



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO - CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
Programa de Pós-Graduação em História



CHRISTIANE DOS REIS MESSIAS

**O JOGO CÊNICO NO “ESTICO” DE PLAUTO E SUAS
INTERAÇÕES COM OS JOGOS PLEBEUS.**

2016

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL
REITOR LUIZ PEDRO SAN GIL JUTUCA
DECANO IVAN COELHO DE SÁ
DIRETOR MIRIAM CABRAL COSER**

**Dissertação apresentada à Universidade
Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO
como pré-requisito para obtenção do
Título de Mestre em História Social.**

Orientadora: Profa. Dra. Claudia Beltrão da Rosa

**Rio de Janeiro
2016**

Messias, Christiane dos Reis.
M585 O jogo cênico no “Estico” de Plauto e suas interações com os jogos plebeus / Christiane dos Reis Messias, 2016.
146 f. ; 30 cm

Orientador: Cláudia Beltrão da Rosa.
Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

1. Plauto. 2. Didascália. 3. Teatro – História e crítica. I. Rosa, Cláudia Beltrão da. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título

CDD – 792.09

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**O JOGO CÊNICO NO “*ESTICO*” DE PLAUTO E SUAS INTERAÇÕES
COM OS JOGOS PLEBEUS.**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – PPGH/UNIRIO, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História Social.

Integrantes da Banca examinadora:

Profa. Dra. Cláudia Beltrão da Rosa – UNIRIO (orientadora)

Prof. Dr. Alexandre Carneiro Cerqueira Lima - UFF

Prof. Dr. Deivid Valério Gaia - UFRJ

Profa. Dra. Sonia Regina Rebel de Araújo – UFF (membro suplente)

**O JOGO CÊNICO NO “*ESTICO*” DE PLAUTO E SUAS INTERAÇÕES
COM OS JOGOS PLEBEUS.**

**Dissertação apresentada à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO
como pré-requisito para obtenção do Título de Mestre em História Social.**

Orientadora: Profa. Dra. Claudia Beltrão da Rosa

**Rio de janeiro
2016**

Agradecimentos

Gostaria de agradecer primeiramente à minha orientadora, Claudia Beltrão da Rosa que, com toda delicadeza e inteligência, me guiou nesse percurso, trazendo-me sempre segurança e oportunidades de crescimento, reflexões oportunas e apoio. Fico muito feliz por ter encontrado a orientação certa, alguém que soube encaminhar uma pesquisa interdisciplinar como a minha, respeitando as demandas de ambos os campos com toda sabedoria! Gostaria de dizer: muito, mas muito obrigada! Aprendi muito com você nesses dois anos! Você é uma professora muito valiosa. Guardarei suas lembranças e ensinamentos para sempre!

Gostaria de agradecer especialmente ao Rafael que no início desse mestrado era meu namorado, no meio dele, noivo, e agora, meu marido. Obrigada pela compreensão em relação aos momentos de estudo que dividiram meu tempo com você, pelos fins de semana em casa me fazendo companhia para que eu pudesse estudar, obrigada pela paciência e por ter cuidado de mim quando me preocupei com prazos, com produção, com as obrigações do mestrado, enfim. Você foi o apoio que precisei para manter a calma. Te amo!

Também agradeço às divindades do teatro que primeiro me levaram para a Martins Penna, escola em que pude me exercitar e estudar e aprender e ensinar teatro. E depois por terem me permitido estudar no mestrado esse tema maravilhoso: comédia romana. Estudar comédia é uma benção: aprende-se e diverte-se ao mesmo tempo.

Incluo também minha família e todos os amigos e amigas que ouviram ao longo desse tempo alguns “nãos”, mas que sei que estão orgulhosos de mim. Adriana Leiras, Camila Pipa: amo vocês! Agradeço a paciência da família do Rafael (minha nova família) que também compreendeu meu momento e me apoiou! Gostaria de agradecer aos meus alunos e alunas por estarem na minha vida, é muito bacana sentir que o que se estuda tem aplicação direta na sua prática docente e que está sendo aproveitado, discutido, pensado, utilizado amplamente! Vocês são uma felicidade na minha vida!

Dedicatória

À memória de minha querida avó Ignácia. Por ter sido
minha mãe querida, cuidado de mim, educado
e me transformado na pessoa que sou.

MESSIAS, Christiane dos Reis. **O jogo cênico no “*Estico*” de Plauto e suas interações com os Jogos Plebeus**, 2016. 146p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2015.

Resumo: A rubrica ou didascália consiste em uma instrução dada pelo autor para encenação do texto dramático. Neste trabalho, a rubrica é utilizada como campo de observação dos vestígios de uma encenação passada, mais especificamente, procurando identificá-los na peça “*Estico*” de Plauto. A rubrica é aqui tomada como uma ponte entre o texto literário e a encenação, o registro fixado na literatura, da poética plautina; a marca do método do autor. Apesar de não encontrarmos em Plauto rubricas propriamente ditas, há rubricas faladas que dão uma descrição tão detalhada de ações, cenários etc, que tornariam redundante um cenário realista, por exemplo, e que deixam explícitos gestos, movimentações, trajés, acessórios, tom de voz e demais elementos pertencentes ao campo do espetáculo. Apresenta-se, assim, uma proposta de encenação do “*Estico*”, partindo de suas “falas-rubricas” que fornecem o caminho de um espetáculo possível para esse texto. Esse jogo cênico é aqui analisado em suas interações com os *ludi Plebeii*.

Palavras-chave: didascália, teatro antigo, Plauto.

MESSIAS, Christiane dos Reis. **The scenic game on “*Stichus*” of Plautus and their interactions with the *ludi Plebeii***, 2016. 146p. Dissertação (Master Thesis in Social History) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2015.

Abstract: The Didascalia consists of an instruction given by the author to the dramatic text staging. In this work it is used as a field of view of the remains of a past act, more specifically, looking to identify them in the play “*Stichus*” of Plautus. The didascalia is taken here as a bridge between the literary text and the staging, the record established in the literature, the plautine poetic; the mark of the author's method. Although we do not find in Plautus didascalias themselves, there are spoken didascalias that give description as detailed actions, sets etc, which would make redundant a realistic scenario, for example, and leaving explicit gestures, movements, costumes, accessories, tone of voice and other elements belonging to the spectacle. This presentation objectives therefore show the my research final result from the Masters in Social History at Unirio by drawing a staging proposal to “*Stichus*” from their “spoken didascalias” which provided the way of possible performance for this text. This scenic game here is analyzed in their interactions with the *ludi Plebeii*.

Key-words: Didascalias, Ancient Theatre, Plautus.

Sumário

Introdução	11
-------------------------	----

Capítulo I – O Teatro Romano, Plauto e “*Estico*”

1.1 Teatros e o Teatro Romano	16
1.2 Os jogos romanos e os <i>ludi scaenici</i>	20
1.3 Um teatro tipicamente romano	28
1.4 A comédia: um gênero teatral complexo	32
1.5 Plauto e o “ <i>Estico</i> ”	42

Capítulo 2 - As interações do “*Estico*” de Plauto com os Jogos Plebeus.

2.1 - Os <i>ludi Plebeii</i> e seu programa ritual	51
2.2 Programa	54
2.3 O espaço dos <i>ludi Plebeii</i>	61
2.3.1 O espaço do “ <i>Estico</i> ”	64
2.4 Os atores romanos.....	69
2.5 A estética plautina.....	82
2.5.1 Prólogo.....	85
2.5.2 A divisão em <i>cantica</i> e <i>diuerbia</i>	85
2.5.3 Enredos e tipologia de personagens	88
2.5.4 Engano e ilusão	89

Capítulo 3 - O “*Estico*” e o jogo cênico: a análise documental.

3.1 A divisão em unidades	93
3.2 “ <i>Estico</i> ”: construção atípica?.....	95
3.3 Primeira unidade: “Matronas abandonadas”	98
3.4 Unidade dois: “Anúncio do retorno dos maridos”	109
3.5 Unidade três: “Chegada dos irmãos”	117
3.6 Unidade quatro – O banquete dos escravos	126

Considerações finais	132
Documentação Textual	142
Referências.....	142
Ficha documental	151

INTRODUÇÃO

As peças de Plauto e Terêncio formam um corpo de obras clássicas romanas que influenciam escritores até a atualidade. Além de inspirar Camões, Shakespeare e Molière, dentre outros, Plauto estende seu raio de ação inclusive ao Brasil, em peça de Ariano Suassuna (“*O Santo e a Porca*” de 1957) e Guilherme Figueiredo (“*Um deus dormiu lá em casa*”, obra de 1949).

Se por um lado inspira dramaturgos de nossa época e de outras, Plauto serve também de material para encenadores diretamente. Podem ser citados alguns espetáculos brasileiros montados a partir de obras plautinas, como a montagem de André Paes Leme, renomado encenador carioca. André levou para os palcos, em 1991, a peça “*Os dois Menecmos*”, adaptação da obra “*Menecmos*” de Plauto, e foi ganhador de prêmios em âmbito nacional com essa produção. “*Os dois Menecmos*” foi também apresentada no segundo semestre de 2013, como prova final da então Etapa III noite¹, na Escola de Teatro Martins Penna, centenária escola de formação de atores do Rio de Janeiro.

A já citada peça de Guilherme Figueiredo, inspirada em “*Anfitrião*”, foi material para montagem da década de 1950 em que Paulo Autran e Tônia Carreiro figuraram. A peça “*Estico*”, de interesse central nesta dissertação, não é uma de suas peças mais lidas ou estudadas e, conseqüentemente, também não é muito montada. Dentre as 20 peças que chegaram praticamente completas à nossa época, são mais conhecidas ou por leituras ou por encenações: “*O soldado fanfarrão*”, “*Aululária*”, “*Menecmos*” e “*Anfitrião*”. Além das vinte já mencionadas, há também “*Vidulária*”, que se encontra em estado fragmentário.

Apesar de seu sucesso em encenações e apropriações ao longo do tempo, o teatro plautino e o romano em geral, durante muito tempo, foi visto como subordinado e inferior à produção grega, e os efeitos dessa visão fazem-se sentir até hoje. Em 2013, por exemplo, a renomada crítica de teatro, Bárbara Heliodora, publica o livro “*Caminhos do Teatro Ocidental*” em que aparecem considerações como: “*a fabula crepidata era a imitação da tragédia grega*” (HELIODORA, 2013, p. 79) ou ainda “o que realmente podemos chamar de teatro romano só nasceu no século II a.C com a importação da dramaturgia grega.” (HELIODORA, 2013, p. 78)

¹ A Escola Técnica Estadual de Teatro (ETET) Martins Penna faz parte atualmente da FAETEC e confere aos formandos o título de Técnico em Artes Dramáticas. São cursados pelos alunos, 5 períodos, denominados Etapas I, II, III, IV e V. A etapa III, após reforma curricular, vindo sendo dedicada aos estudos teóricos e práticos de comédia. Ao final de cada etapa (com exceção da primeira, na qual não há prova prática aberta ao público, e da última, que é dedicada à montagem de uma peça que fica em temporada na escola), as provas práticas são abertas para toda a comunidade escolar.

Apesar de mudanças começarem a despontar no horizonte, importantes obras de renomadas personalidades do teatro ainda estão imbuídas de grande helenocentrismo.

As considerações pejorativas acerca da obra de Plauto iniciam-se ainda na Antiguidade. Apesar de ter encantado seus contemporâneos com sua maestria rítmica, posteriormente, à época clássica, foi acusado de ser grosseiro e vulgar, criador de uma obra cheia de irregularidades e incoerências. Criticado por Horácio, “será assim considerado não somente mais grosseiro que Terêncio, mas também mais que Menandro que o precedeu!” (DUPONT, 2011, p. 150²). Será tomado, portanto, como arcaico, em sentido pejorativo, invariavelmente, perante os olhos dos que o sucederam.

No século XIX e início do XX, o teatro romano também era visto dessa maneira pelos historiadores de Antiguidade. Havia uma compreensão dessa produção teatral como subalterna e, até mesmo, como cópia do teatro grego. O velho paradigma, entretanto, vem perdendo forças. Mais recentemente, pensa-se o teatro romano como parte do contexto ritual em que se inseria e do qual é inseparável, adequado às concepções estéticas e necessidades culturais romanas, um teatro que faz referências a deuses, costumes e tradições tipicamente romanos, que deve ser avaliado dentro das inevitáveis convenções da *palliata* e que dá ênfase ao espetáculo.

O desprestígio do teatro romano na modernidade, entendido como simples reprodução das obras gregas, pode ter sido resultado, além do ‘viés helenocêntrico’ da historiografia já apontado, da má interpretação de uma assertiva de Cícero, de que os romanos copiavam os originais gregos palavra por palavra. Segundo Claudia Beltrão (no prelo, p.3), tal afirmação retirada do contexto causou um equívoco interpretativo que se dissolve quando devolvida ao enquadramento maior, deixando-se perceber que,

(...) a declaração de Cícero insiste que há mais, muito mais, nas versões latinas de peças gregas: há aquilo que chama “nossas opiniões e nosso estilo de composição” (*nostrum iudicium et nostrum scribendi ordinem*), indicando, no caso da comédia e da tragédia traduzidas de originais gregos, a inclusão de elementos romanos, criando o que chamaríamos de *versões*. (BELTRÃO, no prelo, p.3)

O modelo helenocêntrico vai sendo deixado para trás, à medida que a descoberta de novos documentos ajuda a conhecer melhor tanto o teatro grego como o romano. Houve também um aumento e incremento dos estudos de religião romana que puseram o teatro romano em seu contexto ritual, o que ajudou na superação paulatina de alguns postulados tradicionais: os postulados judaico-cristãos e os postulados racionalistas modernos (que desconsideram o

² Todas as traduções em língua estrangeira são minhas.

estudo da religião *per se*). A própria arqueologia lacial demonstrou a existência de formas teatrais latinas anteriores ao desenvolvimento da tragédia e da comédia, segundo Habinek (2005), e estudos arqueológicos dos locais das performances teatrais permitiram uma melhor compreensão do espaço teatral romano.

Em sintonia com as novas propostas para o estudo do teatro romano, esta dissertação busca refletir sobre a encenação teatral na Roma republicana, para além da concretude de um texto teatral, visando à análise das suas interações com a sociedade que o concebeu. Mais especificamente, pretende-se detectar, através da comédia plautina “*Estico*” (*Stichus*), possibilidades para o jogo de cena³, identificar efeitos cômicos presentes na peça, relacioná-los e analisá-los no contexto dos Jogos Plebeus (*ludi Plebeii*), festival religioso em que foi encenada a mencionada peça. A pesquisa inclui ainda, refletir sobre como a escolha da estética utilizada pelo autor interagia com o contexto histórico maior dos jogos romanos.

Para que essa análise possa ser feita, unem-se duas grandes áreas na proposição da pesquisa: História e Teatro. O que se propõe é um diálogo entre essas duas áreas, em adequação às concepções da História Cultural, que busca reflexões para além das facetas política e econômica tomadas rigidamente e entende a História como produto do pensamento e da experiência de uma época; além de ocupar-se com a pesquisa e representação de determinada cultura em dado período e lugar. Assim, as trocas entre ambas são salutares. Além disso, esse campo da História sempre buscou dar ênfase à interdisciplinaridade, e esse destaque para a intercomunicação de áreas também é um fator estimulador para união de História e Teatro, mais especificamente.

Relações interdisciplinares pressupõem que raramente um problema se encaixa unicamente nos limites de uma só disciplina, assim, sociólogos e antropólogos (dentre outros) contribuíram muito para a História Cultural. Norbert Elias ao estudar a “Sociedade de corte”, faz menção à maneira como o teatro clássico francês dialoga com a sociedade que o gerou. É o que se verifica na seguinte passagem:

Não é o conteúdo da peça que importa primordialmente (...), mas sim a arte sutil de os protagonistas controlarem seus destinos e resolverem seus conflitos - assim como na vida da sociedade de corte que serve de modelo para todas as camadas mais altas a maneira como uma pessoa controla uma situação

³ Ação muda do ator que usa apenas sua presença ou seu gestual para expressar um sentimento ou uma situação, antes de tomar a palavra, ou enquanto faz uso dela. (PAVIS, 2003: s.v. Jogo de cena).

tem sempre importância decisiva. Da mesma maneira como a sociedade de corte se vê na impossibilidade de agir de outro modo que não pela palavra ou, mais exatamente, pela conversação, o teatro clássico francês tampouco representa, ao contrário do drama inglês, ações, mas diálogos e declamações sobre ações que em geral escapam ao olhar do espectador. (ELIAS, 2001, p.127)

Entendendo, portanto, que “O estado, os grupos sociais e até mesmo o sexo ou a sociedade em si são considerados como culturalmente construídos” (BURKE, 1992, p.23) e que “o que há de verdadeiramente social na arte é sua forma” como dizia Lukács (*apud* KOUDELA, 2009, p.37), evidencia-se que esta interação entre os dois campos do saber será profícua tanto para História quanto para o Teatro. Assim, ao abordar o tema proposto sob a amplitude que as relações interdisciplinares demandam, evidencia-se as relações entre diferentes aspectos, os vários pontos de vista, a correspondência e complementação de ambas as áreas do conhecimento.

Ciente do valor do teatro na sociedade romana, tal aproximação demonstra quão frutífera a pesquisa pode ser tanto para a História como para o Teatro. Para concluir, citarei Beltrão:

Acreditamos que a pesquisa histórica deve buscar as interações entre as peças dramáticas e outras formas de ação social, a fim de discernir como uma apreciação das ações (*drama*) no palco enriquece a compreensão das ações sociais, pois a encenação torna-se significativa *no interior* das tradições e práticas sociais. (BELTRÃO, no prelo, p. 21).

Esta dissertação, portanto, reúne duas grandes áreas para falar de teatro. Seu enfoque não é apenas o texto dramático, mas o teatro em si, admitido em sua totalidade e, assim, resultante de todos os seus elementos compositivos. O teatro tratado como portador de uma dimensão espetacular, ritual e religiosa. “Os textos de teatro em Roma estavam destinados a celebrar um ritual religioso coletivo, central na religião romana, os jogos ou *ludi*.” (DUPONT, 2011, p. 13) Sendo assim, o que se conclui é que o texto será visto em contexto e em conjunto com os outros componentes do teatro romano.

No primeiro capítulo, apresentarei a conceituação geral a ser utilizada como base para esta pesquisa. Serão apresentadas noções gerais sobre comédia, teatro e as especificidades do teatro romano, os *ludi* e os *ludi scaenici* e considerações mais amplas a respeito de Plauto e “*Estico*”.

O segundo capítulo será dedicado às interações do “*Estico*” com os Jogos Plebeus, sendo então delineados seu programa ritual, o espaço dedicado a esses jogos e à peça em questão. Também

será feita uma explanação sobre os atores: suas técnicas, organização etc. E dedicarei algumas páginas à estética plautina (prólogo, divisão em *cantica* e *diuerbia*, enredos, tipologia de personagens etc.)

No terceiro capítulo, desenvolverei a pesquisa em si: constará nessas páginas a análise documental. Nele divido “*Estico*” em quatro segmentos, divisão encontrada a partir de sua alternância entre partes cantadas e faladas. Através da análise das rubricas, procuro explicitar o jogo cênico presente na peça, revelando uma possível encenação.

Capítulo I - O teatro romano, Plauto e o “Estico”

1.1 Teatros e o Teatro Romano

Mas afinal, o que é teatro? Inicialmente designava o “lugar de onde se via o espetáculo” como se pode verificar em Gregory McCart: “O lugar onde os espectadores na tragédia sentavam era chamado de *Theatron*, uma palavra derivada da palavra grega antiga ‘ver’”. (MCCART, 2007, p.251).

Em latim, a palavra teatro, durante muito tempo, nem mesmo existiu. Nem a palavra e nem o teatro como lugar, como edifício permanente. Para designar a arquibancada, os romanos cunharam outra palavra: *cavea*. “O termo grego, *theatron*, significa “lugar de onde se vê”: não há equivalente em latim, sem dúvida porque o monumento é percebido como grego na sua totalidade. Para designar a arquibancada somente, os latinos tinham uma palavra: *cavea*.” (DUPONT, 1999, p.20)

Assim como *cavea* designava os bancos do teatro, o edifício em si foi denominado posteriormente como *theatrum*. O teatro entendido como espetáculo cênico era o jogo que se passava em frente à *scaena*, lugar que acolhia o mundo da ficção. Havia diferentes tipos de espetáculos cênicos, como os jogos gregos, os jogos oscos, os etruscos e a pantomima, por exemplo. Assim, afirma Florence Dupont que:

O termo “cena” traduz falsamente o termo latino *scaena*. Por cena, entendemos o palco, enquanto os romanos entendiam o muro da cena que se erguia verticalmente face aos espectadores. Perfurado por três portas, o muro da cena é a fachada vazia de um mundo irreal, de onde vão sair os personagens para representar seu papel. *A scaena é de fato, o que define o teatro como lugar da ficção (...)* (DUPONT, 1999, p. 20, grifo nosso)

Os *ludi scaenici*, podem ser entendidos como jogos que possuem um caráter imediato de criação, que são “performados”/apresentados ao vivo para a assistência e que se passam em frente à *scaena*. Esses espetáculos cênicos podiam ser apenas pantomimas e danças, por exemplo, ter ou não um texto falado, dependendo da época à qual nos referimos.

(...) *Ludi scaenici* originados em 364 a.C. como danças de pantomima para flauta, mais tarde incluíram peças, pela primeira vez nos *ludi*

Romani de 240 a.C. (HORNBLLOWER, S.; SPAWFORTH, A., 2012: s.v. *Ludi scaenici*)

Se em Roma a palavra *theatrum* designava o edifício apenas, hoje, porém, a palavra teatro tem múltiplos significados. Nomeia tanto o edifício em que as peças são representadas, como pode também se referir ao conjunto da obra de um autor, ou ainda, à própria arte teatral.

Então, retomemos a pergunta: o que é teatro? “Um espaço, um homem que ocupa este espaço, outro homem que o observa. Entre ambos, a consciência de uma cumplicidade”. (PEIXOTO, 1986, p.9) Mas seria esta definição completa? Abarcaria todas as acepções relativas às artes teatrais? O próprio autor considera em seu texto, posteriormente, que se deve ter cuidado com explicações idealistas ou que se atenham a essências e abstrações. Compreender o teatro como linguagem artística em processo, em constante transformação, e em estreita ligação com as novas exigências e necessidades do ser humano através do tempo, é fundamental. Deve-se também estar ciente de que o que se entende como teatro atualmente não pode ser estendido para compreender formas teatrais ocidentais e orientais de outros contextos, e que, num mesmo recorte espacial, há diferentes maneiras de se fazer teatro, principalmente quando se leva em conta diferentes dimensões temporais. Por isso, Fernando Peixoto questiona: “(...) existe um teatro ou, em função da vida econômico-política, o teatro hoje é uma coisa, amanhã outra, ontem foi diferente?” (PEIXOTO, 1986, p.10).

