

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

Rafael de Oliveira Vieira

Liber sum: Um estudo sobre a liberdade no teatro plautino

Mariana
2023

RAFAEL DE OLIVEIRA VIEIRA

Liber sum: Um estudo sobre a liberdade no teatro plautino

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à
Universidade Federal de Ouro Preto como
parte dos requisitos necessários para a
obtenção do Grau de Bacharel em História.

Prof. Orientador: Fábio Duarte Joly



FOLHA DE APROVAÇÃO

Rafael de Oliveira Vieira

Liber sum: um estudo sobre a liberdade no teatro plautino

Monografia apresentada ao Curso de Bacharelado em História da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em História

Aprovada em 31 de agosto de 2023

Membros da banca

Prof. Dr. Fábio Duarte Joly - Orientador (Universidade Federal de Ouro Preto)
Prof^a Mestre Beatriz Rezende Lara Pinton (Universidade Federal de Ouro Preto)
Prof. Dr. Mamede Queiroz Dias (Universidade Federal de Ouro Preto)

Fábio Duarte Joly, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 31/08/2023.



Documento assinado eletronicamente por **Fábio Duarte Joly, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 31/08/2023, às 10:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0583720** e o código CRC **1BF4F273**.

“Opus fac evangelistæ”.
(Dom Geraldo Lyrio Rocha)

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu criador, porque em tudo deve-se dar graça. Aos meus pais, Paulo e Neuza, que nunca deixaram de apoiar meus sonhos e, mais do que isso, sempre lutaram por eles ao meu lado. À minha irmã, Daiana, pelos conselhos, pela amizade e pela inspiração. A Emanuelle, pelo companheirismo que proporcionou calma em meio ao caos. Ao professor Fábio Duarte Joly, pela transparência, paciência e comprometimento, obrigado por ter acreditado em mim e no meu trabalho antes mesmo de sua concepção. Aos meus amigos, seria difícil aqui citar todos, que, independentemente do grau, fizeram parte da minha formação enquanto historiador. Sem vocês essa trajetória teria sido, de certo, muito mais penosa. Aos demais professores do Departamento de História, minha eterna gratidão pela viabilização de tanto conhecimento. À UFOP, ao ICHS, e a todos os que trabalham para a manutenção dessa Universidade, meu muito obrigado.

RESUMO

Visando demonstrar a importância da liberdade na sociedade romana, bem como suas formas de expressão, o presente trabalho mergulha na Comédia Nova romana, ou Paliata, a fim de exemplificar que a liberdade jurídica não representa, em totalidade, o que é ser livre. Para isso, foi traçada a história da expansão da República em Roma a fim de demonstrar o crescimento do escravismo e, com ele, a mudança total da noção de liberdade na sociedade romana. Após profunda explanação do que foi a comédia antiga, chega-se às obras de Plauto, em especial *Estico* e *Cásina*. A partir da análise dessas peças, serão apresentadas diferentes concepções do que significaria ser livre em uma sociedade escravista.

Palavras-chave: Plauto; escravidão; liberdade.

ABSTRACT

In order to demonstrate the importance of freedom in Roman society, as well as its forms of expression, this work delves into Roman New Comedy, or Palliata, to exemplify that legal freedom does not fully represent what it means to be free. For this purpose, the history of the expansion of the Republic in Rome was traced to demonstrate the growth of slavery and, with it, the total change in the notion of freedom in Roman society. After a thorough explanation of what ancient comedy was, the focus shifts to the works of Plautus, especially *Estico* and *Casina*. From the analysis of these plays, different conceptions of what it would mean to be free in a slave society will be presented.

Keywords: Plautus; slavery; freedom.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	7
2 PLAUTO EM SEU CONTEXTO.....	15
2.1 Quem foi Tito Mácio Plauto.....	15
2.2 Comédia Paliata: Trajetória de um estilo.....	16
2.2.1 - Os primórdios do teatro romano: Das manifestações populares à togada.....	16
2.2.2 - A comédia antiga.....	19
2.2.3 - A comédia média.....	22
2.2.4 - A comédia nova.....	23
3 CÁSINA E O PODER SERVIL NA <i>DOMUS</i>.....	28
3.1 Introdução à obra e resumo.....	28
3.2 Análise da liberdade servil a partir da história.....	30
4 ESTICO E O PARASITA.....	36
4.1 Introdução à obra e resumo.....	36
4.2 Análise da condição do livre desvalido.....	38
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	42
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	44

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

É notório que a Roma antiga, sua sociedade e economia, seja parte do imaginário ocidental, tanto pelas produções acadêmicas quanto pelas diversas obras literárias e cinematográficas a seu respeito. Grande parte disso se dá por conta do contexto expansionista da época; as guerras, a política, e a legislação agem como fios condutores entre as mentes contemporâneas e a sociedade romana. No entanto, por vezes, o subproduto de todo esse contexto, ou, a depender da abordagem, o motor dessa locomotiva, é, ainda, nebuloso nas representações: a escravidão. Como notou Jean Andreau:

Como Moses Finley realçou, os historiadores de finais do século passado [XIX] hesitavam em falar da escravatura antiga. Num período em que os estudos humanísticos começavam a ser postos em causa, os historiadores não queriam correr o risco de manchar a memória da Antiguidade. Eduard Meyer, o célebre historiador alemão da *Belle Époque* reagiu contra esse silêncio. Insistiu na libertação: a existência dos escravos libertados e a sua condição provavam-lhe que os antigos ofereciam aos escravos amplas possibilidades de libertação e de promoção social[...].¹

Claro, desde Eduard Meyer muito já se escreveu sobre a escravidão romana, sobre as interações sociais, sobre a importância dos escravizados para o desenvolvimento da sociedade. No entanto, como se lê na citação acima, por vezes é a condição do escravo liberto que toma o primeiro plano no horizonte de representações, uma vez que a liberdade, portanto, seria juridicamente instituída nesse caso. Mas o que pode ser considerado liberdade? Mesmo os libertos romanos continuavam ligados a seus antigos senhores, tanto pelo *obsequium*, o respeito entre pai e filho (que inclusive impedia o liberto de levar à justiça seu antigo senhor), quanto pelas *operae*, isto é, certo número de dias do ano reservados para o trabalho para o patrono².

Para explicar melhor todo o contexto da escravidão romana, e obviamente retomar a discussão acerca da liberdade, é preciso, antes, que se compreenda as raízes históricas desse processo.

¹ ANDREAU, J. O liberto. In GIARDINA, A. (org.). **O homem romano**. Lisboa: Editorial Presença, 1991, p. 149.

² ANDREAU, op.cit., p. 153.

Como se sabe, Roma passou por três diferentes períodos durante sua história: Monarquia (753 a.C. a 509 a.C.), República (509 a.C. a 27 a.C.) e Império (27 a.C. a 395 d.C.). É, nesse momento, a segunda das fases que nos interessa, quando o Estado era controlado pelo Senado e a bandeira com a inscrição “SPQR”, *Senatus PopulusQue Romanus* (Senado e Povo Romano) começava a ser espalhada pelo território além-Roma. A importância desse período para a compreensão deste trabalho é notável: primeiro, pela influência helênica nas obras de Tito Mácio Plauto, o comediógrafo latino cujas peças serão basilares para este estudo, que apenas ocorreram devido à expansão romana. Não menos importante é a questão da escravidão, que esteve diretamente ligada, também, às conquistas territoriais e modificou a estrutura social, política e econômica da época, gerando a possibilidade de um estudo sobre o significado de liberdade em Roma.

Faz-se necessário, então, um breve estudo da expansão militar romana em seu estágio inicial, a fim de que se elucidem os processos de construção do contexto na qual Plauto esteve inserido. É interessante pontuar aqui que o período republicano não deve ser assumido como uma unidade homogênea, pois houveram grandes mudanças no decorrer do tempo. Os primeiros cem anos da história de Roma enquanto república, inclusive, são completamente distintos já em comparação ao século IV a.C.. A essa altura, como relata Mary Beard:

A julgar pelas Doze Tábuas³, Roma em meados do século V a.C. era uma cidade agrícola, com complexidade suficiente para reconhecer divisões básicas entre escravo e cidadão livre e entre as diferentes categorias de cidadãos, e sofisticada o bastante para ter concebido alguns procedimentos formais para lidar de modo consistente com disputas, regulamentar relações sociais e familiares e impor regras básicas humanas como o descarte dos mortos. Mas não há evidência de que fosse mais do que isso.⁴

Em um primeiro momento, Roma disputava apenas territórios próximos, principalmente no Lácio, mas com conflitos pequenos, afinal, mal havia formado um exército. Inclusive, ocorreram diversas alianças resultantes das pequenas disputas com os povos vizinhos. As mudanças apenas começaram a surgir em direção a um expansionismo militar a partir do início do século IV, tendo como ponto de partida a conquista da cidade de Veios, em 396 a.C. e o saque de Roma pelos gauleses em 390 a.C.

³Conjunto de leis utilizadas nos primeiros anos da República e que foram transmitidas ao longo do desenvolvimento da história romana. Para informações mais detalhadas acerca desse compêndio e suas implicações, ver BEARD, Mary. O grande salto adiante de Roma, *In: SPQR: Uma história da Roma Antiga*. [tradução Luis Reyes Gil]. – 1. ed. – São Paulo: Planeta, 2017.

⁴*Ibid.* p. 143.

Ambos os episódios são extremamente importantes, o primeiro marca o início do expansionismo, visto que, com o território anexado, Roma aumentou seu domínio geográfico em 60%. Naquele lugar, apesar do recolhimento dos espólios de guerra, bem como a possível escravização de parte da população, houve certa colonização (no sentido de assentamento, construção e manutenção da cidade) da região e perpetuação da ordem local, preservando-se, inclusive, templos e fazendas⁵. Essa forma de anexação era comum aos romanos, que sabiam conviver com povos diferentes, em especial quando havia submissão ao Estado. Por vezes, a entrega poderia não ocorrer, acarretando em subjugação dos povos conquistados. As “colônias eram habitadas por cidadãos romanos vindos da cidade de Roma, *soldados* camponeses, que tomavam conta da região, garantiam sua fidelidade aos romanos e recebiam lotes de terras confiscados dos antigos habitantes”⁶.

Já o segundo episódio inicia modificações profundas na cidade e na mentalidade do povo romano. As narrativas construídas pelos latinos da época (ou posteriores, que escreviam o que lhes era passado pela tradição) foram, indubitavelmente, romantizadas, visando a criação de uma cultura popular romana. Para os romanos, a história era mais que apenas relatos, ela deveria ser balizadora para o presente, tomada como exemplo. “Tal concepção de história como *magistra vitae* encontra-se formulada claramente em Cícero, e fundamentava-se em ideias de verossimilhança [...]”⁷.

Scopacasa traz essa perfeita lembrança sobre Cícero. No *De Oratore*, o erudito latino deixa claro que é missão do bom orador educar seus ouvintes a partir da história, como exemplo: “E como a história, que testemunha a passagem das eras, lança luz sobre a realidade, dá vida à lembrança e orientação à existência humana, e traz notícias de tempos antigos [...]”⁸. Também mais à frente em sua obra, quando, descrevendo um diálogo entre Marco Antônio e Caio Estácio Cátulo, ambos cônsules na República, demonstra a importância do estudo histórico (nesse momento, sobre autores gregos), para a construção da boa oratória⁹.

Portanto, ainda de acordo com Beard¹⁰, a queda de Roma para os gauleses em 390 a.C. possui duas formas controversas de serem enxergadas: por um lado, há uma idealização da

⁵*Ibid.* p. 152.

⁶FUNARI, Pedro Paulo. Grécia e Roma. São Paulo: Contexto, 2002. pp. 86,87.

⁷SCOPACASA, R. **Repensando a Romanização: a expansão romana na Itália a partir das fontes historiográficas**. Revista de História, [S.L], n.172, 2015. p. 120.

⁸CICERO, Marcus Tullius. *De Oratore*. 2, 9:36.

⁹*Ibid.* 2, 14:59.

