

Juliana da Rosa

**Da Grécia a Roma Antiga: um estudo sobre a representação do escravo
na *Comédia Nova* grega e na *Comédia Nova* romana.**

Florianópolis

2014

Juliana da Rosa

**Da Grécia a Roma Antiga: um estudo sobre a representação do escravo
na *Comédia Nova* grega e na *Comédia Nova* romana.**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao curso de Letras – Língua
Portuguesa e Literaturas de Língua
Portuguesa da Universidade Federal de
Santa Catarina como requisito à obtenção
do título de bacharel.

Orientador: Prof. Dr. José Ernesto de
Vargas

Florianópolis

2014

**Trabalho de Conclusão de Curso para a obtenção do grau de bacharel em Letras.
Área: Literatura Clássica Latina.**

Banca Examinadora:

**Prof. Dr. José Ernesto de Vargas (UFSC)
(Orientador)**

Prof. Dra. Elisana de Carli (UFSC)

Prof. Dra. Ana Ribeiro Grossi Araújo (UFSC)

**Prof. Ma. Maiara Knihs (UFSC)
(Suplente)**

Agradecimentos

Agradeço ao Governo Federal e à Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) por me conceder a oportunidade de ingressar no Ensino Superior, em uma instituição gratuita e de excelência.

Ao meu querido orientador, professor José Ernesto de Vargas, por aceitar minha proposta de pesquisa, por me orientar dedicadamente em todos esses meses de trabalho, com seu jeito sempre assertivo e ao mesmo tempo amável, aconselhando-me, partilhando seu imensurável conhecimento, incentivando-me e tranquilizando-me.

Às professoras Elisana de Carli, Ana Ribeiro Grossi Araújo e Mayara Knihns por aceitarem compor a banca de avaliação deste trabalho.

A todos os meus educadores, especialmente à minha inesquecível professora de Língua Portuguesa, Maria Marlene Machado, por me educar para a vida e me fazer acreditar e seguir, mediante sua trajetória, na carreira docente. A todos os meus professores da UFSC, que, cada um à sua maneira, ajustou meu olhar para o mundo. Agradeço sobretudo aos meus professores de Latim e Literatura Latina, José Ernesto de Vargas, Zilma Gesser Nunes, Mauri Furlan e Thais Fernandes, por despertarem em mim o amor pelo mundo clássico e me estimularem a continuar pesquisando.

A toda equipe da EaD-Português-UFSC, por fazerem parte do grupo dos que me ajudaram e incentivaram, especialmente à Cecília Augusta Vieira Pinto, por ser mais que uma colega de trabalho, por ser um exemplo de determinação e positividade para mim.

À minha família. Ao meu amado pai, José Antônio, que por nunca abrir mão de sua pequena biblioteca e por ler seus livros durante a tarde, deixou-me a maior herança possível. À minha querida mãe, Sandra Regina, que tanto se dedicou a mim e à minha irmã e sempre fez dos estudos nossa maior prioridade. À minha irmã, Ana Júlia, pela paciência e parceria de anos. À minha vó, Osvaldina, por me presentear com seu amor materno. Também agradeço à D. Eliane de Sousa, por me acolher e me ensinar a ser um ser humano mais justo e equilibrado.

Aos meus amigos, que não são tantos, mas são os melhores. Especialmente à Suzi Mossmann, pela leitura deste trabalho, por me apoiar e acreditar tanto em mim. Por sua dedicação inspiradora em tudo o que faz. Pelos cafés, almoços e conversas tão leves e tão nossos.

Por fim, e a quem dedico este modesto trabalho, ao meu amado companheiro Gustavo Sartin, que em quase todas as instâncias da minha vida trouxe-me um ensinamento. Agradeço por fazê-lo de forma tão paciente e afetuosa. Por seu apoio incondicional em todas as minhas empreitadas. Por ser a pessoa mais admirável que conheci. Por fazer de todos os meus dias, os melhores e mais leves que já vivi.

*"A finalidade única da existência humana
é a de acender uma luz na escuridão do Ser."*

Carl G. Jung

Resumo

Pretendemos descobrir com esta pesquisa a origem do comportamento, isto é, da representação do escravo nas comédias de Plauto, comediógrafo romano do século I a. e. c¹. Para possibilitar tal descoberta, faremos o estudo de quatro obras no total: duas gregas, de Menandro e duas romanas, de Plauto. Desse modo, teremos indícios que permitirão descobrirmos se o enfoque dado ao escravo é também uma “cópia” da Comédia Nova Grega, ou se esse destaque é uma invenção unicamente plautina.

Palavras-chave: Comédia Nova, escravos, Plauto, Menandro.

¹ Antes da era comum.

Abstract

We'll intend to discover with this research the origin of the behavior of the Plautus's slaves in his comedies. Plautus is a roman comedy author that worked in sec. I a. e. c. To make possible this discovery, we'll analyse four works in total: two greeks, of Menander, and two romans, of Plautus. As a result, we'll gather evidences that will give us an answer: is the prominent role given to slaves in comedies a copy of Greek New Comedy, or is this emphasis a Plautus's invention?

Key Words: New Comedy, slaves, Plautus, Menander.

Sumário

Introdução	10
Problema, objetivos e justificativa.....	11
Revisão da literatura	13
Metodologia.....	15
Capítulo I - A Comédia Antiga, a Média e a Nova	17
O riso na comédia	17
A comédia na Grécia e em Roma	21
O escravo na Grécia e na Roma.....	27
Capítulo II - Menandro	31
<i>Dyskolos (Misanthropo)</i>	35
<i>Samia (Rapariga de Samos)</i>	43
Capítulo III - Plauto	48
<i>Truculentus (O truculento)</i>	52
<i>Aulularia (A comédia da panelinha)</i>	59
Considerações Finais	66
Referências	68

Introdução

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

Ainda que considerada um gênero teatral inferior à tragédia e à poesia épica, a comédia, assim como grande parte de cultura grega, foi fortemente assimilada pelos romanos. Apesar de se valer do modelo grego, contudo, a comédia romana construiu o que se pode chamar de sua “versão particular” da comédia grega. De tal modo, embora seja evidentemente uma cópia² da comédia grega, o teatro de Roma possui elementos próprios em sua composição, criados pelos seus maiores expoentes: Plauto e Terêncio. Plauto, o autor romano cujas obras são parte do material desta pesquisa, nasceu na Sarsina, Úmbria, por volta do sec. I a. e. c. São deles, de acordo com grande parte de teóricos, os escravos mais representativos do teatro cômico. A outra parte do *corpus* desta pesquisa pertence ao comediógrafo Menandro, autor grego nascido em Atenas, Grécia, em 342 a. e. c.

Em vista disso, e sabendo do destaque que os escravos romanos possuem nos enredos teatrais, pretendemos abordar a representação do escravo na comédia, comparando sua performance em peças de Menandro e Plauto. Dessa forma, procuraremos identificar se a origem desse destaque ao escravo já se encontrava em peças gregas, ou se se trata de uma criação plautina.

Para tanto, organizaremos a pesquisa de modo a: I. apresentar o problema e o objeto abordados e a justificativa de se fazer esta pesquisa; II. expor uma breve revisão da literatura, com algumas discussões já realizadas sobre esse tema; III. explicar a metodologia utilizada na pesquisa e seus pormenores; IV. introduzir e explicar brevemente o contexto literário no qual essas peças estão situadas, isto é, no que consiste a *Comédia Antiga*, a *Média* e a *Comédia Nova* (grega e romana); V. apresentar os autores, suas obras e as peças analisadas, bem como os resultados obtidos e VI. a discussão desses resultados.

² Vale ressaltar que a cópia na Antiguidade não possuía o mesmo valor denegrido que possui atualmente.

Problema, objetivos e justificativa

De acordo com Antonio C. Gil em *Como elaborar projetos de pesquisa* (2002), são necessárias as delimitações de algumas regras práticas para a formulação de um problema:

(a) o problema deve ser formulado como pergunta; (b) o problema deve ser claro e preciso; (c) o problema deve ser empírico; (d) o problema deve ser suscetível de solução; e (e) o problema deve ser delimitado a uma dimensão viável (p. 26).

Assim, valendo-nos dessas regras práticas, podemos afirmar que nossa pesquisa se baseia em um problema corretamente formulado. A pergunta que fazemos diante do tema, sabendo da conexão entre as culturas grega e romana e da forma como o escravo é representado nas comédias de Plauto, é “Essa representação também é simulacro do comportamento do escravo grego, ou é baseada no comportamento do escravo na sociedade romana, ou ainda uma invenção plautina?”.

Parece-nos, ainda, que a questão se coloca de maneira clara e precisa, podendo ser trabalhada de forma empírica. Além disso, e ainda à luz dos preceitos de Gil, o problema pode ser em alguma medida solucionado. Propomos uma solução ao selecionar amostras das obras dos autores (visto a impossibilidade de lê-las integralmente em função da proposta de trabalho) e buscar nas peças gregas o destaque para os escravos que há nas peças romanas. Se esse destaque também aparece nas obras do grego Menandro, significa dizer que, há uma possibilidade de o escravo plautino ser apenas uma emulação do escravo grego. Por outro lado, se esse destaque não for identificado na Comédia grega, há uma evidência de que o “holofote” para o escravo romano é uma criação exclusiva de Plauto. Atentamos, ainda, e ratificamos, que este trabalho se trata de uma pesquisa muito embrionária. Isso porque, como colocado anteriormente, de toda a obra dos dois comediógrafos, estamos analisando apenas quatro peças no total, em virtude do pouco tempo hábil. Essa escolha reflete o último preceito de Gil, que afirma que o problema analisado precisa ser delimitado de forma a permanecer viável ao pesquisador. Reforçamos, assim, que quaisquer resultados encontrados na presente pesquisa, serão não mais que uma reunião de conjecturas que poderão servir de argumento e estímulo para outras futuras e mais profundas investigações.

Por fim, parece um ponto de conversão entre os estudiosos de Literatura Clássica, que a Literatura Romana tenha em muito se inspirado na Grega. Zélia de Almeida Cardoso em *A Literatura Latina* (2010) explana a questão quando diz:

Embora sejam relativamente poucas as informações que temos sobre a existência de formas embrionárias de teatro, em Roma, no período ainda considerado pré-literário, não se pode afirmar que o romano só tenha tido contato com as atividades dramáticas a partir do estreitamento de suas relações com a Grécia. É certo que as manifestações literárias de um teatro culto, representadas pelas comédias e pelas tragédias, começaram a surgir em Roma na segunda metade do século III a.C., como imitação da arte helênica (p. 23).

Sabendo dessa relação intercultural e da forma como o escravo é representado nas comédias de Plauto, portanto, nosso objetivo é descobrir se essa representação também é imitação do comportamento do escravo grego, ou se é baseada no comportamento do escravo na sociedade romana.

Acreditamos ainda que se justifica este trabalho em virtude de que pesquisar a cultura, a Língua e a Literatura Clássica parece uma maneira não apenas de conhecê-las melhor, mas também de pô-las em discussão no meio acadêmico e, por conseguinte, apresentá-las àqueles que ainda não tiveram a oportunidade de conhecê-las.

Em seu ensaio *Por que ler os clássicos?* (1993), defendia Ítalo Calvino, dentre dezenas de argumentos, que “os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual” (p. 10-11). Acreditamos, sobretudo, que as pesquisas acerca da Literatura Clássica, somente pelo objeto em si, já estão, em parte, justificadas, tamanho o valor cultural dessas obras.

Inspiração majoritária para este estudo, Plauto foi, durante séculos, adaptado para diversas línguas, servindo de modelo para autores como Shakespeare, Molière e Ariano Suassuna, por exemplo. Logo, debruçar-se sobre algumas comédias do autor romano, procurando compreendê-las, ainda que minimamente, é recuperar parte de uma literatura que vem sendo discutida por estudiosos e escritores de todos os tempos, que inegavelmente reconheceram a grandiosidade de suas comédias.

Revisão da literatura

Fonte de interesse em diversas áreas do conhecimento, o mundo antigo é explorado por muitos estudiosos. A comédia da Antiguidade não poderia ficar de fora desse leque de interesses. Assim, mais fácil do que encontrar quem diga algo sobre o mundo dos gregos e romanos, é esquecer importantes estudiosos que se debruçaram sobre assuntos de nosso interesse.

Acreditamos que ao falar dos estudos sobre comédia realizados fora do Brasil, não podemos esquecer nomes como Pierre Grimal e sua obra *O teatro antigo* (2002), que tanto nos valeu para a presente pesquisa. Na obra, o autor retrata a história do teatro no mundo antigo e, até por ter mais fontes e conhecimento das comédias, como ele mesmo afirma, consegue retratar a evolução desse gênero. Grimal ainda consegue apresentar ao leitor, com os dados e fontes que possui, a história da tragédia. No entanto, como o próprio estudioso explica, “a história do teatro antigo reparte-se por zonas obscuras e zonas claras, entre as quais encontramos zonas de penumbra, e até de sombra completa” (p.11) e, portanto, não consegue esmiuçar a tragédia da mesma forma como faz com a comédia. Ainda assim, *O teatro antigo* continua sendo uma das obras basais para a área.

Igualmente respeitável é a obra *A comédia nova da Grécia e de Roma*, de Richard Hunter (2010), que até hoje é peça fundamental para qualquer pesquisador da área. Já fazendo o claro recorte de tema, trabalhando com a versão mais recente da comédia, como o próprio título indica, Hunter esmiúça a Comédia Nova, explorando sua forma e a composição dos enredos e temas. O autor ainda disserta sobre as típicas personagens e a ambientação das peças. Por fim, dedica um dos capítulos finais de seu livro à Tragédia Antiga.

Mais especificamente sobre os escravos, um estudo basilar é o de Christopher Stace, *The Slaves of Plautus* (1968). Nele, o autor faz uma introdução sobre Plauto, fala de sua influência grega e também categoriza os escravos em grupos, de acordo com a forma como são representados nas peças.

É válido mencionar também Jacques Gaillard, que dedica ao comediógrafo da Sarsina algumas páginas de sua obra *Introducción a la Literatura Latina* (1996). Lá, Gaillard tange importantes pontos de discussão como o riso em Plauto e a forma como o escravo era pensado na Antiguidade.

Usufruímos também dos estudos de Zélia de Almeida Cardoso, principalmente de seu livro *A Literatura Latina* (2010). Nele, a autora dedica uma seção exclusiva à comédia romana, delineando um traçado que se inicia com as apresentações teatrais etruscas, das quais se originaram as primeiras manifestações do teatro romano, e termina com o mimo grego.

Por fim, muito fundamental também foram os estudos de Rodrigo Tadeu Gonçalves, com seu trabalho *Comédia Latina: A tradução como reescrita do gênero* (2009), indispensável no que tange à originalidade em Plauto e seu modelo grego.

Existem, seguramente, incontáveis estudos no campo e não mencionamos outros trabalhos dos quais nos valemos e que também configuram o importante quadro dos estudos clássicos. Poderíamos nos estender com outros nomes tão importantes quanto os mencionados e abordá-los todos mais longamente, todavia procuramos registrar apenas um painel que apresentasse brevemente o aporte teórico desta pesquisa.

Metodologia

A metodologia utilizada para a pesquisa foi dividida em alguns momentos distintos. Em um primeiro, efetuamos a leitura das quatro obras escolhidas. Antes de fazer a leitura, contudo, enumeramos todas as falas das personagens. Registramos todos os números que nos pareceram relevantes, como a quantidade de falas totais por peça e por ato e a quantidade de falas dos escravos. Esses números serão apresentados mais adiante. Com isso, buscamos obter não apenas um número preciso de todas as falas, mas também uma espécie de “indicador” da intensidade da participação das personagens. Isto é, procuramos descobrir o quanto o escravo aparecia em cada trama.

Após essa marcação, fizemos durante a leitura uma análise do tipo de ação executada por cada escravo. Uma vez que já tínhamos o *quanto*, i.e, a quantidade de vezes em que os escravos surgiram, precisávamos descobrir *como* eles surgiam. Durante a leitura da primeira obra escolhida, *O truculento*, fomos categorizando as ações, isto é, separando cada tipo de ação irreverente que aparecia nas falas dos escravos. Chegamos ao montante de dez tipos diferentes de ações que consideramos fundamentais para o fator cômico na peça. Assim, os registros iam sendo efetuados na medida em que percebíamos alguma ação das personagens de nosso interesse, os escravos.