Logo, deve-se entender o teatro como expressão artística em processo através do tempo-espaço, mas que conserva, porém, elementos que o distinguem como tal. Mesmo que em momentos históricos diversos tais componentes sejam modificados, alçados ao *status* de centralidade, postos num segundo plano ou descartados, para mais tarde serem reelaborados e reincorporados:

(...) o teatro conserva, através dos tempos, uma série de elementos que o distinguem enquanto expressão artística. É verdade que muitos às vezes, são esquecidos ou, circunstancialmente, relegados a segundo plano, para em novas condições, voltarem a ser recuperados. (PEIXOTO, 1986, p. 11).

Sendo o teatro dinâmico, uma importante característica dessa arte é sua estreita ligação com a sociedade. O palco estabelece sempre, em qualquer época, um diálogo vivo com sua audiência. O teatro é um tipo de linguagem artística que, como as demais, revela muito sobre a sociedade na qual está inserida. O que hoje é considerado estetizante⁴, em outras épocas poderia

⁴ Segundo Pavis, a estética normativa ausculta o texto ou a representação em função de critérios de gosto de uma época (mesmo que eles sejam universalizados pelo esteta numa teoria geral das artes). Cada época histórica é

não ser. O teatro do século XXI é o teatro pós-dramático, da ruptura, da fragmentação. E não deixa de revelar a seu modo a sociedade fragmentária na qual está inserido. O teatro que surge em Atenas, e que é elaborado e reelaborado nesta localidade, é também diferente do teatro feito em Roma durante a Antiguidade. Diferentes povos apresentam produções artísticas diferentes, pois como já posto anteriormente, a Arte se modifica no tempo-espaço. O teatro não é um só. Existiram e existem muitos teatros.

Mas que tipo de sociedade constrói o teatro romano que aqui será considerado como questão a ser estudada? Plauto concebe a peça “*Estico*” sob a República, regime que teve lugar após o período da dominação monárquica que, no ano de 509 AEC, encontra seu término⁵. Esse é um período fortemente expansionista de Roma. Inicialmente, a *urbs* constrói alianças e/ou domina seus vizinhos e, assim, consolida seu domínio por toda a península Itálica. “Após quase dois séculos de luta pela supremacia territorial na Itália, Roma tornou-se uma potência de âmbito internacional.” (CORASSIN, 2011, p.30)

Esse processo de expansão trouxe consequências econômicas, sociais, culturais etc. Novas regiões eram anexadas ao território romano a todo momento. Localidades diferentes no clima, na geografia, no tipo de economia, nas tradições culturais e artísticas, com diferentes situações jurídicas e diferentes divindades. A incorporação dessas regiões, o afluxo de escravos e riquezas, também provocou mudanças sociais inúmeras, e algumas mudanças já vinham ocorrendo desde o início da República, como reformas político-religiosas em benefício de plebeus ricos, por exemplo. No início do século III AEC., Roma abarcava sistemas locais muito diversos, que iam desde cidades-Estados gregas até regiões com populações de pastores, como as dos Apeninos.

Posteriormente, após os confrontos com Cartago, Roma expande-se por todo o Mediterrâneo e então podem os romanos afirmar: *mare nostrum*. É justamente nesse momento, que Plauto idealiza a peça “*O soldado fanfarrão*”. A obra alcançou um grande sucesso sendo repetida oito vezes, fato incomum, visto que as peças em Roma eram apresentadas uma única vez.⁶ “Buck dá a atrativa sugestão de que a popularidade de “*O soldado fanfarrão*”, usualmente datada de 205 AEC conte para o fato de que nesse ano os Jogos Plebeus foram repetidos 8

dominada por uma série dessas normas, faz uma ideia diferente da verossimilhança, do bom tom, das possibilidades morais ou ideológicas do teatro. A estética formula um julgamento de valor sobre a obra esforçando-se para fundamentá-la em critérios claramente estabelecidos. (PAVIS, 2003: s.v. Estética Teatral).

⁵ A pertinência desta periodização não interfere na análise proposta nesta dissertação. Para a crítica a esta periodização tradicional na historiografia, veja-se BELTRÃO, 2013b.

⁶ Quando o público queria que uma peça popular fosse repetida, a única maneira de se fazer isso era refazer o festival inteiro, ou uma parte dele, através do mecanismo chamado de *instauratio*, a “repetição ritual por causa de algum erro cometido”. (GRAF, 2007, p.57)

vezes.” (Duckworth, 1952, p. 78) De onde viria tal popularidade? A peça tem como personagem principal um soldado vaidoso que gosta de se vangloriar de sua beleza e coragem, mas que, na verdade, é um grande covarde. O enredo de temática bélica vai ao encontro do momento pelo qual os romanos passavam. Através da peça, podia-se rir dos adversários derrotados, identificando-os com Pirgopolinices e, ao mesmo tempo, os soldados romanos ficavam resguardados da fanfarronice do protagonista, afinal, na *palliata*, as personagens são gregas, e não romanas. Observando-se a obra e sua inserção na vivência dos romanos, interpreta-se melhor o sucesso da mesma.

De 509 AEC, data que tradicionalmente se toma como o “início” da República, até 27 AEC, quando Otaviano recebe do Senado a denominação de *Augustus* e de *princeps*, e que é adotada como o “início do principado”, passam-se muitos séculos, portanto. Todo esse período reúne conflitos internos e externos, mudanças em vários planos, transformações que fortalecem Roma, confirmando-a como um amálgama de diversos povos constituintes da própria identidade romana.

Essa expansão republicana foi bastante relevante para a formação do teatro de Roma, visto que, no seu contato com outros povos, múltiplas peculiaridades artísticas serão devidamente apropriadas, ressignificadas e reelaboradas. Com tantos povos conquistados e o convívio com tão diferentes culturas, seria simplesmente impossível que seu teatro não assimilasse esse processo. Adiciona-se, assim, às formas nativas de entretenimento, formas etruscas, gregas e oscas que vão resultar num teatro tipicamente romano. É o que se pode confirmar no trecho abaixo:

Foi só depois que Roma passou a dominar toda a Itália (em torno do século III a.C.) e, em seguida, espalhou seu poder de forma mais ampla ainda, abraçando toda a Grécia, eliminando a arquirrival romana, Cartago, e ganha o controle de todo o Oriente Helenizado, é que a tradição de um teatro típico romano surgiu – um que combina elementos emprestados de todos esses vizinhos conquistados, mesmo que esses elementos continuem a florescer lado a lado e, em alguns casos, até mesmo ofusquem-no em popularidade e longevidade.(GRIFFITH, 2007, p.26)

Esse teatro romano pode ser considerado, portanto, como resultado da combinação e ressignificação de vários elementos; resultado das grandes trocas culturais da época republicana. Entende-se que era própria do período a diversidade cultural como identidade, e o teatro amalgama, também em si, tradições artísticas diversas, para produzir um resultado diferente, singular, caracteristicamente romano. Não era apenas o teatro que passava por esse movimento, o mesmo processo verifica-se em outros setores da sociedade, como já

mencionado. Consideremos a religião, por exemplo. À medida que a expansão romana se dá, expande-se o próprio panteão dos deuses:

(...) talvez mais obviamente para os habitantes de Roma, a expansão da hegemonia trouxe com ela a expansão do panteão romano, já que novos templos para novos deuses foram erigidos por toda a cidade. (RÜPKE, 2007, p. 61)

Roma nunca foi fechada em si mesma, na verdade, e em seus próprios mitos de fundação pode-se verificar essa sua característica agregadora:

A sociedade romana sempre esteve aberta para influências estrangeiras; os mitos fundacionais romanos, incluindo a chegada de Enéas como fugitivo de Troia e o estabelecimento por Rômulo de um asilo no Capitólio, revela o entendimento dos romanos de que a cidade deles não era um círculo fechado ou exclusivo. (ORLIN, 2007, p. 61)

O teatro reflete a característica aglutinadora do sistema cultural⁷ romano como um todo, que fica evidenciada desde seus primórdios e que se estende ao período aqui estudado. A diversidade fazia parte da própria identidade romana. Enxergar a pluralidade dessa sociedade, aliás, é inclusive um movimento profícuo que ajuda a repensar o “helenocentrismo” no estudo da história de Roma. Essa tendência em ver aportes diretos da cultura grega (e especificamente, do teatro ateniense) na romana e por conseguinte, a submissão desta em relação àquela, desconsidera um movimento que seria bem mais amplo. Roma se apropriava do que lhe interessava e do que lhe era pertinente de acordo com seu próprio contexto cultural, e o reelaborava, produzindo um resultado singular, ou seja, romano⁸.

1.2 Os jogos romanos e os *ludi scaenici*

Deixando os contextos de produção do “*Estico*” de lado por hora, passarei, nesse momento, à definição de alguns conceitos que serão utilizados ao longo da presente dissertação. Possibilita-se, assim, que o exame de questões mais específicas do teatro romano em si seja feito de maneira clara, em abordagem futura da obra plautina.

⁷ Cultura aqui entendida como “um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida.” (GEERTZ, p.103, 1989)

⁸ O viés helenocentrista marca ainda os estudos da antiguidade clássica, fazendo crer, equivocadamente, numa ‘derivação’ grega dos elementos culturais romanos, quando não uma cópia. O tema escapa aos interesses desta dissertação: cf. (BELTRÃO, 2013b, p. 125-126).

O primeiro ponto que deve ser entendido sobre a apresentação das peças teatrais em Roma é que elas tinham lugar no programa ritual dos *ludi* e que os espetáculos plautinos devem ser entendidos como parte integrante dos jogos romanos.

Os *ludi* são “festivais religiosos em essência” (BELTRÃO, no prelo, p.4). Utilizando o conceito politético⁹ de Jon Iddeng (2012), podemos dizer que todo festival é um evento público que diz respeito a toda comunidade, que se inscreve em um calendário oficial e que tem lugar num espaço público. Esses festivais possuem um programa ritual, apresentando assim, elementos-chave compositivos. “Os festivais greco-romanos eram claramente celebrados de acordo com um programa ritual de algum tipo (...) e envolviam uma grande variedade de tipos rituais.” (IDDENG, 2012, p.21-22)

O autor supracitado passa então a listar, de acordo com o conceito politético escolhido, os componentes rituais que aparecem mais amplamente nessas grandes festas religiosas. Iddeng (2012) afirma, então, que encontramos nos festivais, em geral, os seguintes componentes rituais: celebrantes, sacrifício, fórmulas verbais, banquete, tratamento ritual do culto de objetos-chave (imagens de deuses, por exemplo), procissão, performance ou jogos.

Pode-se depreender, então, a partir do que foi posto acima, que *ludi* eram festivais religiosos que incluíam a participação de toda a comunidade romana (não se restringindo aos cidadãos romanos, portanto), se inseriam no calendário oficial de Roma (estavam fixados em dias específicos do ano) e possuíam um lugar específico para acontecerem de acordo com a divindade à qual estavam destinados. Além disso, possuíam um programa complexo de diferentes rituais que se desenrolavam durante seu curso.

Na Roma antiga, os festivais conhecidos como *ludi* eram um dentre outros festivais da época. Apesar de algumas práticas religiosas serem semelhantes entre gregos e romanos, ou pelo menos análogos, “os *ludi* não têm equivalente comparável em nenhuma cidade grega” (DUPONT, 2011, p. 14). E mesmo a palavra *ludi*, não teria tradução em grego:

O termo *ludi* não se traduz em grego e os historiadores gregos de Roma relutam em falar “concursos” (*athla*) ou “brincadeiras” (*paidia*). (DUPONT, 2011, p. 15)

⁹ “(...) Um grupo politético, por outro lado, é um grupo no qual a participação não depende de um único atributo. O grupo é definido como um conjunto de atributos, de tal forma que cada entidade possua a maior parte dos atributos, e cada atributo seja comum à maior parte das entidades” (NEEDHAM, *apud* BURKE, 2011, p.57). Acrescenta-se ainda a própria definição de abordagem politética para Iddeng : “aquela em que uma categoria ou classe é definida em termos de um amplo conjunto de critérios que não são nem necessários nem suficientes, mas que possui um certo número de características definidoras, e nenhuma dessas características tem que ser encontrada em cada membro da categoria.” (IDDENG, 2012, p.13)

A etimologia atribuída à palavra *ludi* segundo Dupont é a de que

O radical lud -, de onde vem *ludi* e *ludiones* significa em latim imitação de gestos através da dança. Esta imitação integra a aprendizagem de gladiadores e de crianças, mas também pode ser a imitação ridícula de uma atividade séria como a guerra. Em suma, é um jogo de corpo e da voz que não tem outro propósito senão ele mesmo; desprovido de seriedade, ele não busca a eficiência. (DUPONT, 1999, p. 17)

A autora, em outra passagem, coloca ainda que o radical *lud* tem valor complexo e que o nome *ludius* “significa, ao mesmo tempo, o dançarino e o ator dos jogos” (DUPONT, 2011, p. 20) Em obediência ao caráter religioso¹⁰ dos *ludi*, pode-se sustentar que:

Os jogos são utilizados para estabelecer ou restabelecer a concórdia com os deuses, por exemplo, durante uma peste desencadeada por um ato ímpio, como o assassinato de um embaixador. Os jogos são um ritual de expiação (*piaculum*) que permite o retorno à ordem. (DUPONT, 2011, p.18)

Os *ludi* serviriam de

(...) ritual de passagem entre dois períodos de ordem instituída nos quais os homens estão de acordo com os deuses, a *concordia deorum*. A *concordia deorum* supõe o respeito a uma ordem hierárquica, dada a cada um, homens e deuses, seu lugar de acordo com seu mérito, sua posição (*dignitas*), e afirmando a supremacia de um sobre o outro. (DUPONT, 2011, p. 18).

Segundo Dupont (2011), apesar da *concordia deorum* reger a vida dos romanos, durante os *ludi* haveria uma suspensão temporária dessas hierarquias e a *dignitas* não mais seria respeitada. Assim, ficaria estabelecido um espaço de licença lúdica, definido justamente, porque haveria nos jogos uma função de passagem entre as duas ordens de mundo “que os romanos chamavam de liberdade dos jogos (*licentia ludicra*)”. (DUPONT, 2011, p. 19). Segundo a mesma autora, “a ordem era restabelecida ao fim por ritos específicos como o sacrifício”. (DUPONT, 2011, p. 18).

Essa suspensão simbólica da ordem ou, ainda, essa espécie de “liberdade de carnaval”, como se refere Dupont estaria expressa em sua assertiva de que “a partir da arquibancada do

¹⁰ Foram definidos festivais e *ludi*, mais especificamente, mas não a religião. Como tais festas eram religiosas em seu cerne, faz-se necessária a delimitação da mesma. Segundo Geertz, pode-se dizer que a religião é: Um sistema de símbolos que atua para estabelecer poderosas, penetrantes e duradouras disposições e motivações nos homens através da formulação de conceitos de uma ordem de existência geral e vestindo essas concepções com tal aura de fatorialidade que as disposições e motivações parecem singularmente realistas. (GEERTZ, 1989, p. 105)

teatro, todo o mundo pode rir de todo mundo” e de que “a mesma liberdade reinou na República e no Império” (DUPONT, 2011, p. 19).

Os jogos segundo Dupont (2011) se instalam num tempo ambíguo. Pertencem ao tempo do relaxamento do corpo e do espírito, incompatível com qualquer atividade séria, opostos aos valores da vida cívica, das atividades políticas e militares. “Eles se situam num espaço público da cidade, mas pertencem ao tempo social que os romanos chamam “lazer”, *otium*; (...) pertencentes geralmente à vida privada”. (DUPONT, 2011, p.15). Os dias de jogos são dias de festa, e a vida política fica suspensa, “apenas o Senado, cujo estatuto é especial, pode se reunir” (DUPONT, 1999, p. 19)

Os jogos podiam ter caráter privado ou público, de acordo com a forma como eram subsidiados, “são chamados jogos públicos, se são presididos por um magistrado – edil ou pretor - ou jogos privados, se são ofertados (...) por um benfeitor (...) e são oferecidos a todos.” (DUPONT, 2011, p.15) Esses benfeitores em geral eram da aristocracia, mas segundo Dupont (2011) nada impedia um liberto rico de oferecê-los também. “(...) o pantomimo Pílades, ofereceu, à época de Augusto, jogos ao povo romano.” (DUPONT, 2011, p.15)

Recuperando a história específica dos *ludi*, a historiografia e a mitologia romanas apontam como hipótese para sua origem, o momento em que Rômulo e seus seguidores, após fundar a cidade, criam os jogos em honra a Consus para atrair os povos vizinhos, já que o estabelecimento da nova cidade não era bem visto pelos habitantes próximos (era formada por proscritos, por jovens errantes etc., do asilo de Rômulo). Pode-se dizer que, originalmente, foram uma oferta a Marte e Consus. Afirma Catharine Saunders que:

(...) na linguagem do cerimonial romano, o termo *ludi* foi originalmente usado para designar os jogos que consistiam em corridas, realizadas em honra de Marte e Consus, as divindades tutelares de cavalos e animais de tração, embora competições de ginástica também fossem incluídas em tempos muito antigos. (SAUNDERS, 1913, p.88)

Os jogos públicos não foram criados e definidos inicialmente como instituição pública, mas foram “resultado do desenvolvimento gradual que se inicia no período arcaico quando as corridas de cavalo eram apresentadas regularmente, e que foram mais tarde encontrar seu caminho no calendário das celebrações dos festivais anuais e relacionados a Marte.” (BERNSTEIN, 2007, p.223)

Segundo Saunders (1913), por causa de seu caráter religioso, tais corridas vieram a ser dedicadas por ocasião de ação de graças, especialmente em honra de Júpiter - *Iuppiter Optimus Maximus* - como guardião do Estado romano. Assim, aos poucos, desses *ludi* ocasionais surgiu

o grande *ludus* anual, os *ludi Romani* ou *ludi maximi*. Esta mudança teria ocorrido em 366 AEC. Ao que se pode juntar as ponderações abaixo:

Com estas formas circenses de ritual estabelecidas em Roma, no período arcaico pelos reis etruscos - a combinação de procissão, sacrifício e de corridas de carruagem ou cavalos - uma etapa organizada dos jogos pelo Estado, passou a existir; o mais nobre componente do que consistiu o culto de *Iuppiter Optimus Maximus*. (BERNSTEIN, 2007, p. 224)

Havia uma propensão forte a escolher uma localidade para o estabelecimento dos jogos, associado com o deus do *ludi*, o que se pode perceber em:

No *De Lingua Latina* de Varrão nós lemos que a *Equirria*, que foi um festival em honra a Marte, derivou seu nome de *ab equorum cursu* e que as corridas do dia eram feitas no Campo de Marte (...). De Varrão, novamente, sabemos que a *Consuália* foi celebrada no Circo, perto do altar de *Consus*, isto é, no lugar que mais tarde se tornou o *Circus Maximus*. (SAUNDERS, 1913, p.90)

A partir do século III AEC, há a introdução das primeiras comédias e tragédias, sendo ambas uma prática religiosa, estética e social. Conforme Dupont (2011) sua importância não cessará de crescer ao longo da história de Roma. A responsabilidade por essa inclusão,

Sem dúvida se deve aos decênviros¹¹, ao colégio de sacerdotes que tem a iniciativa dessas inovações religiosas, esta mutação que faz dos *ludi* um instrumento religioso e cultural, servindo a acolher os novos deuses, incluindo estrangeiros, como Cibele, vinda da Frígia. (DUPONT, 2011, p.17)

A partir do século III AEC há mais documentação através da qual podemos estudar os *ludi*; antes deste século, os dados são mais difusos e fragmentários. Assim, é possível afirmar com segurança que, nesse momento, os *ludi* são, inclusive, um evento em que Roma exaltava a si mesma. Imbuídos de expressão religiosa, ao mesmo tempo estão intrinsecamente ligados às suas instituições sociopolíticas. Para Javier Garrido Moreno (2000), os jogos são uma instituição romana central e necessária:

Celebrados ante homens e deuses, os jogos constituem um espaço cômodo de comunicação em que se inscrevem formas particulares de relação com o mundo. Seu sentido de suspensão momentânea do estado

¹¹ Esses sacerdotes eram os *decemviri sacris faciendis*.

ordinário das coisas; em especial a aproximação entre privado e público, entre o indivíduo e o grupo e a comunidade; a ilusão de poder criada no sujeito observador; a especial comunicação produzida ao canalizar uma carga emocional através da prática estética e simbólica; todas essas são condições que tornam efetiva a capacidade essencial de simbolizar o mundo por meio do imaginário; o inefável, construindo uma ficção. (...) No cenário dos jogos confluíam, em um complexo microcosmo, muitas das mais altas expressões da romanização e constituíram um meio excepcionalmente eficaz para canalizar a influência do modelo romanizador. (MORENO, 2000, p. 52)

Considera o autor, portanto, que este era um “espaço de reprodução ideológica¹² estreitamente relacionado com o Estado romano” (MORENO, 2000, p. 52). Os jogos públicos representavam, conseqüentemente, um importante instrumento de política interna e externa para a *nobilitas*. Os jogos eram um festival religioso, mas de significado complexo, pois conjugavam elementos simbólicos, religiosos, políticos e artísticos. Os *ludi* são uma prática identitária romana e é possível constatar que “ao final da República, jogos, drama e espetáculo político estavam cada vez mais fundidos”. (MARTIN, 2007, p.51)

Os *ludi Romani* foram o primeiro festival a ser instituído que incluía formas teatrais, como já visto, mas o interesse pelos jogos fez com que, ao longo do tempo, eles se multiplicassem e que aumentassem, também, o número de dias de festa. Assim, diferentes *ludi* se espalharam pelo calendário romano, dedicados a variados deuses, não mais apenas a Júpiter. Passaram de “4 dias em 367 a.C. para 29 dias de jogos anuais em 170 a.C. e, 77 dias ao fim da República” (DUPONT, 2011, p.17). Saunders (1913) data a origem de alguns destes jogos da seguinte maneira: *ludi Florales* (240 ou 238 AEC), *ludi Plebeii* (220 AEC), *ludi Apollinares* (212 AEC), *Ludi Megalenses* (204 AEC).

Ao final da República, consoante José Antônio Enriquez (1995, p.53), os dias dos jogos e as datas no calendário são: *ludi Romani*: 4 - 19 de setembro; *ludi Plebeii*: 4 -17 de novembro; *ludi Ceriales*: 6 a 19 de abril; *ludi Apollinares*: 6 a 13 de julho; *ludi Megalenses*: 4 a 10 de abril e por fim, *Florales* de 28 de abril a 3 de maio. Alguns *ludi* são fundamentalmente dedicados ao teatro, como os *Apollinares*, *Megalenses* e *Florales*. Assim, os jogos públicos extraordinários e também os regulares, e o próprio círculo das divindades honradas foi, enormemente expandido. Essas informações podem ser verificadas através dos *fasti Antiates*, documento epigráfico do século I AEC, que traz um calendário romano no qual há indicação dos feriados religiosos (*feriae*).