¹⁰BEARD, *Op.cit.* p. 152-155.

luta e da história; os cidadãos são retratados como protetores da cidade e de seus princípios, acima, até mesmo, de suas famílias; por outro lado, a arqueologia demonstra que possivelmente a cidade tenha sido apenas abandonada, e que os fugitivos romanos tenham se refugiado no território da recém conquistada Veios. O que traz a real importância a esse conflito é justamente a relação que Roma, a partir de então, estabelece: era preciso reconstruir a cidade às pressas (o que explica a confusão na arquitetura) e moldá-la de maneira a proteger-se de novos ataques (pois essa agora era uma preocupação recorrente). O episódio explica também o porquê de não haver muita referência acerca dos primeiros anos de Roma, a destruição não poupou as fontes.

Sendo assim, a partir desses episódios, Roma inicia, também, seu processo de expansão crescente.

O exército romano foi se construindo e consolidando no decorrer das guerras ocorridas entre os séculos IV e III a.C. O exército sempre foi uma instituição essencial para os romanos. Durante os primeiros cinco séculos, desde a fundação de Roma até as reformas do general Mário, em 111 a.C., o exército romano era composto por todos os cidadãos e, por isso, era chamado de "exército de camponeses". Até a reforma de Mário, o exército não era permanente. Era formado por cavalaria, de elite, e infantaria, de camponeses, que guerreavam apenas no verão, voltando para suas propriedades e lá permanecendo no restante do ano.¹¹

Desde o século IV a.C., portanto, Roma se torna um Estado expansionista. Como já referido, Roma, inicialmente, iniciou seu processo de constituição como Império (no sentido da conquista territorial) em suas proximidades, dominando vizinhos no Lácio e, em seguida, em toda península itálica. Porém, porém, as conquistas continuaram. Durante os séculos III e II a.C., Roma conquistou importantes e estratégicos locais que seriam, adiante na história, pontos chave na manutenção de sua hegemonia.

A título de exemplo, após a conquista do sul da península itálica, conhecida como Magna Grécia, a colônia fenícia de Cartago, no norte da África, se viu em posição ameaçada, afinal, o Estado expansionista precisava do controle do Mediterrâneo para conquistar ainda mais poder. Diante disso é que se iniciam as chamadas Guerras Púnicas, três, no total. Não cabe aqui descrevê-las como um todo, fato é que Roma, em 202 a.C., pela figura de Públio Cornélio Cipião Africano inicia a derrota de Cartago durante a segunda guerra. O trabalho seria terminado, entretanto, apenas em 146 a.C., quando o neto de Cipião Africano, Públio

¹¹ FUNARI, *Op.cit.* p. 87.

Cornélio Cipião Emiliano, destruiu a cidade e escravizou a maior parte da população que ali restou¹². Mas não foi apenas Cartago, “Roma conquistou a Sicília, o norte da África, a Península Ibérica e os reinos helenísticos. No século I a.C., foram conquistados os territórios da Ásia menor, o Egito e a Gália”¹³.

O ponto mais importante, para nossos propósitos, é justamente a conquista de territórios gregos. Já foi aqui descrita a anexação da Magna Grécia, incluindo a Sicília, em finais do século IV, mas, especialmente, no século III a.C.. No século II a.C., a Grécia se viu completamente dominada pelos romanos, iniciando o processo com a derrota do rei da Macedônia, Perseu, por Emílio Paulo, em 168 a.C.¹⁴.

A importância desse fato se dá por ter sido a interação entre Roma e Grécia o fio condutor das obras de Plauto, afinal, como será visto adiante, foi a partir do teatro grego que as comédias plautinas se moldaram. “Quando os romanos conquistaram os gregos, no século II a.C., encontraram uma civilização que acharam grandiosa. Passaram a estudar a língua e a Literatura gregas, a conhecer a Filosofia, a importar obras de arte e professores gregos”¹⁵. Fica claro, portanto, que a partir do momento em que as culturas se chocam, Roma passa a absorver muito do pensamento grego, afinal, considerava toda aquela erudição, que já vinha se constituindo há séculos, impressionante.

O teatro, em sua forma desenvolvida pela Grécia, obviamente, foi parte dessa adição à realidade romana. Mas é importante ressaltar, aqui, que ainda que tenha havido grande influência grega em Plauto, este não foi meramente um copista. Ao analisar o teatro plautino, ao contrário, é possível vislumbrar a forma com que a cultura grega, em sua recepção em Roma, sofreu algumas adaptações. Um dos pontos chave nas obras de Plauto, como será visto adiante, é a importância dada aos escravos retratados na comédia, afinal o contexto das guerras impacta diretamente no número de escravizados, e isso não passaria despercebido por um autor da época.

O aumento do número de guerras e conquistas pela República Romana influenciou, também, a sociedade e a economia da época. A maior parte da população era composta pelo campesinato, trabalhadores que, inclusive, abandonavam seus campos para servir ao exército. Estes mesmos trabalhadores recebiam, como prêmio de guerra, terras para seu próprio uso. E

¹² BEARD, *Op.cit.*, p. 168.

¹³ FUNARI, *Op.cit.*, p. 90.

¹⁴ BEARD, *Op.cit.*, pp. 173,174.

¹⁵ FUNARI, *Op.cit.*, p. 125.

assim, “a constituição de uma comunidade de proprietários-soldados, isto é, de uma coletividade de cidadãos que compreendia a maioria da população, requer a utilização de estrangeiros escravizados”¹⁶, visto que apenas a mão de obra interna já não era suficiente devido à expansão militar.

A demanda por escravos começa a aumentar e, junto com ela, o número de escravizados ao longo das guerras travadas por Roma cresceu de forma exponencial, de maneira jamais vista, realidade que tem seu início na já conhecida conquista de Veios. Apesar do fato de que as fontes sobre os números não são completamente confiáveis em termos absolutos, é possível, ao menos, ter uma noção do quão impactante foi esse período de inchaço da população escravizada. Durante o século III a.C., por exemplo, as fontes apontam que a guerra com o menor número de escravizados foi contra a Gália, de 225 a 222 a.C., resultando em 32.000 escravizados. No outro polo, a Segunda Guerra Púnica aparece com números entre 172.000 a 186.000¹⁷. Outras formas de obtenção de indivíduos escravizados em Roma podem também ser constatadas. Escravização por piratas durante saques, escravização penal, venda ou abandono de crianças, sequestros e, obviamente, o nascimento a partir de uma mãe escrava¹⁸.

Mais do que apenas números, há um impacto político naquela sociedade, agora repleta de escravizados. Em primeiro lugar, faz-se necessário o entendimento de que os escravos, em Roma, não podem ser vistos como um todo, a escravidão é heterogênea. Juridicamente, os escravos eram uma unidade, porém, as formas com que se inseriram, na prática, eram extremamente variadas. Um exemplo de divisão clara é entre os escravos rurais e urbanos.

A partir da obra de Thébert¹⁹, é possível observar que os primeiros se viam em uma posição de verdadeira exploração, trabalho forçado e árduo, visto que a inatividade significava perda de lucro. Os escravizados se inseriram dentro de um sistema chamado *villa*, uma espécie de fazenda que usualmente era gerenciada por um escravizado, chamado *vilicus*. Este, por sua vez, possuía uma companheira de ofício, denominada *vilica*, que administraria a casa e tudo que a envolve. Já no caso da escravidão urbana, nas *domus*, o trabalho era menos penoso. A começar pelo fato de que possuíam certa autonomia, justamente por possuírem

¹⁶ THÉBERT, Yvon. O Escravo. In GIARDINA, *Op.cit.*, p. 119.

¹⁷ SCHEIDEL, W. The Roman Slave Supply. In BRADLEY, K.; CARTLEDGE, P. (eds.), **The Cambridge world history of slavery**, 1: The ancient Mediterranean world, Cambridge: Cambridge University Press, 2011. p. 295.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 297, 298.

¹⁹ THÉBERT, *Op.cit.* pp. 121,122.

funções como o comércio. Mas não apenas isso, dentro da própria casa havia uma divisão de trabalhos construída para facilitar a vida do senhor e de toda a família a partir de seus caprichos, sendo, portanto, mais leves.

Outro ponto que deve ser ressaltado é o de que a escravidão deve ser vista não como uma constante, mas, na verdade, um processo. É justamente a possibilidade de mobilidade e ascensão que, durante a maior parte do escravismo romano, auxiliou no controle da população escravizada:

A escravidão não deve ser definida como um status, mas antes como um processo de transformação de status que pode prolongar-se uma vida inteira e inclusive estender-se para as gerações seguintes. O escravo começa como um outsider social e passa por um processo para se tornar um *insider*.²⁰

“O controle dos escravos era fundado muito mais em estratégias de cooptação que visavam a diminuir os atritos do que no uso da coerção, embora este sempre tenha permanecido como último recurso”²¹, ou seja, a possível trajetória do escravo, desde sua chegada na nova sociedade, como um forasteiro, estranho àquele ambiente, até sua manumissão, era usada para que o trabalho fosse realizado com fervor e, também, para que possíveis revoltas fossem controladas, já que, pela dedicação, poderiam ser libertados.

Em relação à libertação dos escravos, durante a República, eram três as formas de realizar esse procedimento:

pelo censo, inscrevendo-se o escravo entre os cidadãos no momento do recenseamento; por *vindicta*, quando a manumissão era intermediada por um magistrado (cônsul ou pretor em Roma; governador na província); e por testamento, quando o testador explicitava o desejo de ver livres os seus escravos após a sua morte. Todas essas formas, sob a República, implicavam um reconhecimento público da condição do liberto - demonstrada pela necessidade de um magistrado para conferi-la -, que agora passava a ser inscrito geralmente em uma das quatro tribos²² urbanas da cidade de Roma e tinha direito de voto nas assembleias.²³

Este fenômeno impactou a própria concepção de liberdade na cidade-Estado romana e a hipótese do trabalho é de que nas peças de Plauto a discussão do que significaria ser livre

²⁰ KOPYTOFF, I. Slavery. *Annual Review of Anthropology*, 11, 1982, p. 221.

²¹ JOLY, F. D. *A escravidão na Roma antiga: política, economia e cultura*. São Paulo Alameda, 2013, p. 31.

²² Como descrito por Beard, *Op.cit.*, p. 145. Longe de qualquer definição étnica do termo, como usado na modernidade, tribo significava, à época, uma subdivisão do território romano.

²³ JOLY, F.D. *Libertate opus est*: Escravidão, manumissão e cidadania à época de Nero (54-68 d.C.). Curitiba: Editora Progressiva, 2010. p. 69.

seria um aspecto importante, ainda que pouco salientado pela bibliografia. Esta discussão pode ser tratada a partir de algumas peças, como *Cásina*, em que, embora a manumissão seja acenada pelos senhores como uma forma de incentivo aos escravos, prevalece uma noção de que os escravizados preferiam construir espaços de autonomia dentro das próprias *domus*. Já no *Estico*, esse aspecto igualmente se faz notar, e é realçado com a figura do parasita que se mostra um indivíduo que, embora livre de um ponto de vista jurídico, precisa adotar um comportamento servil (de adulação) para sobreviver. E nesse caso essa figura assemelha-se às poucas menções que se faz ao liberto nas peças plautinas, como também aquele que fica numa posição desprivilegiada ao precisar sobreviver por conta própria.

Em suma, tem-se em Plauto uma tensão entre liberdade e escravidão, mas não necessariamente no sentido de que uma negue a outra, mas que se complementam. O uso das comédias se dá a fim de que o pensamento não seja centrado em textos de gênero alto, como as peças de tragédia, que poderiam induzir a uma visão ainda mais elitista a respeito das relações com escravos. A intenção, portanto, é que a liberdade, ou a falta dela, possa ser enxergada nos contextos triviais da sociedade romana.