Com isso, categorizamos as ações registradas. Em outras palavras, esse foi o momento em que “qualificamos” as aparições, separando, assim, os comportamentos evidentes que surgiam (roubar, mentir, provocar, bater, etc.). Como dito, essas categorias foram aparecendo na medida em que íamos realizando as leituras. Muitas vezes, foi preciso retomar alguns textos para buscar ações que só foram percebidas em uma leitura posterior. Certamente não abordamos todas as ações possíveis dos escravos de Menandro e Plauto, pois, para isso, seria preciso a leitura da obra completa dos dois autores, ação para a qual, não teríamos tempo hábil. Para pôr em prática, então, a pesquisa, foi necessário colher essa “amostra” de cada autor. Optamos por escolher as duas maiores peças de Menandro e duas aleatórias de Plauto. Na verdade, uma aleatória e outra famosa. Como já exposto, a principal dificuldade em analisar a Comédia grega vem do fato de que pouco nos restou da totalidade do que escreveram os autores. No caso de Menandro, sabendo que sua única peça quase completa é *Dyskolos (Misanthropo)*, obviamente ela constituiu o corpo de análise. Foi preciso, então, dentre o restante, escolher o fragmento mais longo, que

oferecesse um material mais completo para a análise que se pretende. A peça escolhida, portanto, foi *Samia (Rapariga de Samos)*.

Eleitas as comédias gregas, restou, assim, selecionar duas dentre as 21 peças de Plauto. Foram elas *Truculentus (O truculento)* e, uma das mais difundidas do autor, *Aulularia (A comédia da panelinha, também conhecida como Aululária, A marmita, A comédia da marmita e variações)*, sendo que dessas duas, *O truculento* foi analisada em versão portuguesa e *A comédia da panelinha* em versão espanhola, sob o título *La comedia de la olla*.

Com essa sistematização pronta, por conseguinte, foi possível identificar de modo mais objetivo qual a relevância do escravo na trama. Sabemos, contudo, que esse método deixa escapar elementos textuais outros que compõem uma obra literária e que sem uma leitura atenta das peças – e de seus respectivos contextos históricos, sociais e culturais – certamente não é possível fazer qualquer afirmação a respeito do tema. Assim, essa metodologia de análise é não mais que uma “ferramenta” que pode vir a auxiliar esse tipo de investigação e trazer um novo olhar sobre a questão.

É válido mencionar que tomamos por engraçado o padrão atual, pois seria necessária mais uma pesquisa para definirmos exatamente o que era considerado uma ação cômica naquela época, dentro daquela cultura. Assim, não nos debruçamos sobre as cenas, especulando o motivo pelo qual ela foi ou não engraçada. Aquelas que, atualmente e de modo geral (pois, claro, nem sempre o que é considerado engraçado por um leitor é por outro), não forem claramente cômicas, simplesmente não entrarão na contagem. Vale lembrar também que, como se tratam de peças que eram encenadas, algumas cenas ações só ganhariam vida e graça ao serem representadas. Assim, utilizamos na pesquisa apenas as ações cômicas mais “textuais”, mais explícitas e desconsideramos aquelas que dependem do suporte da representação.

Cabe ressaltar também que as partes duvidosas, faltantes, ou não muito claras para o tradutor (como na edição de *O truculento*, na qual o tradutor inclui notas explicativas para esse tipo de situação, como por exemplo, na página 87) não somamos ao montante de ações contabilizadas.

Capítulo I - A Comédia Antiga, a Média e a Nova

O riso na comédia

Antes de abordarmos as comédias gregas e romanas, é válido discutirmos brevemente o riso e a forma como ele era pensado na Antiguidade.

Muitos autores já discutiram o tema que, claramente, ainda hoje é um assunto em voga. Dos primeiros pensadores de renome que trataram do assunto, não poderíamos esquecer Aristóteles, ainda que a parte da *Poética* que fazia menção à comédia, tenha se perdido por completo. Assim, restaram-nos apenas alguns trechos esparsos pela obra, como este:

A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores, não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto aquela parte do torpe que é ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente, que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que sendo feia e disforme, não tem dor (Livro V, 1449a 32-36)

Logo, se, de acordo com Aristóteles, é na comédia que são representados os homens inferiores, por contraponto, sabemos que é na tragédia e na epopeia que moram os deuses e homens nobres. De fato, é assim que Plauto representa a ação humana: são os personagens-tipo como o escravo, o velho, a meretriz, o jovem apaixonado, dentre outros, que tornam seus textos cômicos. Todos esses formam uma “coleção” de homens sem virtudes, diferentes de heróis como Ulisses ou Eneias, por exemplo. Esses, homens corajosos, bondosos, comprometidos com a verdade, e com excelentes intenções, em nada lembram o velho ganancioso, o escravo mentiroso ou a meretriz cobiçosa. Para além do principal preceito aristotélico de comédia, sabemos, todavia, que Cícero também abordou o assunto. De acordo com Verena Alberti em seu livro *O riso e o risível na história do pensamento* (2002), Cícero aponta, em seu tratado sobre Retórica, o riso como uma ferramenta em prol do discurso. Conforme a autora:

Quanto ao domínio do risível, a solução de Cícero foi seguir os rastros da definição do cômico de Aristóteles: o risível "é sempre alguma torpeza moral, alguma deformidade física", sendo "o meio mais poderoso, senão

o único, de provocar o riso [...] destacar e apontar uma dessas torpezas de uma forma que não seja torpe" (p. 58).

Alberti também traz uma seção sobre a teoria de Quintiliano, que segundo ela, traz um esclarecimento de algumas categorias de análise do risível, todavia, no princípio de seu texto informa que muitos acreditam que a teoria de Quintiliano não é muito mais que uma extensão da de Cícero.

Sabemos, assim, que o risível foi tema amplamente abordado por pensadores da Antiguidade. Mais tarde, também seria tema discutido na teologia medieval e, atualmente, permanece foco de profícuas discussões. Erich Segal afirma no prefácio de seu livro *Roman Laughter: The Comedy of Plautus* (1987), que

O riso é uma afirmação de valores compartilhados. É, como Bergson constantemente nos lembra em seu ensaio, um gesto social. Comédia sempre precisa de um contexto, de uma comunidade, ou pelo menos de um espírito comum. Além disso, o fato de que a comédia antiga era apresentada para um público o qual se constituía de um inteiro corpo cívico sugere que o riso, às vezes poderia até ser um gesto nacional³ [tradução nossa].

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

Uma forte marca da permanência romana no Ocidente está, sem sombra de dúvida, na chamada cultura latina, presente nos povos assim reconhecidos: italianos, portugueses, espanhóis, franceses e outros. Manifesta, sobretudo, na emotividade e na tão cantada em verso e prosa sensualidade. Alguns se referem ao machismo, mas quanto a isso, perguntamos: diz respeito apenas aos latinos? Manifesta também no

³ Em inglês: “Laughter is an affirmation of shared values. It is, as Bergson constantly reminds us in his essay, a social gesture. Comedy always needs a context, a community, or at least a communal spirit. Moreover, the fact that ancient comedy was presented to an audience which constituted an entire citizenry suggests that laughter might at times even be a national gesture”.

humor, no riso, no sarcasmo. Os romanos, por exemplo, costumavam designar as pessoas pelos seus atributos físicos, surgindo assim alguns nomes comuns até os nossos dias, bonitos, sonoros, mas que em sua origem não passavam de pilhéria. O nome do famoso escritor Cícero, por exemplo, passou a existir por conta de um antepassado seu que tinha uma berruga no nariz no formato de um ‘grão-de-bico’ (é o que significa a palavra *cicer* em latim), foi o que bastou para que toda a família recebesse tal herança. Segundo consta, o imperador Cláudio, o que sucedeu Calígula, era manco. *Claudius*, em latim, significa coxo, de onde o nosso verbo ‘claudicar’. Tibério, da mesma forma, não escapou do humor romano, o povo o chamava pejorativamente de ‘Bibério’, uma alusão nítida ao ato de beber. Isso não parece coisa de brasileiro? (p. 35).

Outro ponto a se considerar é que, a despeito da distância temporal, as comédias de Menandro e Plauto ainda nos fazem rir, assim como Medeia, de Sêneca, ainda nos comove. Afinal, afirma José Alves Fernandes, em *A presença do riso na literatura antiga* (2012), “o riso, companheiro da poesia, do amor e da alegria de viver não tem fronteiras, nem no tempo, nem no espaço” (p. 11).

Cardoso, como autoridade nos estudos da literatura latina, também não poderia deixar de abordar o riso e nos aponta que, na comédia latina, especificamente em Plauto, era recorrente o uso de expressões burlescas e ultrajantes, que naturalmente provocavam o riso do espectador. A autora ainda coloca que, nos textos do comediógrafo romano, muitas personagens eram construídas exclusivamente com a finalidade do riso. Expõe ela: “daí seu caráter frequentemente caricatural” (p. 32-33).

Ainda sobre o texto plautino, a autora afirma:

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

É importante destacarmos, e mais adiante retomaremos este ponto, que consideramos na pesquisa que existem elementos vários, como esse recurso de usar nomes estranhos, que fogem à metodologia que empregamos para analisar as quatro comédias. Não é por tal dimensão, contudo, que ignoramos o fato de que elementos de natureza

lexical, ou mesmo outros que desconhecemos, não sejam empregados para gerar o riso. Logo, certamente, as categorias utilizadas para analisar a comicidade das ações dos escravos não irão abarcar todas as possibilidades do que é risível nas peças.

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

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

Logo, não há dúvidas de que uma peça teatral, em seu contexto histórico, em sua época, é muito mais rica em elementos cômicos e permite ao público uma gama muito maior de elementos risíveis. Isso para não mencionar o fato de que esses textos, em sua maioria, foram construídos para serem encenados e, mais uma vez, perde-se alguma coisa ao não poder recorrer ao recurso visual. Assim, muito possivelmente, um romano da época de Plauto, que assistiu às peças do comediógrafo, tinha muito mais a desfrutar que nós. O que, todavia, não significa que hoje não haja mais nada para se aproveitar e mais nada do que rir.

A comédia na Grécia e em Roma

Em Atenas, entre 486 e 404 a. e. c., uma das fontes de diversão do povo grego era as peças que compunham a chamada *Comédia Antiga*. Diferente das que a sucedem, essa fase do gênero dramático objetivava falar da vida política de Atenas. Contando com a liberdade de expressão, a Comédia Antiga fazia dos governantes locais alvos de críticas carregadas de sarcasmo. Assim esclarece Margot Berthold, em *História Mundial do Teatro* (2011):

A comédia ática ‘antiga’ é um precursor brilhante daquilo que viria a ser, muitos anos depois, caricatura política, charivari e cabaré. Nenhum político, funcionário, ou colega autor estava a salvo de seus ataques. Até mesmo os esplêndidos novos edifícios de Péricles foram motivo de escárnio. Num fragmento conservado de Cratino, um ator entra no palco usando um molde do Odeon na cabeça, como uma máscara grotesca. Os outros atores o saúdam: ‘Eis Péricles, o Zeus de Atenas! Onde terá conseguido esse toucado? Um novo penteado em estilo Odeon, terrivelmente descabelado pela tempestade das críticas!’ (p. 121).

Ainda para exemplificar toda a “acidez” da Comédia Antiga, Berthold afirma que a comédia *As nuvens*, de Aristófanes era, na verdade, “famosa, ou famigerada, por seus ferozes ataques a Sócrates” e que o comediógrafo grego “via a si mesmo como o defensor dos deuses [...] e como o acusador das tendências subversivas e demagógicas na política e na filosofia de Atenas” (p. 121). Também Christopher Stace em *The Slaves of Plautus* (1968, p. 64) aponta brevemente algumas características dessas peças quando afirma que “O *Chorus* é importante, e peculiar para a Comédia Antiga são o *agon* e a *parabasis*. A atmosfera satírica da Comédia Antiga dependia da liberdade de expressão [...]”⁴. Ao se referir a *agon* e *parabasis*, o teórico explica: esta consiste em falas direcionadas à plateia e aquele, em uma disputa entre personagens.

Pierre Grimal, em *O teatro antigo* (2002), por seu turno, aponta outras características da Comédia Antiga:

4 The *Chorus* is important, and peculiar to Old Comedy are the *agon* and *parabasis*. The satyric atmosphere of Old Comedy depended on freedom of speech [...].

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

Grimal ainda nos traz uma curiosa informação: a Comédia era, de uma forma ou outra, influenciada pela Tragédia. Acabava, portanto, tendo sua estrutura construída em função do espelho do gênero trágico. O estudioso diz:

A comédia antiga compreende várias partes obrigatórias – bastante diferentes das da tragédia [...], um *parodos*⁵ e um *exodos*⁶, e não poderia ser de outra maneira, já que a comédia vem introduzir-se num teatro dominado pela tragédia; baseava-se, como esta, na dualidade constituída pelo coro e pelos actores e que, sendo um espectáculo ao mesmo tempo musical, lírico e dramático, como a tragédia, não podia deixar de estar submetido a certas regras. [...] Peça dramática, supondo, portanto, uma situação e elementos diversos, [a comédia] tinha também que comportar um prólogo, como a tragédia (p. 52).

Uma das dificuldades para entendermos um pouco mais a respeito desse período provém do fato de que boa parte das peças da Comédia Antiga se perdeu com o tempo. Aliás, esse é um problema frequente quando se trata de textos da Antiguidade. Como representantes desse período, conhecemos Aristófanes, Crates, Cratino, Eupólide e Magnes. Dos quatro últimos, todavia, não nos restou nenhum fragmento. De Aristófanes, não obstante, das quarenta peças que lhe foram atribuídas, restou-nos onze, como confirma Stace⁷. Entre as mais conhecidas obras do ateniense estão *As vespas*, *As aves*, *As nuvens* e *Lisístrata* (também conhecida como *A greve do sexo*), entre outras. O autor, que em 375 a.

5 O *parodos* era o primeiro canto do coro, logo após o prólogo.

6 De acordo com Silva (2009), “O êxodo era a cena final da peça, geralmente terminando com uma festa ou um casamento” (p. 8).

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

e. c.⁸ faleceu em Atenas (mesma cidade em que nasceu, por volta de 445 a. e. c.), deixou antes de sua morte, contudo, um legado que não apenas compreendeu o que hoje chamamos de Comédia Antiga. Há quem afirme que o grego também possui uma peça representante da posterior Comédia Média, da qual trataremos pouco mais afrente. Alguns autores defendem que a peça *Pluto* (ou *Um deus chamado dinheiro*) não mais pode ser considerada parte da Comédia Antiga, por seu enredo diferenciado. Um considerável número de estudiosos a trata, portanto, como uma peça pertencente a esse período de transição entre a Comédia Antiga e a Nova (a qual também abordaremos mais adiante), sendo supostamente o único exemplar da Comédia Média. Um desses estudiosos é Grimal, que afirma:

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

Mais adiante, ainda detalhando a Comédia Média, o autor informa que

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

Há outros autores como Stace, por outro lado, que não consideram *Pluto* uma obra representativa desse período, preferindo defender que apenas alguns poucos fragmentos do período remanesceram, sem incluir a peça de Aristófanes nesse montante⁹. Berthold

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

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

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

Com a morte de Aristófanes, a era de ouro da comédia política antiga chegou ao fim. Os próprios historiadores da literatura na Antiguidade já haviam percebido quão grande era o declive entre as comédias de Aristófanes e as de seus sucessores, e traçaram uma nítida linha divisória, atribuindo tudo o que veio depois de Aristófanes, até o reinado de Alexandre, o Grande, a uma nova categoria – a “Comédia Média” (*mese*) (p. 124).

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

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

A autora ainda menciona que houve cerca de quarenta representantes desse período. O mais conhecido, teria sido Antífanos, com mais de 200 peças em seu nome. Outros autores como Anaxandrides de Rodes, Ábulo, Aléxis e Timocles também são citados por Berthold. Para ela, tudo o que sabemos desse período está retratado ou em pequenos fragmentos, ou em pinturas em vasos. Logicamente, o pouco material remanescente faz dessa parte da Literatura Clássica uma fonte de muitas dúvidas e conjecturas.

Do período que se segue, todavia, possuímos bem mais que fragmentos e pinturas. É basicamente em função do novo mestre da comédia, Menandro, que conhecemos a *Comédia Nova Grega* e é nele que concentraremos metade desta pesquisa. A outra metade da pesquisa será dedicada às comédias de Plauto, o representante da *Comédia Nova de Roma*, e do qual falaremos mais adiante.