¹² O autor entende como ideologia o que constrói a experiência vital do sujeito e delimita até o seu comportamento mais privado (...); e que se expressa, como uma força social organizadora que constitui ativamente sujeitos humanos e busca equipá-los de valores e crenças dirigidas a reprodução geral da ordem social. (MORENO, 2000, p.53)

No que tange à organização dos jogos, consoante Gesine Manuwald (2010), o papel dos magistrados era o de supervisores e coordenadores, já que organizavam todos os festivais públicos. A maioria foi organizada pelos edis curuis (*ludi Romani*, *ludi Megalenses*) ou pelos edis plebeus (*ludi Plebeii*, *ludi Ceriales*, *ludi Florales*), e o pretor urbano era responsável pelos *ludi Apollinares*. Como essas magistraturas na Roma Republicana eram anuais, a cada ano via-se magistrados diferentes na organização de festivais.

Tratarei agora, especificamente dos *ludi Plebeii*, já que têm seu período de desenvolvimento coincidente com a trajetória de Plauto, objeto de estudo da presente dissertação, e que foi o cenário de apresentação da peça aqui em questão: o “*Estico*”.

Os primeiros Jogos Plebeus foram comemorados próximos ao início da Segunda Guerra Púnica (218 – 201 AEC), em torno de 220 AEC e seu estabelecimento é praticamente coincidente com o início do período de atividade de Plauto. Em relação ao local de realização do mesmo, W.C. Marshall informa que

Cada festival estava associado com uma parte particular de Roma. Os *ludi Romani* e os *ludi Plebeii* eram centrados no *forum*, como aparentemente os *ludi fúnebres*. (MARSHAL, 2014, p. 36)

George E. Duckworth (1952) confirma que os *ludi Plebeii* eram comemorados em honra de Júpiter, e sustenta que pelo menos três dias eram reservados para performances dramáticas neste festival no segundo século AEC.

Como mencionado no início desta seção, o desenvolvimento das formas teatrais romanas e os jogos (*ludi*) estavam intimamente ligados. Os festivais religiosos em Roma proveram ocasião para que os jogos cênicos se presentificassem e para que, mais tarde, tragédias e comédias fossem encenadas. Assim, Saunders (1913, p.89-90) informa que em 364 AEC houve a inovação dos *ludi scaenici* importados da Etrúria, e que houve um longo percurso desde a instituição dos Jogos Cênicos em 364 AEC até 240 AEC, quando Lívio Andrônico introduziu o drama grego em Roma. A ocasião para esta inovação, de acordo com a autora, foram os *ludi Romani* do mesmo ano, quando Roma estava comemorando o final vitorioso da Primeira Guerra Púnica.

Como o drama para os romanos tinha conexões rituais, uma função religiosa, os *ludi scaenici*, foram estabelecidos em Roma para aplacar a ira dos deuses que assolavam a cidade com uma peste. Inicialmente, segundo Tito Lívio “um *lectisternium* foi realizado, para suplicar uma reconciliação com os deuses” (LÍVIO, VII, 2) e como esse recurso não ajudou, “eles introduziram jogos cênicos” (LÍVIO, VII, 2) para pacificá-los.

Saunders (1913, p.89) considera que, embora o lugar onde estes primeiros *ludi scaenici* foram realizados não seja certo, a inferência razoável é que tenha sido no *Circus Maximus*, por Tito Lívio falar do terror que as pessoas sentiram com a interrupção desses *ludi*, quando o Tibre inundou o *Circus*.

Depois de sua introdução em 364 AEC, conforme Moreno (2000, p.67), os *ludi scaenici* começam rapidamente a se tornarem parte inseparável de muitos jogos anuais: *ludi Romani*, *Ceriales*, *Florales*, *Apollinares*, *Megalenses* etc. Nesses dias sagrados aparecem quase sempre associados aos *ludi circenses*,¹³ mais antigos em relação aos *ludi scaenici*, e fazem-se inseparáveis da oferenda aos deuses em consequência do próprio calendário.

Consoante Enriquez (1995, p.47-48) os *ludi scaenici* não podiam nem abrir, nem fechar o espetáculo dos jogos; estes eram abertos ritualmente com uma procissão solene que partia do Campo de Marte, ia ao templo de Júpiter Capitolino e desembocava no circo e no teatro.

Se em 364 AEC os jogos cênicos foram trazidos da Etrúria para aplacar uma peste, restabelecendo assim, a concórdia com os deuses, o ano de 240 AEC foi o momento que tragédias e comédias, foram encenadas pela primeira vez. Pode-se considerar com Manuwald (2010, p.67) que a introdução do drama em estilo grego no *ludi Romani* de 240 AEC foi uma decisão política (já que não surge de forma espontânea de uma prática corrente, mas sim por decisão de um magistrado) e as festas continuaram a constituir eventos públicos de responsabilidade das autoridades; conseqüentemente, houve uma estreita ligação institucional entre a política e a poesia desde o início. Como, para Dupont (2011), essa decisão dos magistrados partiu do colégio dos decênviros, é possível inferir que esta é uma decisão imbuída de tríplice aspecto: religiosa, estética e política. Mas o que teria motivado o oferecimento das peças em estilo grego? Dupont esclarece:

Os jogos romanos daquele ano, que marcam o fim da Primeira Guerra Púnica, contribuíram para celebrar Roma como uma cidade amiga da Grécia, vitoriosa de Cartago, protetora dos italianos do sul, aliada das cidades gregas de Marselha e de Siracusa. Roma não é mais uma cidade, como outra qualquer à margem do helenismo. Ela desenvolve sua dimensão grega e cultiva as artes do *otium*, a fim de se apresentar como igual em cultura aos reinos helenísticos. (DUPONT, 2011, p. 25)

¹³ Corridas a pé ou em carroças, boxe e luta livre romana (MARTIN, 2007, p. 51)

Assim, nos *ludi*, os espetáculos teatrais ocupavam importante lugar. Para finalizar, em relação ao contexto de apresentação das peças, além de considerar que elas compunham o programa dos vários jogos, como feito até aqui, é relevante considerar que

(...) o contexto romano da *performance* diferia significativamente da prática grega. (...) Não havia competição entre dramaturgos, como em Atenas; as peças eram escolhidas pelo edil ou outro magistrado responsável pelos jogos, e os dramaturgos eram pagos se suas peças fossem selecionadas. Além dos *ludi*, representações cênicas eram incluídas em ocasiões como triunfos e funerais, financiadas por seus promotores e iam além das tragédias e das comédias. (BELTRÃO, no prelo, p.4)

O teatro romano é, portanto, detentor de dimensão estética, artística, política, social, mas também religiosa e ritual e, por isso, deve ser tratado como um todo espetacular indistinto. Ao contrário do que ocorre em nossa sociedade, na qual aspectos religiosos estão, geralmente, apartados do teatro de entretenimento, em Roma, ocorre o inverso, uns e outros estão muito bem atados. Se o teatro romano tem presença mais forte de *cantica* e música, não é por outro motivo se não religioso, já que a tibia é um instrumento musical que tem uso ritual. Os atributos religiosos estão, por sua vez, amalgamados à suntuosidade, riqueza e abundância nos acessórios da encenação, através dos quais é reafirmado o orgulho de ser romano. Essas peculiaridades serão vistas com mais profundidade na seção a seguir.

1.3 Um teatro tipicamente romano

O desenvolvimento do que se toma como “teatro tipicamente romano” está intrinsecamente ligado à expansão do Império, como já explicitado. Pode-se verificar, anteriormente, que durante a ampliação de suas fronteiras, Roma foi estabelecendo contatos mais intensos com outros povos e culturas, e tal interação possibilitou que diferentes “elementos teatrais” recombinaados e reelaborados passassem a constituir um teatro com características próprias romanas.

Igualmente, pode-se notar que antes da introdução das formas teatrais gregas no século III AEC, Roma já contava com algumas formas espetaculares. “Performances etruscas e atelanas, também se estabeleceram em Roma pelo menos do século IV em diante.” (GRIFFITH, 2007, p.29) Dentre as performances de cunho teatral próprias de Roma,

(...) estavam os versos obscenos fesceninos¹⁴ (...), a exótica dança dos sálíos¹⁵ (...) e as misteriosas cerimônias fúnebres aristocráticas¹⁶ em que máscaras dos antepassados eram desfiladas em varas, bem como as gloriosas realizações da família eram narradas. (GRIFFITH, 2007, p.29)

Constata-se assim, que representações cênicas variadas já existiam e, no momento em que o teatro de caráter dramático emergiu, tais formas continuaram a subsistir, e prosseguiram sendo muito populares. “Isto contrasta com Atenas, onde a primazia da encenação do drama parece ter eclipsado outros entretenimentos”. (MARTIN, 2007, p.50)

O primeiro dramaturgo grego criou sua obra sob o influxo e a partir de uma série de tradições pré-existentes, e passamos a conhecer posteriormente essa criação como tragédia ou como comédia. Na antiguidade helênica, essas formas espetaculares, que estavam muitas vezes estreitamente ligadas a rituais e utilizavam palavras, canto, dança e figurinos foram usadas pelas mais diversas sociedades desde o período arcaico, e vão, na Atenas do período clássico, ganhar formas mais definidas, sendo também normatizadas.

Se tais categorias distintas foram observadas ou não antes do V século, está claro que uma ampla variedade de diferentes, porém sobrepostos modos de performances existiram no período arcaico, muitos dos quais contribuíram para o desenvolvimento das formas que reconhecemos como tragédia ateniense (*tragôidia*) e comédia (*kômôidia*). E enquanto nós estamos acostumados a pensar estes gêneros como literatura (épica, lírica, sátira etc.) originalmente eles eram feitos oralmente, como canções ou cânticos, frequentemente acompanhados por música instrumental e dança, e geralmente feitos por um grupo, ao invés de serem lidas por um indivíduo. (GRIFFITH, 2007, p.16)

Em Roma, o que ocorre não é muito diferente. Da mesma maneira que o ateniense, o teatro romano também deverá muito aos elementos espetaculares já presentes na península itálica. Como diferentes regiões da hoje chamada Itália continham variados tipos de performances de caráter teatral, o teatro romano vai ser o resultado do intercâmbio entre as suas

¹⁴ Eram um tipo de “ritual inventivo e de zombaria, que incluía uma forma de menosprezo cômico improvisado, com o riso talvez servindo para afastar os maus espíritos que poderiam semear influências malignas no desempenho sexual masculino” (DENARD, 2007, p.156).

¹⁵ Segundo Beltrão (2013c) os sálíos são um colégio sacerdotal dedicado ao culto de Marte, responsável pela guarda dos *ancilia*, escudos sagrados. Esses sacerdotes entoavam hinos arcaicos e dançavam em Roma no ritual chamado *Ancilia Mouent*, encenando a guerra e prenunciando a estação guerreira; suas principais danças ocorriam no mês de março.

¹⁶ Como performance, ritos fúnebres aristocráticos romanos ofereceram uma potente mistura de entretenimento, espetáculo público e teatro mimético. O historiador Políbio (6,53) descreve cortejos fúnebres com atores usando máscaras realistas (*imagines*) que representavam antepassados ilustres do falecido. (...) Os laudações formais, na presença do cadáver e os atores elaboradamente vestidos, na plataforma do orador no Fórum, pareciam monólogos endereçados a uma plateia do famoso morto. (MARTIN, 2007, p. 51-52)

formas espetaculares e a de seus vizinhos etruscos, úmbrios, atelanos e, inclusive, dos gregos das cidades helenizadas da Magna Grécia. Uma verdadeira mistura de formas indígenas e elementos “importados”.

Dentre as formas espetaculares romanas como os versos fesceninos, as performances funerárias, a dança dos sálíos, e os subgêneros¹⁷ dramáticos como a pantomima, o mimo, a *fabula crepidata/tragoedia*, *fabula praetexta*, o exódio¹⁸, a *fabula Atellana*, *fabula togata*, *fabula palliata* e a *satura*¹⁹ darei mais atenção ao mimo e à *fabula Atellana*, visto que há um provável intercâmbio entre ambos e o teatro plautino. Além dessas duas formas, será examinada a comédia ateniense, em especial a comédia nova, já que os três tipos de espetáculos aparecem associados ao trabalho de Plauto. E finalmente, serão incluídas ponderações sobre a *fabula palliata*, gênero onde estão classificadas as peças plautinas.

Pode-se dizer que o mimo teve uma trajetória longa em Roma, uma história que antecede o autor aqui estudado, Plauto, e que sobrevive a ele, estendendo-se até o final do Império. Juntamente com formas teatrais diversas, “continuou a competir com a tragédia e com a comédia ao estilo grego (a partir de 240 a.C.) no apelo popular, mesmo sem aprovação da elite (...)” (GRIFFITH, 2007, p.35).

Para Manuwald (2010), o mimo seria uma forma teatral simples e humilde, análoga ao mimo grego. E, segundo a mesma, escritores da antiguidade costumavam ser críticos em seus comentários, já que o consideravam baixo, vulgar e imperfeito. As performances de mimo “eram consideradas obscenas, já que mulheres atuavam nos papéis femininos e as atrizes podiam aparecer nuas ou tirar a roupa no final das performances.” (MANUWALD, 2010, p.206) Não há indícios seguros de mulheres atuando em outros gêneros, à vista disso, este seria um fator diferenciador do mimo em relação a outros gêneros.

Apesar das considerações pejorativas, o mimo parece ter sido uma forma versátil, pelas referências que toma para si e por tudo o que congrega em seu espetáculo, que inclui desde danças, expressão verbal, música e improvisação, e até presença feminina. Em relação ao modo como os atores se apresentavam, pode-se dizer que atuavam

¹⁷ O conceito de subgênero é tomado aqui, não no sentido de gênero inferior, mas como divisões menores dentro dos tradicionais gêneros trágico e cômico.

¹⁸ Farsa que se seguia às tragédias. (...) No passado ao fim dos jogos (cênicos) entrava um *clown – exodiarius* – para afugentar as lágrimas e a tristeza produzida pelas paixões trágicas graças ao riso desencadeado pelas suas bufonarias (...) O exódio é frequentemente uma *Atellana*, mas não necessariamente. (...) é uma sequência final que pode acolher diferentes tipos de performances cômicas. (DUPONT, 2011, p.132)

¹⁹ De acordo com relato de Tito Lívio no livro VII seção 2, os *ludiones* estrangeiros com suas danças sem palavras foram imitados por jovens romanos, que introduziram trocas de versos jocosos, combinados com gestos. O entretenimento foi adotado e foi estabelecido pela repetição constante. Um gênero misto, denominado *saturae* teria evoluído a partir daí.

(...) com os pés descalços e sem máscaras. A expressão facial, gesticulação e dança tinha um importante papel, (...) apenas dois ou três atores atuavam em toda a peça já que um ator poderia representar muitas personagens. (...) E embora todos os atores em Roma tivessem um status social baixo, a reputação de um ator de mimo era particularmente ruim, devido ao caráter desse gênero dramático e ao fato de que homens e mulheres atuavam. (MANUWALD, 2010, p.209-210)

O mimo comporta similaridades com outros gêneros. Pode-se citar a própria *fabula palliata* de Plauto, já que os enredos de ambos (mimo e *fabula palliata*), em linhas gerais, “são baseados em relacionamentos e conflitos familiares, esposas e cortesãs características, escravos e mestres, englobam questões de casamentos e festas, discussões sobre herança e filhos pródigos e casos de amor. (...)” (MANUWALD, 2010, p.207)

Já a *Fabula Atellana* era um tipo de farsa, considerada rude, rústica e curta. Muitas vezes era apresentada ao final de outra peça, segundo Dupont (2011). A *Atellana* seria uma invenção proveniente de Atella, como se vê a seguir:

Os habitantes de língua osca da cidade de Atella, perto da fronteira entre a Campânia e Lácio, haviam desenvolvido uma forma muito popular de farsa improvisada e por fim muito imitada (*fabulae Atellanae*, histórias/peças atellanas); empregando máscaras, repertório de personagens de ações e tramas convencionais, que permitiu espaço para algum envolvimento do público também. Estes personagens (Pappus o pai / velhote, Bucco, o fanfarrão, Dossen(n)us o malandro, Maccus o palhaço e Manducus o ogro) aparecem mais ou menos reconhecidos em muitas comédias plautinas. (GRIFFITH, 2007, p. 27)

Se, como se pode perceber, o ator era infame, e se a situação de um mimo costumava ser ainda pior, com os atores da *Atellana*, a situação se inverte. Os atores das atelanas “não são removidos de suas tribos e são capacitados para o serviço militar” (LÍVIO, VII, 2) Peter G. M. Brown afirma que:

(...) os atores das farsas atelanas, diferentemente de outros atores, não eram obrigados a remover suas máscaras no palco. Talvez para os atores em outros tipos de drama esta seria a forma de verificar (ao final da representação?) se eram cidadãos romanos colocando-se em desgraça ao interpretar no palco.” (BROWN, 2008, p.269)

Enquanto tragédias e comédias eram denominadas pelos romanos de jogos gregos (*ludi graeci*), consoante Dupont (2011) a *Atellana*, por sua vez era denominada de “jogos oscos” (*ludi osci*). “Trata-se de peças de teatro traduzidas do osco, a língua falada na Campânia e integrada aos jogos cênicos em Roma” (DUPONT, 2011, p. 131)

A seguir, tecerei em relação à comédia, algumas considerações; partindo de sua definição e passando ao tratamento da comédia ateniense em si, mais estritamente aos esclarecimentos acerca da comédia nova, a chamada Néa.

1.4 A comédia: um gênero teatral complexo

O gênero cômico grego possui origem obscura e tem-se em Aristóteles o início das discussões teóricas acerca do tema, mesmo que este tenha destinado poucas linhas ao assunto em sua *Poética*. O filósofo grego contrapõe comédia à tragédia e classifica a poesia de acordo com os objetos, meios e modos de imitação.

Em relação aos meios, comédia e tragédia se aproximariam visto que ambas utilizam o ritmo, canto e o metro. Também em relação ao modo de imitação, seriam semelhantes, já que “imitam pessoas que agem e atuam diretamente”. (ARISTÓTELES, *Poética*, v. 9-10). A diferença estaria, de fato, no objeto de imitação, pois conforme o pensamento aristotélico, a tragédia imita homens melhores, e a comédia busca imitar os homens piores do que são. Pode-se verificar tal assertiva na passagem a seguir:

Pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura, esta, imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são, operando e agindo elas mesmas. Consiste, pois, a imitação nestas três diferenças, como ao princípio dissemos — a saber: segundo os meios, os objetos e o modo.” (ARISTÓTELES, *Poética*, v. 9-10).

Então, partindo-se de Aristóteles, chega-se à definição de comédia dada por Patrice Pavis:

Tradicionalmente, define-se a comédia por três critérios que a opõem à tragédia: suas personagens são de condição modesta, seu desenlace é feliz e sua finalidade é provocar o riso no espectador. (...) ela se dedica à realidade quotidiana e prosaica das pessoas comuns (...). O riso do espectador é ora de cumplicidade, ora de superioridade: ele o protege contra a angústia trágica, propiciando-lhe uma espécie de ‘anestesia afetiva’. O público se sente protegido pela imbecilidade ou pela doença da personagem cômica; ele reage, por um sentimento de superioridade, aos mecanismos do exagero, contraste ou surpresa. (PAVIS, 2003: s.v. Comédia).

Aqui faz-se uma ressalva acerca da definição de comédia que a coloca simplesmente em oposição à tragédia. Definir algo em relação ao seu oposto, não é dizer exatamente o que ela é; e a própria definição dos gêneros pode mudar com o desenrolar-se da história. Portanto, a escolha por uma definição de comédia que segue de perto as considerações aristotélicas se dá

pela proximidade de suas teorias com a obra estudada na presente dissertação. Tem-se em mente, no entanto, que essa oposição "só cabe numa teoria de gêneros, morada de conceitos puramente ideais". (ARÊAS, 1990, p.12)²⁰

Há a necessidade também de se estabelecer os limites da conceituação acima. Primeiramente, consideremos que o critério do "final feliz" é o mais frequentemente utilizado, porém, se tomado com rigor, peças cômicas que terminam em morte seriam excluídas, ou poderiam ser incluídas outras que são em seu desenrolar, extremamente sombrias, mas que por causa de um desenlace agradável seriam conceituadas como comédias. Dizer que o final foi feliz, portanto, não diz muito sobre o desenrolar da peça, e deve-se lembrar, igualmente, que nem toda tragédia termina mal.

Definir a comédia em relação à sua tipologia de personagens, caracterizando-as como pertencentes a uma condição modesta também não traz grande precisão ao conceito. Essas podem ser de origem humilde ou não; porém, se deuses e heróis fizerem parte de uma comédia, estarão "necessariamente preocupados com problemas menores (...) como: casamentos, adultérios, aquisição de dinheiro etc, enquanto que ações como traição, assassinato ou vingança escapariam ao gênero cômico" (ARÊAS, 1990, p.17). Como modelo, poderíamos citar a peça de Plauto, "*Anfitrião*", onde observamos Júpiter muito ocupado em seduzir Alcmena, passando-se por seu marido.

Reunindo algumas características comuns às comédias, Vilma Arêas opondo tragédias a comédias, enumera algumas conclusões gerais acerca do tema. A autora considera inicialmente que, enquanto a "tragédia caracteriza-se pela polaridade", (ARÊAS, 1990, p.20), como um coro opondo-se à personagem individualizada, lirismo do coro e forma dialogada, pensamento mítico e pensamento social, a comédia por sua vez, "se adere à forma trágica, principalmente no início (...) normalmente se caracteriza pela *simetria* de seus elementos (...), multiplicação de pares ou situações ao redor do par ou da situação principal cabem nesse item" (ARÊAS, 1990, p.20, grifo nosso).

Além da simetria, a autora supracitada vê ambiguidade na obra cômica: "a *ambiguidade* da comédia, é principalmente exigida pelo jogo – frequentemente político – entre

²⁰Há ciência igualmente de que no plano da prática teatral o que definirá uma peça como comédia, muitas vezes poderá passar por questões de tom, dependerá das circunstâncias históricas, recepção do público, de questões relativas à sua porção espetacular etc. Recentemente, inclusive, a portuguesa Companhia do Chapatô, transformou a famosa tragédia Édipo de Sófocles numa comédia, e esteve no Brasil, apresentando-se em 2015. Édipo não deixa de ser uma história muito utilizada em enredos cômicos: a do órfão que foi perdido. Na peça, da companhia lusa, ele se torna um sujeito azarado, desajeitado, vilipendiado, enxovalhado que, por desgraça, ainda perde a visão.

proibido/permitido em relação ao poder e à autoridade, enquanto que a ambiguidade trágica refere-se à escolha do mundo de valores.” (ARÊAS, 1990, p.20, grifo nosso).

O terceiro item que enumera é que

(...) na tragédia, os planos humanos e divinos (ou morais e espirituais etc.) se distinguem, mas não podem se opor, (...) na comédia, entretanto, frequentemente encontramos um *homem separado*, portanto, sem esse tipo de divisão, e se há deuses, estes são reduzidos à dimensão humana. O erro trágico (...) faz mergulhar o protagonista no tecido escorregadio dos valores, enquanto que uma das falhas cômicas mais características é a obsessão, espécie de compulsão mental (o avarento, o hipocondríaco, o ciumento, o pedante etc.) que o separa socialmente dos outros. (...) A norma moral (presente na tragédia) é, na comédia, em geral, transformada na superação da escravização mental, sendo seu escopo menos a condenação do mal do que a ridicularização da ausência de autoconhecimento. (ARÊAS, 1990, p.21, grifo nosso).