2 PLAUTO EM SEU CONTEXTO

2.1 Quem foi Tito Mácio Plauto

Tito Mácio Plauto, comediógrafo latino oriundo de Sarsina, na Úmbria, viveu entre os anos de 230 a.C. e 184 a.C., portanto, tendo adquirido suas experiências a partir do ambiente da República Romana. Durante sua existência, Plauto dedicou-se à arte da dramaturgia, via pela qual se tornou extremamente conhecido à sua época, mas que também lhe proporcionou a possibilidade de ecoar na contemporaneidade. Seu estilo, a comédia, sugestivamente pode estar presente até no próprio nome, como afirmam MacCary e Willcock:

Tito Mácio Plauto parece ter derivado tanto seu nome do meio quanto grande parte de sua arte cômica da Farsa Atelana: autoridades antigas sugerem um longo e variado percurso no teatro, e Mácio parece ser uma romanização do nome de palhaço atelano.²⁴

Apesar de, por sua considerável fama, inúmeras peças terem sido atribuídas a Plauto, foi apenas após o trabalho de pesquisa realizado por Marco Terêncio Varrão Reatino que se obteve o verdadeiro número de peças oficialmente escritas pelo comediógrafo, as quais, a partir de então, passaram a ser chamadas de varronianas. No total, somente 21 comédias tiveram seu status de legitimidade confirmadas por Varrão²⁵ e, assim, traduzidas e levadas adiante na história - ou quase. Isso porque, apesar dos esforços, fragmentos dos escritos foram perdidos, o que não reduziu, em nada, a relevância das peças.

Interessante frisar que, ainda de acordo com MacCary e Willcock, apenas duas peças possuem datação confirmada: *Stichus* [Estico] (200 a.C.) e *Pseudolus* (191 a.C.). No entanto, outras duas fazem menções a determinados contextos históricos, o que possibilita sua datação aproximada. Isto é, a prisão de Cneu Névio em *Miles Gloriosus* [O soldado fanfarrão], que leva a crer ter sido escrita em 205 a.C., e a interdição das Bacanais em *Casina* [Cásina], sendo possivelmente produzida, portanto, em 185 a.C., um ano antes da morte de Plauto²⁶.

Muito se discute a respeito do teatro plautino, e os autores se dividem acerca da originalidade do comediógrafo que, inegavelmente, como muito da produção romana, teve inspirações gregas. No entanto, vêm se tornando comum enxergar, na verdade, uma

²⁴ MACCARY, W. Thomas; WILLCOCK, Malcolm M. (Ed.). in PLAUTUS, Titus Maccius. **Plautus: Casina**. Cambridge University Press, 1976, p. 11.

²⁵ GÉLIO, Aulo. **Noites Áticas**, 3,3:3.

²⁶ MACCARY; WILLCOCK, Malcolm M. *op.cit.*

adaptação. Não por acaso, como veremos, elementos tipicamente romanos possuem lugar de destaque nas peças da chamada Comédia Nova Romana. Porém, antes, é preciso entender o desenvolvimento das raízes desse gênero tão específico.

2.2 Comédia Paliata: Trajetória de um estilo

2.2.1 - Os primórdios do teatro romano: Das manifestações populares à togada

É mister que, ao se analisar a comédia romana, tenha-se em mente uma profunda influência grega, que, por vezes, inclusive, é tida como indissociável essa relação, ofuscando até mesmo parte da originalidade romana. Sobre isso, Marilda Corrêa Ciribelli busca fazer um exame das influências anteriores, ou mesmo contemporâneas, de origens diversas à grega para a comédia romana. Como afirma a autora, em se tratando de sua abordagem: “Fugiremos ao lugar comum de apresentar a cultura romana como um subproduto da cultura grega e, em consequência, considerar gregas as produções teatrais romanas”²⁷.

Em vista disso, são três os exemplos que, de alguma forma, contribuíram com o desenvolvimento da comédia em Roma: as *Atellanae*, os *Fescennini* e a *Satura Dramatica*. Com surgimento na Campânia, chamadas segundo a cidade de Atella, as comédias populares denominadas atelanas possuíam características simples em relação ao enredo, sendo recheadas de improvisos. Ainda assim, há uma estereotipação em relação às personagens, que eram identificadas pelo público por conta de sua singularidade, representações como “o velho ridículo, o bobo, o tagarela, o corcunda, o sábio, etc.”²⁸, personagens que, de certa forma, irão reaparecer na Comédia Nova. Interessante citar aqui que a expressão de cada um desses tipos era, como será discutido a respeito da comédia grega, notadamente marcada pelas máscaras²⁹, facilitando as associações entre personagem e personalidade.

Os *Fescennini*, que “eram diálogos de caráter religioso e satírico, recitados por camponeses em festas religiosas”³⁰, foram a centelha da manifestação teatral posterior, chamada *Satura Dramatica*. Esta manifestação cultural, afirma Ciribelli (tendo Horácio como

²⁷ CIRIBELLI, Marilda Corrêa. **Teatro Romano e Comédia Palliata**. In: Phoênix: Laboratório de História Antiga, Rio de Janeiro: UFRJ, v.2, 1996. p. 235.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ GRIMAL, Pierre. **O teatro antigo**. Tradução de António M. Gomes da Silva. Lisboa: Edições 70, 1986. p.85.

³⁰ CIRIBELLI, *op.cit.*

referência), era realizada em ambiente rural e, como característica cômica, possuía um discurso de zombaria, aviltante.

Além da influência notável dos *Fescennini*, a *Satura Dramatica* teve valiosa participação, em seu âmago, dos jogos cênicos romanos. Estes, por sua vez, se iniciaram a partir de uma tentativa do Senado de distrair os deuses³¹ e “esconjurando uma epidemia de peste”³². Para tal, “em 364 a.C., se decidiu mandar vir da Etrúria bailarinos, músicos e mimos”³³. A origem do nome “jogos cênicos”, é também, notável: advém da *skéne*, no grego, ou *scaena*, em latim. A grosso modo, era uma espécie de barraca, que serviria de ponto de referência, tanto para o público, que se encontrava próximo a ela, quanto para os atores, que se apresentavam frente à barraca³⁴. É válido ressaltar que, em tal manifestação, a tradição das máscaras não era presente, pois o rosto era completamente destapado.

Ademais, como se pôde perceber, os jogos cênicos, em seus primórdios, não consistiam em apresentações teatrais, no sentido que viria a se desenvolver, com peças escritas, roteiro, e desenvolvimento poético. Na verdade, era mais um momento de dança e música. “Foi em Roma que os jogos cênicos tomaram uma nova figura, quando os ‘jovens’ começaram a acompanhar a música e as danças destes jogos com textos poéticos, versos de carácter divertido e satírico”³⁵, afirma Grimal com base no que deixou escrito Tito Lívio. É assim, portanto, que se observa o início da *satura dramatica*.

É importante, aqui, salientar que Virgílio possibilitou que outra origem para a comédia romana fosse considerada: a Vindima, a festa italiana da colheita. A festividade possuía, no seu decorrer, apresentações mascaradas, dançadas e cantadas³⁶. Demonstrando, mais uma vez, a diversidade de formas nas manifestações culturais populares, que possuem suas origens no campo.

Tendo em mente que, sim, houveram manifestações artísticas em um momento mais recuado da história latina, e que estas, sem dúvida, influenciaram o teatro, é inegável que o desenvolvimento da comédia romana em sua época de ouro teve participação essencial da cultura helênica. Foi com a visita do rei Hierão II da Siracusa aos romanos que se iniciou o

³¹ GRIMAL, *op.cit.* p. 25.

³² *Ibid.* p. 79.

³³ *Ibid.* p. 24.

³⁴ *Ibid.* p. 25.

³⁵ *Ibid.* p. 79.

³⁶ *Ibid.* p. 80.

processo de assimilação da forma grega. Isso ocorreu por volta de 240 a.C., quando, por ordem do Senado, Lívio Andrônico, ex-escravo nascido em Tarento, mas que teve em sua história ligações com Roma, traduz a *Odisseia* para o latim e apresenta ao visitante³⁷.

Andrônico, então, “afirma que teria usado os jogos cênicos e a *Satura*, adaptando-os ao modelo grego”³⁸. É esse o início da mescla que daria origem a estilos diversos dentro da cultura latina, como a *Comoedia Palliata*, e também tradições que não chegaram à contemporaneidade e que, mesmo à época, tiveram curtos períodos de relevância, como uma romanização da *Palliata*, a chamada *Fabula Togata*.

A comédia paliata, que carrega esse nome em decorrência do tipo de veste utilizada, o chamado *Pallium*, tipicamente grego, foi, como já explicitado, a origem da Comédia Nova Latina, estilo no qual se encontra Plauto, mas também outros comediógrafos, como Terêncio. Além da vestimenta, o assunto, os personagens, os nomes, a ambientação, eram gregas. E isto vem desde Lívio Andrônico, que “não o fez por falta de imaginação, mas por razões de ordem religiosa”³⁹, a princípio em uma tentativa de agradar os deuses, que já eram admiradores da comédia helênica tradicional.

Uma rápida menção à comédia em togas, ou *Fabula Togata*, deve aqui ser realizada, apesar da indisponibilidade de obras completas. A partir da paliata, os romanos criam esse novo modelo, buscando direcionar os contextos, personagens, ambientações, para a realidade latina, aproximando público e enredo. Em um somatório com a produção atelana,

a togada desenvolvia intrigas semelhantes às das piadas, geralmente as aventuras de um jovem que contra a vontade do pai, acabava por conquistar o amor de uma cortesã ou o casamento com uma jovem livre, sempre com a participação decisiva do escravo fiel.⁴⁰

Apesar da notável influência da paliata, a togada trazia em cena a *urbs* romana, com seus problemas e especificidades. O efeito cômico advém, especialmente, das cenas jocosas com temática itálica, seja por meio da atuação, ou mesmo dos textos⁴¹. Seus principais representantes foram: Titínio, Afrânio, Quíncio Ata e Melisso⁴². Ademais, o que traz de mais

³⁷ GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. *Comédia Latina: A tradução como reescrita do gênero*. Campinas: PHAOS, 2009. p. 117.

³⁸ CIRIBELLI, *op.cit.* p. 236.

³⁹ GRIMAL, *op.cit.*, p. 81.

⁴⁰ MAFRA, J. J. (1993). *Tradição Grega e Cultura Latina - A Comédia Togada*. In: Aletria: Revista De Estudos De Literatura, Belo Horizonte: UFMG, v. 1, 1993. p. 69.

⁴¹ *Ibid.* p. 70.

⁴² Para maiores detalhes a respeito dos autores e obras, ver Mafra, *Ibid.*.

novo esse modelo de teatro é justamente o uso da toga pelas personagens, vestimenta tradicional romana, que, além do apelo visual, carrega o peso da tradição latina. Ainda é válido ressaltar que estrangeiros e escravos não utilizavam a toga, deixando clara a diferenciação para o público. A togada, por fim, mais que uma simples adaptação da paliata, carregava consigo os ideais romanos e as tendências de sua época, refletindo os valores do *mos maiorum*.

Em vista do que foi apreendido até aqui, procurou-se retratar que as formas de teatro romano não foram, em absoluto, cópias gregas. Na verdade, as manifestações populares, bem como, posteriormente, a togada, provam o contrário: os romanos possuíram, de certa forma, sua própria estruturação cultural. Entretanto, é inegável que, para os fins do presente estudo, tendo em vista a paliata na sua forma desenvolvida por Plauto, a influência do teatro grego é marcante. O arcabouço teórico apresentado serve como uma quebra desse paradigma, mas cabe agora ressaltar as origens primordiais da Comédia Nova Romana.

Para se chegar à *Comoedia Palliata*, é necessário compreender as três etapas convencionais do desenvolvimento da comédia grega, sendo eles: A comédia antiga, tendo como principal representante Aristófanes; a Comédia Média, na qual impera a controvérsia, devido à falta de material a ser trabalhado e, por fim, a Comédia Nova, lembrada sempre pelo célebre Menandro, a provável maior inspiração de Tito Mácio Plauto.

2.2.2 - A Comédia Antiga

A Comédia Antiga possui origens complexas de serem decifradas. A grande maioria dos autores tende a observar as formas da comédia, o contexto histórico da época e, claro, a literatura original helênica.

Junio de Souza Brandão traz, como primeiro ponto de reflexão, a informação de que “Aristóteles define a comédia como oriunda dos cantos fálicos”⁴³. Ora, estes cantos fazem parte da cerimônia religiosa dedicada a Dionísio, na qual jovens marchavam pela cidade, em procissão, carregando um falo enorme, em prol da fecundidade e fertilidade. Tal rito, o *Komos*, pode ter sido o que inspirou Aristóteles a defini-lo como origem da comédia antiga.

