisation Romaine**. Paris: Éditions Arthaud, 1984.
- _____. [1978]. **O Teatro Antigo**. Lisboa: Edições 70, 2002.
- GRUEN, Erich S. [1992]. **Culture and National Identity in Republican Rome**. Ithaca: Cornell University Press, 1994
- _____. [2001]. Plautus and the Public Stage. *In*: SEGAL, Erich (Ed.). **Oxford Readings in Menander, Plautus and Terence**. Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 83-94.
- HARRISON, Stephen (Ed.) [2005]. **A Companion to Latin Literature**. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- HARTOG, François [2003]. **Os Antigos, o Passado e o Presente**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003
- HERSCH, Karen K. [2010]. **The Roman Wedding: Ritual And Meaning In Antiquity**. New York: Cambridge University Press, 2010.
- HINGLEY, Richard; FUNARI, Pedro Paulo; GARRAFFONI, Renata Senna; *et alii* (Orgs.) [2010]. **O Imperialismo Romano: Novas Perspectivas a partir da Bretanha**. São Paulo: Annablume, 2010.
- HÖLKESKAMP, Karl-Joachim. [2004]. Under Roman Roofs: Family, House, and Household. *In*: FLOWER, Harriet I. (Ed.). **The Cambridge Companion to the Roman Republic**. New York: Cambridge University Press, 2007, pp. 322-343.
- HUNTER, Richard. L. [1985]. **A Comédia Nova da Grécia e de Roma**. Curitiba: Editora da UFPR, 2010.
- JENKINS, Keith [2001]. **A História Repensada**. São Paulo: Contexto, 2011.
- KONSTAN, David [2001]. *Aulularia*: City-State and Individual. *In*: SEGAL, Erich (Ed.). **Oxford Readings in Menander, Plautus and Terence**. Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 138-148.
- LOWENTHAL, David [1985]. **The Past is a Foreign Country**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- MANUWALD, Gesine [2011]. **Roman Republican Theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- MARSHALL, C. W. [2006]. **The Stagecraft and Performance of Roman Comedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- MCCARTHY, Kathleen [2000]. **Slaves, Masters and the Art of Authoriry in Plautine**

- Comedy.** Princeton: Princeton University Press, 2004.
- MELO, Wolfgang de [2011]. General Introduction. *In: Plautus Vol. 1: Amphitryon, The Comedy of Asses, The Pot of Gold, The Two Bacchises, The Captives.* Edição e tradução de Wolfgang de Melo. Cambridge: Harvard University Press, 2011, pp. Xiii-cxxxiii.
- MILLS, Sara [2003]. **Michel Foucault.** London: Routledge, 2010.
- MINOIS, Georges [2000]. **História do Riso e do Escárnio.** São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MITCHELL, Lynette [2011]. Em Busca da Antiguidade. *In: ROSA, Claudia Beltrão da; MARQUES, Juliana Bastos; TACLA, Adriene Baron; et alii [Orgs.]. A Busca do Antigo.* Rio de Janeiro: Nau, 2011.
- MOTTA, Manoel Barros da (Org.) [2009]. **Michel Foucault: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema 2ª Ed.** Coleção Ditos e Escritos Vol. 3. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- MUNSLOW, Alun [1997]. **Desconstruindo a História.** Petrópolis: Vozes, 2009.
- PANAYOTAKIS, Costas [2005]. Comedy, Atellane Farce and Mime. *In: HARRISON, Stephen (Ed.). A Companion to Latin Literature.* Oxford: Blackwell Publishing, 2008, pp. 130-147.
- POMEROY, Sarah B. [1975]. **Goddesses, Whores, Wives and Slaves: Women in Classical Antiquity.** New York: Schocken Books, 1995.
- ROSENMEYER, T. G. [1981]. O Teatro. *In: FINLEY, Moses I. (Org.). O Legado da Grécia: Uma Nova Avaliação.* Brasília: Editora UnB, 1998, pp. 143-180.
- SEGAL, Eric [1968]. **Roman Laughter: The Comedy of Plautus.** New York: Harper Torchbooks: 1971.
- _____ (Ed.) [2001]. **Oxford Readings in Menander, Plautus and Terence.** Oxford: Oxford University Press, 2001.
- SELLERS, Mortimer N. S. [2004]. The Roman Republic and the French and American Revolutions. *In: FLOWER, Harriet I (Ed.). The Cambridge Companion to the Roman Republic.* New York: Cambridge University Press, 2007, pp. 347-364.
- SHARROCK, Alison [2009]. **Reading Roman Comedy: Poetics and Playfulness in Plautus and Terence.** Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- SLATER, Niall W. [2000]. **Plautus in Performance: The Theatre of the Mind 2nd Ed.**

- Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 2000.
- SOMMERSTEIN, Alan H. [2009]. **Talking About Laughter: And Other Studies in Greek Comedy**. New York: Oxford University Press, 2009.
- SOUZA FILHO, Alípio de [2002]. Michel de Certeau: Fundamentos de Uma Sociologia do Cotidiano. **Sociabilidades**, São Paulo, Vol. 2, pp. 129- 34, 2002.
- STYAN, J. L. [1975]. **Drama, Stage and Audience**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- TREGGIARI, Susan [2005]. Marriage and Family. *In*: HARRISON, Stephen (Ed.). **A Companion to Latin Literature**. Oxford: Blackwell Publishing, 2008, pp. 372-384.
- VEYNE, Paul [1985]. O Império Romano. *In*: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (Orgs.). **História da Vida Privada Vol. 1: Do Império Romano ao Ano Mil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 19-224.
- WILES, David [2001]. Marriage and Prostitution in Classical New Comedy. *In*: SEGAL, Erich (Ed.). **Oxford Readings in Menander, Plautus and Terence**. Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 42-52.

ANEXOS:**1. RESUMO DE *AMPHITRUO***

Na peça *Amphitruo* temos o deus Júpiter que, para poder passar uma noite de prazeres com a mortal Alcmena, toma a aparência do marido dela, o general Anfítrião, que se encontra longe de casa combatendo os teléboas, mas que havia deixado a esposa grávida antes de partir. Mercúrio, filho de Júpiter, por sua vez, assume a forma do escravo de Anfítrião, Sósia. Quando o general e seu escravo retornam para casa segue uma série de enganos e jogos de duplos com os deuses. Anfítrião acusa Alcmena de adultério, mas ela insiste que passou a noite com seu legítimo marido e pensa que Anfítrião está fazendo um jogo com ela. No final Júpiter esclarece tudo e Alcmeba dá à luz a gêmeos um filho de Anfítrião e outro filho de Júpiter.

2. RESUMO DE *AULULARIA*

A intriga da *Aulularia* gira ao redor de um velho sovina, Euclião, quem encontrou um pote cheio de ouro enterrado em seu *lararium*. Ele passa a vigiar e guardar o pote de forma compulsiva e passa a suspeitar de tudo e de todos. Sua fixação no tesouro é tão grande que nem percebeu a gravidez de sua filha Fedra, que foi violentada por Licónides, sobrinho de Megadoro, durante um festival. No entanto, Megadoro é induzido por sua irmã Eunómia, mãe de Licónides, a buscar uma esposa e escolhe justamente Fedra como sua pretendente. Euclião suspeita do pedido de casamento de Megadoro e trata de esconder seu pote de ouro mas Estrobilo, escravo de Licónides, vê aonde o velho escondeu seu tesouro e o rouba. No fim, após muitos desencontros, Licónides consegue que o tio lhe ceda a esposa e Euclião acaba aceitando o casamento e presenteando o casal com seu pote de ouro.

3. RESUMO DE *CASINA*

Casina tem como foco da intriga as patifarias de dois escravos, Olímpio, servo de Lisidamo, e Calino, servo do filho de Lisidamo que disputam pela mão da escrava Casina. No entanto, são os senhores que desejam se casar com a jovem. Casina foi abandonada

ainda bebê na porta de Lisidamo e de sua esposa Cleóstrata, tendo sido criada para servir a casa. O filho de Lisidamo se apaixonou pela moça e deseja se casar com ela, mas seu pai compartilha de seu desejo e arranja de o jovem sair em uma viagem. Assim, o velho arranja uma maneira de casar Casina com seu escravo para poder fazer sexo com ela quando bem entender, mas Cleóstrata descobre o plano e coloca o escravo de seu filho para disputar a moça. Dessa forma, o conflito entre pai e filho se transforma numa disputa entre marido e esposa. Cleóstrata perde a disputa, mas arma de travestir Calino como se fosse Casina e é com o escravo que Lisidamo se deita para sua surpresa! No fim descobre-se que Casina é de nascimento livre e o filho de Lisidamo pode se casar com ela.

4. RESUMO DE *MENAECHMI*

Nos *Manaechmi* um mercador siciliano possui dois filhos gêmeos idênticos: Menecmo e Sosicles. No entanto, após Menecmo ser sequestrado, o pai morre de desgosto. Então, o avô dá ao filho que restou o nome do que foi sequestrado e ambos passam a se chamar Menecmo. Mesmo após crescer, Sosicles continua a procurar por seu irmão desaparecido e acaba indo parar em Epídamo, local no qual seu irmão sequestrado foi criado e formou família. A comédia começa justamente quando Sosicles chega a Epídamo. Todos no local pensam que Sosicles é Menecmo, incluindo a esposa, sogro e a prostituta do Menecmo desaparecido e Sosicles se aproveita de toda situação. Após muitos desencontros e patifarias, os dois irmãos acabam se encontrando.