Por fim, coloca que,

(...) de um certo ponto de vista a tragédia não admite uma solução ou uma resposta (pensemos ainda no Édipo) e a *comédia, sim*. Dentro do convencionalismo dos finais cômicos, em geral percebemos uma liberação individual traduzida também em termos de reconciliação social. (ARÊAS, 1990, p.21, grifo nosso).

Assim, infere-se que a comédia é um gênero de difícil definição, que se concretiza habitualmente como peça cômica em si, na encenação, pois diferenças históricas ou no tom interferem na recepção da mesma. É possível admitir que, em geral, possui um final convencional que tende para um desenlace feliz, podendo admitir variações, e que usualmente utiliza-se de personagens de condição modesta, esta não sendo uma regra absoluta. Suas personagens, de qualquer ordem que sejam, agem sempre como pessoas comuns, preocupadas com questões triviais, do dia a dia. Se a comédia for definida em oposição à tragédia, pode-se acrescentar às considerações usuais que: é marcada pela simetria de determinados elementos (como personagens e situações duplas), tem caráter ambíguo (jogo entre o permitido e o proibido), não há divisão entre plano divino e humano, o homem está separado e possui uma série de obsessões, e por fim, ao contrário da tragédia, admite solução para seus “nós.”

Doravante, passarei a algumas considerações sobre o gênero cômico na Antiguidade. Consideremos que a comédia tem suas “origens” na Grécia, relacionadas a cantos fálicos referidos igualmente por Aristóteles, na *Poética*:

Mas, nascida de um princípio improvisado, tanto a tragédia como a comédia: a tragédia, dos solistas do ditirambo; a comédia, dos solistas dos cantos fálicos (...) (ARISTÓTELES, *Poética*, v. 20)

Em Roma, por outro lado, sua introdução foi feita por Lívio Andrônico, como citado precedentemente e, depois de trazida a Roma, a comédia ateniense nela se firma. Possuía “subdivisões” (Comédia Antiga, Média e Nova), e aquela que mais interessou aos comediógrafos da *palliata* na Roma Republicana (inclusive Plauto) foi a Comédia Nova. Essa divisão em Antiga, Média e Nova parece ter advindo de uma classificação feita por estudiosos gregos, para designar as transformações pelas quais a comédia de Atenas passou, nomeando como Comédia Nova seu ‘último estágio’:

A concepção de uma sucessão de diferentes tipos de comédias na Grécia nomeadamente ou tão só chamadas de Antiga, Média e Nova Comédia, é provavelmente devido aos sábios helenísticos gregos, que talvez tenham imposto um modelo esquemático de uma sequência de discretas fases em que houve uma mudança gradual na predominância de certas variedades. (MANUWALD, 2010, p.177)

Como Plauto “jogou” com as características da Comédia Nova, especificamente, ao criar suas peças, procurei deter-me apenas nesse estágio. A Néa possuía personagens-tipo retirados do cotidiano, seus temas não compreendiam situações políticas diretamente, ao contrário do que foi desenvolvido pela Comédia Antiga. Eram retratadas situações básicas e comuns a várias sociedades, como questões de família e relações amorosas. Esse estilo, cujo representante maior foi Menandro, se espalhou mais facilmente por outras regiões além de Atenas.

Suas tramas se afastaram da sátira política e social da Comédia Antiga e tratou de assuntos do cotidiano como romance e intriga doméstica. (MCCART, 2007, p.260)

Os temas da Néa, por conseguinte, tinham um caráter mais universal que as questões propostas pela Comédia Antiga, em que eram abordados temas especificamente atenienses. À vista disso,

(...) a Comédia Nova Grega ofereceu por ela mesma mais prontamente transposição para Roma que a Comédia Antiga com piadas sobre atualidades e comentários políticos, que dificilmente seria compreensível para o público em outros lugares (...). Isto teria exigido que os dramaturgos romanos inserissem correspondentes comentários

diretos sobre a política contemporânea romana, que parece ter sido incomum no início e na República média. (MANUWALD, 2010, p.178)

A Comédia nova, segundo Pavis, pode ser definida como parte do

(...) teatro grego cômico (séc. IV a.C) que pinta a vida cotidiana e apela para tipos e situações estereotipadas (Menandro, Dífilo). Influencia os autores latinos (Plauto e Terêncio), prolonga-se na *Commédia dell'arte* e na comédia de situação e de costumes da era clássica. (PAVIS, 2007: s.v. Comédia Nova).

É exatamente este gênero de comédia, com personagens-tipo, temas privados e muitas vezes românticos, que se focava basicamente na figura humana, evidenciando seus comportamentos, suas relações, paixões e suas condições sociais, que interessa mais de perto, já que a Néa se liga estreitamente à *fabula palliata*, gênero que engloba as peças de Plauto. Roma também possuía definições para seus gêneros dramáticos e

(...) os termos *fabula*, *tragoedia*, *comoedia* (e *tragicomoedia* em uma ocasião) são definições genéricas atestadas para o principal período criativo do drama republicano, encontradas nas obras de dramaturgos em si. No final dos tempos republicanos e início dos tempos augustanos descrições adicionais, tais como *praetexta*, *palliata*, *togata*, *mimus* e *atellana* surgiram; as primeiras provas desses termos técnicos tendem a ser mais tardias do que os primeiros textos sobreviventes atribuídos aos respectivos gêneros dramáticos. (MANUWALD, 2010, p.164)

Na *palliata* verifica-se ambientação e personagens gregas, e conta-se, em comparação com a *togata*, com maior número de textos supérstites.

Inicialmente,

(...) este tipo dramático era simplesmente chamado comédia pelos escritores republicanos, mas adquiriu mais tarde a descrição genérica de *fabula palliata*, presumivelmente como para distinguir da comédia romana chamada *fabula togata*. O termo *palliata* que se refere ao drama é primeiro atestado em Varrão no primeiro século a.C., é usado para descrever todas as formas de drama de tipo grego; (MANUWALD, 2010, p.176)

Recentemente, segundo Isabella Cardoso (2006), vem-se valorizando além da relação entre as peças romanas e a Néa na *palliata*, contribuições dos espetáculos cênicos orais itálicos, como a *fabula Atellana* e o mimo. Manuwald (2010, p.274) confirma esta tendência ao afirmar que Plauto estava familiarizado com a *Atellana*. E, de acordo com a mesma, o comediógrafo

usa termos que descrevem o repertório de personagens da *Atellana* e, em alguns casos, ele parece usar aqueles como protótipos, exibindo características particulares baixas e vulgares. Investiga-se, portanto, como a obra de Plauto guarda correlações com características típicas destes espetáculos como improvisação, similaridades no repertório de personagens, temas etc.

Da *fabula palliata*, este gênero romano com elementos da *Atellana* e do drama grego, além do mimo, preservaram-se muitos textos inteiros e também fragmentos diversos que, principalmente no tocante a Plauto, torna acessível um pensamento mais global acerca de sua obra.

A *fabula palliata* é o único gênero dramático em Roma que os textos sobreviveram inteiramente do período republicano. São 21 (mais ou menos completas) comédias de Plauto (“*Anfitrião*”, “*A comédia dos asnos*”, “*A comédia da panelinha*”, “*Báquides*”, “*Os Cativos*”, “*Cásina*”, “*A comédia das cestas*”, “*Caruncho*”, “*Epídico*”, “*Menecmos*”, “*O Mercador*”, “*O soldado fanfarrão*”, “*A comédia do fantasma*”, “*Persa*”, “*O pequeno cartaginês*”, “*Psêdolo*”, “*O cabo*”, “*Estico*”, “*Trinumo*”, “*Truculento*”, “*Vidulária*”) além de numerosos títulos e fragmentos e seis comédias de Terêncio (“*Ândria*”, “*O autoflagelador*”, “*Eunuco*”, “*Formião*”, “*A sogra*”, “*Adelfos*”), fragmentos substanciais sobreviveram de Estácio e menos extensos de Turpílio. (MANUWALD, 2010, p.177)

Aos prazeres da música e da dança, os romanos juntaram o prazer da poesia, ao trazer os jogos gregos para seu seio.

Eles são oferecidos a divindades romanas que, sem serem necessariamente importadas da Grécia, são veneradas segundo seus ritos gregos (*graeco ritu*). Por exemplo, Apolo ou Cibele, recebiam sempre os jogos cênicos, além dos jogos de circo. (DUPONT, 2011, p.25)

Apesar de ter se inspirado em peças de comediógrafos da Néa, isso não significou que Plauto, nem tampouco outros autores da Roma Republicana, tivessem um trabalho que resultasse em mera cópia dos originais gregos, isso em função de fatores culturais gerais já vistos anteriormente e devido a opções estéticas específicas que esmiuçarei a seguir.

Dupont esclarece que “mesmo o que os romanos chamavam de traduzir, *uertere*, não é a tradução moderna, nós falaríamos antes de adaptação” (DUPONT, 2011, p. 26) Essa apropriação dos ditos “modelos gregos” passava por princípios estéticos diferentes das normas gregas, e as peças eram reescritas em latim, a partir de um original grego, com grande liberdade. Os romanos podiam reescrever falas ou cenas em sua totalidade, fazerem adições ou

substituições. Um desses procedimentos estéticos era a chamada *contaminatio*, que seria “a fusão de elementos vindos de duas peças gregas em uma peça latina”. (MANUWALD, 2010, p.181).

Outra liberdade estilística própria do período pode ser verificado a seguir:

Em geral, o uso do coro parece ter sido raro (não havia em todo caso espaço para um grande grupo de atores para dançar no palco romano, ao contrário da *orchêstra* grega), mas os elementos musicais do antigo drama romano eram notadamente mais proeminentes e substanciais que a contrapartida grega: cenas dialogadas eram reescritas e se tornavam *cantica*²¹ ou recitativos, e mais que a metade das linhas da maioria destas peças parece ter sido cantada ou entoada ao acompanhamento da tibia (dupla flauta, similar ao *aulos* grego). (GRIFFITH, 2007, p.31)

Há igualmente que ser consideradas, por fim, na avaliação das obras latinas, as modificações do espaço físico onde as peças eram encenadas, já que espacialidades diferentes são fatores de interferência, não só na estrutura dramática, mas no espetáculo como um todo.

Num exemplo simples, se, nas tragédias romanas, há um coro em cena, não há uma *orchestra*, o que demanda, de imediato, alterações cênicas e métricas, para além das diferenças linguísticas. A própria arquitetura do teatro romano é bastante distinta do teatro grego. Por exemplo: se os assentos eram dispostos em círculo, como nos teatros gregos, o palco romano criava uma sensação de fechamento da cena mais próximo ao efeito do “palco italiano” moderno (...) (BELTRÃO, no prelo, p. 3).

Aliás, em relação ao espaço destinado às representações, deve-se mencionar o fato de que todas as modalidades teatrais romanas até os últimos anos da República (meados do século I AEC), parecem sempre ter ocorrido em palcos temporários. As apresentações aconteciam ao ar livre, construía-se cena e arquibancadas improvisadas, segundo Moreno (2000).²²

²¹ Dupont esclarece que os romanos dividiam o texto entre “sequências cantadas e dançadas sob a música de uma tibia, chamadas em latim de *cantica*, e a sequências não cantadas, nem dançadas chamavam-se *diuerbia* (DUPONT, 2011, p. 29-30)

²² Moreno (2000) chama atenção para o fato de que os teatros permanentes em pedra são uma característica obrigatória da urbanística de toda cidade romana. Porém, na própria urbe, o senado romano se opõe à construção de um teatro permanente. O próprio teatro de Pompeu foi construído graças a um estratagema, visto que “as arquibancadas constituíam a escada principal do Templo de Vênus Victrix, consagrado por Pompeu a suas vitórias.” (DUPONT, 2011, p. 56). Em relação aos motivos que levavam a cada tentativa de construção de um teatro de pedra, a negação do senado ou dos censores, Dupont inquirir: Os censores resistiram um longo tempo à edificação de teatros permanentes em pedra. Razões políticas? Um teatro permanente ofereceria um lugar confortável a assembleias populares não controladas que poderiam se dirigir aos demagogos? Nenhum evento nesse sentido vem para provar. (DUPONT, 2011, p. 56) Para Beacham, a motivação política é bastante possível, já que um teatro permanente “representava um lugar onde uma grande e imprevisível massa de pessoas podia se reunir a qualquer tempo sem alarme e, portanto, potencialmente, sem meio de controle dela”. (BEACHAM, 1991, p.66) Talvez o argumento de Beacham seja frágil, visto que Roma certamente possuía espaços abertos que poderiam ser utilizados para os mesmos fins, mas o fato é que, quando teatros permanentes foram construídos,

O primeiro teatro de pedra permanente foi construído por Pompeu, o Grande apenas em 60 a.C. (BELTRÃO, no prelo, p. 4). Os novos teatros possuíam uma forma característica com *orchestra* semicircular (que na verdade não era utilizada para a encenação, mas para a disposição de espectadores), um palco longo e *scaena frons* de vários níveis, possuindo três portas no primeiro deles. Porém, não há evidências de que os teatros anteriores e, portanto, temporários, onde teria Plauto encenado suas peças, possuíssem a mesma estrutura. A esse propósito, defende C.W. Marshall que há probabilidade muito maior de que fossem de variados tipos e tamanhos, adequando-se ao espaço que a própria *urbs* oferecia no momento dos *ludi* comemorados, e que também variasse o local da construção. Parte da razão para isso seria arquitetônica, como se verifica a seguir:

(...) construções temporárias feitas de madeira, construídas às pressas nos dias antes do *ludi*, não possuíam força estrutural e nem ocupariam espaço suficiente para anteciper as proporções dos posteriores locais de apresentação permanentes. Não há indícios de que os teatros temporários pareciam ou foram usados como versões reduzidas dos posteriores. Na verdade (...) o oposto é verdadeiro, (...) performances tiveram lugar em uma variedade de locais de diferentes formas. (MARSHALL, 2006, p.32)

As relações estabelecidas entre o espaço onde a performance é executada e a plateia, modifica o tom da peça, a gestualidade do ator, o uso da voz, cenários, figurinos, enfim, existe um nexos, uma ligação, entre o local das apresentações e as performances. Marshall lembra que para Tácito, houve três estágios de desenvolvimento possíveis para a espacialidade destinada à performance teatral em Roma:

A princípio, o público ficou de pé. Se os atores prendiam a atenção de mais de duas ou três filas de espectadores, isso exigia um palco elevado para permitir uma visibilidade eficaz (...) A segunda etapa que Tácito descreve, com os seus assentos e palco diferenciados, apressadamente construídos para a ocasião, representa um desenvolvimento pelo qual o público podia agora olhar para baixo sobre o espaço de atuação. (...). Esta mudança arquitetural estaria necessariamente associada com um tipo diferente de estilo de representação teatral. A terceira etapa, os "modernos" teatros de pedra da República romana tardia, levou a diferentes estilos de encenação novamente. Os dois primeiros estágios, Tácito descreve, permitem a criação de intimidade entre palco e plateia. Apenas o terceiro, com o público posicionado apenas em um lado do palco, leva a uma separação entre os dois (...) (MARSHALL, 2006, p.35)

diferentemente das construções gregas, eles foram erguidos fechados. As portas permitem um controle muito maior de quem entra e sai e da quantidade de pessoas que transita. Nas edificações gregas o acesso é mais livre.

Pode-se depreender a partir do uso frequente por Plauto da quebra da ilusão²³, que em sua época, a proximidade entre atores e plateia talvez fosse maior que nos posteriores teatros permanentes, já que a vizinhança física entre ambos ajudaria na comunicação dos constantes endereçamentos dos personagens à audiência. No entanto, “a única locação na qual temos confiança de saber que uma peça plautina foi apresentada, não corresponde a nenhum dos espaços teatrais descritos por Tácito” (MARSHALL, 2006, p. 36)

Se cada festival era realizado numa parte diferente de Roma, os locais onde as performances teatrais eram realizadas também eram distintos. Isso exigia flexibilidade tanto dos atores quanto das peças a serem encenadas, visto a necessidade de adaptação às condições diferentes ofertadas à realização do espetáculo. “Estes lugares onde o palco era construído (que também podia variar em algum grau a cada ano) não precisavam ser similares em forma uns aos outros. De fato, há muitas razões para acreditar que não eram.” (MARSHALL, 2006, p. 36)

O espaço da encenação e *cavea*, podiam se adaptar, igualmente, às condições oferecidas por monumentos da cidade, como na referência a seguir que trata da hipótese para a encenação da peça “*Psêudolo*” de Plauto durante os *ludi Megalenses*:

A solução de Goldberg é elegante e convincente: a plateia sentada nos degraus do templo, e olhava para baixo, não para um palco elevado, mas para o estreito e irregular pódio trapezoidal em frente ao templo, que constituía a área de atuação. A deusa estava na posição de ver diretamente, da mesma perspectiva da maioria dos espectadores, enquanto a peça era apresentada no adro do templo. (MARSHALL, 2006, p.37)

Esses espaços não eram destinados ao teatro durante o resto do ano, mas tornavam-se apropriados às representações quando o momento oportuno chegava: “degraus de templos ou lugares de assembleia política podiam quando necessário tornar-se *cavea*, com qualquer área em face tornando-se o palco.” (MARSHALL, 2006, p.47) Esse recurso também não é incomum nos dias de hoje, recentemente, por exemplo, a apresentação da peça “*Os gigantes da Montanha*”, encenada pelo grupo mineiro “Galpão”, em temporada em outubro de 2013 no Rio de Janeiro, utilizou os degraus do Monumento aos Pracinhas no Aterro do Flamengo como arquibancadas, ficando o espaço de representação localizado à frente e abaixo dos mesmos.

²³ Há ilusão teatral quando tomamos por real e verdadeiro o que não passa de uma ficção, a saber, a criação artística de um mundo de referência que se dá como um mundo possível, que seria o nosso. A ilusão está ligada ao efeito de real produzido pelo palco; ela se baseia no reconhecimento psicológico e ideológico de fenômenos já familiares ao espectador. (PAVIS, 2003: s.v. Ilusão)

Em relação aos cenários, apesar de não haver referências em geral muito detalhadas nas peças, não quer dizer que não existissem. E quando apareciam, podiam se materializar no palco, sendo “parte do conjunto de cenário, realizado tanto com colunas reais como através de um pano de fundo pintado” ou ainda é possível que “esses detalhes fossem fornecidos pela imaginação da platéia”. (MARSHALL, 2006, p.49)

Apesar do espaço construído em madeira ser temporário e genérico, podendo ocorrer nele outros tipos de apresentação, não apenas as teatrais, Marshall atenta para o fato de que “havia três portas (...) e uma *scaenae frons* pintada que se assemelhava a três prédios genéricos anexos”. Esse design mais simples seria “de fato o ambiente mais flexível construído da perspectiva dos atores e a mais versátil para a narrativa cômica.” (MARSHALL, 2006, p.56)

Paradoxalmente, a expansão de espaços teatrais fixos veio num momento em que a composição de novas peças não era substancial: “eram as comédias clássicas de Plauto, Cecílio e Terêncio, ou as tragédias de Ênio, Névio, Pacúvio e Ácio, que estavam sendo reencenadas sob o patrocínio de edis ricos e políticos populistas.” (GRIFFITH, 2007, p.34) Nesse momento, mimo e pantomima é que detinham todas as atenções.

Puderam ser enumeradas, até aqui, significativas diferenças entre as peças romanas e gregas, tais como as modificações estruturais da cena, presença mais forte de *cantica*, alusões a instituições romanas e divergências entre os espaços físicos destinados à representação. Cumpre-se acrescentar que

(...) um número de estudiosos acredita que peças gregas tendem a apresentar uma ação lógica e que progride, enquanto os elementos de farsa e comédia pastelão, brincadeiras entre os escravos e jogo verbal, bem como várias decepções, inúmeras reviravoltas complexas do enredo ou figuras ridículas, apontam para acréscimos de poetas romanos, que desejavam entreter o público com performances engraçadas e emocionantes, e, para aumentar a eficácia de cenas individuais; mas não se preocupavam com enredos coerentes, estruturas lógicas, ação bem organizada ou mensagens significativas. (MANUWALD, 2010, p.179).

Manuwald (2010, p.179) esclarece que apesar de a *palliata*, obviamente, incluir elementos de entretenimento, isto não exclui a possibilidade de que as peças fossem claramente estruturadas e transmitissem mensagens. De acordo com a mesma, comparações entre comédias romanas e os seus predecessores gregos têm que permanecer hipotéticas na maioria dos casos (já que há poucas peças supérstites da Néa); portanto, para a autora, é mais frutífero estudar as

peças como tais na sua forma existente; como elas foram apresentadas à audiência na performance.

Acrescente-se às considerações anteriores que, apesar de as personagens possuírem nomes e roupas gregas e da ação se passar frequentemente em Atenas, os problemas das personagens nas peças da *palliata* estão conectados com as experiências dos espectadores romanos, pois as peças faziam referências à realidade romana contemporânea. Ademais, as obras fazem menção a costumes romanos (que aparecem caracterizados como gregos), e mencionam instituições romanas. Relembrando ainda que o já mencionado contexto latino da performance diferia bastante da prática grega, teremos mais um fator de singularização da produção e fruição de ambos os modelos.

Esta alegação de suposta inferioridade do teatro romano em relação ao ateniense:

(...) tinha também fundamento num desconhecimento do fenômeno teatral para além dos gêneros gregos *tragédia e comédia*, ou numa redução do teatro a esses dois gêneros. Mas, mesmo na tragédia e na comédia, a prática romana diferiu bastante da ateniense. Dramaturgos romanos que adotaram, com entusiasmo, a tragédia e a comédia, adaptavam seus originais gregos, quando não compunham obras originais com temas gregos. (BELTRÃO, no prelo, p.3-4)

Portanto, pode-se concluir que o que se tem na *fabula palliata* são versões latinas de originais gregos, já que devido a transposições de contextos, recursos estilísticos diversos e adequação espacial, criava-se um resultado final que não poderia ser chamado de “cópia”.

1.5 Plauto e o “*Estico*”

Plauto, o autor em estudo, tinha sua produção inserida no ambiente da já descrita *fabula palliata*. *Titus Maccius Plautus* (250 AEC-184 AEC), conforme informa Manuwald (2010) nasceu na Úmbria, na cidade de Sársina. É o mais antigo dramaturgo “romano” de quem peças completas sobreviveram, e também aquele de quem nos chegou o maior número delas. Logo é o mais antigo representante da *palliata* e, também, de quem se pode identificar características com maior grau de certeza.