⁴³ BRANDÃO, Junio de Souza. **Teatro Grego: Tragédia e Comédia**. Rio de Janeiro: Editora Vozes - Petrópolis, 1984. p. 72.

Brandão toma a etimologia da palavra comédia, dividindo-a em “*komos*”, essa procissão descrita, “*oide*”, canto, e “*ía*”, formando, em latim, *comoedia*⁴⁴.

Entretanto, o Komos ritual, dedicado a Dionísio, com a procissão fálica, não é a única forma de *komoi*. Por exemplo, uma satirização do culto descrito seriam as festas, de caráter rústico, que ligavam os homens aos animais. Era comum que se vestisse de algum animal, ou carregassem consigo aves ou peixes, possuindo, além da sátira, o objetivo de conseguir doações dos moradores e/ou aqueles que estivessem nas ruas. “Parece que tais *komoi* tenham dado lugar a disputas (o que os gregos chamavam de *agones*, lutas verbais) entre os participantes, divididos em dois campos”⁴⁵. Fica claro, portanto, que a origem da comédia, seja ela a partir do Komos ritual ou profano, talvez mesmo da junção de ambos, é recheada de elementos carnavalescos. Profano e religioso constantemente se misturavam na cultura helênica, sem ser considerado um tabu, como pode ser visto na contemporaneidade.

É válido aqui advertir que a comédia antiga era dividida em duas partes. A primeira, onde se passa a verdadeira ação, o agón, em que o coro é personagem ativo, e a segunda, composta por variados esboços, às vezes desconexos da trama principal, nos quais o autor deixava clara suas críticas, normalmente amargas, aos contemporâneos. O que há em comum nas duas, ainda que não da mesma forma, é a farsa, ou seja, o absurdo, o ridículo, extrapolando a realidade. Assim sendo, o que se tratou acima a respeito do Komos, é seguramente a origem da primeira parte da comédia.

A segunda parte, referente aos esboços, na qual diálogos burlescos são regra, possivelmente possui, segundo Brandão, origem Dórica - especificamente de Mégara. Sabe-se pouco sobre essa manifestação, porém, é fato que o gênero, uma farsa camponesa, possa ter influenciado os sketches da comédia antiga.

Em conclusão: a comédia nasceu do Κόμος, dionisiaco, que não é uma farsa, mas que, mesmo sob a forma ritual, comporta um elemento satírico e, por isso mesmo, recorre aos processos ordinários da farsa. De outro lado, a segunda metade da comédia, a revista, está muito próxima da farsa dórica, para que se possa negar uma influência desta sobre aquela.⁴⁶

Ademais, cabe ressaltar que tragédia e comédia são filhos da mesma mãe. Porém, se distanciam em cinquenta anos no tempo, justamente por conta do tom satírico da comédia,

⁴⁴ *Ibid.* p. 73.

⁴⁵ GRIMAL, *op.cit.* p.36.

⁴⁶ BRANDÃO, *op.cit.* p. 75.

que seria proibido em tempos pré-democráticos. Foi com a instituição da democracia, por Sólon, e, com ela, a difusão da liberdade de discurso, que a comédia aflorou enquanto manifestação da liberdade civil. Isso acontece por conta das duras críticas tecidas na comédia antiga, que “não ridicularizava os vícios da humanidade como tais, nem os defeitos de alguns indivíduos, expressamente determinados; criticava os contemporâneos, dissecando-lhes a vida particular e pública até seu aspecto físico”⁴⁷. Críticas aos governantes, mestres da literatura e filosofia, todo aquele que, de alguma forma, poderia ser alvo da comédia antiga.

Comediógrafos anteriores a Aristófanes, como já dito, o principal representante da Comédia Antiga, existiram, apesar da falta de fontes acerca de suas peças, que na maior parte, restaram apenas os títulos. Dois exemplos são Crátino e Êupolis, ambos realizando sátiras com temas mitológicos e políticos⁴⁸, característicos desse gênero teatral.

No entanto, é digno de exemplificar, aqui, o maior expoente do gênero, Aristófanes. Este que, em essência, era um conservador saudosista^{49,50}, visto que se posicionava em favor dos costumes e valores que elevaram Atenas, como em época das guerras Medo-Persas, possuía uma ferocidade teatral crítica e não se abstinha em tomar posição, dizendo aquilo que sentia necessidade a partir de seus enredos. “O que Aristófanes condena e satiriza não são propriamente os sistemas, mas os abusos que se introduziram nesses sistemas”⁵¹. Cleofonte, Cleão, Hipérbolo, Sofistas, Sócrates, Eurípedes, mesmo os deuses, nenhum desses escapou, em algum grau, das sátiras de Aristófanes. Mas, claro, críticas também são objetos da tragédia. Por isso mesmo, Aristófanes ia de encontro à mentalidade equilibrada grega, nada de meio termo. Rir apenas por rir, extrapolado e fugindo da realidade, era esse o objetivo.

É por meio do exagero satírico que Aristófanes oferece ao público momentos de diversão. A ridicularização dos personagens, estes, muitas vezes, caricatos, além do efeito cômico, abriam os olhos de seus espectadores contemporâneos a respeito daqueles que, na visão do autor, de alguma forma, conduziam Atenas para situações problemáticas. Aristófanes pregava o amor à vida, especialmente a vida simples, rústica, diferentemente da maior parte dos escritores atenienses, que tratavam da cidade. Guerra e tirania são o terror para um amante da vida como Aristófanes.

⁴⁷ CIRIBELLI, *op.cit.* p. 238.

⁴⁸ GRIMAL, *op.cit.* p. 54, 55.

⁴⁹ BRANDÃO, *op.cit.* p. 80.

⁵⁰ GRIMAL, *op.cit.* p. 61.

⁵¹ BRANDÃO, *op.cit.* p. 76.

É nesse contexto que escreve *As rãs*, peça na qual expõe seu desejo conservador profundo, valendo-se, claro, de todos os artifícios literários da Comédia Antiga. Utilizando da disputa entre Ésquilo e Eurípides pelo trono de maior tragediógrafo do reino de Hades, tendo como juiz um Dionísio completamente satirizado e pouco divino, Aristófanes exibe sua vontade de trazer de volta do exílio Alcibíades, único homem capaz de restabelecer, segundo ele, os bons dias em Atenas⁵². Por fim, cabe aqui ressaltar que, entre fazer rir, satirizar e criticar, Aristófanes compartilhava com Platão a visão de que a arte deve ser educadora, tudo isso em prol da cidade, dos jovens, e dos cidadãos em geral.

2.2.3 - A Comédia Média

Como já explicitado neste trabalho, a comédia antiga floresceu e teve seu ápice, entre outros motivos, por conta da plena liberdade de discurso na Grécia. Não por acaso, com a queda do modelo democrático ateniense, cai também a comédia antiga, não apenas pelos motivos políticos, mas a mentalidade geral se altera. O patriotismo explicitado por Aristófanes dá lugar às reflexões sobre a família, no século IV a.C. É que “se a grande paixão do século V haviam sido os deuses, *a pólis* e o *lógos*, a do século IV hão de ser a família e o amor”⁵³.

Ainda com Aristófanes, mudanças começam a ocorrer. Indícios dos novos modelos, a Comédia Média e a Comédia Nova, começam a surgir. Em sua última peça, *Pluto*, como em *As Termofórias* e *A Assembleia das Mulheres*, o papel do Coro é reduzido significativamente. Em *Pluto*, apesar de terem sido mantidas características da Comédia Antiga, muito mudou, como o surgimento de personagens caracterizados e que viriam a ser corriqueiros na Comédia Nova, por exemplo, “a velha mulher apaixonada por um jovem, e este que aceita, a troco de dinheiro, o amor da mulher”⁵⁴.

Apesar de tudo, a Comédia Média não possui nenhum texto completo, apenas pequenos fragmentos, com os quais não há possibilidade de extrair algo conclusivo, seja em relação a forma, trama, ou apresentação. O que se tem como estabelecido é que foi uma fase

⁵² Objetivando o desenvolvimento deste trabalho, não cabe aqui retratar toda a peça em seus pormenores, é válido, apenas, o breve resumo da trama principal, a fim de que se compreenda a crítica política que Aristófanes desenvolveu em sua obra. Para uma leitura profunda e comentada da peça, ver Brandão, *ibid.* p. 78-89.

⁵³ *Ibid.*, p. 92.

⁵⁴ GRIMAL, *op.cit.*, p. 66.

de transição. As alusões à política ainda ocorrem, mas em menor grau e, na verdade, o interesse do público, àquele momento, já havia mudado; era o tempo do amor (ou vida privada?). Vale ressaltar que, apesar de muitas semelhanças com a Comédia Nova, a mitologia, por exemplo, que era corrente na Comédia Antiga, permanece sendo tema na Comédia Média, mas é extinta, praticamente, nos enredos da Comédia Nova.

Os personagens típicos desse modelo servirão, também, aos conflitos da Comédia Nova: o soldado fanfarrão, o cozinheiro, o parasita, o velho apaixonado etc. Fato é que “a evolução que se processa exigiu dos poetas mais invenção e imaginação que no passado, na construção da intriga”⁵⁵. É interessante notar que, a partir desse momento, o interesse do público recai sobre a intriga principal, normalmente uma história de amor com diversos obstáculos no caminho, assim como sobre os atores, agora caracterizados a partir dos personagens que representam. É essa também uma das explicações mais plausíveis da redução do papel do coro, que passa a ser apenas usado como acompanhamento musical, não mais fazendo parte da trama.

O amor é retratado, as mulheres entram em cena com maior fervor. Porém, é notório que existe ainda uma busca pela manutenção do desfecho feliz e familiar, que será também característico da Comédia Nova. O pai de família, quando se apaixona, é rechaçado pelos comediógrafos. As mulheres que perpassam as aventuras, normalmente, não são as moças de família, mas, em maioria, cortesãs. Os astros que emanam o espírito aventureiro, de amor avassalador e, até mesmo, cego, são os jovens, ainda sem maturidade e responsabilidade para com uma família. Os escravos começam a ter, também, algum destaque.

Todo jovem da comédia terá perto de si um escravo que será sua ‘alma danada’, organizará os ardis para obter o dinheiro (e através dele, a mulher) desejado, enquanto o jovem, assegurando o seu arrependimento, obterá facilmente o perdão e tornar-se-á um cidadão respeitável.⁵⁶

2.2.4 - A Comédia Nova

O elemento romanescos é notável entre os autores da Comédia Nova. As situações de reencontro são corriqueiras, como as crianças perdidas e, ao desenvolver da trama, reencontradas. As mulheres que, abandonadas quando recém-nascidas, principalmente pelo

⁵⁵ CIRIBELLI, *op.cit.* p. 238.

⁵⁶ GRIMAL, *op.cit.* p. 69.

medo da família em não conseguir criá-las, acabam sendo resgatadas por um mercador que as leva para longe, por vezes, inclusive, as tornando cortesãs. Porém, há sempre uma reviravolta, um jovem rapaz que a conhece e, como herói apaixonado, a leva de volta para o seio da família, constituindo ali, ele próprio, seu núcleo familiar a partir do respeito do pai da moça, contraindo, então, o matrimônio.

“A Comédia Nova descreve a sociedade contemporânea com seus vícios e defeitos, sua vida privada e seus tipos de caráter geral: o jovem apaixonado, o pai severo e o benevolente, o velho sórdido e o avaro, o escravo astuto e a donzela infeliz e simpática, o traficante de escravos, o parasita”⁵⁷. Como dito, os tipos da Comédia Média se repetem na Comédia Nova. A política e a vida pública, agora, são deixadas de lado em prol da vida privada, da intimidade das casas, do amor, dos prazeres, das intrigas. Menandro é o principal astro da Comédia Nova grega.