São nas comédias novas gregas, que passamos a perceber, por exemplo, a extinção dos coros. Por conta das novidades dos enredos, até mesmo a composição dos palcos foi alterada. De acordo com Berthold:

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

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

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

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

Na Comédia Romana encontramos, em prólogos expressos por divindades ou por personagens da peça, discursos introduzidos por um *prologus* (“locutor-do-prólogo”), que não tem outro papel além deste na peça e que não finge ser um deus, tampouco qualquer personagem humano específico. [...] O *prologus* romano preenche, então, de certa forma, a função de anunciador de festival que ocorre ao ar livre (p. 45).

Percebemos, assim, novas estruturas e novos usos de estruturas anteriores. Trata-se, mais uma vez, da Literatura sendo reinventada. Assim como a Comédia Média introduziu novos temas ao espectador, também inovou a Comédia Nova com sua nova fórmula para estruturar as peças. Também inovou Plauto em relação às comédias de Menandro. A Comédia Nova Romana, tendo a Grega como inspiração, também se reinventou e acrescentou elementos próprios da cultura romana ao seu teatro. Toda essa inovação, por sua vez, será abordada mais adiante.

O escravo na Grécia e na Roma

Além de abordar brevemente a vida e obra de Menandro e Plauto, que escreveram as peças que analisamos, o objetivo principal desta pesquisa é perceber o quão diferente se comporta o escravo plautino em comparação com o de Menandro. E para isso, acreditamos que também é importante discorrer minimamente sobre a figura do escravo da época desses autores. Como a escravidão era pensada na Antiguidade, quem eram os escravizados, de onde vinham e, basicamente, quais seus papéis na sociedade.

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

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

A despeito da dificuldade de se estabelecer verdades sobre a condição dos escravos da Antiguidade, muitos foram os estudiosos que dissertaram sobre como a escravidão era pensada. Gustavo Sartin, em *A escravidão na civilização greco-romana: uma história de transformação social* (2007), assegura:

Não é especialmente fácil para as pessoas de hoje, vivendo sob a proteção da Declaração Universal dos Direitos Humanos, imaginarem como, para os antigos, a escravidão era tomada como um fato corriqueiro da vida social. Em Roma e na Grécia, os próprios escravos sequer concebiam a possibilidade da não-existência da escravidão. Quando se rebelavam, seus principais objetivos pareciam ser retornar às suas terras nativas ou inverter a situação em que estavam, escravizando seus antigos senhores. No caso das três guerras dos romanos contra escravos insurgentes, por exemplo, estes formaram uma espécie de Estado paralelo incipiente, com governo e hierarquia, mas onde a escravidão continuava a existir. Os escravos rebeldes da Antiguidade lutavam pela própria liberdade, que, por sua vez, incluía o direito de escravizar outrem. Escravos por dívidas e hilotas, por outro lado, lutavam não apenas para mudar de condição, mas para abolir de vez o tipo específico de sujeição que lhes havia sido imposta (p. 31-32).

O autor ainda nos revela que, na época, a escravidão era considerada natural e que a maioria dos filósofos, dentre eles, Aristóteles, garantia que alguns seres humanos haviam nascido para a condição da escravidão e que a esses, jamais se poderia ensinar o domínio da virtude. Logo, se alguns nasceram para escravizar, e outros para serem escravizados, essa prática, dizia Aristóteles, era, inclusive, benéfica: “Uma vez que, de acordo com a natureza, alguns homens são escravos e outros livres, é evidente que a escravidão é vantajosa para todos¹⁰”. Assim, podemos compreender que, de fato, a escravidão era uma prática comum e, mais que isso, sua não existência, inimaginável na época.

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

Acrescentando ao nosso imaginário elementos que compõem a imagem do escravo grego e romano, Rafael Alves Rossi, em *As Revoltas de Escravos na Roma Antiga e o seu impacto sobre a Ideologia e a Política da Classe Dominante nos Séculos II a.C. a I d.C.: Os casos da Primeira Guerra Servil da Sicília e da Revolta de Espártaco* (2011), diz que

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

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

É muito difícil - e metodologicamente perigoso - pretender extrair deste tema conclusões válidas para a totalidade dos escravos romanos, sobretudo porque a heterogeneidade desse grupo social era enorme: os escravos domésticos e os rurais, os comprados nos mercados greco-orientais ou os *vernae*, os que trabalham em uma oficina ou em minas,

¹⁰ Aristoteles, *Politika*, 1.4.1253b-1254a (Apud ARISTOTLE, 1912).

não conheceram idênticas condições sociais e tiveram inquietudes religiosas muito diferentes entre si¹¹ (p. 143, tradução nossa).

Em termos legais, afirma Joly que:

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

Quando o estudioso menciona a relação de cooptação entre as partes, rapidamente nos vêm à memória os casos de parceria entre *seruus* e *dominus* ilustrados nas peças da Comédia Nova. Podemos pensar na relação entre a ama Fronésio e a escrava Astáfio, da peça plautina *O truculento*, que é um exemplo dentre tantos de escravos fiéis aos seus donos. Em diversas passagens do texto de Plauto fica claro como a relação entre ama e escrava é de parceria, na medida em que Astáfio não apenas se aproveita dos presentes e amantes de Fronésio, como ajuda sua ama a captar cada vez mais riquezas e amantes. Essa relação, por outro lado, é bem distinta da de Euclião e Estáfila, outras duas personagens de Plauto, neste caso, d'*A comédia da panelinha*. Aqui, a escrava é alvo de desconfiança do velho e acaba, em muitas ocasiões, por levar surras de seu amo. Isso quer dizer que Estáfila obedece Euclião não em virtude de uma relação de fidelidade estabelecida, mas por coerção.

Embora fossem considerados “coisas” (*res*), os escravos de Roma, por exemplo, podiam em algumas circunstâncias atingir a condição de cidadãos. Joly alega que

Se, por um lado, era negada ao escravo a *ciuitas* (cidadania), por outro, existia como que um direito doméstico que atribuía ao escravo o que a cidade não lhe reconhecia, direito este que guardava analogia com as

¹¹ Em espanhol: Es muy difícil -y metodológicamente peligroso- pretender extraer en este tema unas conclusiones válidas para la totalidad de los esclavos romanos, sobre todo porque la heterogeneidad de este grupo social era enorme: los esclavos domésticos y los rurales, los comprados en los mercados greco-orientales o los *vernae*, los que trabajaban en un taller o en las minas, no conocieron idénticas condiciones sociales y tuvieron inquietudes religiosas muy diferentes entre sí.

relações entre cidadão e magistrados. Excluído do *conubium* (casamento legal), o escravo encontrava na casa o *contubernium*, privado do direito de propriedade, tinha o *peculium* que lhe era concedido pelo senhor, podendo ainda possuir seus próprios escravos, os *uicarii* (Dumont, 1987, 9. 106-7). [...] **O escravo de um cidadão romano, quando libertado, podia tornar-se um cidadão** (p. 23, grifos nossos).

Um exemplo dessa possibilidade de se tornar liberto está n'*A comédia da panelinha*, na qual Estróbilo ganha a tal condição no final da peça. Assim, ainda que de forma incipiente, podemos perceber que alguns elementos da escravidão estão presentes na literatura da época. Saber quem eram, como eram pensados e como conviviam na sociedade antiga apura, de alguma forma, nosso olhar sobre uma das personagens mais brilhantes da Comédia Grega e Romana.

Capítulo II - Menandro

A despeito de se tratar de uma personalidade que viveu há séculos, há um considerável número de informações a respeito da vida de Menandro. Parece unanimidade entre os teóricos, que o autor provinha de uma família rica, apesar de que Maria de Fátima Sousa e Silva (2007), afirma que “todas as informações relativas à sua vida pessoal e teatral são discutíveis”. A despeito do alerta da autora, é comum encontrarmos recorrentes referências ao local e data aproximada de seu nascimento. Boa parte dos textos afirma que Menandro nasceu em Atenas, em torno de 343 a. e. c., era amigo de Demétrio, governante macedônio de Atenas, e conhecido por ser um homem sofisticado e culto. Junito de Souza Brandão, em *Teatro Grego: Tragédia e Comédia* (1984), por sua vez, afirma que se tratava de um “epicurista delicado, culto e elegante, seu teatro, tomado em blocos, é um finíssimo estudo de caracteres, uma pintura dos costumes e um retrato da sociedade elegante, em cujo meio viveu” (p. 122). Mais uma informação recorrente é sobre sua formação: Menandro teve contato com o Liceu de Aristóteles.

Outros autores, como John Gassner, em *Mestres do Teatro I* (2010), trazem informações surpreendentes, como a que Menandro tinha uma “apaixonada inclinação pelo sexo frágil” (p. 107) e que faleceu em virtude de um afogamento acidental, em 291 a. e. c. Além desses dados biográficos, outros pormenores de suas relações sociais também são trazidos por autores como Berthold, quando afirma que:

Apesar das muitas ofertas tentadoras, Menandro nunca deixou Atenas e sua *villa* no Pireu, onde vivia com sua amante Glicera. Declinou de um convite para ir ao Egito, feito pelo rei Ptolomeu, embora não sem sorrir previamente ante a ideia da aprovação recebida, em nome de “Dionísio e suas folhas de báquica hera, com as quais prefiro ser coroado, em vez de dos diademas de Ptolomeu, na presença de minha Glicera, sentada no teatro” (p. 129).

Passamos a conhecer, inclusive, os desafetos de Menandro. Berthold ilustra:

Um tanto desrespeitosamente, o romano Manílio uma vez descreveu o repertório de personagens de Menandro como constituído de “adolescentes fervorosamente apaixonados, donzelas raptadas por amor, anciãos ridicularizados e escravos que enfrentam quaisquer situações”. Menandro era bastante confiante em si mesmo para não se importar

quando os volúveis juízes do concurso de comédias davam preferência a seu rival Filemon de Siracusa. De acordo com uma anedota, Menandro certa vez o cumprimenta, encontrando-o na rua, com as palavras: “Desculpe-me, Filemon, mas, diga-me, quando você me vence, não fica ruborizado?” (p. 129).

Berthold ainda afirma que, de todos os dramaturgos da Antiguidade, foi apenas Menandro que viveu para ver terminado o teatro de Dionísio. Para os demais, segundo a autora, a “história pregou uma estranha peça”: os teatros só foram terminados com toda a pompa após o término do florescimento criativo da arte dramática.

Nesses teatros, como era costume na época, as peças escritas e posteriormente encenadas, competiam em concursos. Menandro teve oito peças premiadas, de suas cento e cinco. Apesar do número de vitórias não muito expressivo, o comediógrafo grego foi amplamente famoso nos mundos grego e romano e a fonte principal de inspiração para Plauto e Terêncio. Berthold assegura que até o início do século XX, apenas os autores romanos eram conhecedores dos escritos de Menandro e nós passamos a conhecê-lo somente em 1907, quando a partir da reconstituição de papiros, tivemos acesso a *A arbitragem*. Em seguida, já em 1959, especialistas reconstituíram *O misantropo*.

A respeito da obra do comediógrafo grego, informa Gassner, que as peças de Menandro seguiam todas uma espécie de modelo. Para ele, trata-se de uma fórmula utilizada repetidamente:

As tramas de Menandro são uma cansativa repetição de rapazes apaixonados por moças, pais perturbados pelo comportamento dos filhos, servos intrigantes que assistem¹² a (*sic*) um ou outro lado e parentes perdidos há muito tempo. Com monótona regularidade as comédias encerram suas complicações com um final feliz tão fácil que seria elogiado por qualquer viciado em cinema (p. 106).

De fato, as duas tramas analisadas nesta pesquisa seguem exatamente a “fórmula” acima e contém quase todos os elementos supracitados. Ainda de acordo com o teórico, todavia, apesar da dita “monotonia” e da “cansativa repetição” tão marcantes, “é Menandro quem, segundo antiga narrativa, reunia os maiores dotes e pode ser considerado o talento

12 Gostaríamos de atentar para a tradução do trecho que utiliza o verbo “assistir” de maneira incorreta. Gramaticalmente, a frase escrita em português dá o sentido de “ver”, “ser expectador”, quando no original, Gassner atribui o sentido de “auxiliar”. Em inglês: “Menander’s plots are a wearisome repetition of young men who are in love with young girls, parents who are disturbed by the behavior of their children, intriguing servants who assist one side or the other, and long-lost relatives” (p. 92, John Gassner, *Masters of the drama*, Dover, NY, 1940).

mais criativo de todos” (p. 106). A comédia de Menandro inseriu ao gênero cômico “uma vívida observação dos detalhes cotidianos e forneceu-lhe uma trama unificada”, segundo Gassner (p. 160), que continua sua explanação acerca da fama e da importância do comediógrafo grego:

Embora Menandro não tenha sido o dramaturgo mais popular de seu tempo, conquistando apenas oito prêmios e sendo frequentemente derrotado pelos rivais, em última análise foi considerado o melhor de todos e manteve a posição através dos tempos clássicos. O título de “pai da comédia” é seu com justiça e a lista de seus descendentes em linha reta, que incluiria Shakespeare, Molière, é longa e honorável. Sua fama, que em grande parte devemos aceitar por ouvir dizer, posto que a maior parte da obra se perdeu, deve-se à pretensa mestria com que tratava as personagens, ao estilo poético que se considerava equivalente ao de Homero e à simpática tolerância pelo povo - a virtude à qual Aristófanes era alérgico (p. 106).

Vale ressaltar a interessante informação trazida pelo teórico, quando destaca a simpatia de Menandro pelo povo. Provavelmente o autor se refere ao fato de que Aristófanes criticava o povo em suas tramas, ao passo que Menandro faz, em alguma medida, do popular o seu *métier*, bem como Plauto, que mais adiante abordaremos.

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

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

O teórico também lembra que nas peças do autor grego ainda eram utilizadas máscaras, porém, cada vez mais elaboradas e com a expressão cada vez mais refinada. Outra importante informação é a de que, diferentemente das peças pertencentes à Comédia Antiga e Média, em Menandro, o coro já não era mais presente.

Para além da inovação das peças sem coro, Menandro ainda nos trouxe os textos divididos, geralmente, em cinco atos, estrutura que mais tarde seria repetida por Plauto. Outra mudança importante diz respeito ao tema, que, conforme já dito no capítulo anterior, agora trata de questões do cotidiano. Essas mudanças ocorreram paulatinamente e podem ser vistas desde o fim da Comédia Antiga, como defende Sousa e Silva:

A substituição do plano doméstico ao cívico, na acção da comédia, consumou-se na Grécia da segunda metade do século IV a.C., depois dos sinais evidentes de mudança que marcavam já as últimas comédias de Aristófanes (*Mulheres na Assembleia e Pluto*). Os temas da comédia, caem agora, em definitivo, no terreno do quotidiano privado, onde situações banais, como viver em abundância ou carência, o trabalho, a alimentação, a agitação do mercado, as relações familiares, dominam. E, dentro do mesmo espírito, os <<heróis>> que lhes dão vida são gente comum, como a que habita uma qualquer rua da cidade (p. 12, grifo do autor).

Logo, as duas peças analisadas nesta pesquisa naturalmente tratam de questões corriqueiras, do dia-a-dia dos cidadãos gregos. Sousa e Silva afirma ainda que dicotomias como ambição e liberalidade; autoritarismo e compreensão; e hipocrisia e franqueza são elementos que se multiplicam em *Misanthropo*. Ela aprofunda:

Contrastes equivalentes se multiplicam no *Misanthropo*, entre os velhos e os jovens da peça; cidade/campo, bonomia/misanthropia, sentido da responsabilidade/imaturidade são antíteses fortes, que cavam um fosso entre os dois grupos que é preciso harmonizar em nome de um casamento feliz. Estratégia semelhante no desenho contrastante de caracteres vislumbra-se ainda entre um velho e um jovem cidadãos e abastados e um par equivalente de camponeses e modestos de recursos no *Lavrador*, ou entre os dois pais de família, Démea e Nicérato, na *Rapariga de Samos* (p. 26).

Assim, de acordo com a autora, tanto *Misanthropo*, como *Rapariga de Samos* são peças que possuem em seu enredo uma gama considerável de contrastes, que podem atingir todo o tipo de escolha de Menandro: desde o tema, até os tipos de personagens.