Os três nomes romanos na Úmbria não eram usuais na época, e há evidência, porém não muito confiável, de que seu nome faça menção a uma personagem da *fabula atellana*, como se constata a seguir:

(...) e tem sido, portanto, suposto, que eles expressavam suas aspirações romanas (prenome romano *Titus*), a origem úmbria dele (cognome *Plautus*, derivado do úmbrio *plotus*, pés chatos) e sua experiência como ator e mímico da *Atellana* (nome gentílico *Maccius*, recordando *Maccus*, um dos personagens da *Atellana*). (MANUWALD, 2010, p.268)

Ainda de acordo com Manuwald (2010, p. 268) apesar de escritores antigos transmitirem a informação, de que Plauto fez dinheiro com teatro, o mais provável é que isto se tenha dado mais através da técnica ou atividade organizacional do que escrevendo poesia. De acordo com aquelas fontes, ele perdeu mais tarde sua fortuna no comércio e então teve que ganhar a vida trabalhando num moinho; durante esse tempo ele ainda escreveu três comédias.²⁴

Sobreviveram 20 de suas peças (à parte “*Vidulária*” que se encontra em estado fragmentário) e este legado resulta da preocupação de estudiosos romanos que já no século II AEC, procuraram identificar entre as inúmeras obras atribuídas ao autor, aquelas que seriam realmente legítimas; tal movimento foi gerado pelo próprio valor comercial das peças do dramaturgo. “*Estico*” está entre as peças escolhidas por Varrão como uma verdadeira obra plautina. (CARDOSO, 2006, p.26-28).

A maioria das comédias preservadas parece pertencer, assegura Manuwald (2010), aos últimos anos da Segunda Guerra Púnica e subsequentes décadas, embora pouco se possa datar precisamente. Para algumas comédias, datas podem ser propostas com base na alusão a eventos individuais (embora a identificação de algumas destas seja dúbia).

Plauto foi considerado insubstituível por seus contemporâneos. O domínio do gênero cômico e versatilidade métrica exibidas em particular nos *cantica* foram vistas como propriedades distintivas deste escritor. Evidências apoiam a noção de que estas características, embora também encontradas em outros poetas, em menor medida, eram particularmente distintivas de Plauto. Manuwald (2010, p.269), menciona que Gélío cita a exuberância linguística e inventividade de Plauto, como mais uma de suas características.

O ponto de partida para suas comédias foram peças da Comédia Nova grega, de uma infinidade de poetas tais como Menandro, Dífilo e Philemon, talvez ocasionalmente também trabalhos da Comédia Média como assegura Manuwald (2010). Mas, “Plauto não se preocupava

²⁴ Gostaria de mencionar que autores como Aurora López e Andrés Pociña indicam que alguns estudiosos põem sob suspeita os dados biográficos de Plauto. Para ambos de qualquer forma, verídicos ou não, tais dados ajudariam muito pouco a compreender sua obra. “É lugar comum duvidar da veracidade destes dados, (...) diz-se frequentemente que se trata de um invento biográfico, baseado em elementos dispersos em várias comédias” (LÓPEZ; POCIÑA 2007, p. 63-64) Portanto, não pertence ao âmbito dessa dissertação discutir o valor desses dados, a presença dos mesmos nesse trabalho se configura como um possível quadro biográfico a respeito do autor, apenas.

em esconder que suas comédias eram uma versão de modelos gregos. Inclusive mencionava a obra de origem nos textos de suas peças.” (CARDOSO, 2006, p.30).

Como é certo que Plauto trabalhou com modelos gregos e adaptou-os para o palco romano, a extensão e efeitos dessas mudanças têm sido duas das maiores preocupações dos estudiosos do teatro plautino, conectados com uma pesquisa pelos originais gregos perdidos e a respectiva imagem de Plauto como poeta. Porém, nenhuma das peças que Plauto usou sobreviveu intacta, havendo, portanto, uma base limitada para descrições objetivas. É por isso que, de acordo com Manuwald (2010), as comparações têm sido, muitas vezes, fundadas em conceitos do que seriam características emblemáticas de peças gregas e romanas.

Além disso, hoje, busca-se avaliar seu teatro dentro das inevitáveis convenções da *palliata*: fortemente musical, com ênfase no espetáculo, visto que

o que em outra época se chamou “ teatro romano”, não consiste em textos postos em cena, mas em espetáculos rituais onde o texto intervém como material, como participação verbal, ao lado de outros materiais como a música e a dança. Os diferentes tipos de jogos cênicos - os principais são a tragédia e a comédia, o mimo e a pantomima, a atelana e o exódio - utilizam cada um, um tipo de participação verbal. Não há teatro público fora de seu ritual (DUPONT, 2011, p. 14)

Para esclarecer um pouco a questão da convencionalidade do teatro, é necessária uma pequena digressão. É preciso entender que todo teatro tem um aspecto lúdico. Johan Huizinga define jogo como:

Uma ação livre, sentida como fictícia e situada fora da vida comum, capaz não obstante, de absorver totalmente o jogador; uma ação despida de qualquer interesse material e de qualquer utilidade; que se realiza num tempo e num espaço expressamente circunscritos, desenrola-se ordenadamente de acordo com determinadas regras e provoca, na vida, relações de grupos que se cercam voluntariamente de mistério ou que acentuam pelo disfarce sua estranheza diante do mundo habitual. (HUIZINGA, 2008, p. 16)

Pavis comenta essa definição: “essa descrição do princípio lúdico, poderia ser a do jogo teatral: a ela não falta nem a ficção, nem a máscara, nem a cena delimitada, nem as *convenções*²⁵!” (PAVIS, 2003: s.v. Jogo, grifo nosso). O teatro, tratado metaforicamente, pode

²⁵ Conjunto de pressupostos ideológicos e estéticos, explícitos ou implícitos, que permitem ao espectador receber o jogo do ator e a representação. A convenção é um contrato firmado entre autor e público, segundo o qual o primeiro compõe e encena sua obra de acordo com as normas conhecidas e aceitas pelo segundo. A convenção compreende tudo aquilo sobre o que a plateia e palco devem estar de acordo para que a ficção teatral e o prazer do jogo dramático se produzam. (PAVIS, 2003: s.v. Convenção)

ser considerado um jogo, e as suas regras são as chamadas convenções. Todo teatro tem suas convenções, cada época elege as suas regras para o jogo, sendo assim, essas são dinâmicas; o que pode causar estranheza em sociedades que escolheram outras regras, para o que considera o “bem fazer teatral”.

No caso do teatro plautino, as convenções da *palliata* englobam personagens-tipo, a ênfase no espetáculo (música e dança), dois tipos de enunciados: *cantica* e *diuerbia*, (sendo que os *cantica* também tinham uma subdivisão entre versos apresentando sempre a mesma métrica (são os chamados recitativos) e outros em versos com ritmos variados), possui tramas familiares, diálogo com obras gregas etc. Assim, Dupont considera que

(...) para compreender as comédias de Plauto, e abandonar definitivamente esta concepção de um teatro mal feito, é necessário entender como essas peças funcionavam a partir de uma codificação que constitui o horizonte de atenção do público romano (...). Assim, o que aparece como redundância, repetição, lacuna, incoerência ou irregularidades fantasiosas, pode ser de fato a marca do funcionamento codificado, e não esqueçamos, ritual” (DUPONT, 2011, p. 152).

Se o teatro hoje compreende “uma realidade múltipla, com uma pluralidade de teorias, práticas e estilos não só distintos entre si, como muitas vezes antitéticos.” (BERNSTEIN, 1994, p.159), e se esta cena múltipla procura dar voz aos numerosos aspectos compositivos do espetáculo, o inverso podia-se notar, por exemplo, durante o classicismo francês. Este teatro não buscava autonomia da cena em relação ao texto que era inclusive considerado o ápice do teatro, ao qual todos os outros elementos, como súditos fiéis deveriam obedecer. A recusa a qualquer tipo de “textocentrismo” e a defesa da autonomia da cena é própria da cena contemporânea ocidental. Se Shakespeare é hoje tido como gênio, para os franceses da era clássica era um “bárbaro”. Assim, fica ratificada e exemplificada a norma segundo a qual cada teatro deve ser tomado dentro de suas necessidades e daquilo que toma como suas regras. Medir o teatro romano através do metro grego, ou de qualquer outro, não faz sentido.

Ao adotar os chamados elementos metateatrais, interrupções da ilusão dramática, expressões dos atores revelando a sua consciência de serem atores de um drama, jogando com ou comentando as convenções cômicas, ou endereçando-as à audiência nos prólogos, abolir canções corais, bem como divisões de atos, e ao dedicar partes musicais a atores individuais, Plauto estaria indicando uma opção estética consciente. São evidentes as escolhas de Plauto sobre como transformar as peças gregas que lhe serviram de base, o que aponta para princípios poéticos claros na composição de seus dramas.

A partir desse momento, farei algumas considerações sobre o aspecto espetacular do teatro plautino. Foi possível verificar, através de preleção inicial nessa seção, que a prática espetacular veio antes da literatura em si, do registro escrito. Essa característica vai ser predominante no teatro plautino. O canto, música e a dança tinham muito interesse para esse teatro e não era o texto, tomado como elemento central, como já analisado. Assim, faz-se necessária a delimitação do que seria necessariamente considerado como *espetacular*.

O espetáculo, segundo Pavis, é “tudo o que se oferece ao olhar” (PAVIS, 2003: s.v. Espetáculo). E espetacular seria, segundo o mesmo: “Tudo o que é visto como que fazendo parte de um conjunto posto à vista de um público. (...) O grau de espetacular a partir de uma mesma obra depende da encenação e da estética da época que ora rejeita (cena clássica) ora estimula (cena contemporânea) a emergência do espetacular.” (PAVIS, 2003: s.v. Espetacular). Há, portanto, nesse trabalho um esforço para contemplar o que pode ter sido oferecido ao olhar, a partir do texto supérstite, percorrendo um caminho do texto ao palco. Essa reconstrução é válida, visto que para o teatro de Plauto, o espetáculo não tinha uma dimensão menor.

O “*Estico*”, peça teatral proposta para exame, segundo Cardoso “em relação ao conjunto das obras do dramaturgo, a peça consta entre as mais bem conservadas”. (CARDOSO, 2006, p.65). Juntamente com as demais peças plautinas, “*Estico*” faz parte do gênero cômico denominado *fabula palliata*. Como de praxe neste gênero, suas personagens são gregas, vestem o *pallium* (manto grego) e tem como cenário a própria Grécia, especificamente nessa obra, Atenas.

Seu enredo tem início com um diálogo entre as irmãs Pânfila e Panégiris, no qual ambas lamentam a longa ausência dos maridos e se afligem com a ameaça de que seus casamentos viessem a ser anulados pelo pai. Sem se contraporem frontalmente à vontade do mesmo, e usando artimanhas próprias, ludibriam Antifonte, o pai, e convencem-no de modo sutil a mudar de ideia. Descobre-se logo depois que os maridos estão de volta e cheios de dinheiro. A parte final da peça trata das reconciliações e banquetes de boas-vindas. Por fim, mostra-se Estico, o escravo de Epignomo (marido de Panégiris), em uma festa com direito a vinho e dança.

A escolha desta obra foi baseada, nos seguintes fatores: primeiramente, há em seu conteúdo a presença de variados segmentos da sociedade romana, e as relações entre eles são expostas durante o desenvolvimento da mesma. Revela-se, assim, temáticas próprias da República que oferecem material para exame. Para estabelecimento das correlações entre jogo de cena e os *ludi* era importante ainda que a obra selecionada fosse datada e, segundo diversos autores, “*Estico*” foi apresentada em 200 AEC durante os *ludi Plebeii*. E há ainda que ser considerado que a peça traz elementos (nomes gregos, quebra da ilusão, o teatro dentro do

teatro, tipologia dos personagens, dentre outros) característicos do estilo plautino, permitindo também considerações estéticas através da mesma.

No tocante ao modelo grego que lhe deu origem, as didascálias de “*Estico*” anunciam que essa comédia é baseada na peça “*Os Adelfos*” de Menandro. Porém, segundo Cardoso (2006), é provável que as notas plautinas provenham de período posterior à montagem das comédias.

Foram utilizadas três edições da peça em questão para desenvolvimento da análise. A primeira é a versão de Isabella T. Cardoso, resultado de sua dissertação de mestrado em Letras Clássicas e publicada em 2006. Além desta, para que se possa fazer os devidos cotejamentos, uma segunda, em inglês, de autoria de Paul Nixon (1952) mais divulgada; e também uma edição em francês, com tradução de Alfred Ernout publicada originalmente em 1938. Todas as edições são bilíngues: latim/português, latim/inglês e latim/francês.

A edição de Isabella Cardoso possui uma introdução bastante elucidativa sobre a *fabula palliata*, Plauto, e sobre alguns recursos que o autor utiliza no “*Estico*”, como por exemplo, o jogo cômico com os nomes gregos das personagens. A tradutora procura dar ênfase, em suas notas, às convenções teatrais e literárias da época de Plauto para o melhor entendimento da obra em si, evitando assim comparações infrutíferas com obras gregas que possam ter lhe servido de inspiração. Sua tradução busca atender as necessidades acadêmicas, mas também aos interessados em teatro em geral. A tradutora informa, igualmente, que procurou salientar “na tradução ou nas notas, expressões que me parecem neologismos do dramaturgo, empregando, nos demais casos, termos mais comuns” (CARDOSO, 2006, p. 63)

A edição de Nixon apresenta notas sucintas sobre a relação de “*Estico*” e “*Os Adelfos*” e o ano de apresentação da obra plautina. Tem, portanto, valor para a pesquisa em função de comparações que serão feitas entre as traduções, e não pelo uso norteador de notas introdutórias.

Por fim, a edição em francês de A. Ernout é uma referência já clássica, e tem pertinência pelos cotejamentos possíveis, mas principalmente, por apresentar uma tabela com a metrificação do “*Estico*”. Essa nota do tradutor distinguindo a tipologia dos versos, será relevante para recuperação das partes cantadas/dançadas e faladas (*canticum* e *diurbium*) da peça em estudo.

As divisões em atos e cenas e introdução da lista com os nomes das personagens, (chamadas rubricas neutras) e abundância de rubricas que conduzem a leitura do receptor indicando sentimentos e movimentações das personagens, recorrentes em edições das peças romanas a partir da Idade Moderna, que não eram comuns à época da criação da obra aqui estudada. As peças não estariam destinadas à leitura de um público amplo, mas sim a um grupo

de profissionais que, obviamente, dominaria as convenções teatrais, não necessitando de grandes explicações para seu entendimento. As poucas indicações dadas, originalmente, claramente não estavam destinadas a um leitor leigo, portanto.

Os primeiros manuscritos de Terêncio que datamos deste período (século IV d.C.), se parecem pouco com as edições modernas com lista de personagens, indicação de fontes, e principalmente a divisão do texto em atos e cenas, acompanhados por nomes dos personagens que lhe dizem respeito. (DUPONT, 2011, p.240)

As didascálias²⁶ plautinas costumam aparecer em um texto, como num programa de peças em nossa época, e não em seu corpo, e provavelmente não são de autoria de Plauto, mas posteriores. Nas edições utilizadas para essa pesquisa, aparecem as divisões em atos e em cenas tanto na versão em língua portuguesa como inglesa. As didascálias no corpo textual, ajudando na fruição da leitura, transmitindo possíveis movimentações, sentimentos dos personagens e cenário constam apenas na de Nixon. Na edição inglesa, há também uma pequena nota introdutória sobre o autor, e sobre a peça propriamente dita, contendo, porém, poucas informações de âmbito geral. Na edição francesa, uma pequena nota introdutória de Ernout comenta o texto da peça em linhas gerais, sem detalhamentos.

Ciente do conjunto dos fatores que cercavam a atividade plautina, tais como elementos religiosos, políticos e sociais do contexto dos *ludi*; a teatralidade e espetacularidade presentes nas peças de Plauto, e a reverberação nas mesmas das práticas espetaculares romanas pré-literárias e das formas dramáticas gregas, em especial a Comédia Nova; a inserção da obra cômica de Plauto na sociedade que lhe deu origem, os artifícios cômicos utilizados pelo autor, bem como linguagem e escolhas estéticas do mesmo, proponho a utilização do texto dramático “*Estico*” de Plauto, para analisar possíveis resquícios do texto impostado, ou seja, do texto escrito tornado audível ou visível.

Procurei inquirir como seria a encenação como um todo, ou seja, como seriam essas performances para além do puramente verbal. Como apareceram aos olhos dos espectadores de então, os outros aspectos compositivos do espetáculo (cenário, figurino, movimentação e interpretação dos atores) já que encenações não podem ser reduzidas apenas à literatura? O que o texto dramático supérstite pode nos responder a esse respeito? E ainda, o que é possível investigar sobre a própria sociedade romana através da dramaturgia? A análise dramatúrgica

²⁶ Para Pavis didascálias são: “Instruções dadas pelo autor a seus atores, para interpretar o texto dramático.” (PAVIS, 2003: s.v. Didascália)

foi usada como primeira etapa para análise do espetáculo, ela nos informa como cena e texto se influenciam mutuamente.

Levando em conta a proposta de Roger Chartier, em relação à trajetória do texto, como um percurso do palco à página e apoiada em seus esclarecimentos de que “(...) o novo papel atribuído ao autor, doravante proprietário de suas obras e sacralizado pelo público” (CHARTIER, 2002, p.10) se deu em um momento posterior ao focado nesta dissertação, procurei ver o texto teatral como uma ferramenta reveladora de informações sobre a própria encenação. Entendo assim, que possivelmente, em sociedades de forte oralidade, a encenação era só posteriormente transposta para o papel, configurando-se nesse momento como texto teatral.

A didascália, essa espécie de plano de interseção entre a literatura e o cênico, foi utilizada como instrumento específico para essa análise. Constituiu-se em um ponto de contato da análise presente com a encenação passada. De acordo com Luiz Fernando Ramos (1999), esse percurso seria plausível.

A hipótese que se coloca aqui em exame é a de que o texto da rubrica pode ser considerado, contemporaneamente, o registro literário de uma certa poética, o vestígio ou a marca de um método. O estilo de cada encenador e, ou, dramaturgo, quando exerce essa condição de montador de um espetáculo imaginário, estará estampado nas didascálias. Será lá, nesta cena desejada, que se encontrará a referência mais próxima, literária, do formato que já assumiu ou ainda assumirá a cena na leitura de seu autor”. (RAMOS, 1999, p. 17)

Esta pesquisa caracteriza-se, portanto, como uma reflexão sobre a encenação teatral na Roma Antiga para além da concretude de um texto teatral e suas interações com a sociedade romana. Mais especificamente, pretendi detectar, através do “*Estico*”, possibilidades para o jogo cênico, identificar efeitos cômicos presentes na peça, relacioná-los e analisá-los no contexto dos Jogos Plebeus de 200 AEC, momento em que foi encenada a mencionada peça. E ainda, procurei analisar como a escolha da estética utilizada na peça, temas e jogos teatrais, foi influenciada pelo contexto histórico maior dos jogos cênicos romanos.

Apesar de não encontrarmos em Plauto rubricas propriamente ditas, há “rubricas faladas”, “que além de informar o público sobre a situação dramática, colabora na dispensa de qualquer cenário realista”. (RAMOS, 1999, p.26) O que poderia ser chamado de “fala-rubrica”, seria uma descrição tão detalhada (de ações, cenários etc.) que tornaria redundante um cenário realista por exemplo e que explicitaria gestos e movimentações.

No caso de “*Estico*” apesar das suas notas de produção (*didascaliae*) anunciarem que é baseada em “*Os Adelfos*” de Menandro, e que tais notas, provavelmente, provenham de um período posterior ao da montagem da comédia, a informação relativa ao modelo grego que serviu como inspiração a Plauto, segundo Cardoso (2006), deve ter circulado à época do autor, já que a fama de Menandro serviria de propaganda.

Muitos trabalhos acadêmicos preocuparam-se, até então, com o estudo do drama em si, da literatura, porém, nesta dissertação almejei abordar o teatro como um todo, sem separar seus elementos ou privilegiar um deles, procurei focar a dimensão espetacular, portanto. Acredito que fosse assim que o teatro fosse visto pelos romanos republicanos, e essa crença, foi desenvolvida através dos estudos empreendidos ao longo de minha pesquisa e que estão colocados no decorrer desta dissertação.

Capítulo II – As interações do “*Estico*” de Plauto com os Jogos Plebeus.

2.1 – Os *ludi Plebeii* e seu programa ritual

Os *ludi*, festivais religiosos romanos, como já visto, ocorriam de abril a novembro e muitos deles incluíam o teatro em seus programas rituais. Os *ludi Plebeii*, especificamente (sua história, repertório e extensão), serão abordados neste capítulo, incluindo também as discussões sobre o lugar de sua realização. Posto que a peça “*Estico*”, tema da presente dissertação foi apresentada durante esses jogos, no ano de 200 AEC, como consta em suas didascálias, reflexões sobre as correlações entre ambos se tornam interessantes para o desenrolar da pesquisa. A técnica do ator romano e a estrutura das peças plautinas terão lugar igualmente nos apontamentos aqui apresentados.

Em relação à história dos *ludi Plebeii* e especificamente em relação à data de sua criação, as fontes são vagas ou lacunares, o que dá margem a, pelo menos, três interpretações possíveis. Sendo assim, de acordo com Eric Orlin (2010), os Jogos Plebeus poderiam ser contemporâneos dos *ludi Romani*, com seu início datado em torno do final do século V ou início do século IV aproximadamente. Outra datação possível, conforme autor supracitado, seria 366 AEC, visto que sua criação coincidiria com a criação de cargos separados para os edis curuis e plebeus; e poderiam ainda ser localizados, em torno de 220 AEC com a criação do Circo Flamínio, onde passaram a ser realizados. Em todo caso, como veremos a seguir, o mais provável é que a data de 220 AEC tenha sido o momento de sua institucionalização, e que a data da sua criação, em vista disso, tenha sido anterior ao ano de 220 AEC.

Para W. K. Quinn-Schofield (1967) se analisarmos os jogos de dois pontos de vista conjugados, a saber, o religioso e o político, as incertezas das fontes se diluem. Propõe o autor que se reexamine as evidências

(...) para mostrar que embora os jogos tenham se tornado oficiais em 220 a.C. ou 216 a.C., isso não seria o resultado de uma vitória repentina de uma parte do senado, mas seria ao invés, a culminância de um longo período de lutas entre ordens em disputa. (QUINN-SCHOFIELD, 1967, p.678)

As lutas entre ordens, às quais o autor se refere, seriam justamente as disputas entre patrícios e plebeus ricos. Esses buscavam mais participação política e social e acabaram por provocar a primeira secessão da plebe. Tais lutas aparecem em Lívio, Ascônio e há menção indireta em Cícero.

A secessão da plebe como registrado por Tito Lívio, torna-se de maior interesse, se tivermos em mente que Ascônio sugere que os *ludi Plebeii* foram realizados pela primeira vez, ou para comemorar a expulsão dos reis ou o retorno da plebe, após a retirada do Aventino e daí para o *Mons Sacer*. Apoio indireto para esta sugestão vem tanto de Cícero quanto de Lívio. (QUINN-SCHOFIELD, 1967, p.679)

Desse modo, nessa interpretação, os Jogos Plebeus teriam sido celebrados para comemorar o retorno da plebe, após primeira secessão, quando esta se recusa a obedecer aos cônsules que a convocava para guerra, retirando-se para o monte Aventino. Em troca de seu regresso, os plebeus, conseguiram algumas concessões, como a criação dos cargos de tribuno da plebe e construção de templos para Ceres, Líbero e Líbera, dentre outros avanços. Os *ludi Plebeii*, portanto, teriam se realizado em consequência da reconciliação entre plebeus e patrícios.