Tomando como referência o que nos ficou de Menandro e algumas comédias de Terêncio, o grande poeta cômico latino do século II a.C., que mais se aproxima do teatro ateniense, o tema fundamental da NÉA é o amor contrariado por um conflito de gerações, pela diferença de caracteres ou por certos obstáculos, sobretudo desigualdade social e oposição paterna, com uma reconciliação fina e um ou mais casamentos.⁵⁸

Vale ressaltar que aquilo que Menandro traz consigo para os palcos, desde o âmbito dos conflitos amorosos, até os personagens *per se*, fazem parte da realidade do século IV a.C., e não é por acaso sua fama e reprodução/adaptação pelos latinos. Sua forma de escrita não permite diálogos rudes e pornográficos; era, verdadeiramente, a comédia de família e, ao que tudo indica, para a família, pelo menos nas peças que sobreviveram ao tempo. Isso se torna evidente ao observar o exemplo que dá Brandão, afirmando que mesmo São Paulo, o apóstolo, utilizou de reflexões advindas de Menandro.

A Comédia Nova representa uma evolução literária, que acompanha, evidentemente, uma evolução social. O assunto do momento, entre os cidadãos, já não se foca mais nas instituições democráticas, nos debates, nos problemas da guerra; o cotidiano é atrativo, porque as pessoas, agora, se preocupam com a vida. O teatro é reflexo da juventude apaixonada, dos velhos senhores, dos escravos. Ainda assim, os gregos não aceitavam a falta de liberdade, por isso, muitas vezes, haviam cenas jocosas com personalidades notáveis da época, característica

⁵⁷ CIRIBELLI, *op.cit.*, p. 239.

⁵⁸ BRANDÃO, *op.cit.*, p. 93.

advinda da Comédia Antiga. Inclusive, isso fica claro quando se possui um olhar minucioso sobre as peças latinas que, por vezes, para manter um sentido na tradução, precisavam adaptar os diálogos. Por exemplo,

no *Gorgulho* de Plauto, uma personagem zomba de um rei zarolho, no qual devemos certamente reconhecer Antígono, o Zarolho, companheiro de Alexandre. A mesma comédia refere um soldado ferido na cabeça por um cado de um pote - ora sabemos que foi assim que morreu o rei Pirro.⁵⁹

A respeito da forma de apresentação, a Comédia Nova helênica era mais simplista que nos modelos antecessores. Como já dito, era buscada uma comédia de família e para a família. Por conta disso, era comum que as personagens usassem roupas recatadas, sem buscar uma satirização sexual. Os escravos, que eram comumente relatados a partir de correrias, principalmente para transmitir mensagens, possuíam as vestes mais curtas, porém, ainda, comportadas. Em relação à caracterização, eram utilizadas máscaras que, facilitando a interpretação do público, eram extremamente satirizadas, bem como, para cada classificação de personagem, um penteado específico era escolhido. Portanto, os tipos aqui já mencionados poderiam ser, facilmente, identificados.

Por fim, cabe agora retratar alguns pontos específicos da Comédia Nova Latina, ou, Comédia Paliata. Em primeiro lugar, é preciso ressaltar uma diferença muito específica em relação aos gregos: As comédias Latinas fazem uso considerável dos *Cantica*, ou seja, o uso de textos com caráter musical, literalmente. E, mais interessante do que a diferença em si, é constatar que esses trechos não são simplesmente um resgate do coro das comédias e tragédias gregas, mas, na verdade, são fruto dos já mencionados jogos cênicos e sua produção, a *Satura*. Peças que, em Menandro por exemplo, retratavam apenas um diálogo, em Plauto, seriam atravessadas pelo canto ou recitação do ator, por um flautista, pelos gestos miméticos.

O enredo, em si, continua sendo o mesmo da comédia helênica, busca retratar a vida particular e as loucuras feitas em nome de Eros, ou, agora, Cupido. No entanto, justamente pelas modificações realizadas na estrutura da apresentação - e conseqüentemente nos textos - para incluir os *cantica*, Plauto teve a oportunidade de moldar, de certa maneira, seu teatro às inquietações e preocupações tipicamente romanas da época, principalmente de forma a destacar cenas caras à sua realidade.

⁵⁹ GRIMAL, *op.cit.*, p. 73.

Claro, havia uma necessidade intrínseca de utilizar-se das peças gregas, por conta do caráter religioso, visto que a intenção dos magistrados era de apresentar aos deuses um teatro já por eles apreciado. Mas a escolha das comédias a serem adaptadas, e a construção das mesmas, conferia a Plauto sua originalidade. Plauto, diferentemente de Menandro, não se preocupava tanto com a representação fiel da realidade em um teatro sóbrio, na verdade, objetivava ainda mais o riso advindo da representação. Parte da adaptação advém da técnica de *contaminatio*, na qual o autor latino, unindo diferentes peças originalmente gregas, cria uma nova, muitas vezes distanciando-se do sentido primário⁶⁰.

O contexto das apresentações teatrais, normalmente, se encontrava dentro dos ciclos de festividades romanos. Sendo eles: “os *Ludi Megalenses*, em abril (instituídos em 204 a.C.); os *Ludi Apollinares*, em julho (em 212 a.C.); os *Ludi Romani*, em setembro (o mais antigo, que data o nascimento do teatro latino); e os *Ludi Plebeius*, em novembro (220 a.C.)”⁶¹. Isso retoma o que já foi afirmado sobre a promoção das peças, e sua tradução do grego, pelo próprio Estado romano, que era também financiador das festividades.

“Um objeto não pode ser cômico numa imagem distante; é imprescindível aproximá-lo, para que se torne cômico; todo cômico é próximo; toda obra cômica trabalha na zona da máxima aproximação”⁶². E, em meio à necessidade de aproximação, é que se observa uma nova estruturação do mundo escravo em Plauto. Plauto não coloca os escravos de suas peças em uma posição de “alma danada” ou inferior. Na verdade, tomando como exemplo Crisalo, em *Báquides*, este “assume uma posição de superioridade que inverte os padrões sociais”⁶³. Além disso, é notável que a figura dele, como de outros escravos em Plauto, seja muito melhor desenvolvida que aqueles retratados por Menandro. Essa relação, além do efeito cômico, tem origem na proximidade do mundo escravo entre os romanos, especialmente aqueles que viviam nas *domus*, nas casas. É por isso que, com olhar minucioso, poderão ser realizadas as análises seguintes, principalmente por meio da comparação com a realidade romana, entre a liberdade e a falta dela. Haveria, portanto, a possibilidade de serem os escravos, em Roma, mais livres do que um cidadão romano de fato? O significado da

⁶⁰ Sobre a tradução romana em suas especificidades, dissecando a *contaminatio* e demais formas, ver GONÇALVES, *op.cit.* pp 130 - 136.

⁶¹ CIRIBELLI, *op.cit.*, p. 241.

⁶² BAKHTIN, Mikail. A teoria do romance, *in: Questões da literatura e estética*. Trad. Aurora Foroni Bernadini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Sprydis Nazário e Homero Freitas de Andrade. 3ª ed. São Paulo: Huitec, 1993. *apud.* GONÇALVES, *op.cit.*, p. 124.

⁶³ *Ibid.* *op.cit.* p. 126.

liberdade é apenas jurídico? Tais respostas serão dadas, e exemplificadas, nos capítulos seguintes a partir de *Estico e Cásina*.

3 CÁSINA E O PODER SERVIL NA *DOMUS*

3.1 Introdução à obra e resumo

Cásina, como já mencionado neste trabalho, não possui uma datação certa, apenas pode ser feito uma inferência a partir do verso 980, quando é afirmado: “Pois é claro que agora já não há festas das Bacantes”⁶⁴. Esse trecho “sugere que a peça tenha sido produzida após o *senatus consultum de Bacchanalibus* de 186 a.C., e como Plauto faleceu em 184 a.C., a peça deve ter sido escrita em 185 a.C.”⁶⁵. É possível extrair, também, a inspiração segundo a qual Plauto concebeu a peça, sendo que “em grego, esta comédia chama-se *Clerumenoe*; em latim *Sortientes*. Dífilo escreveu-a em grego [...]”⁶⁶. Portanto, segundo o próprio prólogo da obra que chegou à modernidade, esta seria uma adaptação da comédia *Clerumenoe*, aqueles que tiram a sorte, de Dífilo, título que faz todo sentido, como será visto adiante. Antes de iniciar essa análise, que será feita a partir de comparações da peça com a realidade romana a partir da bibliografia disponível, cabe aqui resumir a obra.

A peça *Cásina* aborda uma questão familiar à Nova Comédia: a disputa entre o pai, velho, e seu próprio filho, pelo amor de uma mulher. Essa relação, como na maior parte das peças de Plauto, é permeada por escravos que ajudam a desenvolver a história, principalmente por serem os grandes auxiliares dos senhores. São oito os personagens que dialogam ao longo da peça: Olimpião, Calino, Cleóstrata, Pardalisca, Mírrina, Lisidamo, Alcésimo e Citrião. Além destes, há um flautista que, como já foi explicitado acerca da Comédia Nova - em especial com Plauto - é um resquício da musicalidade da *satura*, não tendo parte importante no enredo. Há que se mencionar aqui, também, a própria *Cásina* e Eutinico (o filho, este que tem o nome revelado apenas no epílogo, ao fim da trama), que apenas são mencionados durante a peça, mas não se desenvolvem enquanto personagens autônomos. Por fim, convém lembrar das personagens figurantes, sendo as criadas de Mírrina e os ajudantes de Citrião.

Para que se compreenda o enredo, é preciso deixar claro quem são, de fato, os personagens. Olimpião é um escravo, feitor de Lisidamo. Este, por sua vez, é o velho principal da comédia, o *Dominus*, chefe da casa. Cleóstrata é a esposa de Lisidamo e estes são os pais de Eutinico. Além de Olimpião, a trama envolve Calino, escravo escudeiro de

⁶⁴PLAUTO, Tito Mácio. *Cásina*. 5, 4, 980.

⁶⁵MACCARY; WILLCOCK. *Op.cit.*, p. 11.

⁶⁶PLAUTO, *Op.cit.* Prol., 30-35.

Eutinico. Pardalisca, também escrava, pertence a Cleóstrata. Alcésimo e Mírrina são um casal, vizinhos da casa de Lisidamo, sendo Alcésimo, também, um velho. Citrião é o cozinheiro. E, por fim, Cásina, escrava da casa de Lisidamo, porém, pertencente a Cleóstrata.

A trama tem como ponto principal a disputa entre Lisidamo e seu filho: ambos desejam possuir, como amante, Cásina. Esta, quando criança, teria sido exposta e um escravo de Lisidamo convencera a mulher que a estava expondo a dar-lhe a criança. É assim, portanto, que Cleóstrata toma posse dela, insere-a em sua casa e cuida até a idade adulta, ou, pelo menos, a idade adequada para se casar, quando se passa a peça. A competição entre os dois se dá por intermédio de seus escravos, Olimpião e Calino. Os senhores fazem com que os escravizados busquem o casamento com Cásina para que, a partir daí, possam usufruir de sua companhia. Quando Lisidamo percebe que seu filho também deseja o amor de Cásina, o manda em uma missão distante, a fim de garantir seu sucesso. Porém, Cleóstrata, por saber do interesse de Lisidamo, age durante a peça em prol de seu filho, apoiando o casamento entre Cásina e Calino.

Durante a comédia, portanto, Olimpião e Calino vão buscar meios de conquistar o casamento com Cásina. Aquele com apoio de seu amo, este por intermédio de Cleóstrata. Lisidamo, antes de mais nada, tenta pedir que Cleóstrata ceda de bom grado sua escravizada para casar-se com Olimpião, mas sem sucesso; da mesma forma, Cleóstrata busca convencer seu marido de que seria melhor que Cásina fosse dada a Calino como esposa, também falhando. Não conseguindo um acordo entre as partes, é decidido que será realizado um sorteio. Nesse momento, é Olimpião quem sai vitorioso. Assim sendo, a estratégia seria fingir que o escravo sairia com Cásina rumo ao campo, onde Olimpião trabalhava e residia, porém, o direcionamento real seria para a casa de Alcésimo, o velho, que era amigo e vizinho de Lisidamo, que estaria já vazia e esperando pela noite de amor. No entanto, quando o plano estava sendo tramado, Calino escutou tudo e, com a ajuda das mulheres - Cleóstrata, Mírrina e Pardalisca -, é montada uma emboscada para o velho apaixonado.