Dyskolos (Misanthropo)

Misanthropo, de toda a obra de Menandro, é a peça que mais se conservou. Ela existe quase integralmente e, portanto, é a maior de todas que restaram. Esse foi o principal motivo de a termos escolhido, pois, com uma peça maior, teríamos naturalmente um maior número de falas para analisar.

A peça, produzida no início da carreira de Menandro, foi escrita - de acordo com especialistas - provavelmente entre 317-316 a. e. c.¹³. A história gira em torno de Cnémon, velho que detesta relacionar-se com as pessoas de modo geral e que, por isso, viu sua esposa sair de casa. Cnémon tem uma filha, que na peça é chamada apenas por “moça”, e por ela Sótrato, um jovem rico, apaixonou-se. O jovem tenta pedir a mão da moça em casamento, mas obviamente o velho é contrário à ideia. Sem deixar que qualquer um se aproxime sem ameaçar com pauladas ou gritos de insulto, Cnémon afasta cada dia mais a possibilidade de que sua filha se case. A reviravolta toda ocorre quando, de súbito, o velho cai em um poço no quintal e recebe a ajuda de Sótrato, dos vizinhos e de seus escravos. A ação benfeitora de todos cativa Cnémon que, por fim, aceita o casamento da filha com o jovem.

Destarte, como a maioria das peças da Comédia Nova, *Misanthropo* tem um final feliz. Assim também ocorre com a trama de *A rapariga de Samos*, que apresentaremos na sequência. A questão principal, contudo, é a comicidade do texto e isso, certamente, advém quase que completamente do velho e seu comportamento insustentável. A sequência de improperios claramente descabidos, lançados a qualquer um que tente se aproximar, sem dúvida é um dos maiores motivos de riso da peça. Lembra Sousa e Silva, o temperamento do velho, que inclusive já é antecipado ao público por Menandro:

Ainda antes da entrada de Cnémon em cena, Menandro já forneceu ao público elementos reveladores do seu feitio irascível, que serão comprovados pela intervenção direta do próprio, mais tarde. E a acumulação de adjetivos - desumano, irritadiço, difícil, rústico, selvagem - insistentes no traçado da sua linha de caráter dominante [...] avivam constantemente os traços do retrato (p. 131).

¹³ Conforme Sousa e Silva (2007).

E são esses traços e reações tão excedidos que fazem das cenas em que Cnémon atua, as mais engraçadas. Vale mencionar também que o velho de *Misanthropo*, que não permite que ninguém se aproxime, muito se assemelha em suas maneiras exageradas a Euclião, o sovina d'*A comédia da panelinha*. Assim, é possível afirmar que, de todos os integrantes da história, o velho é a personagem que salta aos olhos do leitor. Até porque, ele é o fio condutor da trama e está presente em todos os atos da peça. Do primeiro ao quinto. Sendo assim, de início, sabemos que o escravo não atua como “fio condutor” do enredo e que não é causador principal do riso. Ainda que em um momento ou outro seja motivo de graça, pouco se destaca. Sousa e Silva afirma:

Para além destas figuras que sustentam o lado sério da história e dão corpo às dificuldades, multiplicam-se as personagens potencialmente mais jocosas, dos escravos, também eles de índole diversa: [...] Geta, Siro, Parmenão ou Sósia, os *serui callidi*¹⁴, com tendência para a mentira ou para a criação de tramoias e enganos (*Duplo Engano, Arbitragem, Herói, Misanthropo, Possessa, Odiento, Moça de Perinto, Rapariga de Samos*), Onésimo, o tipo do servo coscuvilheiro e autor de enredos (*Arbitragem*), Pírrias, o *serrus currens*¹⁵ (*Misanthropo*). Importa, no entanto, reconhecer que o servo menandriano não atinge a exuberância e ousadia que virão a ser os traços principais dos modelos latinos seus herdeiros, nomeadamente as criações plautinas (p. 25)

Logo, veremos, sim, escravos de Menandro que mentem, que xingam, que planejam tramoias, mas não veremos nada parecido com o que nos apresenta Plauto. Assim, procuramos, mediante 15 categorias, objetivar ações características de escravos que, aparentemente, só os plautinos possuem, ou ao menos, possuem em maior intensidade. A primeira ação bem óbvia que os escravos praticam é a mentira. Criamos, portanto, a primeira categoria: *1 - Mentir; fingir, dissimular, seduzir; ser artilosa(o), malandra(o), esperta(o), interesseira(o)*¹⁶. Em *Misanthropo*, não encontramos, contudo, nenhuma fala na qual um escravo estivesse fazendo quaisquer das ações contempladas na categoria.

¹⁴ O *seruus callidus* é, segundo Gonçalves, “um tipo de personagem superior aos outros, em um efeito claro de carnavalização” (p. 139).

¹⁵ O *seruus currens*, para Aires Pereira do Couto (2011), é o servo que corre de um lado para o outro, e que, por isso, provoca o riso no espectador.

¹⁶ Neste caso, registramos até mesmo os momentos em que o suposto interesse não era do escravo em si, mas de seu senhor, de sua ama, etc. Nessas cenas, geralmente por participar de algum plano elaborado por ele próprio, ou pelo seu superior, o escravo costumava agir de maneira dissimulada, fingindo um elogio, ou agradando outrem por motivo de interesse.

À segunda categoria, demos o nome de 2 - *Ser má/ mau*. Logo, associamos a essa categoria as falas nas quais um escravo fazia (ou desejava) maldades diversas a outrem. Encontramos esse comportamento nos escravos que apresentaram falas nas páginas 170, 186 e 206¹⁷. Registramos um total de quatro falas que se enquadravam nessa situação. Para exemplificar, podemos citar a fala do servo Davo, da página 170, na qual diz: “Pretendo que hoje trabalhemos o mais possível, até ele estostrar com os rins, para lhe tirar a vontade de nos aborrecer e de cá tornar”.

O terceiro grupo de ações 3 - *Confabular; planejar; aconselhar a plateia ou outras personagens; falar verdades/ditos populares; dar orientações, lições, ordens; corrigir alguém*, pode aparentar conter muitas ações distintas, mas procuramos, para não criar uma infinidade de categorias, agrupar algumas práticas que se assemelhassem em alguma medida. Nesse grupo, o que podemos dizer que há em comum, é um escravo tomando frente de alguma situação. Poderia ser reescrita sob o título de “os *serui callidi*”, pois não deixa de sê-lo. No entanto, para poder demonstrar mais detalhadamente quais eram essas ações do escravo, i.e., o que exatamente ele fazia enquanto “tomava frente” em alguma situação, optamos por deixar essas especificações. E esse método aplicamos para todas as demais categorias. Encontramos ações do terceiro grupo nas páginas 156, 162, 170, 171, 174, 178, 185, 188, 189, 205, 206, 207 e 210, somando um total de 21 falas dentro de toda a peça.

Ao quarto conjunto de ações, demos o título 4 - *Ser irônica(o)*. Aqui, como o título sugere, agrupamos as falas nas quais o escravo lançava alguma frase carregada de ironia. Encontramos um total de nove falas distribuídas nas páginas 172, 175, 177, 180, 181, 184, 188, 207, 212. Um exemplo de tais ações é a fala de Sícon, o cozinheiro, na casa do velho Cnémon. Na página 207, após já ter discutido com o velho, Sícon finge que não o conhece, dizendo “Quem é este? Pertences a esta casa?”.

O grupo seguinte de ações, denominamos 5 - *Executar trapaça/plano; desfrutar da trapaça/plano* reuniu um total de 16 falas. Nesta categoria, diferentemente da terceira, o escravo não está mais pensando em um plano, ou confabulando com alguém. Nessas falas o escravo está efetivamente colocando em prática o plano anteriormente tramado. Encontramos ações desse tipo nas páginas 207, 208, 209, 210 e 211. A título de ilustração,

¹⁷ Todas as falas registradas foram tiradas da edição MENANDRO. *Obra Completa*. Introdução, tradução do grego e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.

podemos citar a parte da peça em que Geta força o velho Cnémon a dançar numa tentativa de irritá-lo, parte de um plano feito com antecedência entre os escravos. Geta diz, ao mesmo tempo em que força Cnémon a se mexer: “Pobre vítima de uma tremenda ofensa, dança, acerta o passo conosco!” (p. 211).

Outra típica ação de escravos da Comédia Nova é o roubo. Para a categoria 6 - *Roubar*, no entanto, não encontramos nenhuma ocorrência em *Misanthropo*.

A categoria seguinte, por sua vez, congrega inúmeras passagens. Foi encontrado um total de 24 falas. Para 7 - *Ser grosseira(o), destemperada(o), insolente, hostil; ameaçar; ser mal-humorada(o), reclamar, resmungar* encontramos as ocorrências nas páginas 154, 155, 156, 161, 172, 173, 176, 177, 178, 180, 183, 184, 185, 186, 188, 204. Parece muito comum, ao menos em todas as obras lidas para a pesquisa, que seja do caráter do escravo ser insolente, reclamar, xingar os demais. O trecho da página 188, por exemplo, ilustra o escravo Sícon reclamando do tratamento que lhe é concedido e, ao mesmo tempo, maldizendo seus interlocutores: “Héraclès, meu senhor! Justos céus, deixem-nos fazer as libações. Vocês insultam-nos, batem-nos. Raios vos partam! Que casa tão esquisita esta!”.

As oitava, nona e décima categorias não foram contempladas com nenhuma fala na peça *Misanthropo*. Respectivamente, foram intituladas 8 - *Provocar outra personagem*, 9 - *Usar linguagem chula; usar metáforas sexuais* e 10 - *Zombar de outra personagem*. Explicaremos com mais pormenores cada uma delas nos momentos em que forem utilizadas em alguma das outras três peças que analisamos.

Para a categoria seguinte, 11 - *Seruus Currrens*, encontramos uma única fala, na página 152. Como já mencionado anteriormente, o *seruus currrens* é o servo que, como o nome indica, corre de um lado ao outro provocando o riso do espectador. Para Sousa e Silva,

As cenas do *seruus currrens* constituem um processo comicamente eficaz e dramaticamente hábil de transmitir uma informação importante. De um modo geral, estas notícias vão ter influência no desenrolar da ação e a forma como são transmitidas constitui um recurso cômico pelo contraste entre a urgência aparente do assunto e a demora com que são expressas. Cenas destas já existiam na Comédia Antiga (p. 152-153).

Muitas vezes, sabemos que o escravo está correndo, ou porque ele próprio menciona, ou porque outra personagem sugere, ou porque o próprio autor indica, entre parênteses, ao lado do nome da personagem, que ele está nessa condição. No caso da fala

analisada, o escravo expressa que está apressado e Menandro também nos indica: “Pírrias (a correr esbaforido) Deixa passar, cuidado, sai do meio da rua! Está doido este tipo que vem atrás de mim, está doido!”.

Outra ação típica do escravo é a fuga e a enquadrámos na décima segunda categoria *12 - Fugir*. Aqui, pode-se pensar que se trata de uma ação que configura a categoria anterior. De fato, um escravo que está fugindo, de certa forma não deixa de estar correndo, muito embora nem todo o *seruus currens* esteja fugindo. Deste modo, optamos por diluir essas duas ações em categorias distintas. Para a décima segunda, portanto, encontramos três falas distribuídas nas páginas 153 e 157.

A categoria seguinte, *13 - Intrometer-se*, agrupa as ações que denotam escravos intrometidos. Podemos encontrar esse tipo em duas falas de *Misanthropo*, das páginas 165 e 169. Para ilustrar, recorreremos à passagem da página 165 em que Górgias e Sótrato são interrompidos pelo escravo Davo, que, sem ser convocado, insere-se no assunto. Sótrato, respondendo a Górgias, diz: “Meu rapaz pela tua felicidade, ouve cá só um momento...”. Inesperadamente, surge Davo, que profere as seguintes palavras: “Bravo, patrão, assim eu tivesse a sorte garantida!”.

Para a décima quarta categoria, *14 - Apanhar*, não encontramos na peça ocorrência alguma, a despeito de que é comum vermos escravos recebendo pauladas de seus senhores em diversas peças de comédia.

Por fim, precisávamos também enquadrar em algum grupo as falas que não representassem nenhuma ação propriamente cômica. Para tanto, criamos a categoria *15 - Sem executar ações propriamente cômicas*. Em todas as peças analisadas, foi nessa categoria que ocorreu o maior número de registros. Não significa, contudo, que a cena da qual o escravo participava não fosse cômica. Como já colocamos em outras oportunidades, houve casos que fugiam desse sistema de análise. Tampouco podemos afirmar categoricamente que um escravo, por não estar dizendo nada engraçado, não está sendo importante para o desenrolar da trama e, para tanto, desenvolvemos outras estratégias, como recorrer à bibliografia secundária, que nos confirmasse a relevância do escravo, ou ainda a contagem de falas por ato, registro que traremos em seguida. Ainda assim, achamos importante destacar essas falas e congregá-las em uma categoria distinta. Encontramos 80 ocorrências distribuídas nas páginas 153, 154, 156, 157, 161, 162, 163, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 204, 205, 206, 207 e 210. Vale também destacar que, a despeito da cena não ser - para o leitor atual - cômica, ou

da fala do escravo não representar nenhuma ação que gere o riso, novamente, não significa que seja uma passagem a se desconsiderar. Afinal, fazendo gracejos, ou não, trata-se de uma fala dedicada unicamente para esse tipo de personagem.

A seguir, trazemos essas categorias em forma de gráfico, para ilustrar de maneira mais objetiva nosso ponto-de-vista. O gráfico I demonstra a porcentagem de ocorrência de todas as categorias. Para além do grupo 15 - *Sem executar ações propriamente cômicas*, que, como mencionamos anteriormente, em todas as obras analisadas, aparece majoritariamente, podemos identificar claramente a predominância de outras duas categorias: a terceira e a sétima. Esse padrão surgiu em todas as peças, com uma pequena diferença nas de Plauto, especialmente em *A comédia da panelinha*. Merece destaque também o fato de que, em metade de suas falas, os escravos não estavam fazendo nenhuma ação cômica. Ratificamos que a ação aparentemente não é cômica para o leitor atual. É possível, evidentemente, que em seu contexto, tivesse algum apelo cômico que não nos atinge atualmente.

No segundo gráfico, o de total de falas por peça, percebemos que mais de 70% das falas não são de escravos, ao passo que 28% pertencem a esses personagens. Esse padrão também se repete, quase que igualmente em todas as outras peças analisadas.

Percebemos, assim, que em todos os gráficos apresentados, não é tão nítida a diferença entre as ações dos escravos em cada uma das peças. Isto é, aparentemente, apenas observando os gráficos, alguém que não tivesse lido as peças, poderia afirmar que tantos os escravos menandrianos, quanto os plautinos se comportam quase da mesma forma. No entanto, é na tabela que conseguimos demonstrar que o escravo é mais um coadjuvante na comédia grega. Na tabela 1, podemos observar claramente que em nenhum dos atos o número de falas de escravos é superior ao das demais personagens. Pelo contrário, em todos os atos, do primeiro ao quinto, há menos de 50% de falas de escravos. *Misanthropo*, em especial, não é a peça mais expressiva a respeito de nossa hipótese. *Rapariga de Samos*, por outro lado, confirma exatamente o que imaginávamos: um escravo sem quase nenhum destaque.