Esta interpretação das origens dos *ludi Plebeii*, hoje “clássica”, vem sendo fortemente problematizada por especialistas que apontam, dentre outras questões: o caráter mais literário que histórico das narrativas sobre as secessões da plebe; o problema do *topos* historiográfico tardo-republicano e augustano das lutas entre patrícios e plebeus; o problema do modelo interpretativo dualista de cunho marxista, criando uma “luta de classes” na República Média, dentre outros (cf. esp. HÖLKESKAMP, 2010; ORLIN, 2010; RÜPKE, 2012; WISEMAN, 2014)

Se os *ludi Plebeii* eram ocasionais, até a data aproximada de 220/216 AEC quando se tornaram anuais, não é possível afirmar com certeza, visto que “não há menção a nenhum jogo entre 358-218 a.C.” (QUINN-SCHOFIELD, 1967, p.680) Há, no entanto, no mesmo período muitos triunfos plebeus (os triunfos no Monte Albano, cf. SMITH, 2012) que podiam acontecer mesmo sem a aprovação do Senado, com apoio popular e financiamento dos triunfadores, mas que careciam de um caráter religioso oficial. Por haver muito em comum entre esses triunfos “paralelos” e os *ludi Plebeii* (como a utilização de *epulum Iouis, probatio equorum* e a *pompa*), Quinn-Schofield (1967) vê uma relação entre ambos, como se segue:

No período de 366 a.C. (o ano em que foram oficializados os *edis curuis*), a 216 a.C., encontramos apenas um paralelo com estes jogos - um exemplo que preenche todos os requisitos do período, de apelo popular, religioso e de fervor bélico; é o triunfo. Pode, portanto, haver pouca dúvida de que a fonte imediata dos *ludi Plebeii* residia no triunfo. (QUINN-SCHOFIELD, 1967, p.685)

A institucionalização dos Jogos Plebeus pode ter sido decorrência da Segunda Guerra Púnica, já que um momento de conflito exige uma união entre os grupos sociais para

preservação da *urbs*. Ao concordar com jogos anuais realizados em nome da plebe e organizados pelos edis plebeus, o Senado “alcançava duas finalidades; o moral de um povo fiel seria assegurado, como também a boa vontade de *Iuppiter Optimus Maximus* seria mantida, por uma festa adicional em sua honra”. (QUINN-SCHOFIELD, 1967, p.682)²⁷

Além dos *ludi Plebeii* outros quatro jogos (*Florales* – 240/238 AEC, *Apollinares* – 208 AEC, *Megalenses* – 204 AEC e *Ceriales* – 201 AEC), foram instituídos no contexto das Guerras Púnicas, pois a *pax deorum* garantiria divindades e povos aliados. É preciso levar em conta, também, que nesse período vê-se o aumento da participação política dos plebeus. C. Flamínio, doador das terras onde se estabeleceu o circo Flamínio, era censor em 220 AEC, de acordo com Quinn-Schofield (1967), o que lhe acarretava grande influência dentro do Senado. A participação política mais efetiva dos plebeus, portanto, deve ser igualmente levada em conta como fator para a institucionalização dos jogos da plebe.

Organizar os jogos promovia o favor popular e os interesses dos edis plebeus que aspiravam a cargos mais altos, e esses foram assegurados através do oferecimento dos recém-criados *ludi Plebeii*, como se vê a seguir:

(...) plebeus dominavam o senado no final da Segunda Guerra Púnica.
(...) souberam tirar proveito dos favores públicos e do oferecimento dos jogos; no começo da guerra as condições foram favoráveis para isso.
(QUINN-SCHOFIELD, 1967, p.683)

Em relação ao programa dos *ludi*, podemos dizer que seguiam uma programação composta de uma combinação de rituais diversos: *ludi scaenici* e *circenses*, banquetes, corridas de cavalo. O programa dos Jogos Plebeus e o número de dias destinados aos jogos cênicos podem ser estimados a partir das referências de Lívio e do calendário augustano. Segundo Lily Ross Taylor (1937) os festivais à época de Augusto cresceram em extensão, “mas, como eles eram celebrados em rituais religiosos fixos, é improvável que tenham mudado as características essenciais”. (ROSS TAYLOR, 1937, p. 284). Sabemos hoje que o período augustano inovou fortemente o programa, as características e, mesmo, os destinatários divinos dos *ludi* (cf. esp.

²⁷ Eric Orlin considera que os *ludi Plebeii* foram instituídos antes do início da guerra, mas defende que mesmo que tenham sido instituídos às vésperas dela, o argumento de que estes jogos responderam à guerra iminente ainda contém, segundo ele, lacunas graves. O autor acredita que o contexto romano em 218/217 AEC era completamente diferente do vivenciado em 220 AEC, não havendo razões para suspeitar de uma guerra iminente. Seria inclusive atípico, de acordo com Orlin, na prática religiosa romana, uma resposta antes da crise, pois apenas derrotas ou resultados negativos resultaram em preocupação dessa ordem. Orlin postula que “Sem dúvida, a atenção diplomática romana estava focada em Aníbal na época em que os jogos se iniciaram, mas a guerra de Aníbal não pode ser posta como ímpeto para instituição do primeiro novo jogo anual em pelo menos um século”. (ORLIN, 2010, p.149)

HABINEK, 2005) Contudo, o caráter conservador da *restauratio augustana* é notório, e as linhas gerais dos dois grandes *ludi*, os *Romani* e os *Plebeii* foram mantidas (cf. esp. FEENEY, 1997); sendo assim, durante a República, os dois festivais guardariam semelhança com o formato posterior. Logo, o calendário augustano será usado aqui, como base para os festivais na República. A autora supracitada conclui que

No calendário Augustano, os dois festivais para Júpiter, os *ludi Romani* e *ludi Plebeii* em setembro e novembro, consistiam em vários dias para os *ludi scaenici*, antes do *epulum Iouis* nos idos de cada mês e vários dias de circo, que se seguiam após a *equorum probatio* no dia posterior aos idos. (ROSS TAYLOR, 1937, p.284)

Se tivermos em mente que os *ludi Plebeii* incluíram, desde a data em que se tornaram anuais, os rituais já citados, mas também “embora menos reconhecida, uma pompa quase triunfal, tal como sobreviveu na referência de Lívio” (QUINN-SCHOFIELD, 1967, p. 677), teremos delineado enfim, o programa dos jogos aqui em foco. Em ordem, incluiriam inicialmente a pompa, seguida dos *ludi scaenici* e, nos Idos do mês de novembro, o *epulum Iouis*; logo após, a *probatio equorum*, e por fim, os *ludi circenses* que sempre fechavam os jogos.

2.2 Programa

Passarei à análise de cada item do programa ritual, começando pela *pompa*. Pode-se pensar na pompa dos jogos como herança de uma ligação dos *ludi Plebeii* com os triunfos de plebeus que entre 358 AEC e 218 AEC que se tornaram uma forma de entretenimento popular na ausência de jogos votivos. A pompa, consoante Quinn-Schofield (1967), bem como o *epulum Iouis*, que veremos em detalhes posteriormente, era parte dos festejos do triunfo.

Esse cortejo abria a cada dia os jogos, e nos deteremos apenas na pompa que antecedia os *ludi scaenici*. À sua frente, segundo Dupont (2011), vinham as crianças (*pueri*): “eles não vinham armados, mas desfilando em ordem militar, formando pelotões e esquadrões” (DUPONT, 2011, p. 22) Depois das crianças, atletas, cavaleiros e suas bigas, dançarinos que se apresentavam “armados, mas não desfilam em ordem militar” (DUPONT, 2011, p. 22). Apoiada no relato de Dioniso de Halicarnasso, Dupont divide este último grupo em três: homens adultos, jovens e meninos. Cada um desses grupos era dividido em coros e unidades coreográficas acompanhadas de músicos que tocavam a tábua e a cítara, e se vestiam como soldados romanos. Esses grupos eram dirigidos por um *praesultor* cuja função era reger a

coreografia a ser executada. A movimentação “imitava os gestos da guerra, mas sob um ritmo acelerado” (DUPONT, 2011, p. 22) Esses eram os chamados, em geral, *ludiones*²⁸.

A dança dos *ludiones* era um ato necessário e suficiente para que, religiosamente falando, ocorresse os *ludi*. Se algo a interrompe, é necessário recomeçar o ritual através de uma *instauratio*, porém, se apenas ela se realiza, a despeito de não correrem bem outros rituais, a cerimônia é considerada ritualmente intacta: “*res salva, senex saltat*²⁹”, ou seja, “os *ludi* reduzidos a seu estrito mínimo religioso, são a dança dos *ludiones*. É essa dança que define o ritual (...)” (DUPONT, 1991, p.199)

Vinham, em sequência, os satiristas que “imitam com suas danças a coreografia dos *ludiones* que os precederam, desencadeando assim o riso dos espectadores (...) realizam um ludismo derrisório”. (DUPONT, 2011, p. 22) Por fim, vinham as divindades que também assistiriam aos jogos, aos sacrifícios e que participariam do banquete.

A *pompa ludicra* abre os jogos, instaura um tempo/espço lúdico na cidade através da dança dos *ludiones* e da música dos tocadores de tibia. Os valores de Marte e a estrutura hierarquizada da sociedade, nesse espaço de *licentia ludicra* estão neutralizados, pois os princípios de Júpiter são instaurados.

²⁸ Em relação à origem da palavra *ludiones*, Dupont afirma que os relatos são contraditórios, o que dificulta as certezas quanto a uma etimologia etrusca. A origem dos jogos, para os romanos do fim da República, refletiria a origem do termo correspondente. Tito Lívio dá aos jogos cênicos uma origem estrangeira e Valério Máximo os chama de importação de origem etrusca, introduzida na ocasião de uma pestilência no curso do quarto século. “Ambos, juntam ao seu relato uma prova etimológica: um dos termos latinos que designa o ator, *histrion*, formouse a partir da palavra etrusca (h)ister, de mesmo sentido.” (DUPONT, 1991, p.194) Assim, teria sido criado um termo novo, de acordo com uma nova necessidade: nomear o ator que se apresenta diante do muro da cena. E como os atores teriam vindo da Etrúria, os romanos teriam imputado aos etruscos o termo que os designavam. No entanto, para Dupont, o argumento é frágil: “Primeiro parece que o termo *histrion* tem o mesmo sentido e emprego que o de *ludius*, o qual é necessariamente mais antigo se ficarmos pelo menos com a récita de Tito Lívio que designa um dançarino ritual da procissão dos jogos do circo. A palavra *histrion* não é, portanto, implantada em Roma como resultado de uma falta”. (DUPONT, 1991, p. 194) Além disso, Plutarco utiliza a mesma etimologia etrusca de *histrion* explicando-a de outra maneira: a palavra *histrion* derivaria do nome do mais célebre ator etrusco (Hister) que teria vindo se apresentar em Roma, já que todos os atores de Roma estavam mortos em função da peste do quarto século. Por outro lado, para Dionísio de Halicarnasso, os jogos seriam gregos, afinal, trata-se de um historiador grego, que quer provar que os jogos romanos são uma prática de origem grega. Independente dos relatos contraditórios, que tentam traçar um discurso sobre a origem de um rito e que podem variar ao infinito (revelando uma faceta mítica e não uma reconstituição coerente e sistemática) para Dupont o que importa é o resultado final; a marca etrusca dos jogos cênicos, como se vê a seguir: Para os historiadores dos espetáculos romanos, essas exegeses etruscas têm um interesse fundamental: elas dizem que para os romanos do fim da República, dar representações no teatro, não é de forma alguma se situar na tradição da cultura grega. Afirmar a origem etrusca do ludismo romano, é ao contrário, dizer claramente que eles não são gregos e que não tem nada a ver com Dionísio, conferindo-lhe uma dignidade religiosa. Lúdica e não grega, a teatralidade romana afirma-se, assim, como um ritual religioso (...) (DUPONT, 1991, p. 210)

²⁹ Dupont, em artigo sobre os *ludiones*, relata a anedota datada da Segunda Guerra Púnica, como comprovação da dança dos *ludiones* como “ato suficiente”. A anedota conta que o povo estava reunido no circo, quando se anuncia que o inimigo se aproximava de Roma. Os cidadãos se organizaram para responder aos cartagineses. Quando voltaram ao circo, acreditando que o ritual havia sido interrompido e que deveria ter lugar uma *instauratio*, perceberam que um velho mimo dançava ao som da música de um *tibicen*. (...) o que foi suficiente para a cerimônia religiosa ser considerada intacta”. (DUPONT, 1991, p.199)

Júpiter é o deus da vida na cidade, o deus da sociabilidade pacífica que repele Marte, o deus da guerra, para o lado de fora e proíbe a entrada de qualquer soldado no espaço urbano. Júpiter Capitolino é o deus da sociabilidade do prazer compartilhado no *otium urbanum*. É por isso que ele é o deus dos jogos. (DUPONT, 2011, p. 23)

O segundo item a ser abordado são os *ludi scaenici*. O prestígio dos jogos cênicos aumentou cada vez mais ao longo do tempo, e o número de dias em que eram apresentados tornou-se cada vez maior em vários festivais. Segundo Ross Taylor (1937), no início do Império havia 43 dias de teatro no ano. “Havia então nove dias de *ludi scaenici* nos *ludi Romani e Plebeii*, sete para *Apollinares* e *Ceriales*, seis para *Megalenses* e cinco para *Florales*”. (ROSS TAYLOR, 1937, p.286)

Em relação à época da encenação de “*Estico*”, há uma estimativa de que os *ludi Plebeii* incluíssem pelo menos três dias para teatro³⁰. E que os “festivais regulares, no início do segundo século provessessem onze ou mais dias de teatro”. (ROSS TAYLOR, 1937, p. 301) É sabido, no entanto, que em função das várias *instaurationes* não é possível haver uma estimativa muito precisa, pois além dos dias previamente instituídos especificamente para os jogos cênicos, adicionava-se esses dias esporádicos, o que fazia variar seu número.

Como a religião romana era marcada pelo rigor formal do ritual, qualquer erro trazia a necessidade de repeti-lo para que os deuses o recebessem bem. As razões para fazer *instaurationes* podiam ser: *prodigia*, interrupção do espetáculo e distúrbios diversos. Outra razão: os jogos podiam ser repetidos por agradecimento, como se vê a seguir: “Por esta razão depois das novidades sobre o sucesso de Ilíria, as *feriae latinae* parecem ter sido repetidas em 168 a.C.” (ROSS TAYLOR, 1937, p.295)

A criação de interrupções por parte dos espectadores por motivo de popularidade de uma peça não era rara. No prólogo de “*O pequeno Cartaginês*” de Plauto, vemos a descrição de uma plateia barulhenta e irrequieta; babás são alertadas para não trazerem suas “cargas” ao teatro, e as moças requisitadas a refrear suas risadas e fofocas, fazer silêncio e prestar atenção. Dupont informa que “fazer silêncio e prestar atenção” é “uma fórmula religiosa que serve para demandar o silêncio e a atenção que exigem todos os rituais em Roma” (DUPONT, 2011, p. 16). O prólogo da peça acima citada, entretanto, deixa entrever que a plateia não parecia atender a essa expectativa regularmente. Não é difícil depreender que a própria audiência podia ser fácil e voluntariamente a causadora de algum erro que provocasse uma *instauratio*.

³⁰ Essa estimativa aparece em ROSS TAYLOR (1937), MARSHALL (2006) e DUCKWORTH (1952).

O número de *instaurationes* à época de Plauto parece ter sido grande, provavelmente em função de sua popularidade, e esse número de repetições cresce tanto que, posteriormente, surge uma legislação específica para controle da quantidade de vezes que um festival poderia ser repetido.

Logo após essa data (189 a.C.) pode ter havido alguma regulamentação limitando as *instaurationes* como mais tarde foi posto em vigor pelo imperador Claudio. Em seus dias, as *instaurationes* no circo, que era na época muito mais popular do que o teatro, às vezes duravam dez dias e, embora o imperador não as proibisse por completo, limitou-as a um único dia. (ROSS TAYLOR, 1937, p.295)

A maior parte dessas *instaurationes*, segundo Ross Taylor, pertence aos *ludi Romani* e *Plebeii* e a outro festival para Júpiter, as *Feriae latinae*. As repetições podiam incluir todo o festival ou apenas parte dele. No ano de apresentação do “*Estico*” o festival parece ter sido repetido na íntegra, o que nos leva a concluir que a peça foi apresentada mais de uma vez. “É de se notar que nos *ludi Plebeii* de 200 em que o “*Estico*” foi apresentado, eles foram *toti instaurati*” e teria havido três dias suplementares nos *ludi Plebeii* em 207, e nove em 203, 201, e 200 (ROSS TAYLOR, 1937, p. 294-295).

Havia muitas oportunidades para que os jogos cênicos fossem apresentados em Roma. Além dos festivais regulares, havia ainda espaço para os *ludi scaenici* nos jogos votivos para Júpiter, em dedicações de templos, funerais e eram oferecidos também por *collegia*, *pagi* e *vici*. Havia também a possibilidade de serem apresentados fora de Roma, já que outras cidades também tinham em seus calendários religiosos seus próprios *ludi* e que “provavelmente contrataram as companhias romanas para repetir em seus festivais os sucessos do palco metropolitano. (ROSS TAYLOR, 1937, p. 304).

Nos Idos do mês tinha lugar o *epulum Iouis*, um banquete, do tipo *lectisternium*, no qual magistrados, senadores e sacerdotes banqueteavam com Juno, Júpiter e Minerva, no Capitólio. É interessante notar que na cena final da peça “*Estico*” há um banquete realizado pelos escravos. Mais adiante farei um breve paralelo entre essa comemoração final da encenação e o *epulum Iouis* que, no entanto, será mais detalhada na análise da peça a ser realizada no capítulo III. Por agora notemos, que

Os mais antigos nos dizem que o *Epulum Iouis* foi instituído por Numa, enquanto o último *Camillus* usa-o como um exemplo de um *sacrum* romano antigo, que poderia ser usado apenas no Capitólio. (QUINN-SCHOFIELD, 1967, p. 679)

Nota-se, então, a antiguidade dos Jogos Plebeus e do *epulum Iouis*, que remontam ao fim da monarquia e início da *res publica*. Beltrão liga-o diretamente ao âmbito “da *religio domestica*, como o *daps* oferecido a Júpiter pelo *paterfamilias* (...) e ao banquete oferecido a *Picumnus* e *Pilumnus*”. (BELTRÃO, 2011, p. 144)

Não só os *ludi Plebeii*, mas também os *ludi Romani* comportavam em seu programa ritual o já citado banquete. O calendário da religião romana oferecia muitas oportunidades de comensalidade, assim, o compartilhamento de comida em nome de várias divindades e em diferentes lugares se desenrolava de tempos em tempos ao longo do ano.

O *epulum Iouis* será analisado no presente trabalho, não só através de sua função primeira de nutrição e de reunião de pessoas, mas também pela sua função social. Assim, teremos como premissa

(...) a ideia de que os rituais religiosos romanos podem ser analisados como mecanismos de um sistema que sacralizava uma determinada ordem pública, dizendo respeito a estratégias de consolidação e manutenção da ordem social (BELTRÃO, 2011, p.143)

Os banquetes em Roma tinham a função de reunir um grupo para comer, mas tanto unia, quanto classificava seus celebrantes socialmente. E várias dessas comemorações tinham um caráter religioso, como no caso do *epulum Iouis*. Muitas festas que para nós hoje são comemoradas entre amigos e família, como casamentos e funerais, em Roma, tinham uma parte tornada pública e “um motivo para se promover um banquete público não era caridade, mas confirmação pública do status”. (DONAHUE, 2003, p. 428)

No banquete em questão, enquanto determinados homens (senadores, magistrados e sacerdotes) banqueteariam com as divindades, o povo romano assistia, constituindo-se em plateia de um “espetáculo” que acabava por situar os indivíduos uns em relação aos outros. Incluía-se um grupo de pessoas e, conseqüentemente, excluía-se outro³¹. Assim, construía-se

(...) uma *cena* propícia a promover imagens que fazem referência a fontes de poder e autoridade, passíveis de serem compreendidas e aceitas pelos participantes. (BELTRÃO, 2011, p. 142)

“Os *tres uiri epulones* foram criados em 196 a.C.” (HAEPEREN, 2002: 380 *apud* BELTRÃO, 2011) e seu número cresce na República tardia, chegando a sete (*septemviri epulonum*). Essa classe especial de sacerdotes, segundo John F. Donahue (2003), “sacrificava

³¹ Não se quer, contudo, homogeneizar tais grupos. Há o entendimento de que disputas e negociações bem como heterogeneidade de interesses estavam presentes, porém, podemos falar que “a *performance* ritual exibia a concórdia entre poderosos – divinos e humanos – enquanto a plateia, o *populus*, contemplava a ordem sagrada, “encarnada” no Capitólio, sob os auspícios de *Iuppiter Optimus Maximus*”. (BELTRÃO, 2011, p.151)

e purificava bois na presença da imagem de Júpiter, Juno e Minerva descansando em um sofá”. (DONAHUE, 2003, p. 429)

Para concluir, devemos ter em mente que, nesse banquete, temos participantes humanos (senadores, sacerdotes e cônsules do ano) que representam os detentores dos poderes religioso, político e governamental, e participantes divinos, encarnados na tríade Capitolina. Para além do compartilhamento de comida entre divindades e homens, porém, deve-se notar, “que a unidade desse grupo humano era reforçada pelo fato de os cônsules e os membros dos principais colégios sacerdotais serem também senadores”. (BELTRÃO, 2011, p. 150) Pode-se ressaltar, assim, o fato de que

(...) era expressa e encenada, portanto, a centralidade do senado não apenas no que tange ao governo do *imperium* de Roma e na gestão dos negócios da *res publica*, mas também na religião pública romana. (BELTRÃO, 2011, p. 150)

Os banquetes em Roma, então, têm uma série de implicações que, contrapostas ao banquete dos escravos na peça plautina, podem ser analisados (ESTICO, v. 680 - 775). Há uma repetição de certos aspectos do festim, com a finalidade de que aquela festa em cena seja identificada como tal (como beber vinho, presença de música, mobiliário adequado para seu desenrolar) e concomitante inversão dos valores vinculados ao oferecimento de um banquete. Se oferecer um banquete tinha ligação com confirmação pública de status, com reafirmação de hierarquias, quer fossem religiosas, sociais ou políticas, e se configuravam como demonstrações de poder, há inversão desses valores quando dois escravos se juntam à sua amante para oferecer seu próprio festim.