É então chegado o ápice da história: o casamento. No entanto, não era Cásina a noiva, mas Calino, disfarçado. Toda a cerimônia ocorre normalmente, exceto pela peculiaridade da noiva, ou noivo, que passa despercebida, tanto por Olimpião, quanto por Lisidamo. Após as formalidades, o plano do velho e seu escravizado é iniciado. Fingem sair em direção à fazenda, porém, vão para a casa vizinha. Olimpião, que ia à frente com a sua, agora, esposa, pensa em fazer valer seu direito como marido antes mesmo de Lisidamo, mas é surpreendido

com a revelação da armadilha. No entanto, apesar de fugir, não relata nada a seu amo. Portanto, Lisidamo, sedento por finalmente ter-se com Cásina, recebe também sua embaraçosa surpresa. No fim, na impossibilidade de fugir, confessa à sua esposa e aos demais ali presentes toda sua jornada. Cleóstrata, então, o perdoa, confirmando aquilo que foi discutido anteriormente sobre a integridade da família na comédia. Há, também, uma reviravolta: Cásina era, na verdade, uma mulher livre. E, nesta condição, se casa com Eutinico quando este retorna de sua missão.

3.2 Análise da liberdade servil na peça

Já ficou claro, até aqui, que a escravidão foi uma realidade que acompanhou Roma desde o início de seu crescimento. Como se pôde notar, o teatro plautino reflete, por precisar se comunicar com o público, essa realidade. É por conta disso que, agora, inicia-se a discussão, a partir de Cásina, sobre as possibilidades de exercer algum grau de liberdade dentro do próprio regime de escravidão.

Iniciando a análise, portanto, logo no princípio da peça tem-se um diálogo extremamente esclarecedor acerca da figura do escravo Olimpião, o feitor de Lisidamo. Este, conversando com Calino, já é apresentado segundo sua designação dentro de seu estatuto laboral que, segundo Jean Andreau, significa

a relação com o trabalho, no sentido mais lato do termo, quer no plano das instituições, quer no plano das representações. É a organização material da vida activa; o modo de remuneração e a sua influência sobre a noção de dinheiro; a maneira como é concebido o trabalho em relação à vida no seu conjunto, ou enquanto actividade facultativa. É a forma como se escolheu um determinado trabalho e a forma como se pode mudar de actividade e também a relação laboral com o Estado.⁶⁷

Andreau ressalta ainda que as funções exercidas por um indivíduo escravizado podem ser exatamente iguais às de um livre, com a ressalva de que sempre sua função estará condicionada à vontade do senhor⁶⁸. Dentre os direcionamentos do estatuto laboral do escravizado, estão os trabalhos agrícolas e a administração de bens e propriedades do senhor. É justamente aí que se enquadra Olimpião. Este é retratado como um escravo do campo, Calino enfatiza isso em sua fala, quando afirma: “Por que não está no campo, no teu domínio?

⁶⁷ANDREAU. *Op.cit.*, p. 157.

⁶⁸*Ibid.*

Por que não tratas antes do trabalho que te foi confiado, e deixas de meter o nariz nos assuntos da cidade?”⁶⁹.

Mais do que um trabalhador rural, Olímpião é colocado em posição de destaque, “o teu domínio”. E ele mesmo reafirma essa prerrogativa, quando afirma que “no campo eu deixei à frente dos negócios uma pessoa que tomará bem conta deles, apesar da minha ausência”⁷⁰. Ora, Olímpião seria, portanto, um *uilicus*, ou seja, o escravo de confiança de Lisidamo, encarregado de cuidar de sua propriedade rural, chamada *uilla*.

O fato de ser um *uilicus* é significativo justamente porque, mais à frente na peça, isso serve de justificativa usada por Lisidamo para tentar convencer Cleóstrata de que Olímpião seria um bom pretendente, já que é “um escravo às direitas, junto do qual ela terá tudo o que é necessário: lenha, água quente, comida, roupa, e poderá educar os filhos que der à luz”⁷¹. Sem tardar, Lisidamo já o refere como um “escravo às direitas”: o *uilicus* é designado por seu mérito enquanto trabalhador esforçado e fiel ao seu senhor. Além disso, é certo que Olímpião poderia oferecer tal conforto, uma vez que era comum o *uilicus* receber pecúlio. Como nota Varrão, “deve-se cuidar de que os chefes fiquem mais satisfeitos ganhando um pecúlio e de que disponham de um pequeno rebanho e de esposas que também sejam escravas e lhes deem filhos. Pois assim se esforçam e se ligam mais à propriedade”⁷².

Tudo isso, portanto, é uma clara prova de que, apesar de estar em uma condição de escravizado juridicamente, Olímpião está em uma posição, de certa forma, confortável. Em primeiro lugar porque, sendo chefe da fazenda, possui até a liberdade de ir à cidade. Mas não só isso, Olímpião claramente é um escravizado endinheirado. Isso fica ainda mais evidente em outra passagem quando, discutindo com Cleóstrata, afirma que prometer a ele liberdade (nesse caso, jurídica) não mudaria sua vontade de casar-se com Cásina, afinal, mesmo contra a vontade deles, poderia tornar-se livre sem que isso lhe custasse muito⁷³. Portanto, a liberdade jurídica não é uma vontade primordial na vida de Olímpião, ele já possuía uma boa vida a partir de seu trabalho como *uilicus*.

Em outro espectro, enquanto Olímpião é exaltado por Lisidamo, Calino, o escravo urbano, é rechaçado. Traçando comparativos, na mesma conversa que teve, elogiou seu feitor,

⁶⁹PLAUTO. *Op.cit.*, 1, 1, 100.

⁷⁰*Ibid.* 1, 1, 105.

⁷¹*Ibid.* 2, 3, 255.

⁷²VARRÃO, Marco Terêncio. **Das coisas do campo**. 1, 17, 5.

⁷³PLAUTO. *Op.cit.*, 5, 2, 315.

o velho afirma que Cásina não deveria “ser entregue àquele escravo inútil e escudeiro de meia tigela, um homem que hoje, como pecúlio, não tem um chavo”⁷⁴. Também, no mesmo sentido, quando afirma que “seja dada em casamento a um escravo às direitas e não a um escravo malandro”⁷⁵. Calino, portanto, pelo menos na visão de Lisidamo, seria um escravo relaxado e que, diferentemente de Olimpião, não trabalharia e não teria posse alguma.

Essa questão do escravo urbano, da *domus*, interessa em dois pontos, pois

os inúmeros escravos que enchem a casa do senhor têm funções específicas. Trata-se, sobretudo, de uma verdadeira escravatura doméstica, destinada a facilitar a vida diária dos senhores e portanto sujeita a ritmos de trabalho que dependem muito mais dos caprichos deles do que da gestão racional de uma empresa.⁷⁶

Logo, por conta do trabalho dividido e mais simples, foi visto com desdém por Lisidamo. E isso é também representado por Plauto, em especial quando descreve a relação de Mírrina com suas servas, que acompanham-na e servem mesmo nas tarefas mais simples, como levar até ela a roca⁷⁷.

Além disso, é justamente em um diálogo que Lisidamo que se pode observar a outra perspectiva apresentada acerca do escravo urbano. Colocando em contexto, o velho tenta convencer Calino de que não se casar com Cásina pode ser sua fonte de libertação. No entanto, o escravizado afirma: “Se eu fosse livre, teria de viver à minha custa; agora vivo à tua”⁷⁸. É evidente que Calino prefere levar uma vida digna sendo escravo do que ser um liberto pobre, afinal, diferentemente de Olimpião, não tinha posse alguma, seu trabalho doméstico não lhe rendeu pecúlio. Ademais, a vida em Roma, para os pobres, não era simples, como explicita Mary Beard:

A periferia de muitas cidades romanas pode não ter sido muito diferente do que vemos nos grandes aglomerados urbanos do moderno “Terceiro Mundo”, cheias de áreas invadidas ou favelas povoadas por quem está praticamente passando fome e por aqueles que levam a vida entre o trabalho e a mendicância. Os moralistas romanos fazem muitas referências a mendigos - com frequência concluindo que é melhor ignorá-los - e uma série de pinturas de Pompeia sobre a vida no Fórum local inclui uma pequena cena de um mendigo encurvado, com seu

⁷⁴ *Ibid.* 2, 3, 255.

⁷⁵ *Ibid.* 2, 3, 265.

⁷⁶ THÉBERT, *Op.cit.*, p. 122.

⁷⁷ PLAUTO. *Op.cit.*, 2, 2, 165.

⁷⁸ *Ibid.* 2, 4, 290.

ção, que recebe uns trocados de uma senhora elegante com sua criada, que não está seguindo a recomendação dos moralistas.⁷⁹

Por fim, um ponto importante a ser discutido a partir de *Cásina* é a questão das disputas de poder. Antes de mais nada, é preciso compreender que a *domus* não é uma casa comum, mas um ambiente complexo em que relações, inclusive políticas, se firmavam. Como afirma Fábio Joly, “mesmo que, por direito, o escravo não fosse um cidadão, a cidadania era um parâmetro a partir do qual sua situação na casa (*domus*) era concebida. Daí que de certo modo se estabelecia na Roma antiga comparações entre o escravo e o cidadão”⁸⁰. Sobre essa questão, podemos encontrar embasamento, também, na obra de Sêneca, quando explicita:

Não vedes também isto, - como os nossos antepassados retiraram dos senhores tudo o que era injurioso, e aos escravos tudo o que era insultuoso? Chamavam ao senhor de "pai de família", costume que ainda se mantém nos mimos. Estabeleceram um feriado no qual os senhores e os escravos deviam comer juntos, - não como o único dia para esse costume, mas como obrigatório nesse dia em específico. Eles permitiram que os escravos obtivessem honrarias e pudessem sentenciar na casa; consideravam que a casa era um Estado em miniatura.⁸¹

Por fim, mesmo a estrutura de violência poderia ser reproduzida, visto que escravos ricos poderiam, também, possuir seus próprios escravizados, os *vicarii*.⁸² Portanto, se a casa era como o Estado, nesse caso, uma república em miniatura, é simples compreender não só a possibilidade dos jogos de poder, como a necessidade dos mesmos. Isso porque, mesmo sendo escravos, havia a possibilidade de se ter algo, pelo pecúlio, e este advinha das relações construídas. Olimpião não era um *uilicus* por acaso, essa posição dependia de confiança do senhor. Portanto, as disputas pelo crescimento na *domus* e as alianças com aqueles que poderiam auxiliar no processo de ascensão eram correntes entre os escravizados. E, claro, como bom reprodutor da sociedade, Plauto transparece essa realidade em *Cásina*.

O primeiro exemplo aparece cedo na peça. Enquanto dialoga com Calino sobre tomar Cásina como esposa, Olimpião reproduz a ideia de poder violento segundo a qual a escravidão estava inserida. Supostamente, ao se casar com Cásina, reforçaria ainda mais sua posição diante de Lisidamo, da *domus* e da *villa*, tendo poder suficiente para levar Calino para a

⁷⁹BEARD. *Op. cit.*, pp. 437, 438.

⁸⁰JOLY, 2013. p. 31.

⁸¹SENECA, Lúcio Aneu. **Epístolas**. 47, 14.

⁸²THÉBERT, *Op.cit.*, pp. 134,135.

propriedade rural e, além de torturá-lo psicologicamente, a partir da exibição de sua relação com a esposa:

depois, quando vieres para a quinta, ser-te-á dada uma ânfora e um caminho a seguir, uma fonte, um caldeiro e oito potes; e se eles não estiverem cheios, encho-te eu de chicotadas. Farei com que, à força de acarretares água, fiques tão curvado que se vai poder fazer de ti uma retranca. E depois, se, no campo, não comeres um monte de feno ou terra como uma minhoca, por muito que desejes provar alguma coisa, juro-te que nunca o Jejum em pessoa jejuou tanto como o que eu te vou impor a ti no campo.⁸³

É certo que Olimpião não toma para si a responsabilidade de auxiliar Lisidamo apenas por obediência ou complacência com ele. Na verdade, é tudo parte das estratégias para obtenção de prêmios; o desejo intrínseco é o de aumentar cada vez mais seu pecúlio, seu poder, sua liberdade. O diálogo presente nos versos 450- 470 deixam isso claro. Olimpião, após ter ganho o sorteio e obtido, portanto, o direito de se casar com Cásina, inicia uma série de indiretas à Lisidamo, como em: “Estás a ver como tenho sido complacente contigo! O que tu mais desejavas, fiz com que conseguisses: hoje estará contigo a tua amada, às escondidas da tua mulher”⁸⁴, também em: “Como fui simpático hoje contigo, que grande prazer te proporcionei!”⁸⁵. E sua estratégia é confirmada, visto que Lisidamo demonstra extremo afeto para com o escravizado: “enquanto for vivo, vou querer-te mais do que a mim próprio”⁸⁶, o que poderia ser consumado pela concessão de benevolências.