Gráfico 1 - *Misanthropo*

- Ser má/ mau
- Confabular; planejar; aconselhar a plateia ou outras personagens; falar verdades/ditos populares; dar orientações, lições, ordens; corrigir alguém
- Ser irônica(o)
- Executar trapaça/plano; desfrutar da trapaça/plano
- Ser grosseira(o), destemperada(o), insolente, hostil; ameaçar; ser mal-humorada(o), reclamar, resmungar
- Seruus Currens
- Fugir
- Intrometer-se
- Sem executar ações propriamente cômicas

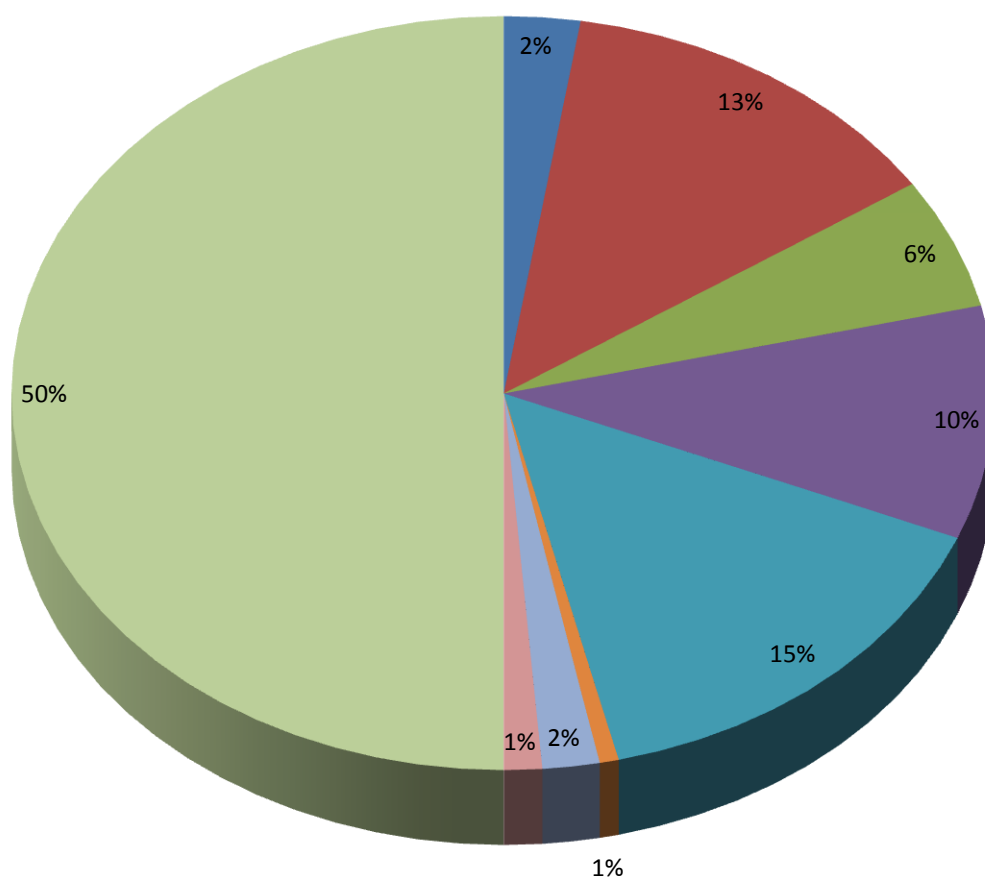


Gráfico 2 - Total de falas de *Misantropo* x Total de falas de escravos

■ Número total de falas da peça ■ Número total de falas de escravos na peça

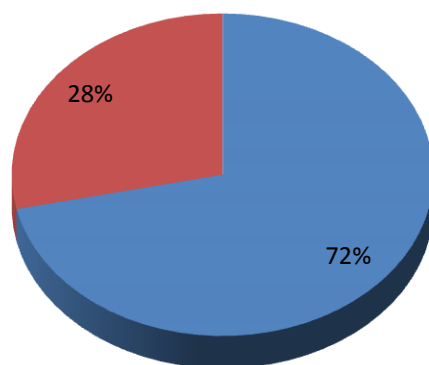


Tabela 1:

<i>Misantropo</i>		
Atos	Total de falas da peça	Total de falas dos escravos
Ato I	74	22
Ato II	83	34
Ato III	85	44
Ato IV	53	13
Ato V	108	47
Total	403	160

Samia (Rapariga de Samos)

Rapariga de Samos é o segundo maior fragmento de Menandro. De acordo com especialistas, foi escrita, provavelmente, entre 495-497 a. e. c. A história não difere muito das outras tramas propostas por Menandro. Novamente, trata-se de uma comédia familiar, que aborda o amor de dois jovens, que apesar de enfrentar muitos obstáculos, termina com um final feliz.

A peça conta a história dos jovens Mósquion, filho de Démea, apaixonado pela filha do vizinho Nicérato, Plângon. Em uma noite de amores furtivos, Mósquion e Plângon geram um bebê, mas que por não serem casados, precisa ser escondido. Um parêntese para o fato de que sempre que há uma jovem grávida, ela acaba gerando o filho sem o pai (geralmente o velho), perceber. Os detalhes de como a gravidez é escondida por todos os meses, em *Rapariga de Samos*, não nos são revelados. Também nos deparamos com a relação apaixonada entre o velho Nicérato e a moça de Samos, Crísida. Esta, para não deixar recair sobre os jovens as penalidades da violação de Plângon, finge que o bebê recém-nascido é seu. O velho, acreditando no engodo, expulsa a sâmia de casa. O desfecho para o *happy end* só ocorre quando Nicérato flagra a verdadeira mãe amamentando a criança.

Esta é a peça na qual o pouco brilho da figura do escravo é mais evidente. A despeito de não ter, como em *Misanthropo*, um velho que concentre toda a comicidade da peça para si, os escravos pouco aparecem e pouco praticam alguma ação que leve o leitor ao riso. Muito provavelmente o teor cômico da trama está justamente no tema e nos obstáculos que sucedem até que o casal possa se unir. A supressão da comicidade dos escravos fica bem destacada em todos os gráficos. Antes de discuti-los, não obstante, destacaremos as categorias nas quais se enquadraram ações dos escravos na peça.

Para a primeira categoria 1 - *Mentir, fingir, dissimular, seduzir; ser ardilosa(o), malandra(o), esperta(o), interesseira(o)*, encontramos duas falas, localizadas na página 541. A despeito de ser um grupo de ações altamente recorrentes em outras peças da Comédia Nova, em *Rapariga de Samos* percebemos uma escassez delas. Basta compararmos o expressivo número de ações desse teor que contém a peça *O truculento*, de Plauto. Na comédia plautina, 18% de todas as falas dos escravos se configuram como pertencentes à primeira categoria. O que nos indica, aparentemente, o quão Plauto parece ter investido a mais que Menandro para ter em sua peça uma figura de escravo “malandro”.

À segunda categoria 2 - *Ser má/ mau*, não encontramos falas correspondentes. Isso também se repetiu em relação a outras dez categorias, a saber: 4 - *Ser irônica(o)*, 5 - *Executar trapaça/plano; desfrutar da trapaça/plano*, 6 - *Roubar*, 8 - *Provocar outra personagem*, 9 - *Usar linguagem chula; usar metáforas sexuais*, 10 - *Zombar de outra personagem*, 11 - *Seruus Currens*, 12 - *Fugir*, 13 - *Intrrometer-se* e 14 - *Apanhar*. O fato de haver 11 categorias vazias parece um indicador bastante forte de que, de fato, o escravo pouco participa da trama.

O restante das ocorrências estava distribuído entre os três grupos restantes, embora nos dois que indicam ações cômicas, o número de ocorrências tenha sido inexpressivo. Encontramos, portanto, cinco falas na categoria 3 - *Confabular; planejar; aconselhar a plateia ou outras personagens; falar verdades/ditos populares; dar orientações, lições, ordens; corrigir alguém*, falas essas diluídas nas páginas 492, 504, 505 e 539. Localizamos também oito falas de escravos que se enquadravam no grupo 7 - *Ser grosseira(o), destemperada(o), insolente, hostil; ameaçar; ser mal-humorada(o), reclamar, resmungar*. As falas inseridas nesse grupo aparecem nas páginas 491, 492, 501, 504, 509 e 536.

Por fim, o grupo no qual mais registramos ocorrências, foi no último, 15 - *Sem executar ações propriamente cômicas*. Registramos um total de 49 falas de escravos que não representavam aparentemente nenhuma ação cômica. Essas falas seguem nas páginas 492, 500, 501, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 511, 512, 537, 538, 539 e 540. Isso nos mostra que, mesmo quando há um escravo em cena, ele está apenas respondendo uma pergunta, ou executando alguma ordem, como por exemplo na página 505, na qual Démea ordena a Parmenão “Larga o certo e anda cá”, ao passo que o escravo responde: “Já vai”. Como já discutimos anteriormente, há uma possibilidade que dentre essas ações que classificamos como “não propriamente cômicas”, exista algum elemento cômico da época que nos escape. Todavia, é pouco provável que em uma fala como “Já vai”, haja alguma comicidade que tenha passado despercebida ao leitor moderno.

Analisando o gráfico III com atenção, podemos claramente perceber que as ações cômicas dos escravos, reunidas, não correspondem sequer a um quarto de todas as ações desses personagens. A grande maioria, ou seja, 77% delas, são ações como a do escravo supracitado, que parecem pouco contribuir para o enredo tornar-se “espirituoso”.

Também indica o apagamento desse tipo de personagem, o gráfico IV, que relaciona a quantidade total de falas da peça (incluindo todos os personagens), com a quantidade de falas exclusivamente de escravos. Mais uma vez fica evidente o pouco destaque dado por

Menandro ao escravo, quando apenas 13% das falas do texto são destinadas a esse tipo de personagem.

Mais clara ainda fica essa hipótese quando observamos os dados apresentados na tabela 2, que detalha as falas dos escravos por atos. É interessante observar, por exemplo, que no ato IV, *nenhuma* fala é destinada a escravos. Isso quer dizer que, das 175 falas que compõem os diálogos, nenhuma precisou ser dedicada a um escravo para que a peça ganhasse o teor cômico. No primeiro e no segundo atos, os quais, respectivamente, introduzem a trama e iniciam o desenrolar dela, apenas 6 das 36 e 4 das 48 falas se destinam ao tipo de personagem que analisamos. Esses números são bastante baixos se comparados aos d'*A comédia da panelinha*. Na peça plautina, quase metade das falas do primeiro ato são destinadas a escravos (7 de 16). No segundo ato, ainda que em menor número, percebemos 27% das falas (63 de 168) dedicadas a esses personagens.

Gráfico 3 - *Rapariga de Samos*

- Mentir, fingir, dissimular, seduzir; ser ardilosa(o), malandra(o), esperta(o), interesseira(o)
- Confabular; planejar; aconselhar a plateia ou outras personagens; falar verdades/ditos populares; dar orientações, lições, ordens; corrigir alguém
- Ser grosseira(o), destemperada(o), insolente, hostil; ameaçar; ser mal-humorada(o), reclamar, resmungar
- Sem executar ações propriamente cômicas

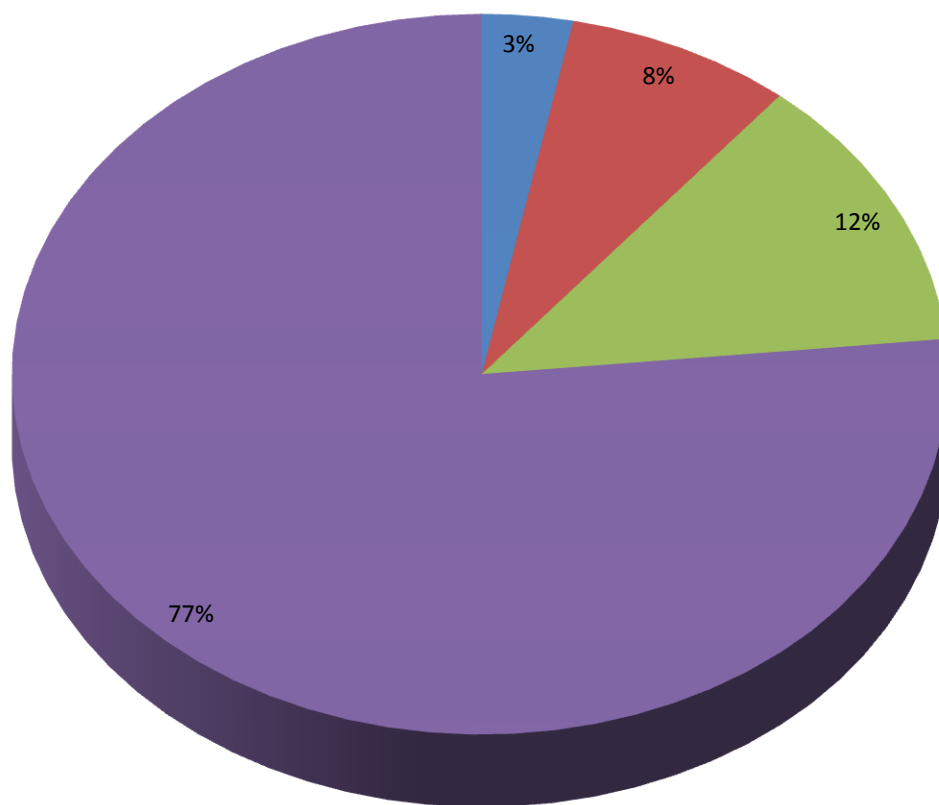


Gráfico 4 - Total de falas de *Rapariga de Samos* x Total de falas de escravos

■ Número total de falas da peça ■ Número total de falas de escravos na peça

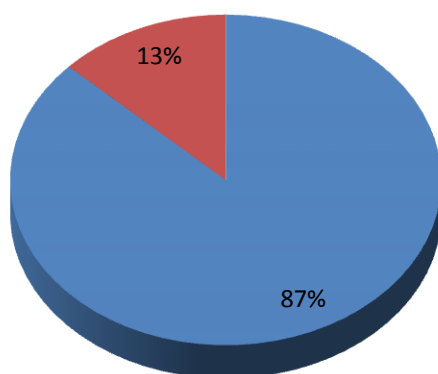


Tabela 2:

<i>Rapariga de Samos</i>		
Atos	Total de falas da peça	Total de falas dos escravos
Ato I	36	6
Ato II	48	4
Ato III	87	31
Ato IV	175	0
Ato V	63	20
Total	409	61

Capítulo III - Plauto

Muitos autores afirmam que *Titus Maccius Plautus*, ou como o conhecemos, Plauto, nasceu na Sarsina, cidade da Úmbria, por volta de 254 a. e. c. e que morreu em 184 a. e. c., período considerado áureo para a Literatura Latina. Sobre seu nome, há muitas controvérsias. Existe um impasse entre as grafias “Maccius” e “Maccus”. Gassner assegura que

A respeitabilidade também nimbou o amadurecimento aventureiro que durante muito tempo foi conhecido apenas por seu apelido: Plautus ou “Pés Chatos” e mais tarde chamou-se a si mesmo de Maccus (“Palhaço”) Titus. Foi-lhe outorgada a cidadania e logo após deram-lhe permissão para adotar três nomes como um verdadeiro romano de nascença. Demonstrando seu inveterado senso de humor, escolheu o nome de Titus Maccus Plautus! (p. 111).

Berthold corrobora:

Plauto [...] não era um homem de muito estudo, mas conta-se que no decorrer de uma juventude cheia de aventuras ele perambulou pelo país com uma *troupe* atelana. Seu segundo nome, Maccius, parece confirmar essa experiência, pois “Maccus” era um dos tipos fixados da farsa atelana - o guloso e ao mesmo tempo finório pateta, que sempre dá um jeito para que seus comparsas de jogo tenham no fim de ficar com o ônus tanto dos prejuízos quanto do escárnio (p. 144).

Para além das informações sobre seu nome, uma clara pergunta que nos fazemos ao ler o trecho acima é: “como, sendo um homem de pouco estudo, Plauto conseguiu escrever suas peças e tornar-se parte do cânone literário?”. Berthold responde:

Conta-se que, com o pé-de-meia de mimo¹⁸ na bagagem, ter-se-ia dedicado aos negócios de mercador viajante, mas no fim, teria sofrido um naufrágio financeiro com suas especulações comerciais. Sem dúvida, sua odisseia comercial rendeu-lhe um conhecimento soberano de todas as classes de pessoas, das baixas, médias e altas camadas, e o ajudou em sua

¹⁸ O mimo era um gênero teatral primitivo que surgiu na Grécia. Surgiu das apresentações, cenas improvisadas de saltimbancos que dançavam, tocavam flauta, faziam malabarismos e contavam histórias diversas a quem passava pelas praças e mercados da cidade. De acordo com Berthold “À arte pura unia-se o grotesco, a imitação de tipos e a caricatura de homens e animais, de seus movimentos e gestos. [...] Seu alvo era a imitação ‘fiel à natureza’ de tipos autenticamente vivos, ou, num sentido mais amplo, a arte da autotransformação, da *mimesis*” (p. 136).

arte de caracterização precisa e em sua habilidade de coordenar personagens e situações (p. 144).

A estudiosa ainda nos assegura de que foi Plauto quem primeiro inseriu em suas peças “canções com acompanhamento musical (*cantica*)” (p. 147), elemento que conferiu às suas peças uma roupagem de opereta.