Nesse banquete às avessas, observemos a personagem Estefânia. Ela se convida para deitar num leito com seus amantes (ESTICO, v. 745 - 750) Apesar das conotações sexuais da fala, seria possível perceber uma ambivalência de sentidos, visto que os romanos se deitavam para comer? Mulheres não se deitavam durante os banquetes. Nem mesmo as deusas que estavam presentes no *epulum Iouis* deitavam-se, como se vê a seguir:

Notemos que, em sendo divindades femininas, Juno e Minerva não tinham direito a um leito; como as matronas, participavam do banquete sentadas (Val. Max. II, 1-2, *apud* BELTRÃO, 2011)

Seria esse um jogo de inversão promovido por Plauto? No banquete dos escravos, Estefânia parece poder deitar-se. Ela pergunta: “De que lado me deito?” E Estico responde: “De que lado você quer se deitar?” (ESTICO, v. 745-750) Através da resposta de Estico, não se nota

surpresa, ou mesmo resistência ao fato da personagem feminina querer deitar-se, a despeito dos dois sentidos implícitos no jogo entre os personagens e, justamente através dele, fica subentendido que não haveria interdição ao ato de deitar-se para comer, se ela o quisesse.

Apesar da inversão do posicionamento da mulher insinuado nessa cena, devemos ter em mente que as peças eram apresentadas em um ambiente oficial e, em vista disso, se tal comportamento aparece na peça e ocorre num ambiente em que é permitido, ou seja, no espaço de licença lúdica dos jogos, ela concorre, afinal, para o reforço da ordem existente. O comportamento de Estefânia não é para ser levado a sério, o que se vê no palco é apenas para rir, já que tornar ridícula a possibilidade de uma mulher comer deitada, seria também uma maneira de ensinar ao público como as mulheres deviam se portar. Assim, a cena pode ser assumida como portadora de uma pedagogia social, e, por conseguinte, “Inútil nos parece tratar de encontrar em Plauto grandes inquietudes de tipo político ou social” (LÓPEZ, POCIÑA, 2007, p.98)

O caráter restritivo dos banquetes também pode ter sido alvo das brincadeiras plautinas? Sagarino diz que quem quer que passasse por lá, seria convidado a se empanturrar (ESTICO, v. 685-690) Se, os senadores “compartilhavam do festim, por terem "direito de comer às expensas públicas (*ius publice epulandi*)" (DONAHUE, 2003, p. 429-430) é possível ver na passagem plautina inversão. Se no *epulum Iouis* ampliavam-se as diferenças sociais entre os que comiam e os que não comiam, ao convidar absolutamente qualquer um a participar do banquete dos escravos, Sagarino demonstra celebrar um banquete que promove a inclusão, a homogeneidade. Sua comemoração tem um caráter inverso ao promovido pelo banquete ritual dos *ludi Plebeii*, e que fica explícito em seu convite. Atentemos para o fato de que

Os rituais da *religio romana* são complexos sistemas cognitivos que apresentavam a ordem romana aos olhos de todos, como representações simbólicas do ordenamento familiar, social e político, incluindo uma forte polarização entre o masculino e o feminino. (BELTRÃO, 2011, p. 150)

Sendo assim, se o que vemos em “*Estico*” é o compartilhamento de comida levando a formas de relacionamento sociais, que diminuem a polarização entre o feminino e masculino, e as diferenças sociais entre os que comem (o flautista que deveria apenas trabalhar para os que banqueteiam, por exemplo, é convidado a beber, interrompendo duas vezes a música, para isso, como se pode notar nos versos 710-725 e também em 755-770) o que se vê no palco oficial dos festivais, através da inversão da vida cotidiana, é a definição do que significa ser realmente

romano numa sociedade de rígida hierarquização. Os princípios romanos estão encarnados na representação teatral e, se são invertidos, o são, provavelmente, para serem reafirmados.

Após o banquete, a sequência de rituais incluía a *probatio equorum*, no dia posterior aos Idos. Consistia em provas preliminares que introduziam as corridas do circo. E finalmente, seguiam-se os *ludi circenses* que eram os responsáveis por fechar os jogos e incluía corridas a pé ou em carroças, boxe e luta livre romana, como já observado no primeiro capítulo.

Eram abertos por uma procissão solene, liderada pelo magistrado que a presidia, seguido pelos competidores e as imagens dos deuses, que vinham do Capitólio e entravam no circo por um portão entre as celas. (POYNTON, 1938, p. 77)

Após a análise do programa dos jogos e sua história, passemos agora para as considerações sobre o local de sua realização.

2.3 O espaço dos *ludi Plebeii*

O circo era geralmente, *grosso modo* e descartando possíveis detalhes entre eles, uma arena. Uma pista de corrida circular/elíptica que possuía em seu centro uma *spina*, separando e formando duas pistas paralelas, que por sua vez eram encerradas em um dos extremos por um semicírculo e no outro, pelas baias de onde partiam os cavalos para a corrida, que se completava após sete voltas. Era um espaço aberto, sem coberturas, e os assentos eram dispostos acima dos lados paralelos e também no final semicircular.

Os carros utilizavam duas rodas, eram abertas atrás: era usual conjunto de dois ou quatro cavalos (...) Os condutores eram escravos ou homens livres ou ainda, sob o império, ocasionalmente nobres dissolutos: os romanos respeitáveis preferiam o papel de espectadores. (POYNTON, 1938, p. 77)

Essa forma usual dos circos romanos, contudo, possivelmente não é válida para o Circo Flamínio, local destinado à realização dos Jogos Plebeus. Como se verificará a seguir, para T. P. Wiseman (1974/1976) o circo aqui em questão não era uma área construída, dotada de pista de corrida, mas um espaço aberto, local de encontro da plebe, “gradualmente invadido por templos e pórticos e, até o final do primeiro século a.C., não era mais do que uma grande praça”. (WISEMAN, 1976, p.45)

Para Wiseman (1974) nossa concepção de circo é baseada no desenvolvimento do *circus maximus* e demais circos imperiais. E, segundo o autor, essa ideia pode ser enganosa para a República e

(...) particularmente para o circo Flamínio, que Varrão diz que era construído *em torno* do campo Flamínio. A evidência dele foi ignorada porque conflitua com nossa noção do que um circo devia ser, mas isso casa perfeitamente com o sentido original da palavra. (WISEMAN, 1974, p. 3, grifo nosso)

Assim, o autor supracitado entendeu que o sentido secundário da palavra, tomada como pista de corrida, suplantou seu significado primeiro de espaço circular usado para realização das provas. Como se vê a seguir:

(...) o circo Flamínio de acordo com Varrão foi chamado assim porque o lugar onde os jogos eram feitos foi “construído em forma de círculo” para shows e porque o caminho da procissão e da corrida de cavalos eram metas circulares. (WISEMAN, 1974, p. 3)

Pensar o Circo Flamínio como um pedaço de terra, e não como uma construção, delimitado por vários templos e outras edificações, vem aumentando a crença de que a “(...) expressão *circus flaminius* significava não apenas o circo propriamente, mas toda a área vizinha, embora não haja evidências para essa ideia” (WISEMAN, 1974, p.5). Quanto às construções incluídas nessa extensa área, Wiseman (1974) situa com absoluta certeza, o teatro de *Marcellus* (11 ou 13 d.C.), templo de *Juno Regina* (179 AEC), *Jupiter stator* (146 AEC), *Hercules musarum* (187 AEC). E adiciona a esses, como bem prováveis, os seguintes: templo de Apolo, templo de Castor e o templo de *Pietas* (191 AEC).

Em 220 a.C. (...) já havia muitos templos construídos nos campos Flamínios – como o de Vulcano, Apolo, Bellona e provavelmente Netuno e Hercules Custódio e possivelmente o de Castor. O circo Flamínio, sem dúvida incluía esses, e nos séculos seguintes, muito mais da área foi tomada por uma sucessão espetacular de construções feitas pelos generais romanos vitoriosos. (WISEMAN, 1974, p.5)

Apesar de não ser uma construção padrão em relação aos demais circos romanos, em 220 AEC pode ter sido erguido, pelo menos, um muro delimitando a área, já que

(...) a palavra *aedificatus* sugere, pelo menos, uma parede envolvente (possivelmente com *tabernae*, já que era uma área de mercado, entre outras coisas), e o significado básico da palavra circo permite a inferência de que era mais ou menos circular. (WISEMAN, 1937, p.4)

Segundo Wiseman (1974) não há evidências de *spina*, estátuas, colunas ou boxes para as corridas no circo Flamínio, que seria, desse modo, de um tipo diferente, não possuindo nem mesmo arquibancadas fixas que acomodassem as pessoas³², pois no Flamínio,

(...) só ouvimos falar de um relógio de sol como no fórum. O relógio de sol é mais usado em lugares onde negócios são conduzidos que em uma pista de corrida, e de fato, os usos atestados para o circo Flamínio são notavelmente similares aos do fórum: mercados eram mantidos lá, banqueiros tinham suas mesas lá, orações funerárias eram feitas lá, e as pessoas se reuniam lá para *contiones* (...) e em tais encontros o povo romano permanecia de pé, ao contrário dos indisciplinados gregos que ouviam os discursos políticos sentados no teatro. (WISEMAN, 1974, p.4)

Em resumo, o circo Flamínio era uma área livre dos elementos que tradicionalmente ligamos a um circo, portanto, nunca teve uma pista de corrida, sendo apenas um espaço vazio que foi sendo delimitado, com o passar do tempo, pelos templos e construções que vários estadistas foram edificando em seu entorno.

As peças plautinas, no entanto, não foram encenadas no circo, como acreditava-se. Segundo Wiseman ainda:

As pesquisas de John Arthur Hanson têm estabelecido que cada teatro temporário erguido para os *ludi scaenici* sob a República, foi colocado numa estreita ligação topográfica, com o templo da divindade em cuja honra foi oferecido o festival³³. (WISEMAN, 1974, p. 15)

Sendo assim, como os *ludi Plebeii* eram oferecidos a Júpiter, o “*Estico*” provavelmente foi encenado nas proximidades de seu templo, no *forum romanum*, de onde se podia avistar o templo Capitolino. Como já dito no primeiro capítulo, o espaço destinado para o teatro, nos tempos plautinos, não era um teatro de pedra, mas construções temporárias ou espaços e monumentos da *urbs* que eram apropriados para esse fim.

³² Lily Ross Taylor acredita que as *contiones* no circo Flamínio seriam uma exceção, dando-se com os romanos sentados, no entanto, Wiseman questiona-a, pois para ele “não há nenhuma necessidade de assumir exceção à regra de ficar em pé durante as *contiones*, ao contrário, a regra prova que não havia lugares para sentar no circo Flamínio”. (WISEMAN, 1974, p.4)

³³ Apoio a essa afirmativa aparece em Saunders (1911) ao falar dos altares nas peças cômicas romanas, quando menciona de passagem: “Se, como geralmente se supõe, *uma peça fosse apresentada em tempos antigos perto do templo do deus dos ludi*, não seria necessário altar para sugerir aos espectadores quem eles estavam honrando”. (SAUNDERS, 1911, p. 103, grifo nosso)

2.3.1 O espaço do “*Estico*”

Pode-se pensar em dois lugares, pelo menos, situados no fórum³⁴, que poderiam ser destinados à realização dos espetáculos. Marshall coloca a possibilidade de que peças utilizassem as *rostra* como palco e o *comitium* como *cavea*, adicionando-se como possibilidades para alocar a plateia, os degraus dos templos de Concórdia e Saturno. A segunda opção seria a construção de um teatro provisório de madeira no fórum, que era ainda um espaço aberto com algumas construções de tamanho médio nos tempos de Plauto, portanto, no final do século III AEC e início do II AEC essa área livre garantia superfície suficiente para acolher a edificação.

Esse teatro construído poderia ser usado para as apresentações teatrais, mas não exclusivamente utilizado para tal, já que uma vez investido dinheiro para erguer o edifício provisório, nada impediria o uso para outros fins. O oposto também pode ser verdadeiro, espaços construídos provisoriamente e destinados para outros jogos (como os de gladiadores) serem utilizados para os *ludi scaenici*.

Locações em frente aos templos de Magna Mater e Apolo perto do centro do fórum, diretamente ao sul do *comitium*, num anfiteatro temporário de madeira, e no *comitium* mesmo como um todo, podem ter sido usados como locais para teatro em vários momentos durante a carreira de Plauto. (MARSHALL, 2006, p. 47)

O fórum era uma área de fácil acesso para os romanos e também estava carregada de simbolismo. Nesse local, *contiones* e assembleias políticas tinham lugar, atividades econômicas e negócios eram fechados; os jogos fúnebres incluíam-no em sua rota processional e templos de algumas divindades, à época de Plauto, já se localizavam lá: templos de Saturno, Concórdia, Vesta, e dos irmãos Castor (aliás, os gêmeos são constantemente evocados em suas peças). O templo de Júpiter no monte Capitolino também ficava visível a partir do *forum romanum*. Apesar de não ser possível definir exatamente a área do fórum que “*Estico*” foi apresentada, podemos ter em mente que foi num ponto que era central para a cidade de Roma.

Nota-se, muitas vezes, que a delimitação entre o cenário da ficção e o ambiente físico em que se passavam as peças, era atenuada através de menção a templos que se encontravam nas proximidades. A plateia era levada do mundo da ficção ao mundo físico à sua volta, e de

³⁴ Marshall afirma que o fórum romano pode ter sido usado para apresentações teatrais “nos *ludi Romani*, alguns jogos fúnebres e possivelmente nos *ludi Plebeii*, com provas equestres celebradas no *Circus Maximus*”. (MARSHALL 2006, p.40)

volta ao mundo ficcional, através das falas das personagens que remetiam a templos e lugares do fórum e, por outro lado, a ambientes do enredo plautino.³⁵

A partir de evidências fornecidas pelos textos da comédia romana, e de algumas pinturas murais de períodos posteriores, Beacham (1991) traça uma possibilidade de reconstrução dessas estruturas. E afirma que

(...) encontramos pouco para sugerir que seus palcos se desviavam muito significativamente do modelo fornecido pelos *phlyakes*, ou o que pensamos ter sido a virtualmente idêntica, plataforma do palco da *Atellanae*³⁶. Não há necessidade de propor um empréstimo de qualquer um dos elementos característicos do próprio palco helenístico. (BEACHAM, 1991, p.61)

A única exceção em relação à apropriação de estruturas do palco helenístico, seriam os *paraskenia*. Beacham (1991) acredita que nos tempos de Plauto tinham de fato se tornado parte da estrutura do palco temporário, pois seriam úteis para a demarcação de três elementos estruturais proeminentes e destacados, que eram uma necessidade dos cenários das comédias romanas.

A forma dos *paraskenia* (...) é bem adequada para encenar essas peças, e podem ter sido criados para esses fins, após o desaparecimento da Comédia Antiga em ambientes mais gerais. Os dramaturgos romanos teriam encontrado o elemento mais óbvio, e imediatamente útil, para ser emprestado da arquitetura helenística (...) (BEACHAM, 1991, p.62)

³⁵ Durante a fala da personagem *choragus* em “*Caruncho*”, percebe-se a indicação de algumas locações do fórum, como se vê a seguir: (...) No caso de você desejar conhecer um perjuro, vá ao *comitium*; para um mentiroso e fanfarrão tente o templo de Vênus Cloacina; para maridos ricos e gastadores, vá à Basílica. Há também meretrizes velhas e homens prontos para uma barganha, enquanto no mercado de peixe estão os membros dos clubes de comer. Na parte baixa do fórum cidadãos ricos e de prestígio passeiam; no meio do fórum perto do canal, você achará apenas exibicionistas. Acima do lago dúzias de descarados, tagarelas, companheiros rancorosos que corajosamente caluniam outras pessoas sem motivo, eles mesmos alvos de muitas críticas verdadeiras. Abaixo no mercado velho estão os agiotas. Atrás do templo de Castor estão aqueles que não se deve acreditar muito depressa. No quarteirão etrusco estão os homens que vendem a si mesmos, aqueles que se viram ou dão a outros a chance de se virarem. (CARUNCHO, v. 470-480)

³⁶ Marshall acredita que não se pode traçar uma ligação direta entre esses palcos e os de Plauto e Terêncio, em razão de três motivos: “Primeiro, não se acredita mais que estas cenas (ilustrações em vasos de figuras vermelhas dos palcos do IV século de palcos do sul italiano) descrevam a performance da tradição italiana exclusivamente. Como a influência da comédia do V século ateniense nessas ilustrações, se tornou crescentemente aparente, existem menos razões para assumir que qualquer tradição italiana usasse esses palcos, para não falar das disparidades cronológicas. Segundo, as ilustrações descrevem um espaço de performance que dá acesso a uma *orchêstra*, com degraus criando dois níveis de performance que podem ter sido usados simultaneamente no palco grego. As demandas das comédias romanas são diferentes. Todas as peças são ambientadas numa rua em frente a uma, duas ou três portas. Nenhuma peça emprega níveis de divisão da área do palco principal. Terceiro, o palco nos vasos ordena uma relação particular com a audiência. Todos os espaços de performance criam uma relação entre a *scaena* e *cavea* - entre área de atuação e audiência”. (MARSHALL, 2006, p.32) Apesar de o autor acreditar que não se pode saber exatamente como era a forma dos palcos de Plauto e Terêncio, ele imagina que deve ter sido uma forma testada e transformada através da experiência, elegendo o que servia ou o que não servia para melhorar a comunicação entre área de atuação e plateia.

O autor supracitado afirma igualmente não haver coro, ou mesmo uma área especialmente destinada a ele: a *orchestra*. Não parece ter havido assentos especiais à época de Plauto, pelo menos até 194 AEC:

(...) Em 194 a.C. a pedido do velho Cipião os edis ordenaram que assentos especiais nos jogos cênicos fossem reservados para membros do Senado. Isto indica um novo elemento de estratificação em contraste com a impressão do período anterior (vinda em particular dos prólogos de Plauto) (BEACHAM, 1991, p. 62)

Os elementos mínimos necessários para organizar as peças, deduzidos a partir dos próprios textos dramáticos e enumerados por Beacham (1991) seriam: *um palco de madeira* onde as peças transcorreriam; atrás do palco, o *muro da cena (scaena frons)*. Esta construção, que ficava de frente para o palco, tinha *três aberturas que eram equipadas com portas utilizáveis*, ou seja, não eram meramente ilustrativas; os personagens entravam e saíam do palco através delas. Além disso, as entradas para o palco eram fornecidas por *passagens de ambos os lados*, e usadas pelos personagens quando eles estão vindo ou indo para áreas fora do palco (o porto, o fórum). Havia também uma área em frente as três portas que,

(...) foi pensada, convencionalmente, como *uma rua aberta* a que os personagens normalmente se referem como *platea*; menos frequentemente como *via*. Os portais funcionam como entradas para as casas consideradas como localizadas ao longo da rua. (BEACHAM, 1991, p.61)

Além disso, os enredos das peças frequentemente fazem uso de uma *via de passagem* localizada atrás das casas:

Uma ruela na parte de trás, *angiportum*, é referida regularmente, (...) pensada como uma área aberta que proporciona acesso à parte traseira das casas (ou para os jardins, muitas vezes referida como situada atrás delas). (BEACHAM, 1991, p.61)

Esse corredor foi usado como uma convenção teatral, para relatar movimentos necessários dos personagens quando esse movimento não poderia ter lugar abertamente (por razões de enredo) na rua em que as casas se situavam, e claro, muito provavelmente havia a necessidade dos atores de passarem de um lado a outro pelos bastidores, e eles utilizariam essa passagem, localizada atrás da fachada do palco.³⁷

³⁷ Em relação à *vela*, ou coberturas que protegessem os espectadores do sol, Marshall informa que apesar de constar em algumas fontes seu uso em 211 AEC, “torna-se uma prática comum no primeiro século” (MARSHALL, 2006, p. 45)

Nos enredos plautinos, em geral, as portas podem ser de um cidadão proeminente do sexo masculino, a casa de uma *meretrix* ou um templo. Em “*Estico*” as portas são de três cidadãos: Epignomo, Panfilipo e de Antifonte, o *paterfamilias*. Em geral, qualquer que seja a peça, os enredos da *fabula palliata* se desenrolam sempre na rua em frente às três portas (ou duas em alguns casos). As cenas que poderiam ser imaginadas como pertencentes ao âmbito doméstico, como cenas de banquetes ou de embelezamento feminino, tais quais acontecem em “*Estico*” e na “*Comédia do fantasma*”, acontecem livremente no palco, ou melhor, na “rua”, em frente às casas situadas ao fundo. O mundo da *palliata* permite este comportamento, pois não há compromisso com a reprodução da realidade vivida no cotidiano da assistência.

Os textos em geral não fornecem muitos detalhes da decoração, o que leva a crer em um cenário mais básico (já que deviam ser montados e desmontados rapidamente e tinham que se adaptar ao lugar específico idealizado para aquele espetáculo, além disso eram construídos pelos magistrados e não pela trupe e, portanto, parece mais plausível que tenham preservado apenas as linhas gerais) o que não quer dizer que não houvesse detalhes no ambiente retratado, esses sempre podiam ser imaginados através da sugestão corporal ou da própria fala dos personagens.³⁸

Encerro a sessão sobre o espaço físico dos jogos cênicos, utilizando imagens retiradas de artigo de Diane Favro e de obra de Marshall para melhor visualização do fórum à época de Plauto. E a seguir, passo aos itens relativos às técnicas e status dos atores além de considerações às características estéticas das obras de Plauto.