Obviamente, como já referido, haveria disputa entre os escravizados, dentro da *domus*, pelo poder e pelas alianças, inclusive com os senhores. Nos versos 360, 400 e 405 isso é facilmente observado. Calino e Olimpião não só permanecem discutindo, como fazem em outros momentos da peça, como chegam à agressão física. E é interessante notar como as guerras de poder eram legitimadas pelos senhores. Quando Olimpião bate em Calino, se justifica afirmando que “foi o meu Júpiter [Lisidamo] quem mandou”⁸⁷, o mesmo ocorre ao contrário, quando Calino é quem golpeia e retruca: “foi a minha Juno [Cleóstrata] que mandou”⁸⁸.

⁸³PLAUTO, *Op. cit.*, 1,1,120-125.

⁸⁴*Ibid*, 2, 8, 450.

⁸⁵*Ibid*, 2, 8, 460.

⁸⁶*Ibid*.

⁸⁷*Ibid*, 2, 6, 405.

⁸⁸*Ibid*.

Essa aliança também se justifica na medida em que se enxerga o perigo causado pela falta de auxílio. Olimpião assume que está farto dos amores de Lisidamo, afinal, isso o está prejudicando dentro da *domus*, afirmando que: “a tua mulher tornou-se minha inimiga, o teu filho meu inimigo, as pessoas da casa minhas inimigas”⁸⁹. Ainda que Lisidamo tente lhe acalmar, dizendo que enquanto estiver vivo, nada acontecerá, Olimpião teme, justamente, um momento no qual Lisidamo não o possa proteger: “e se um dia morres, meu Júpiter; quando o teu reino tiver passado para as mãos dos deuses menores, quem é que virá em auxílio das minhas costas, da minha cabeça ou das minhas pernas?”⁹⁰. Entretanto, mais uma vez, Lisidamo demonstra que o escravo pode crescer e fortalecer-se mediante estratégias tomadas: “Para ti as coisas correrão melhor do que imaginas, se conseguirmos que eu vá para a cama com Cásina”⁹¹.

Fica claro, portanto, como a vida de um escravizado em Roma poderia ser muito mais complexa do que normalmente se imagina. Cabe agora analisar, entretanto, se o mesmo ocorre para um cidadão comum, utilizando de outra comédia plautina *Estico*.

⁸⁹ *Ibid.*, 2, 5, 330.

⁹⁰ *Ibid.*, 2, 5, 335.

⁹¹ *Ibid.*

4 ESTICO E O PARASITA

4.1 Introdução à obra e resumo

Como já afirmado neste trabalho, *Estico*, diferentemente de *Cásina*, possui uma data de lançamento concreta: 200 a.C., por ocasião dos Jogos Plebeus. É evidente que também *Estico* foi uma adaptação de uma comédia helênica, composta por Menandro, *Adelfoe*, ou Os Adelfos - Os Irmãos. Sobre esta, Paul Nixon afirma que é incerta a data de apresentação; no entanto, é possível supor a partir de alguns fatos do enredo: os três anos de comércio pacífico na Ásia, que o povo da Ambrácia enviou embaixadores para visitar Athenas e o fato de que Pinácio (o jovem escravo) pretende, na peça, fazer coisas desagradáveis a qualquer “rei” que obstruir seu caminho; tudo isso leva a crer que o original de Menandro tenha sido produzido em 306 a.C., quando Demétrio I da Macedônia, ou Demétrio Poliórctes, passou o inverno em Atenas⁹². *Estico* é uma peça simples, leve e curta, sendo prazerosa ao espectador.

A peça tem como fundamento o amor e fidelidade entre casais. Isso porque o tema central é uma viagem comercial de dois jovens e, conseqüentemente, a espera de suas esposas. No entanto, para a plena compreensão da peça, é preciso também identificar os personagens.

Na ordem em que são apresentados por Plauto: Panégiris e sua irmã, Pânfila, as esposas que ficam em casa enquanto os maridos viajam para o comércio. Antifonte, o pai das jovens, representando o estereótipo do velho. Gelásimo, o Parasita. Crocácia e Pinácio, escravos da casa de Panégiris. Epignomo e seu irmão, Panfilipo, os jovens maridos que partiram em viagem comercial. Estico e Sagarino, escravos de Estignomo e Panfilipo, respectivamente. Estefânia, escrava doméstica, amante de Estico e Sagarino. E, como já se foi explicitado a importância na Comédia Nova Romana, um flautista.

A trama se dá a partir da viagem dos irmãos, que eram pobres e decidem viajar para enriquecer. Enquanto estavam fora, Antifonte, o pai das esposas, fica decepcionado com o casamento de suas filhas, afinal, antes da viagem, eram pobres e, já estando há três anos distante, o velho desconfia que seja melhor entregar as filhas para um novo matrimônio. No entanto, fiéis que são, Panégiris e Pânfila mantêm o respeito com seus maridos, não permitindo que o plano de seu pai fosse realizado de forma alguma. Na verdade, ambas sofrem pela saudade daqueles que amam.

⁹² NIXON, Paul. **Plautus: With english translation**. Vol. V: Stichus; Three Bob Day; Truculentus; The Tale of a Travelling Bag; Fragments. Londres: William Heinemann; GP Putnan's Sons, 1938. p. 5.

É justamente por conta da saudade que Panégiris envia Crocácia, para buscar Gelásimo, o parasita, a fim de mandá-lo ao porto. Isso porque, ainda que Pinácio, o jovem escravo, estivesse já no porto aguardando a chegada dos rapazes, ela não gostaria de correr o risco de não ficar sabendo da possibilidade de terem retornado, por isso mandaria, às vezes, alguém para dar uma olhada. Portanto, depois de uma cena dividida em um monólogo de Gelásimo sobre a fome e a pobreza, características imprescindíveis para a análise que se realizará adiante, e um diálogo com Crocácia, o parasita, desconfiado, recebe a notícia e afirma que irá até a casa.

No entanto, antes de partir, encontra Pinácio, o garoto escravo, que se mostra com muita pressa (como já discorrido nesse trabalho, a correria de escravos era parte comum nas comédias), afinal, possuía uma importante notícia a ser dada para sua senhora. Ambos, portanto, seguem até a casa de Panégiris, onde Pinácio bate à porta com desespero. Segue-se aí um diálogo recheado de elementos risíveis, em que o principal elemento para o desenvolvimento da trama é a notícia da chegada de Epignomo e Panfilipo. A partir daí, é dado início às preparações para receber os comerciantes.

Ao mesmo tempo, no porto, Epignomo e Estico, seu escravo, conversam sobre a viagem, os espólios, e uma nova vida. Nesse momento, em meio ao trabalho, Estico pede que lhe seja concedido o dia de folga, para que possa aproveitar, também, as felicidades proporcionadas pela viagem. Reconhecendo o merecimento, a folga é concebida e, além disso, visto que Estico iria a um jantar com sua amante, Estefânia, e seu rival (competidor pelo amor da meretriz), Sagarino, Epignomo o presenteia com um barril de vinho antigo.

Na sequência dessa ação, Gelásimo se encontra com Epignomo e inicia seu processo de persuasão e adulação, caracterizando seu personagem, que, faminto, vive às custas de alguém mais abastado que lhe ofereça comida em troca de humor - normalmente humilhante. No entanto, não houve sucesso para o parasita, que, além de rebaixar-se, não consegue seu convite para comer, pois não havia lugar para ele.

Epignomo, então, encontra seu irmão, Panfilipo, e ambos vão ter um diálogo com Antifonte, o velho sogro. Este, que antes teria até mesmo tentado convencer as filhas a se casarem com outros homens, agora, vendo a riqueza trazida, se coloca como verdadeiro amigo dos genros. Após a conversa com o sogro, os irmãos percebem a chegada de Gelásimo

e, juntos, não perdem tempo para zombarem do esfomeado, deixando claro que, na noite que estava por chegar, o parasita não teria lugar à mesa.

Por fim, são descritas cenas do encontro entre Estico, Sagarino, e a escrava amante de ambos, Estefânia. É preparado um jantar com muita bebida, comida, dança, diálogos sensuais entre os amantes e a construção de uma amizade entre Estico e Sagarino. A cena é a descrição de um típico banquete, muito característico das famílias abastadas de Roma, mas que, nesse caso, ainda que um pouco mais simples, foi completamente financiado pelos próprios escravos, sendo este o último evento da comédia.

Como se pode notar, a peça possui cenas um tanto quanto desconexas, porém que, pensando em uma possível encenação, podem levar ao espectador bons momentos de diversão. No tocante à análise que aqui irá se suceder, o principal enfoque é a figura de Gelásimo, o parasita.

4.2 Análise da condição do livre desvalido

A figura do parasita é mais um dos estereótipos da Comédia Nova, o comilão que depende da adulação para obter comida, ainda que isso signifique se humilhar profundamente. Aqui, diferentemente do que aconteceu na análise de *Cásina*, o objetivo é demonstrar como, ainda que se possua o status de livre, era possível ficar numa posição de dependência, muitas vezes próxima à escravidão em Roma.

A escravidão voluntária, como discutido na introdução desse trabalho, foi uma das formas de obtenção de escravizados em Roma. Mas, para além destes, havia os que se submetiam a algum rico, ou notável, de Roma, em busca de obtenção de melhores condições, como observa Guarinello:

Muitos homens livres ligavam-se às grandes casas da cidade de Roma, como os clientes à procura de um bom patrono, de quem esperavam ajuda no sustento diário e, se possível, alguma promoção social. Faziam filas de madrugada à soleira de seu senhor, dispostos em ordem segundo sua condição e seu prestígio social, para saudá-lo quando acordasse, para acompanhá-lo ao fórum, em troca de uma pequena cesta de alimento, de um convite para jantar, de uma

indicação política. Eram livres, mas não tinham vergonha de depender.⁹³

Na análise de *Cásina*, também foi trabalhada a ideia de que a pobreza e a fome não eram uma realidade distante nas periferias de Roma. Por conta disso, faz sentido que Gelásimo, um livre, porém, sem dinheiro, se submeta à função de adulador. No entanto, é possível observar que, ao fazer isso, se entrega de tal maneira que é tratado, por vezes, de maneira pior do que se tratava um escravizado.

Logo na primeira citação ao nome do parasita na comédia é possível notar que não há nele características de uma pessoa verdadeiramente livre. Panégiris pede a sua escrava, Crocícia, que chame Gelásimo a sua casa. Mas o que interessa aqui é a forma com que ela, enfaticamente, afirma que “[...] por Castor, quero mandá-lo ao porto[...]”⁹⁴. Ora, não há aqui qualquer demonstração de que Gelásimo teria escolha, a ordem de Panégiris seria, para o parasita, tão intensa quanto a de uma *domina*, a dona da casa, a um escravizado.

O próprio Gelásimo confirma sua situação enquanto um livre dependente. Após seu monólogo sobre a fome que está sentindo, afirma que “se alguém aí estiver precisando de uma pessoa engraçada, estou à venda com todos os apetrechos”⁹⁵. E essa não é a única vez que, durante o enredo, Gelásimo faz menções sobre vender-se, leiloar-se, entregar seus trabalhos e se submeter a alguém, tudo em nome da vontade de comer. Por exemplo, conversando com Crocícia, afirma: “Agora está decidido que eu preciso fazer este leilão; é imperativo que eu venda, publicamente, tudo que eu possuo. Aproximem-se, por favor; os que estiverem presentes sairão lucrando. Vendo piadas engraçadas”⁹⁶.