Já Cardoso, assegura que Plauto foi o que podemos chamar de “verdadeiro homem de teatro”, uma vez que exercia, simultaneamente, todas as funções existentes no universo das artes cênicas. Mariza Mencialha de Souza, em *Plauto e a Aulularia* (2004), corrobora com a afirmação de Cardoso quando afirma que Plauto

Viveu de sua arte e para ela, exercendo, a um só tempo, o papel de diretor de companhia teatral, empresário, ator, autor e editor das próprias peças. Atuou como personagens em algumas de suas comédias e dedicou-se inteiramente à composição da *palliata*, gênero de temas e personagens gregos (p. 1).

Concordando com o aspecto do insucesso na vida de comerciante apresentado por Berthold, Gassner, acrescenta peças nessa construção imagética da identidade de Plauto:

Um ex-ator ruivo, barrigudo, de pés imensos e muito malhado pela vida estava moendo o trigo de alguém e, provavelmente, revolvendo em sua cabeça as peças de Menandro quando decidiu tornar-se dramaturgo. Plauto [...] levou uma vida aventureira: foi soldado romano, foi ator de grosseiras farsas nativas, foi comerciante malsucedido que atirara sua mercadoria ao mar. Então, aos quarenta e cinco anos, viu-se reduzido à profissão de moleiro itinerante que girava seu moinho movido a mão pelas ruas moendo o cereal das donas de casa. De início, após tomar a solene decisão de tornar-se dramaturgo, não teve a ousadia de abandonar sua humilde ocupação (p. 110).

Gassner afirma ainda que suas primeiras tramas foram escritas enquanto exercia a função de moleiro. Mais tarde, Plauto escreveria o restante de sua obra, número que por muito tempo foi incerteza entre os estudiosos. Ettore Paratore, em *História da literatura Latina*, (1983), afirma que mais de 130 peças foram atribuídas ao autor, tamanha era sua fama e que por um século e meio manteve-se a discussão sobre quais seriam as obras autênticas, e quais as espúrias. Somente Varrão Reatino, depois de intensa pesquisa, pôs fim ao debate e tornou-se uma sumidade no campo da filologia latina. De acordo com Paratore, Varrão dividiu as 130 comédias atribuídas a Plauto em três grupos distintos: 90

dessas eram certamente ilegítimas. Das 40 restantes, 19 de autoria duvidosa e, portanto, nomeadas de “pseudo-varronianas” e, por fim, 21 seguramente plautinas e por isso, chamadas de varronianas. Paratore destaca que de tão contundente essa classificação, de fato somente 21 comédias continuaram a ser traduzidas e lidas ao longo do tempo.

Ao seu tempo, Plauto fez muito sucesso com suas três primeiras comédias (*Miles Gloriosus*, *Cistellaria* e *Stichus*). De acordo com Berthold, elas foram encenadas pela primeira vez quando Plauto tinha cerca de 50 anos. As datas aproximadas das apresentações, conforme a autora, são 204 a. e. c. para *Miles Gloriosus*; 201 a. e. c. para *Cistellaria* e 200 a. e. c. para *Stichus*.

Também se sabe que de tanto ter caído no gosto do público, assim como todo clássico, que se mantém inesquecível, conforme a máxima de Ítalo Calvino, Plauto foi amplamente adaptado séculos depois de sua existência. Berthold faz um levantamento dos famosos autores que se inspiraram na comédia Plautina e nos diz:

Ao todo, vinte peças completas de Plauto subsistem. Significativamente, refletem não apenas o repertório de enredos e personagens da Comédia Nova ática, mas, em seu eficiente engrossamento teatral, a mentalidade de seu autor e do público para o qual escrevia. Elas também se tornaram a fonte inesgotável da comédia europeia. O *Amphitruo* de Plauto sobrevive no *Anfitrião* de Molière e no de Kleist, sem falar nas versões modernas de Jean Anouilh e Peter Hacks; os *Menaechmi* (Os Gêmeos) ganharam segunda imortalidade na *Comédia dos Erros* de Shakespeare. O herói de *Miles Gloriosus*, Bramarbas, tornou-se o epítome do pseudo-heroísmo vanglorioso. Em *Aulularia* (O Pote de Ouro ou Comédia da Panela), Plauto criou um protótipo de avareza ingênua, que Molière, em *O Avarento*, mais tarde envolveu no brilhante manto da *haute comédie* francesa (p. 147).

Não podemos esquecer, evidentemente, do escritor que trouxe Plauto para o cenário da dramaturgia no Brasil: Ariano Suassuna com sua peça *O Santo e a Porca*, destacando outra herança de *Aulularia*. De todas as adaptações, também é de conhecimento comum que a primeira foi a da literatura grega pelos romanos. Muito embora se espelhasse na comédia grega, Plauto aperfeiçoou seu trabalho. Para Gassner, a comédia romana “era um tipo de farsa folclórica grosseira e fácil” (p.110) e acrescenta ainda que, diferente do delicado Menandro, Plauto extrapolava em sua arte:

Quando começou a compor suas comédias, pouco antes de 204, a influência grega era ainda forte. Contudo, é possível enxergar o débito de Plauto à Grécia, pois seu estilo não é grego e sim romano. [...] Seu

diálogo não era uma simples tradução do polido Menandro, mas a linguagem coloquial grosseira e pesada do acampamento militar e da praça do mercado. Sua energia picante, que de longe supera a de Menandro, brota da era marcial de um império em expansão. (p. 111)

Gassner nos diz que para compreender a essência de Plauto, não é preciso ler sua obra por completo. Segundo ele “Algumas comédias já são suficientes para descrever todas. Lê-las em massa é arriscar-se a uma indigestão” (p. 111). Apesar da ponderação do estudioso, não foi por temer a “indigestão” que não incluímos todas as peças de Plauto nesta pesquisa, mas simplesmente pelo caráter inicial desta e pela evidente falta de tempo que teríamos para tal. Assim, optamos por escolher dentre as vinte e uma, *O truculento* e *A comédia da panelinha* para a análise.

Segundo discute Cardoso a respeito d’ *A comédia da panelinha*, trata-se de uma comédia de intrigas e personagens-tipo. Além disso, para a autora, “Embora algumas partes estejam perdidas, a comédia revela o virtuosismo de Plauto no manejo dos mais diversos recursos cômicos: ação, gestualidade, linguagem, quiproquós, etc.” (p. 29). Sobre *O truculento*, Jacques Gaillard discorre que trata-se de uma comédia que “põe essencialmente em cena a *call-girls*¹⁹ sem escrúpulos²⁰” (p. 33, tradução nossa).

¹⁹ Isto é, a personagem típica da meretriz.

²⁰ Em espanhol “pone esencialmente en escena a *call-girls* escasamente escrupulosas”.

Truculentus (O truculento)

O truculento está longe de ser uma das peças mais famosas de Plauto. De acordo com Cardoso, *Anfitrião*, *A comédia da panelinha* e *Menecmos* são as mais afamadas e traduzidas peças do escritor. Para Adriano Milho Cordeiro (2011), a peça deve ter sido escrita 189 a. e. c. O enredo trata da cortesã Fronésio que, sem nenhum escrúpulo, arranca todos os bens que pode de seus três amantes. Um é o jovem de Atenas, o apaixonado Diniarco que por causa de Fronésio perde todo o seu dinheiro. O outro amante é Estratófanés, um soldado que retorna de uma batalha coberto de ouro e é enganado pela meretriz, com ajuda de sua escrava, acreditando que tem um filho de Fronésio. O terceiro é o camponês Estrábax, que é rigorosamente vigiado por seu escravo, Truculento. Este tenta proteger a todo custo seu amo, tentando impedi-lo de perder toda a sua fortuna com a cortesã. Apesar disso, Estrábax não deixa de se encontrar com seu amor. Truculento, como o próprio nome sugere, é um escravo completamente rústico e agressivo e passa alguns diálogos trocando terríveis xingamentos com a escrava de Fronésio, a malandra Astáfio. Sobre a escrava, Cordeiro destaca:

Fronésio tem a servi-la uma criada **tão manhosa quanto ela própria**, Astáfio, que se encarrega, segundo as circunstâncias, de enganar os amantes, de os mandar embora e, em caso de necessidade, de se substituir à sua senhora prestando-lhes os bons serviços que eles esperariam (p. 14, grifos nossos).

Ainda sobre as personagens, percebemos claramente que Plauto dedicou-se por compor sua trama com os já conhecidos “personagens-tipo”. Assim afirma Cordeiro:

Plauto [...] limitou-se, por norma, ao uso de tipos. É basicamente o que acontece em *O truculento*, peça que apresenta um elenco de dez personagens convencionais: o jovem ateniense, apaixonado, gastador e crápula (Diniarco); **a serva espertalhona e terrivelmente expedita** (Astáfio); o escravo de modos brutos que dá nome à peça (Truculento); a mais cúpida das cortesãs de Plauto (Fronésio); o soldado fanfarrão, rival de Diniarco (Estratófanés); o escravo de Diniarco (Cíamo); o jovem camponês, adversário de Diniarco (Estrábax); o velho (Cálicles); a cabelereira de Fronésio (Sira); e ainda personagens meramente acessórias: uma escrava de Cálicles e escravos que açoitam com correias (*lorarii*) (p. 22, grifos nossos).

Queremos destacar os adjetivos usados por Cordeiro para se referir à escrava Astáfio: *manhosa, espertalhona e terrivelmente expedita*. Sem dúvida, estamos diante de uma peça que traz o escravo com certo destaque. Isso fica bastante claro nos números registrados durante a análise das peças. Antes, entretanto, é válido registrar que, assim como todas as demais peças, *O truculento* também termina com um final feliz.

Com relação à primeira categoria 1 - *Mentir, fingir, dissimular, seduzir; ser artilosa(o), malandra(o), esperta(o), interesseira(o)*, foi possível notar um número bastante expressivo de ocorrências. No total, 18% das falas dos escravos eram mentiras, dissimulações, ou outras ações do gênero. Identificamos 34 falas desse teor distribuídas nas páginas 65, 67, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 83, 84, 104, 105, 106, 110, 113, 124, 127, 147 e 162. A título de ilustração, podemos citar a passagem do texto em que Truculento e Astáfio estão conversando, na página 83. O escravo responde Astáfio dizendo que não há nenhuma mulher que reside na casa de seu senhor (e, de fato, não residia). Astáfio, que já sabia disso, diz: “não mora aqui nenhuma mulher?”. Plauto faz questão de indicar o caráter de fingimento na fala, colocando ao lado do nome da personagem a indicação “com falsa admiração”. Não fizemos essa contagem, mas pela leitura da peça, é possível afirmar que grande parte das ações da categoria 1 sejam da escrava de Fronésio, uma vez que essa característica de ser mentirosa/falsa é a que mais se destaca na personagem.

A segunda categoria, 2 - *Ser má/ mau*, reuniu apenas uma fala, localizada na página 71. Nesse trecho da peça, Astáfio está dirigindo a palavra a Diniarco. Ela diz: “Conhece-se um homem enquanto ele está vivo. Logo que morre, paz à sua alma! Quando tu estavas vivo, eu conhecia-te”. Aqui, o tradutor traz uma nota explicando que “estar vivo” se refere à situação financeira. Logo, Astáfio está dispensando Diniarco, que muito argumenta depois, por ele não possuir mais seus bens. Devemos lembrar que o rapaz perdeu tudo gastando exatamente com a ama de Astáfio. Por isso, classificamos como uma atitude, de certa forma, carregada de maldade.

A terceira categoria, 3 - *Confabular; planejar; aconselhar a plateia ou outras personagens; falar verdades/ditos populares; dar orientações, lições, ordens; corrigir alguém*, como não poderia ser diferente, reúne um número considerável de ocorrências. Somam um total de nove distribuídas nas páginas 63, 64, 72, 76, 85, 86, 132 e 134. Como exemplo de fala que se integra a esse grupo, destacamos o trecho em que Astáfio tenta dispensar Diniarco da casa de Fronésio. O curioso da passagem é o modo como a escrava o faz: ela fala como se estivesse dizendo uma verdade compartilhada, quase um adágio:

Mais vezes te foi dada entrada, de facto, quando podias pagar. Deixa que os que pagam, gozem por sua vez do nosso serviço [pelo serviço] que pagam. **Tu aprendeste as letras. Se já as sabes, deixa que outros as aprendam!** (p. 134, grifos nossos).

Um outro exemplo de fala desta categoria é a da página 63. Aqui, merece destaque o fato de que se trata do primeiro diálogo da peça (não a primeira fala. A primeira é a de Diniarco, que fala consigo mesmo) e que se inicia com um escravo. Nessa passagem, Astáfio orienta as outras servas da ama que estão dentro de casa. Diz ela:

Aguçai o ouvido junto das portas e vigiai bem a casa, não vá algum visitante sair mais carregado do que entrou, ou alguém que entrou de mãos a abanar, sair com elas cheias. Eu conheço os costumes dos homens. Actualmente os jovens procedem assim: chegam a casa das rameiras em grupos de cinco ou seis companheiros de divertimento com um propósito bem composto: uma vez dentro de casa, um qualquer de entre eles encha a amante de carícias, enquanto os outros actuam. Se vêem que alguém os topa, gracejam para distrair o guardião com dichotes e graçolas. Frequentemente comem do que é nosso. Fazem o mesmo que os salsicheiros. É assim mesmo, por Pólux, e muitos de vós espectadores, sabeis, por Pólux, que eu não vos minto nisto! Para eles então é uma vitória e uma proeza arrebatam a presa aos piratas! Mas, por Castor, nós, pela nossa parte, retribuimos lindamente aos nossos ladrões o favor recebido! De facto eles próprios vêm como nós nos enchemos com os seus bens e o cúmulo é que foram eles próprios que encheram com eles a nossa casa! (p. 63-64).

Assim, a escrava não só demonstra esperteza, pois sabe como agir na situação da qual fala, como também orienta as outras escravas sobre como proceder nesses casos.

Para a quarta categoria 4 - *Ser irônica(o)*, no entanto, encontramos apenas duas ocorrências, as quais estão localizadas nas páginas 81 e 85.

A categoria 5 - *Executar trapaça/plano; desfrutar da trapaça/plano*, bem como 11 - *Serius Currens*, 12 - *Fugir*, 13 - *Intrrometer-se* e 14 - *Apanhar*, não foram contempladas com nenhuma ocorrência.

As categorias 6 - *Roubar*, 8 - *Provocar outra personagem*, e 10 - *Zombar de outra personagem*, por sua vez, tiveram, cada uma, uma única ocorrência, respectivamente nas páginas 110, 117 e 136.

A nona categoria 9 - *Usar linguagem chula; usar metáforas sexuais*, reuniu 3 ocorrências, todas localizadas na página 126.

Identificamos também, dentre as ações de cunho cômico, aquela que mais se destaca. Como não poderia ser diferente, trata-se do sétimo grupo 7 - *Ser grosseira(o), destemperada(o), insolente, hostil; ameaçar; ser mal-humorada(o), reclamar, resmungar*. Uma vez que a peça ganha o nome de uma personagem que tem por nome “Truculento”, é muito natural que de todos os elementos de comicidade, a grosseria, o destemperamento, se destacasse. Registramos ocorrências desse teor nas páginas 67, 68, 69, 70, 80, 81, 82, 83, 84, 87, 113, 114, 115, 116, 117, 125, 127, 128, 132, 133, 134, 137, 138, 143, 146, 153 e 164, somando um total de 45 falas que continham alguma reclamação, ou despautério.

Por fim, temos a categoria 15 - *Sem executar ações propriamente cômicas*, que no total, somou 94 falas. Embora o número seja significativo, vale lembrar que ele corresponde a menos da metade das falas dos escravos. As demais, reunidas, somam um montante de 51%. As passagens desse grupo foram identificadas nas seguintes páginas: 64, 65, 66, 68, 71, 74, 75, 76, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 87, 105, 106, 112, 113, 114, 115, 118, 125, 126, 127, 128, 133, 134, 135, 136, 137, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 153 e 157.

Apesar da quantidade de falas registradas nesse último grupo, novamente lembramos que, trata-se de passagens dedicadas a escravos. Independente de ser um trecho em que a personagem não se utiliza de elementos cômicos, são participações e aparições que merecem ser observadas e destacadas. Ademais, como já mencionamos em outros capítulos, o teor cômico de uma peça não advém unicamente da apreensão das falas. Existe, a título de exemplificação, o aparato visual que nos falta quando não assistimos à peça encenada; há aliterações, que por si só, provocam o riso do leitor; há outras maneiras de atingir o humor.