Mais do que isso, a postura de Gelásimo como sendo submisso tal qual um escravizado também se confirma nos versos seguintes, uma vez que se coloca disposto a satisfazer possíveis caprichos e luxos de quem lhe sustentar. Rememorando, no capítulo anterior foi apontado que os escravos da *domus*, além de possuírem maior divisão do trabalho, na maior parte das vezes o que faziam era em prol da boa vida de seus senhores. Agora, observando a fala de Gelásimo, é possível enxergar esse mesmo labor:

⁹³GUARINELLO, N. L. **Escravos sem senhores: escravidão, trabalho e poder no mundo romano**. Revista Brasileira de História, v. 26, n. 52, 2006, pp. 236, 237.

⁹⁴PLAUTO, Tito Mácio. **Estico**. 1,2, 150.

⁹⁵*Ibid.*, 2, 1, 170.

⁹⁶*Ibid.*, 2, 1, 215-220.

vendo massagens com óleos de banho gregos, que fazem suar, ou outros emolientes, desintoxicantes, troças, adulaçõezinhas e perjuriões parasíticos, uma escova de banho enferrujada, uma anforazinha manchada, um parasita sem nada dentro, onde se podem guardar as sobras de comida.⁹⁷

Outro ponto importante, e que foi também trabalhado em Cásina, são as guerras de poder dentro da *domus*. Nesse caso, Gelásimo não é necessariamente parte da *domus*, porém, ainda assim, se insere nesse ambiente e, inclusive, mesmo sendo livre, é rechaçado pelos servos. É o caso de sua relação com Pinácio, o jovem escravo. O parasita, na primeira oportunidade, já demonstra que, mesmo sendo escravizado, Pinácio possui melhores condições do que ele mesmo, só por ter comida e bebida à sua disposição: “Mas olhe que vem aí Pinácio, o escravinho dela [Panégiris]. Veja só! Não é que ele se põe todo faceiro, que nem saído de uma pintura? Na verdade, esse aí, por Pólux, de copinho em copinho, costuma enxugar litros de vinho bem concentrado, espertíssimo”⁹⁸.

Entretanto, mais do que apenas pelo alimento, Pinácio se mostra superior a Gelásimo, a começar pelo descaso. Nos versos 315 a 325, Pinácio, em tom ríspido, afirma, em três momentos, que o parasita está com fome e assim permanecerá. E a situação se repete; já em outra cena, Pinácio volta a ressaltar a fome de Gelásimo: “por Pólux, você vai passar mal de tanta fome”⁹⁹. Além disso, uma hierarquia é fundamentada quando, por ocasião da necessidade de arrumar a casa de Panégiris, Pinácio não só dá ordens a Gelásimo, que as obedece, como ainda o pressiona quanto ao trabalho: “Quanto a você, ande mais depressa, vá pincelando o chão, molhe a frente da casa”¹⁰⁰. É tratado, portanto, quase como um *vicarius*, um escravo pertencente a outro. Após essa interação de Pinácio e Gelásimo é que o escravo revela a Panégiris que seu marido havia chegado da viagem. Imediatamente, com isso, o parasita imagina que seu sustento está garantido, afinal, já possuía relações com os irmãos antes de sua partida. No entanto, é mais uma vez rebaixado, agora por Panégiris em si; ao ordenar que os escravos preparassem um sacrifício, Gelásimo questiona à *domina* se poderia contribuir em algo, mas é respondido da seguinte forma: “Tenho escravos suficientes em casa”¹⁰¹.

⁹⁷ *Ibid.*, 2, 1, 225-230.

⁹⁸ *Ibid.*, 2, 1, 265-270.

⁹⁹ *Ibid.*, 2, 3, 345.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 2, 3, 355.

¹⁰¹ *Ibid.*, 2, 3, 400.

Mesmo com aqueles que, anteriormente, Gelásimo já teria se envolvido, ou seja, os irmãos mercadores, o infeliz não conseguiu maneira alguma de se alimentar. Na verdade, colocando-se como submisso, mais uma vez é rejeitado. O parasita se refere, no verso 455, a Epignomo como “meu rei” e, após o encontrar, estabelece um diálogo com ele a fim de conseguir jantar. Para isso, se humilha, diz não precisar de luxo algum, apenas quer comer. Mas, com a negativa do jovem, se vê novamente acabado, sua submissão de nada adiantou. Adiante, quando encontra com o irmão de Epignomo, brada: “Ó esperado Panfilipo, ó minha esperança, ó minha vida, ó meu encanto, boa tarde!”¹⁰². Entretanto, como é de se esperar, nada disso adianta, os irmãos já haviam combinado de zombar do esfomeado. Assim sendo, duas vezes o fazem acreditar que lhe estão direcionando um convite, porém, na primeira delas, Panfilipo afirma que é um convite para lavar as louças; já na segunda, é Epignomo quem zomba, o mandando ir para a cadeia. Gelásimo, no ápice de sua submissão, permite que isso aconteça e confirma seu estado precário: “Eu vou, por que não? Se você está me mandando, até para lá eu vou”¹⁰³.

É válido aqui, por fim, apenas para comparação, citar a situação de Estico, o escravo que dá nome à obra. Este demonstra que, apesar de escravo, depois de negociar com seu senhor um dia de folga, após muito contribuir para com ele, pode se divertir, beber, comer¹⁰⁴. Além disso, fica claro que tanto Estico quanto Sagarino, ambos escravos dos irmãos mercadores, possuíam dinheiro suficiente, a partir do pecúlio, para promover o momento de lazer que era, em tese, reservado aos abastados: o banquete. Portanto, mesmo em condição servil, eram detentores de maior poder que o próprio Gelásimo.

¹⁰² *Ibid.*, 4, 2, 580.

¹⁰³ *Ibid.*, 4, 2, 620.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 3, 1, 445-451.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, procurou-se demonstrar a evolução da comédia no teatro antigo. Para tal, foi preciso fazer uma retomada histórica aos primórdios, tanto da Comédia Romana, a partir das festividades tradicionais que ali ocorriam, quanto da Comédia Grega, afinal, é a partir dela que se constitui a Comédia Paliata. Plauto, como fica claro, foi o grande nome da Comédia Nova latina, uma vez que, muito mais do que apenas um copista, soube adaptar os enredos de Menandro às realidades romanas de seu tempo, bem como utilizar-se da história do teatro romano, trazendo consigo costumes dos antigos jogos cênicos itálicos.

Foi também graças à adaptação que se pôde enxergar, no teatro plautino, um destaque aos personagens escravizados, suas inquietações, desenvolvimentos e relações sociais. Isso porque, como foi discutido, a escravidão teve papel fundamental no desenvolvimento da sociedade romana e, além disso, o maior número de escravos, bem como o maior número de libertos em Roma, alteraram completamente as noções de liberdade naquele contexto. Plauto, portanto, transparece isso a partir das discussões que aqui foram trabalhadas.

A partir do momento em que a dinâmica da manumissão passa a ser importante ferramenta para os proprietários de escravos, a liberdade se torna ainda mais valorizada. Como foi observado, durante a República, período em que viveu Plauto, o escravo libertado se tornava, automaticamente, cidadão. Assim sendo, a condição de *civitas*, cidadão romano, em si, já não é mais uma forma de distinção cara aos nobres, afinal, ainda que o liberto não possuísse direito de candidatura às magistraturas, em tese, poderia vangloriar-se, sim, de ser um cidadão romano.

Essa questão da liberdade, portanto, foi o fio condutor de todo o trabalho. O objetivo foi, justamente, demonstrar que esse é um conceito importante nas comédias, assim como o era na sociedade, ainda que não haja muito na bibliografia sobre Plauto esse ponto específico, tornando o desenvolvimento da pesquisa mais complexo. Claramente, não há como tomar o todo pela parte, porém, a partir de Plauto, em comparação com a historiografia romana, espera-se que tenha ficado claro que dentro da escravidão, era possível haver algum grau de liberdade, assim como, ainda que fosse um livre, cidadão pleno romano, a liberdade, em si, não era garantida para além do aparato jurídico.

É interessante ressaltar que não só em *Cásina*, mas mesmo em *Estico*, foi possível identificar a liberdade, as guerras de poder, os benefícios do pecúlio entre os escravos. Da mesma forma que foi visto, com o exemplo de Gelásimo, que ser livre não garante a liberdade

plena, mas isso também foi observado, por exemplo, com Lisidamo, preso por seu amor à Cásina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDREAU, J. O liberto. In GIARDINA, A. (org.). **O homem romano**. Lisboa: Editorial Presença, 1991, p. 149-165.
- BEARD, Mary. **SPQR: Uma história da Roma Antiga**. Tradução de Luis Reyes Gil. – 1. ed. – São Paulo : Planeta, 2017.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego: Tragédia e Comédia**. Rio de Janeiro: Editora Vozes - Petrópolis, 1984.
- CATO; VARRO. **On Agriculture; On Agriculture**. English translation by W.D Hooper. Introduction and notes by Harrison Boyd Ash. Cambridge: Harvard University Press, 1935. [Leob Classical Library]
- CICERO, Marcus Tullius. **De Oratore**. English translation by E.W. Sutton. Introduction by H. Rackham. Cambridge: Harvard University Press, v.1, 1967. [Leob Classical Library]
- CIRIBELLI, Marilda Corrêa. **Teatro Romano e Comédia Palliata**. In: Phoênix: Laboratório de História Antiga, Rio de Janeiro: UFRJ, v.2, 1996. p. 235-244.
- FUNARI, Pedro Paulo. **Grécia e Roma**. São Paulo: Contexto, 2002.
- GÉLIO, Aulo. **Noites Áticas**. Introdução de Bruno Fregni Basseto. Tradução e notas de José R. Seabra F. Londrina: Eduel, 2010.
- GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. **Comédia Latina: A tradução como reescrita do gênero**. Campinas: PHAOS, 2009. p. 117-142.
- GRIMAL, Pierre. **O teatro antigo**. Tradução de António M. Gomes da Silva. Lisboa: Edições 70, 1986.
- GUARINELLO, N. L. **Escravos sem senhores: escravidão, trabalho e poder no mundo romano**. Revista Brasileira de História, v. 26, n. 52, 2006, p. 227-246.
- JOLY, F. D. **A escravidão na Roma antiga: política, economia e cultura**. São Paulo Alameda, 2013.
- _____. **Libertate opus est: Escravidão, manumissão e cidadania à época de Nero (54-68 d.C.)**. Curitiba: Editora Progressiva, 2010.
- KOPYTOFF, I. Slavery. **Annual Review of Anthropology**, v. 11, 1982, pp. 207-230.
- MACCARY, W. Thomas; WILLCOCK, Malcolm M. (Ed.). **PLAUTUS. Plautus: Casina**. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- MAFRA, J. J. (1993). **Tradição Grega e Cultura Latina - A Comédia Togada**. In: Aletria: Revista De Estudos De Literatura, Belo Horizonte: UFMG, v. 1, 1993. p. 65-74.

NIXON, Paul. **Plautus: With english translation**. v.5: Stichus; Three Bob Day; Truculentus; The Tale of a Travelling Bag; Fragments. Londres: William Heinemann; GP Putnan's Sons, 1938.

SCOPACASA, R. **Repensando a Romanização: a expansão romana na Itália a partir das fontes historiográficas**. Revista de História, [S.L], n.172, 2015. p. 113-161.

PLAUTO, Tito Mácio. **Cásina**. Introdução, tradução do latim e notas de Aires Pereira do Couto. Lisboa: Edições 70, 2006.

PLAUTO, Tito Mácio. **Estico**. Introdução, tradução e notas de Isabella Tardin Cardoso. Campinas: Editora Unicamp, 2006.

SENECA, Lucius Annaeus. **Ad Lucilium Epistulae Morales**. English translation by Richard M. Gummere. Cambridge: Harvard University Press, v.1, 1925. [Leob Classical Library]

SCHEIDEL, W. The Roman Slave Supply. In BRADLEY, K.; CARTLEDGE, P. (eds.), **The Cambridge world history of slavery**, v.1: The ancient Mediterranean world, Cambridge: Cambridge University Press, 2011. p. 287-310.

THÉBERT, Yvon. O Escravo. In GIARDINA, A. (org.). **O homem romano**. Lisboa: Editorial Presença, 1991, p. 117-145.