Detendo-nos nas ações cômicas, por outro lado, podemos notar, sem dúvida, uma maior variedade de ações, que nas peças analisadas de Menandro. Enquanto em *Misanthropo*, tínhamos um total de 9 tipos de ações diferentes dentro do enredo, em *O truculento*, temos 10. Essa diferença se amplia ainda mais entre as outras duas peças. *Rapariga de Samos* possui um total de 4 tipos de ações, e dentre as 4, uma é a categoria de ações não propriamente cômicas. Em *A comédia da panelinha*, por sua vez, temos um total de 10.

Outro detalhe importante a se observar é a porcentagem de falas de escravos em relação às falas totais da peça. Temos um percentual de 23% das de escravos, enquanto que o restante, de personagens diversos. Esse é um registro que se mostrou semelhante em três peças: *Misanthropo*, *O truculento* e *A comédia da panelinha*. Os dados que, novamente,

trarão a certeza de que o escravo plautino ganha mais destaque são, sem dúvida, os da tabela que confronta o número de falas das personagens por ato. É possível observar na tabela 3, por exemplo que o ato III é basicamente composto por diálogos entre escravos. Das 29 falas do ato, 26 são dessas personagens. É válido mencionar também que a cena IV, do ato I inteira se dá com um diálogo de dois escravos: Astáfio e Truculento. Trata-se, mais uma vez, do destaque concedido por Plauto a esse típico personagem.

Gráfico 5 - O Truculento

- Mentir, fingir, dissimular, seduzir; ser ardilosa(o), malandra(o), esperta(o), interesseira(o)
- Ser má/ mau
- Confabular; planejar; aconselhar a plateia ou outras personagens; falar verdades/ditos populares; dar orientações, lições, ordens; corrigir alguém
- Ser irônica(o)
- Roubar
- Ser grosseira(o), destemperada(o), insolente, hostil; ameaçar; ser mal-humorada(o), reclamar, resmungar
- Provocar outra personagem
- Usar linguagem chula; usar metáforas sexuais
- Zombar de outra personagem
- Sem executar ações propriamente cômicas

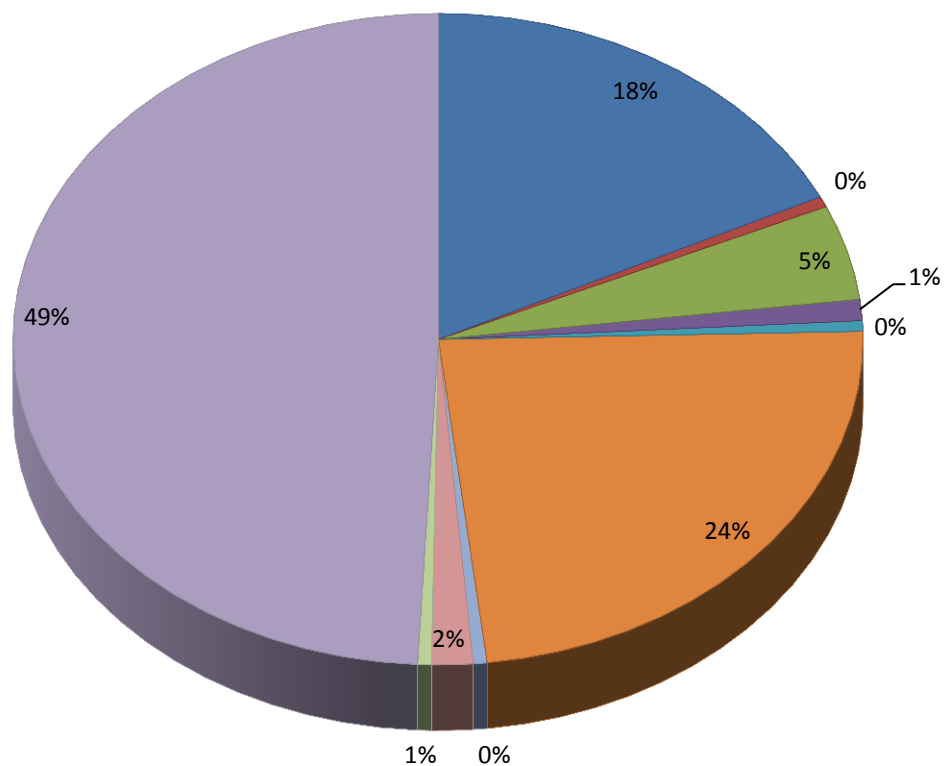


Gráfico 6 - Total de falas de *O truculento* x Total de falas de escravos

■ Número total de falas da peça ■ Número total de falas de escravos na peça

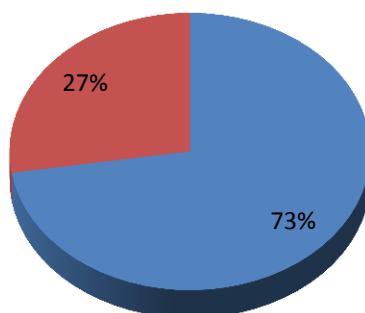


Tabela 3:

<i>O truculento</i>		
Atos	Total de falas da peça	Total de falas dos escravos
Ato I	195	87
Ato II	80	27
Ato III	29	26
Ato IV	133	47
Ato V	65	3
Total	502	190

Aulularia (A comédia da panelinha)

A última peça analisada, *A comédia da panelinha*, é uma das mais famosas de Plauto. No Brasil, é muito possível que seja a mais conhecida, ainda que indiretamente, em virtude da adaptação de Ariano Suassuna com *O santo e a porca*.

A peça, que foi escrita aproximadamente depois de 195 a. e. c., conta-nos a história de Euclião, um velho avarento que esconde em sua casa uma panela de ouro e que por medo de lhe roubarem, finge para todos que é muito pobre. O velho tem uma filha, Fedra, que é amante do jovem Licônides, sobrinho de Megadoro, seu vizinho. Licônides violara Fedra e esta, sem que ninguém saiba, está prestes a dar à luz um filho seu. Megadoro pede a mão da jovem em casamento e o pai aceita o pedido, desde que o vizinho abra mão do dote, geralmente pago pelo pai da noiva. Megadoro aceita o acordo e, logo depois, envia escravos à casa de Euclião para prepararem a ceia de comemoração. Euclião, achando que será roubado, escorraça a pauladas todos que aparecem e, acreditando que se encontra a sós, fala consigo mesmo da necessidade de esconder seu ouro em outro lugar. O escravo de Licônides, Estróbilo, entra e, tendo escutado os dizeres de Euclião, rouba a panela de ouro a fim de comprar sua liberdade. Licônides, ao saber do casamento do tio com sua amada, resolve contar a Euclião a verdade sobre ter “lhe tomado algo”. O velho, que se dá por conta do roubo de seu ouro, confunde a informação trazida pelo jovem e acredita ser ele o ladrão de sua panelinha. No fim da peça, como de costume, tudo se resolve. Euclião presenteia os noivos com o ouro e a liberdade é concedida a Estróbilo.

As hilárias passagens de Euclião fingindo ser pobre, ou enxotando todos os que se aproximam, com medo de ser roubado, certamente contribuem com boa parte da comicidade da peça. Nada dessas ações do velho seriam possíveis, todavia, se os escravos não fossem o catalizador de tudo, ou muito mais que isso, os causadores dos quiproquós. Cardoso cita os recorrentes mal-entendidos e confusões, como elementos originais e importantes para a comicidade da peça quando afirma que “Embora algumas partes estejam perdidas, a comédia revela o virtuosismo de Plauto no manejo dos mais diversos recursos cômicos: ação, gestualidade, linguagem, quiproquós, etc.” (p. 29).

Logo, parece muito evidente que, a despeito de haver outros personagens e motes cômicos, o escravo ganha uma enorme ênfase nas duas peças analisadas de Plauto. Sobre o destaque do escravo plautino, Gaillard afirma que “Parece claro que Plauto, e depois dele

Terêncio, não tiveram nenhum escrúpulo em apresentar os escravos não somente como homens, mas também como homens eficazes²¹” (p. 36, tradução nossa).

O brilhantismo do escravo de Plauto novamente pode ser percebido nas categorias de análise. A despeito de que no primeiro grupo 1 - *Mentir, fingir, dissimular, seduzir; ser ardilosa(o), malandra(o), esperta(o), interesseira(o)*, tivemos apenas dois registros na página 55 e no segundo grupo, 2 - *Ser má/ mau*, nenhum, vemos claramente que nos demais grupos o escravo possui uma viva presença. É o caso do terceiro grupo, 3 - *Confabular; planejar; aconselhar a plateia ou outras personagens; falar verdades/ditos populares; dar orientações, lições, ordens; corrigir alguém*, para o qual registramos 13 ocorrências nas páginas 26, 28, 29, 30, 41, 42 e 45. Um exemplo de fala correspondente a essa categoria é a da página 41, na qual o escravo Estróbilo aconselha:

O que eu faço agora é muito digno dos honrados escravos: executar as ordens do amo sem demora ou enfado; pois aquele que quer servir completamente ao gosto do senhor, tem que correr para fazer as suas tarefas, antepondo-as a seus próprios assuntos. Se você quiser dormir, faça isso, mas pensando que é um escravo; pois aquele que serve, como eu, a um apaixonado, é obrigado a colocar um freio em sua paixão amorosa e restringi-la quando a vê em perigo: não empurrá-lo quando está prestes a cair. Como se ajusta a boia das crianças que aprendem a nadar para que se esforcem menos e nadem mais facilmente, assim há de fazer o bom escravo com o amor apaixonado: ajudar a sustentá-lo para impedir que afunde. Que seus olhos aprendam a conhecer a vontade do senhor através de seus gestos. Que tenham pressa em por em prática suas ordens, superando em rapidez as mais velozes bigas. Quem tiver tudo isso em conta não precisa ter medo das correntes ou temer esfregar as cadeias, para deixa-las limpas, porque suas falhas acarretariam tais castigos. Agora meu amo está apaixonado pela filha deste pobre Euclião. Ele já soube que está prometida em casamento a Megadoro, e fui enviado aqui para observar e relatar qualquer coisa que acontecer. Vou colocar-me junto a esse altar, onde ninguém me vê, e daqui eu posso olhar ao meu gosto o que acontece com ambos os lados²² (tradução nossa).

²¹ Em espanhol: “Parece claro que Plauto, y después de él Terencio, no tuvieron ningún escrúpulo en presentar a los esclavos no solamente como hombres, sino además como hombres eficaces”.

²² Em espanhol: Lo que yo hago ahora es bien digno de los siervos honrados: ejecutar las órdenes del amo sin tardanza ni enfado; pues el que quiere servir completamente a gusto del señor, ha de apresurarse a hacer sus encargos, anteponiéndolos a sus propios asuntos. Si tiene ganas de dormir, hágalo, mas pensando en que es un esclavo; porque el que sirve, como yo, a un enamorado, está obligado a ponerle un freno a su pasión amorosa y contenerle cuando la ve en peligro: no empujarle cuando está a punto de caer. Como a los niños que aprenden a nadar se les ajusta un flotador de juncos para que trabajen menos y naden con más facilidad, moviendo las manos de la misma suerte ha de hacer de flotador el siervo bueno con el amor enamorado: ayudarle a sostener a impedir que vaya al fondo. Aprendan sus ojos a conocer en los restos la voluntad del señor. Apresúrense a poner en práctica sus mandatos, superando en rapidez a las más veloces cuadrigas. Quién de todo esto tenga cuenta, no haya miedo a las correas ni tema dar brillo a las cadenas, a puro llevarlas, porque sus faltas le acarrear tales castigos. Ahora mi amo está enamorado de la hija de este pobre Euclión. Ya le ha hecho saber que está prometida en casamiento a Megadoro, y me ha mandado aquí a que observe y le

Interessante nesse trecho é que o escravo não apenas traz um adágio ao público, orientando como deve ou não, agir o escravo, e usando, para isso, a metáfora da criança aprendendo a nadar, como também revela um tipo de planejamento, quando informa que ficará no altar, escondido dos olhos de todos, podendo ver ali o que bem acontece a sua volta.

Para a quarta categoria, 4 - *Ser irônica(o)*, encontramos quatro ocorrências, cada uma nas páginas 16, 26, 33 e 44. Um exemplo de fala incluída nesse grupo é a de Estáfila ao responder seu amo Euclião. Antes de sair, o velho faz recomendações à escrava, pedindo que volte para dentro e cuide de tudo que há na casa. Com uma resposta carregada de ironia, Estáfila diz: “Sim, porque o que há nela há que se guardar! Para que não se carregue a própria casa! Porque o que há aqui em nada há de despertar a cobiça dos ladrões. Tão cheia está de vazios e teias de aranhas!”²³ (p. 16).

O quinto conjunto de ações, 5 - *Executar trapaça/plano; desfrutar da trapaça/plano*, da peça *A comédia da panelinha* também se mostrou expressivo, com 18 falas, distribuídas nas páginas 46, 47, 53, 54, 55, 56, 57 e 58. Uma passagem que ilustra o conteúdo do grupo 5 está presente nas páginas 46 e 47. Nelas, não apenas o escravo Estróbilo conta como planejou o roubo da panelinha, como se regozija pelo feito. Em outras palavras, ele conta como executou a trapaça e, ao mesmo tempo, desfruta dos resultados obtidos com o plano:

Eu sou o único que excedo em riqueza aos grifos que possuem montanhas de ouro. Quem são os reis daqui? Mendigos mortais. Eu sou o rei Felipe em pessoa. Oh, dia feliz! Como me apressei a vir, cheguei muito antes do velho, e tive tempo de me acomodar bem nesta árvore, de onde pude observar onde ele escondia o ouro. Tão logo ele se foi, embaixo da árvore, desenterrei a panelinha cheia de ouro, não sem deixar de ver até onde se dirigia o velho, sem que ele pudesse ver a mim, afastando-me um pouco do caminho. Ora, já está aqui outra vez. Vou esconder meu achado em casa²⁴.

informe de cualquier cosa que acaezca. Voy a ponerme junto a este altar, donde nadie me vea, y desde aquí podré contemplar a mi sabor lo que pase a un lado y otro.

²³ Em espanhol: “Sí, para lo que en ella hay que guardar! Como no se lleve alguien la casa misma! Porque lo que es aquí nada hay que despierte la codicia de los ladrones. Tan llena está de vacíos y telas de arañas!”

²⁴ Em espanhol: “Yo soy el único que excedo en riqueza a los grifos que poseen las montañas de oro. Qué son los reyes de por aquí? Mendigos mortales. Yo soy el rey Filipino en persona. Oh, día feliz! Como me apresure a venir he llegado mucho antes que el viejo, y he tenido tiempo de acomodarme bien en este árbol, desde donde podía mirar en dónde escondía el oro. Tan luego como se fue, bajo del árbol, desentierro la olla llena de oro, no sin dejar de ver hacia donde se dirige el viejo, sin que él pueda verme a mí, apartándome un poco del camino. Hola, ya está aquí otra vez. Voy a esconder mi hallazgo en casa”.

Como já mencionamos, muitas vezes ocorre de uma mesma fala representar dois grupos diferentes. Essa fala do escravo Estróbilo pertence tanto ao quinto, como ao sexto grupo, 6 - *Roubar*. Este, representado apenas pela fala que se estende entre as páginas 46 e 47, traz uma das ações mais comuns em peças da Comédia Nova.

O grupo seguinte, 7 - *Ser grosseira(o), destemperada(o), insolente, hostil; ameaçar; ser mal-humorada(o), reclamar, resmungar*, é outro que salta aos olhos no gráfico, com um total de 18 falas, dispersas entre as páginas 15, 17, 27, 28, 29, 33, 34, 35, 43 e 44. Para exemplificar tal categoria, trazemos o trecho que revela uma discussão entre os escravos que compõem o grupo dos cozinheiros. Na página 28, ao ser desprezado por Congrião, Antrax retruca com grosserias: “Te atreves a falar de mim com desprezo, quando és um ladrão com todas as letras, sua corda de força?²⁵”.

Para as categorias 8 - *Provocar outra personagem*, 11 - *Serius Currens*, 12 - *Fugir* e 13 - *Intrometer-se*, contudo, não foram identificadas quaisquer falas. Também pouco expressivo foi o resultado na categoria 9 - *Usar linguagem chula; usar metáforas sexuais*, na qual encontramos apenas uma ocorrência, localizada na página 27. Para representar a categoria, trazemos a fala de Congrião que, ao ouvir a zombaria de outro escravo dizendo que o velho guarda até os sopros que dá enquanto dorme, questiona: “E os outros buracos do corpo? Os tapa bem para não desperdiçar os sopros?²⁶”.

O décimo grupo de análise, 10 - *Zombar de outra personagem*, evidencia um número consideravelmente expressivo, tendo em vista que foi o maior número de ocorrências de todas as peças analisadas, gerando um total de seis falas, todas encontradas na página 27. Para ilustrar o grupo 10, podemos voltar ao exemplo dado na categoria anterior, que se aplica às duas situações: uso de linguagem chula e zombaria.

A penúltima categoria, 14 - *Apanhar*, congrega três falas, distribuídas nas páginas 15, 34 e 43. No trecho da página 34, não apenas pelas falas percebemos que se trata de uma cena de espancamento entre Euclião e o escravo Congrião, como pela indicação do próprio autor, que, ao lado da fala do servo escreve “o golpeia”.

²⁵ Em espanhol: “Te atreves a hablar de mí con desprecio, cuando eres un ladrón con todas sus letras, racimo de horca?”.

Em espanhol: “Y las otras salidas de su cuerpo? Las tapa bien para no desperdiciar los sopros?”

Por fim, como nas demais, o décimo quinto grupo, *15 - Sem executar ações propriamente cômicas* agregou o maior número de falas, somando um total de 84, que se distribuem pelas páginas 15, 16, 17, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 34, 43, 44, 53, 54, 55 e 56.

Com exceção de *Rapariga de Samos*, essa foi a única peça analisada que possui no total mais de 50% de ações não propriamente cômicas na peça. Há que se considerar, no entanto, a variedade de outras ações importantes para o apelo humorístico.

Dentre as quatro histórias analisadas, essa foi a única com a menor porcentagem de falas de escravos. Há menos falas no total que a peça *Rapariga de Samos*. Contudo, se retomarmos a análise da peça grega, veremos o qual pouco cômicas são as passagens dos escravos na trama e como isso ficou evidente nos gráficos, o que não é o caso aqui.

Por fim, podemos observar a tabela 4, que nos mostra claramente que no último ato, o quinto, mais da metade das falas dedicadas à trama são de escravos. O primeiro ato também evidencia um número expressivo, tendo em vista que 31% das falas desse bloco também são destinadas a esse tipo de personagem.

Gráfico 7 - A comédia da panelinha

- Mentir, fingir, dissimular, seduzir; ser ardilosa(o), malandra(o), esperta(o), interesseira(o)
- Confabular; planejar; aconselhar a plateia ou outras personagens; falar verdades/ditos populares; dar orientações, lições, ordens; corrigir alguém
- Ser irônica(o)
- Executar trapaça/plano; desfrutar da trapaça/plano
- Roubar
- Ser grosseira(o), destemperada(o), insolente, hostil; ameaçar; ser mal-humorada(o), reclamar, resmungar
- Usar linguagem chula; usar metáforas sexuais
- Zombar de outra personagem
- Apanhar
- Sem executar ações propriamente cômicas

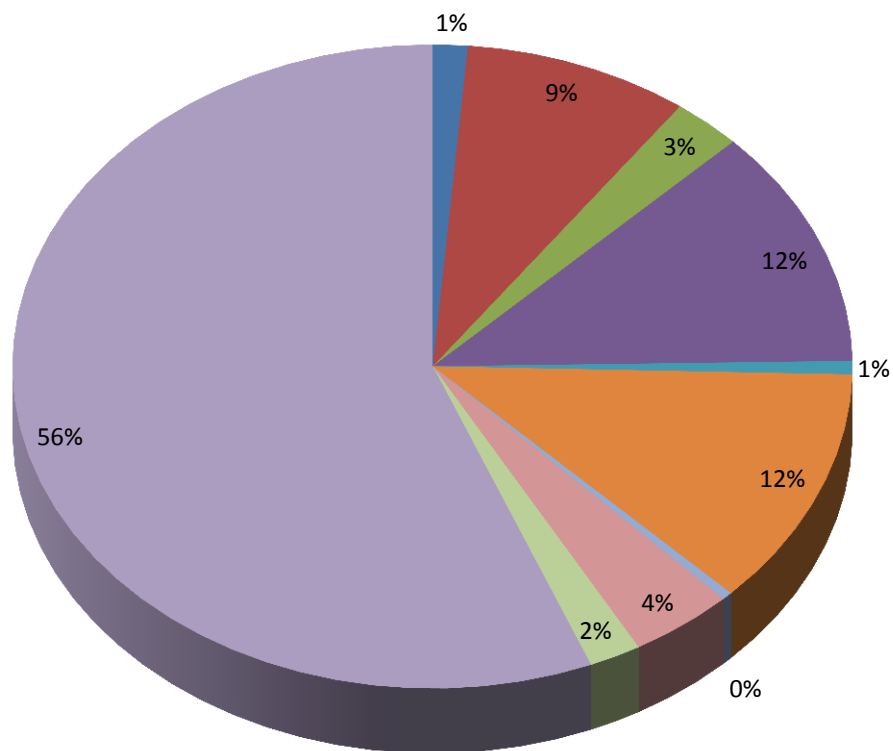


Gráfico 8 - Total de falas de *A comédia da panelinha* x Total de falas de escravos

■ Número total de falas da peça ■ Número total de falas de escravos na peça

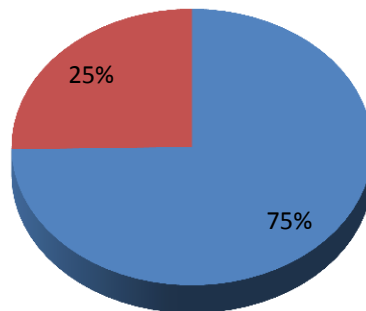


Tabela 4:

<i>A comédia da panelinha</i>		
Atos	Total de falas da peça	Total de falas dos escravos
Ato I	16	7
Ato II	168	63
Ato III	62	15
Ato IV	124	27
Ato V	62	34
Total	432	146

Considerações Finais

A proposta de nossa pesquisa era demonstrar, de duas maneiras, como o escravo plautino se destaca em relação ao menandriano: *como* e *quanto* o escravo de Plauto aparece nas peças. Utilizamos um método talvez controverso de contabilizar as falas e classificá-las em categorias. Contando, teríamos um auxílio, uma maneira a mais de perceber a movimentação do personagem pelas tramas. Categorizando, perceberíamos de que maneira esses escravos eram retratados.

A questão principal do trabalho era saber se todo o destaque dado ao escravo em Plauto era uma invenção do dramaturgo, ou se era uma cópia do que já aparecia nos modelos gregos. Percebemos claramente, e para isso também tivemos auxílio de um vasto aporte teórico, que o escravo de Plauto é inteligente, rápido, malandro. É assim que Cordeiro percebe esse típico personagem em *O truculento*:

Astáfio, escrava inteligente, ligeira nas afirmações, hábil nas atitudes e pensamentos, de tal maneira é uma excelente estratega e dominadora das situações que as suas intervenções constantes, além de ajudarem Fronésio (sua ama) em termos de relações humanas, são decisivas para a aquisição de novos pecúlios e fundos monetários (p. 24).

Talvez seja possível afirmar que o escravo é o “motor” que movimenta a comédia plautina. Possui um enorme destaque na trama e, quase sempre, se destacando por ser ardiloso. Um exemplo do enfoque dado ao típico personagem é a cena IV, de *O truculento*, na qual todos os diálogos são interpretados por dois escravos, muito engraçados, cada um a sua maneira: Astáfio por ser ardilosa, falsa, a típica “malandra”; e Truculento por ser, como o próprio nome releva, grosseiro.

Não resta dúvidas de que esse sistema de análise que propusemos não consegue englobar todas as possibilidades do texto. Houve situações na peça que fugiam ao sistema, como por exemplo na cena do cozinheiro Congrião, de *A comédia da panelinha*, que, sem querer, motiva a desconfiança de Euclião, porém sem saber e sem ter intenção. A desgraça que Euclião julga estar acontecendo (o roubo de sua panelinha) é o que faz a cena engraçada e só é possível pela atuação do escravo. Assim, parece que é evidente que a

forma mais “completa”, se é que é possível, de compreender o humor de cada texto, é lendo na íntegra a peça. Esse sistema de análise, portanto, não resolve, não nos dá a “martelada final” sobre a questão, mas apenas oferece um recurso, uma ferramenta que reforça o argumento de que o escravo é, de fato, fundamental em Plauto.

Procuramos nos valer de teóricos renomados, que muito antes já se debruçaram sobre o assunto. Confirma nossa hipótese, por exemplo, Gonçalves, quando compara um texto de Menandro e outro de Plauto e que muito se aproximam. Diz o autor:

Passemos, pois, a um dos únicos textos da Comédia Nova latina que podem ser comparados com seus originais gregos, encontrado n’as *Báquides* de Plauto. Podemos comparar alguns dos fragmentos da comédia *Dís Exapáton* de Menandro com os trechos em Plauto que lhes parecem ser correspondentes, e fica claro que o trabalho criativo no processo de reescrita-transcrição era bastante livre e sofisticado (p. 136).

Também confirma a originalidade de Plauto, Cardoso, quando diz que

Muitos são os méritos de Plauto, como dramaturgo. Apesar de não dispormos dos textos gregos que lhe serviram de modelo - quase nada da comédia nova resistiu ao impacto do tempo -, há elementos indiscutivelmente originais nas peças. É certo que os assuntos e os cenários são gregos; há, porém, um processo de romanização nas comédias: costumes romanos são evocados há todo momento; deuses latinos coexistem com divindades gregas; algumas personagens têm os nítidos traços de personalidade que caracterizam o povo romano. Temos, em *A marmita*, exemplos excelentes desse processo: o prólogo é recitado pelo deus Lar, a divindade protetora da família romana, sem similar na teogonia helênica; há referências ao costume romano de distribuir-se, na cúria, moedas de prata aos cidadãos pobres; a marmita contendo ouro é escondida no templo da Boa-Fé, outra divindade autenticamente latina; uma das personagens, a velha Eunômia, tem a energia e a autoridade de uma típica matrona romana (p. 30-31).

Certamente, dentro da proposta que tínhamos, não haveria tempo hábil para fazer uma varredura em toda a obra dos dois autores e aplicar o mesmo método utilizado na análise das quatro obras examinadas. Sabemos que apenas com uma análise completa seria possível afirmarmos o que quer que seja. Trabalhando dentro dos limites disponíveis, procuramos demonstrar com esta pesquisa, claramente embrionária, apenas um novo olhar sobre essa questão e uma forma diferente de pensá-la.

Referências

ALBERTI, V. **O riso e o risível: na história do pensamento**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ARISTÓFANES. **Pluto ou Um deus chamado dinheiro**. Texto integral adaptado para jovens: Anna Flora; ilustrações: Carlos Matuck. 34. ed. São Paulo: 2007.

_____. **As Vespas; As Aves; As Rãs. Comédia Grega. Vol. II**. Tradução do grego e apresentação: Mário da Gama Kury. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

ARISTÓFANES; MENANDRO. **A paz; O misantropo**. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d..

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Eudoro de Souza. Coleção Os pensadores. Volume II, São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ARISTOTLE, **Politics: A Treatise on Government**. Tradução para o inglês: William Ellis. Londres: J. M. Dent & Sons, 1912. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/etext/6762>> Acesso em: 15 mai. 2014.

BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. Tradução: Maria Paula V. Zurawski et al. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BIANCHET, S. M. G. B. **Elementos de linguagem oral nas comédias de Plauto**. Scripta Clássica: História, Literatura e Filosofia na Antiguidade clássica. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 1999.

BRANDÃO, J. de S. **Teatro Grego: Tragédia e Comédia**. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 1984.

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos?** São Paulo: Cia das Letras, 1993.

CARDOSO, Z. de A.; DUARTE, A. da S. (Orgs.). **Estudos sobre o teatro antigo**. São Paulo: Alameda, 2010.

CORDEIRO, A. M. **Introdução**. In: PLAUTO, T. M. O truculento. Tradução do Latim, Introdução e notas: Adriano Milho Cordeiro. São Paulo: Annablume Clássica; Coimbra: CECH, 2011.

COUTO, A. P. do. **Trasão - o único *miles* da comédia terenciana**, p. 225-238. *Humanitas*, n. 63, 2011. Disponível em <http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas63/13_APCouto.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2014.

_____. **Introdução**. In: PLAUTO, T. M. *Comédias Vol. II*, p. 17-27. Introdução: Aires Pereira do Couto. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006. Disponível em: <<http://www.uff.br/lingualatina/literatura1/pdfs/Aires%20Pereira.%20Introducao.%20Plauto.II.pdf>>. Acesso em: 29 jun. 2014.

FERNANDES, J. A. **A presença do riso na literatura antiga**, p. 11-17. In: POMPEU, A. M. C.; ARAÚJO, O. L. de. *O riso no mundo antigo*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012. Disponível em: <http://www.nuclas.ufc.br/publicacoes/livros/riso_mundo_antigo.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2014.

GAILLARD, J. **Introducción a la Literatura Latina**. Madrid: Acento Editorial, 1996.

GASSNER, J. **Mestres do teatro I**. Tradução: Alberto Guzik e J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GONÇALVES, R. T. **Comédia Latina: A tradução como reescrita do gênero**. *Phaos Revista de Estudos Clássicos*, n. 9, p. 117-142, 2009. Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/phaos/article/view/1404>. 2009.>. Acesso em: 25 jun. 2014.

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

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

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

MENANDRO. **Obra Completa**. Introdução, tradução do grego e notas: Maria de Fátima Sousa e Silva. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.

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

PARATORE, E. **História da literatura Latina**. Lisboa: Calouste, 1983.

PLAUTO, T. M. **O truculento**. Tradução do Latim, Introdução e notas: Adriano Milho Cordeiro. São Paulo: Annablume Clássica; Coimbra: CECH, 2011.

_____. **Comedias II: La comedia de la arquilla; Gorgojo; Epídico; Los dos menecmos; El mercader; El militar fanfarrón; La comedia del fantasma; El persa**. Traducción revisada por José Antonio Enríquez González. Madri: Editorial Gredos, 1992.

POMPEU, A. M. C.; ARAÚJO, O. L. de. **O riso no mundo antigo**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012. Disponível em:

<http://www.nuclas.ufc.br/publicacoes/livros/riso_mundo_antigo.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2014.

ROSSI, R. A. **As Revoltas de Escravos na Roma Antiga e o seu impacto sobre a Ideologia e a Política da Classe Dominante nos Séculos II a.C. a I d.C.: Os casos da Primeira Guerra Servil da Sicília e da Revolta de Espártaco**. Dissertação (Mestrado em História Antiga e Medieval) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/stricto/td/1463.pdf>>. Acesso em: 21 mai. 2014.

SARTIN, G. H. S. S. **A escravidão na civilização greco-romana: uma história de transformação social**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

SEGAL, E. **Roman Laughter: The Comedy of Plautus**. 2. ed. New York: Oxford University Press, 1987.

SOUSA E SILVA, M. de F. S. **Introdução**. In: MENANDRO. *Obra Completa*. Introdução, tradução do grego e notas: Maria de Fátima Sousa e Silva. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.

SILVA, N. S. C. **Eunuchus de Terêncio: estudo e tradução**. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Latina) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.classicas.ufpr.br/recursos/eunuco.pdf>>. Acesso em: 20 mai. 2014.

SOUZA, M. M. de. **Plauto e a Aulularia**. In VIII Congresso Nacional de Linguística e Filologia (I Congresso Internacional de Estudos Filológicos e Linguísticos), 2004. *Revista Philologus*. Rio de Janeiro: Instituto de Letras da UERJ, 2004. Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/revista/artigo/10\(30\)07.htm](http://www.filologia.org.br/revista/artigo/10(30)07.htm)>. Acesso em: 29 jun. 2014.

STACE, C. The Slaves of Plautus. **Greece & Rome**, p. 64-77, Vol. 15, 1968. Disponível em: <

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/642260?uid=3737664&uid=2&uid=4&sid=21103935041811>>. Acesso em: 5 mai. 2014.

VARGAS, J. E. de; FERNANDES, T. **Literatura Clássica Latina**. Florianópolis: UFSC/CCE/LLV, 2013.