³⁸ Marshall afirma que “Enquanto esses detalhes podiam ser parte do cenário do palco, realizados tanto com colunas reais quanto pintadas num pano de fundo, é mais provável que tais detalhes tenham sido supridos pela imaginação da audiência”. (MARSHALL, 2006, p. 49). No entanto, para Beacham, cenários pintados só foram introduzidos, ou pelo menos mais comuns, no primeiro século: “Em 99 a.C. Claudio Pulcro criou uma elaborada e multicolorida *scaena*, que atraiu grande admiração. (...) Assim, nessa época (se não de fato consideravelmente mais cedo) a prática Helenística da *skenographia* foi sendo usada para decorar o palco romano. (BECHAM, 1991, p. 67)

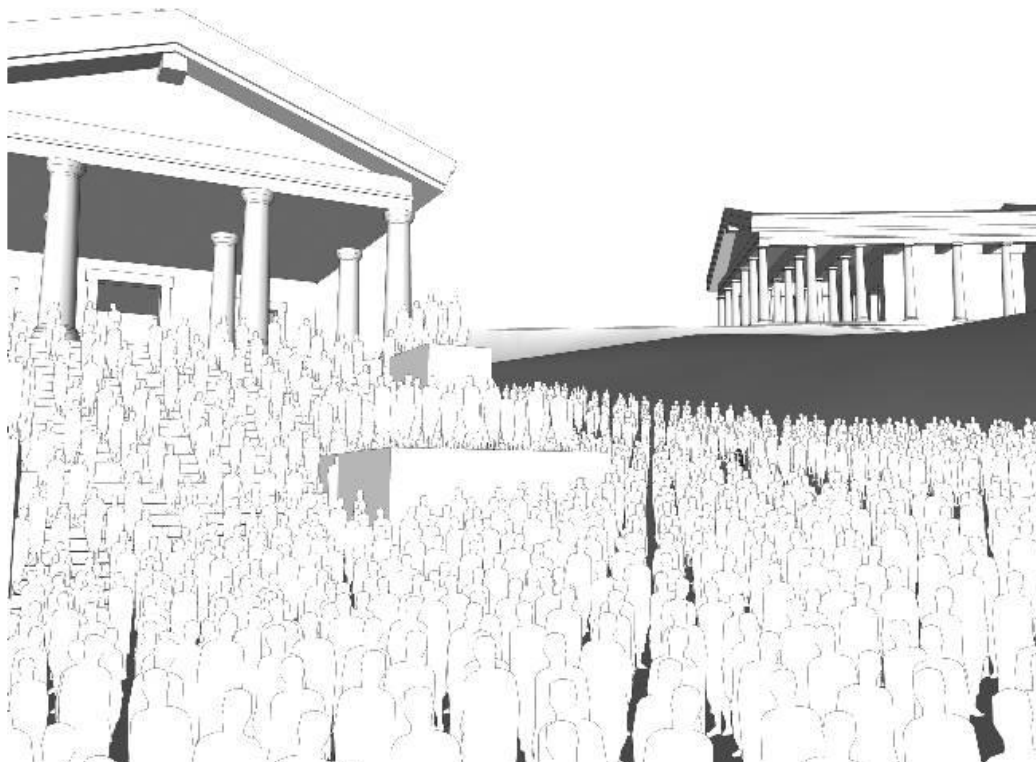


Figura 1: Vista a partir do *comitium*, da *imago* de Cipião Africano ao retornar do monte Capitolino. Fonte: JOHANSON, Christopher, FAVRO, Diane. *Death in Motion: Funeral Processions in the Roman Forum*. In: *Journal of the society of Architectural Historians*, vol 69, Nº 1, março 2010, pp. 12-37

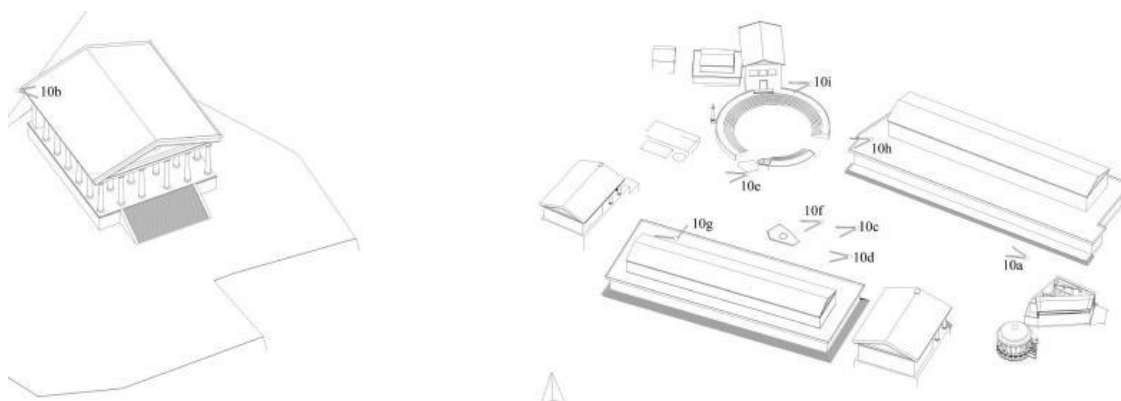


Figura 2: Modelo tridimensional do Fórum republicano romano. Fonte: JOHANSON, Christopher, FAVRO, Diane. *Death in Motion: Funeral Processions in the Roman Forum*. In: *Journal of the society of Architectural Historians*, vol 69, Nº 1, março 2010, pp. 12-37

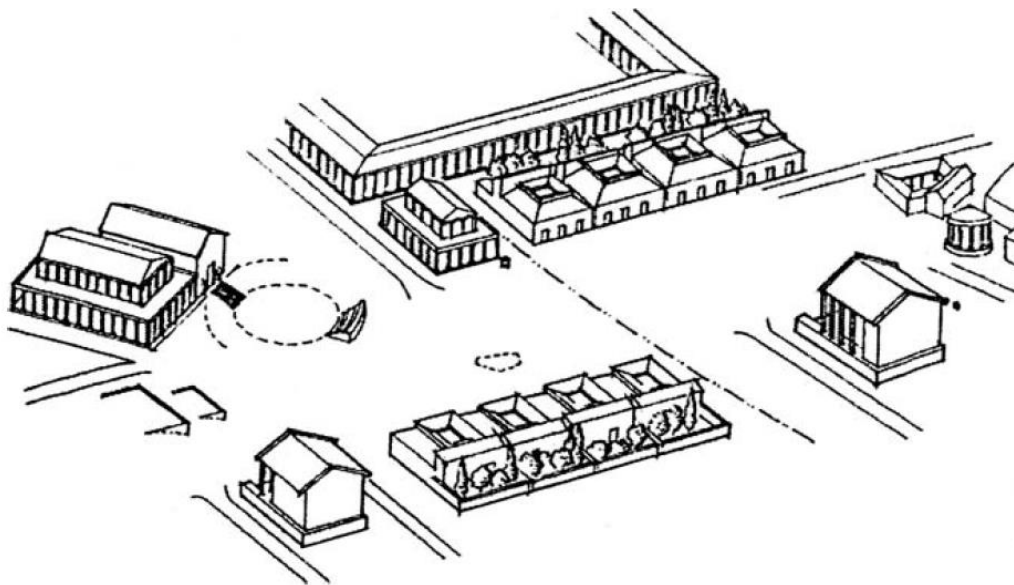


Figura 3: Fórum Romano. Final do séc. III AEC e início do séc. II AEC Fonte: MARSHALL, C. W. **The stagecraft and performance of Roman Comedy**. Cambridge: Cambridge University, 2006

A partir das três figuras acima fica mais fácil perceber, em termos de visibilidade, a relação do templo de Júpiter e a localização possível da encenação no fórum. A figura 1 demonstra qual era a visibilidade do templo de Júpiter a partir do *comitium*. A figura 2 apresenta vista aérea de um modelo tridimensional do fórum republicano. A imagem ajuda a perceber, que se o teatro fosse erguido na área aberta dentre as construções do fórum, a visibilidade do templo de Júpiter dependeria do lugar que cada espectador ocupasse, e de onde a *cavea* e a área de atuação fosse disposta, bem como das alturas de ambas. E através figura 3 percebemos com mais clareza o tamanho do espaço aberto que a construção do teatro provisório disporia no momento de sua construção, caso essa área fosse utilizada para esse fim.

2.4 Os atores romanos

A plateia entra e se acomoda em seus assentos. Os barulhos de fora, vindos do fórum são ouvidos ao longe. Dentro do teatro provisoriamente montado, burburinho de conversas e risadas. Alguém esfomeado devora um bolinho. Uma mulher com uma criança nos braços se aperta contra os que estão sentados procurando acomodar-se. Nesse momento os atores, esperam seu momento de entrar, ouvem atrás da *scaena frons* a barulhenta plateia. Enquanto não se inicia a peça, fazem seu aquecimento vocal, trabalham sua resistência respiratória. Um deles olha, por um pequeno buraco em uma das portas do cenário, a movimentação da plateia.

Um outro chega-se aos demais acertando os últimos detalhes de seu figurino. Eles sinalizam uns para os outros que estão preparados para começar o espetáculo e então, o ator que olhava pelo buraquinho, ajeita-se, respira fundo e entra em cena. Ele vê alguém ainda se movendo pelos assentos, e se dirige a ele, pede que se sente. Ouve alguém falando alto, se dirige a esse alguém e pede silêncio. Sente os ânimos se acalmarem e o vento frio de novembro passa agitando algumas velas coloridas dispostas sobre a plateia. Em poucos minutos, através de seu magnetismo e de sua técnica, domina a audiência, que agora presta atenção ao seu discurso. O ator finaliza sua fala, chegando ao fim do prólogo. Enquanto ele sai de cena, a plateia ouve o som da tábua que anuncia a entrada cantada de um segundo ator que inicia a primeira cena da peça dando prosseguimento ao espetáculo.

É fácil imaginar os atores se preparando, usando as técnicas de seu tempo para aquecer seu corpo, ou improvisando falas durante um prólogo, como na cena criada acima. Porém, é difícil falar exatamente sobre como era a preparação desses atores na Antiguidade. As informações são esparsas e não nos chegou, se é que existiram, manuais que explicassem em detalhes como era a sua capacitação. Não há depoimentos deles sobre sua arte, técnicas que gostavam de usar ou que fossem imperativas para cada papel, e muitas das informações que se tem hoje foram deixadas pela elite; as anotações seguem, por conseguinte, sua perspectiva e seus pontos de vista a respeito dos artistas. As notícias que os historiadores têm à sua disposição são retiradas de fontes escritas diversas, mas também de inscrições, pinturas murais ou vasos, e é a partir dessas informações conjugadas que se tenta traçar um panorama possível sobre a atuação em Roma.

A arte do ator há que ser pensada como intrinsecamente efêmera, e sendo assim, mesmo que tivesse chegado até nós um método de atuação dos atores romanos, seria ainda impossível recuperar com exatidão seus movimentos, entonações, gestualidade, volume das vozes, timbres e sentimentos revelados através de seus corpos. Um espetáculo, costuma-se dizer em teatro, é irrepetível, nunca se tem duas apresentações iguais, mesmo que sejam o mesmo texto e a mesma equipe técnica. As palavras são apenas uma parcela finita através do qual todo um universo de mistério se revela; o teatro é arte de tornar o invisível, visível, como diria Peter Brook (1970). Esse invisível que se torna visível, apenas no aqui e agora da apresentação, e que se comunica para além das palavras, não permite ser fixado como letras impressas no papel. Portanto, não se pretende reduzir o relato escrito que chegou até nós, ou a bidimensionalidade de uma imagem, à experiência viva do teatro. Além disso, os vários testemunhos sobre organização, treinamento e técnicas de atores no mundo romano, são informações que não advêm da época

de Plauto, mas de momentos posteriores. De qualquer maneira, podemos alcançar alguns dos aspectos da interpretação e das necessidades técnicas de seus artistas.

Em Roma, podiam ser designados inicialmente sob dois termos: *ludius et histrio* e não é claro se “são atribuídos a eles uma etimologia grega, latina, ou se a palavra é uma importação etrusca” (DUPONT, 2011, p. 45). Peter G. McC Brown acrescenta que *histrio* “se tornou o termo latino padrão para ator, mas também *persona* – “máscara”, “personagem” – e *scaena* – “palco”. Mais tarde, o termo *actor* aparece em alguns prólogos de Plauto e Terêncio, de maneira intercambiável com *histrio*, pois nesse período começa a designar também o ator principal da companhia (BROWN, 2008, p. 267, 269-70).

Dentre as suas habilidades, inicialmente, deveria estar a técnica vocal. O ator na Antiguidade, em geral, deveria saber falar em cena, mas também cantar, primordialmente. As peças romanas (bem como as peças do século VI e V ateniense), eram espetáculos lírico-musicais e que, portanto, incluíam música e canto. Tanto a tragédia como a comédia (e não só esses gêneros) exigiam boa habilidade vocal do ator, e certamente, não teria uma carreira bem-sucedida aquele que não tivesse uma boa voz. Especula-se, por exemplo, que “Sófocles tenha desistido de atuar em suas próprias peças em virtude de sua voz fraca (...)” (HALL, 2008, p.11)

As técnicas do orador e do ator eram muito semelhantes, pois tinham desafios e soluções parecidas, apesar de obviamente, incluírem diferenças. Atuar e falar em público exigiam habilidades e uso de técnicas similares, como o controle da respiração, mas as diferenças eram várias, já que o ator tinha que falar palavras previamente memorizadas, utilizavam versos que indicavam um ritmo distante do ritmo da fala do cotidiano e também, por sua vez, entonações diferentes das usadas por um orador. Sendo assim, os tratados de oratória, constituem importante fonte de informações sobre a técnica do ator, usando muitas vezes a performance dos mesmos como um contraexemplo.

De qualquer modo, era necessário o uso de técnica vocal e, provavelmente, anos de treinamento para a apropriação das mesmas. Hoje ainda, a voz no teatro e a técnica vocal têm um lugar indiscutível. Apesar da ênfase nas técnicas corporais, característica das teatralidades contemporâneas, o bom uso da voz é valorizado. Mesmo que atualmente tenhamos à nossa disposição, meios artificiais de amplificação de voz, como microfones e outros equipamentos, o seu uso não é recomendado para o *ator de teatro*, sendo admitido que a formação do mesmo deve incluir aulas de técnica vocal e canto para que se aprenda a boa utilização da voz.³⁹ No

³⁹ Exceção feita à performance e aos processos pós-dramáticos, que na contramão do teatro tradicional, não veem problemas na utilização de tecnologias. Essas são utilizadas muitas vezes, como meio expressivo para veiculação de conceitos, como a desagregação corporal e vocal do atuante, dentre outros. Para maiores esclarecimentos sobre

palco, a preferência é pela voz cantada ou falada bem trabalhada, que dispense (ou que use em último caso) os recursos da tecnologia. A ópera dispensa microfones igualmente, e musicais muitas vezes os utilizam apenas em função da sonorização dos instrumentos⁴⁰.

Há uma estreita relação entre a arte de cantar e de representar na Antiguidade como um todo, e nas peças de Plauto igualmente, visto que há muitas partes de *cantica* em suas obras. Suas encenações são, desse modo, uma experiência auditiva e visual. Em *De Oratore*, Cícero afirma que “(...) nenhum devoto da eloquência se tornará, por meu conselho, um escravo de sua voz, segundo o costume dos trágicos gregos” (Cic. *De Or.* I, 251.183), tal assertiva demonstra o valor da voz para o artista na Antiguidade. Mais à frente o orador completa suas considerações, dando pistas de técnicas usadas pelos trágicos

(...) tanto praticam declamação sentados por muitos anos quanto, todos os dias, antes de suas performances no palco, deitam-se e gradualmente aumentam a voz, e mais tarde, depois das suas partes nas peças, sentam-se e trazem-na de volta de novo dos mais altos agudos para os graves mais baixos, de maneira a controlá-los. (Cic. *De Or.* I 251.185)

Edith Hall (2008) reuniu as informações das fontes antigas em um conjunto, o que nos dá uma ideia geral das técnicas usadas para se desenvolver a voz, como se vê a seguir:

O álcool era evitado pelo ator (assim como pelo orador, Ar. *Cavaleiros* 347-9). O cantor frequentemente jejuava ou fazia dieta, exercitando-se antes do desjejum, pois o alimento era tido como algo que tornava a traqueia áspera (Platão, *Leis* 2.665e8, [Arist.] *Probl.* II.22,II.46). As alcachofras, por exemplo, eram evitadas, mas congros, gargarejos e xaropes especiais eram considerados benéficos. Nero (...) procurava desenvolver seu fôlego deitando-se com lâminas de chumbo sobre o peito, purgando-se com enemas e eméticos, evitando alimentos propensos a causar obstrução (Suet., *Nero* 20; Plínio *NH* 282.237) (...) O uso da fíbula para poupar a voz é associado por Juvenal a *comoedi* (6.73, ver também 6.379), e por Marcial a *comoedi*, *citharoedi* e a um *choraules* (7.82, 11.75.3, 14.215) (...) Não está claro, infelizmente, se os cantores trágicos eram infibulados. (HALL, 2008, p.26)

As músicas, perdidas para nós, eram componentes essenciais dos espetáculos e podiam emocionar a audiência, ou no caso da comédia, serem usadas como veículos de comicidade; tornavam as apresentações experiências musicais. As peças teatrais que nos chegaram, podem parecer para o leigo ou para um leitor descuidado, apenas diálogos falados, porém estão

o uso da voz nas performances ou em produções de caráter pós-dramático ver: Cohen (2002) e Lehmann (2007). Para esclarecimentos gerais sobre técnica vocal dos atores hoje ver: Oliveira (2004).

⁴⁰ Para maiores detalhes sobre o uso da voz na Ópera, consultar as obras de Sundberg. Num artigo de 2014, “My research on the singing voice from a rear-view-mirror perspective”, o autor tenta traçar um panorama de seus 35 anos de trabalho.

divididos em diversificados metros que indicam *cantica*, *diuerbia* ou ainda, as partes recitativas. No campo da música, “a inovação romana pode muito bem ter sido tão importante quanto a influência das tradições gregas, sem negligenciar o insumo de outras fontes “locais”, particularmente os etruscos” (WILSON, 2008, p.74)

Os músicos são, a partir do que já foi mencionado, imprescindíveis nesse teatro. “Os rituais religiosos, tanto na República quanto no Império necessitam da presença de um instrumento de sopro: a *tibia*” (DUPONT, 1990, p. 32). Como o teatro faz parte das práticas rituais romanas, a música da tibia, não entra na composição da encenação apenas como ornamento, mas como condição para a eficácia do ritual. É, por conseguinte, ao som da tibia que os atores se apresentam. “Comédias, tragédias e mimos se apresentam com um *tibicen* (tocador de tibia) e a orquestra da pantomima deixa-o ainda em primeiro plano” (DUPONT, 1990, p. 32)

A relevância do músico pode ser sinalizada pelo costume de se colocar o nome de quem compôs a peça no início da mesma. Em “*Estico*” a música aparece sendo criação de Marcipor escravo de Oppius⁴¹, o que indica que Plauto não era o criador das músicas, e sim um especialista da área. Essa parece ter sido a prática à sua época, já que os trágicos romanos não as compunham igualmente. “Essas partituras imponentes não eram compostas pelos poetas trágicos, mas por especialistas musicais”. (HALL, 2008, p. 29)

Os metros acompanhados por música eram cantados pelos atores e não por um coro, e é provável que a proporção de música nas peças de Plauto fosse de dois terços⁴², “uma proporção significativamente mais alta do que em todas as tragédias e comédias gregas de que temos conhecimento”. (WILSON, 2008, p. 75) O *tibicen* aparece em mosaicos e pinturas constantemente, e a tibia é igualmente representada nessas imagens, porém, pouco se sabe sobre a formação dele.

O teatro romano era organizado em trupes autossuficientes formadas na maioria por escravos⁴³ e imigrantes, e parece que “Cada trupe terá tido o seu(s) próprio(s) instrumentista(s), que era também provavelmente o compositor e o intérprete da música.” (WILSON, 2008, p. 75)

⁴¹ “Nós não sabemos por quanto tempo a trupe de Plauto usou esse músico. (...) é possível que o *tibicen* fosse contratado de Oppius para uma única apresentação, ou para ser treinado, (...) mas é mais provável que Oppius fosse parte da trupe como um artista e que fosse dono do *tibicen*”. (MARSHALL, 2006, p. 86)

⁴² Essa mesma proporção aparece em Hunter (2010) e Wilson (2008).

⁴³ Para Eric Csapo (2010), Brown (2008) e Marshall (2006) as próprias peças de Plauto e de Terêncio deixam claro que pelo menos alguns membros das companhias eram escravos.

Constantemente as peças de Plauto acabavam com acompanhamento musical, as últimas cenas do “*Estico*” não são uma exceção, inclusive as personagens se comunicam com o *tibicen*, dialogam com ele, interrompem-no, enfim, trazem-no para o centro na cena, demonstrando íntima associação da encenação dramática e o *tibicen*. As túbias usadas numa encenação podiam ser de tipos variados⁴⁴, como se vê:

As *tibiae* da mão direita eram evidentemente as de tom mais grave, e parece que acompanhavam o “discurso sério da comédia”, ao passo que as da mão esquerda eram mais apropriadas para as partes mais alegres”. (WILSON, 2008, p. 77)

Quanto ao uso do corpo pelos atores, encontramos muitas referências em Quintiliano, no entanto, devemos novamente atentar para o fato de que essas são referências posteriores, e que

Quintiliano era capaz de transferir gestos do teatro para uma assembleia porque ele vê ambos os espaços como análogos: o uso de construções de pedra permanentes com uma orquestra semicircular, com um orador posicionado ante uma audiência que tem a intenção de permanecer sentada durante toda a performance, permite quando controlada, gestos precisos, da mesma maneira que o drama Nô japonês para o seu público. (MARSHALL, 2006, p. 91)

É necessário considerar que ir ao teatro durante a República era diferente da experiência vivida pelos romanos após a construção dos teatros permanentes. Provavelmente, os atores tiveram que criar uma nova relação entre performance, espaço e sua audiência em época posterior à produção plautina. Como já abordado no primeiro capítulo, o espaço físico da encenação é um fator influenciador na dinâmica espetacular, interferindo no tom de voz, projeção vocal, amplificação de gestos e teatralização da expressão de sentimentos.

Porém, ao falar de *Demetrium* e de *Stratoclea*, Quintiliano menciona qualidades individuais de um e de outro e habilidades maiores ou menores ao interpretar deuses, velhos, escravos, matronas etc. “*Demetrium* teria voz mais agradável, *Stratoclea* velocidade e agilidade” (MARSHALL, 2006, p. 92). Podemos perceber que o estilo individual de interpretação e as habilidades particulares ficavam evidentes, para além do que poderiam desenvolver através de técnicas gerais. Isso, evidentemente, é aplicável para o período plautino, afinal, a marca individual de cada ator é o que o distingue e o notabiliza.

O tipo de interpretação usada pelos atores plautinos, de qualquer forma, provavelmente não era de um tipo estático que privilegiasse a recitação pura e simples do texto. Afinal, todo

⁴⁴ As túbias usadas no “*Estico*” foram *tibiis sarranis totam*. Em nota para a sua tradução da peça, Cardoso (2006, p.5) informa que o adjetivo *sarrana* alude à cidade fenícia Sarra, atual Tiro (cf. Aulo Gélio, XVI, 6,4) e caracteriza certo tipo de “flautas duplas”: as *tibiae pares* (Sérvio A. 9,618) constituídas de dois tubos de dimensões idênticas.

um dinamismo pode ser inferido a partir do uso dos diferentes metros em suas peças, da utilização de música e da própria análise das falas dos personagens, nas quais parecem claras as características espetaculares.

Se examinarmos a anedota registrada por Donato sobre a atuação de Ambívio, no papel de “*Formião*”, na peça do comediógrafo romano Terêncio, obtém-se uma hipótese de trabalho possível para os atores, que incluía movimentações corporais e não recitação estática do texto:

A história é ainda contada sobre Terêncio e o embriagado Ambívio que, quando ia trabalhar nessa peça, disse essas falas de Terêncio bocejando, bêbado e coçando o ouvido com o dedo mínimo; em consequência, o autor exclamou que era assim que ele tinha imaginado o parasita quando a escreveu (...). (BROWN, 2008, p. 274).

Se tivermos em mente Aristóteles e sua *Poética*, veremos que a ação é a parte mais importante da tragédia, porém, ele não despreza completamente a melopeia (canto), a elocução (diálogos) e o espetáculo (o que é visto) já que os reconhece como três, das seis partes que considera inerentes à mesma.

Como esta imitação é executada por atores, em primeiro lugar o espetáculo cênico há de ser necessariamente uma das partes da tragédia, e depois, a melopeia e a elocução, pois estes são os meios pelos quais os atores efetuam a imitação. (ARISTÓTELES, *Poética*, v. 29)

Apesar de ser possível inferir um privilégio da fábula em Aristóteles, isto não parece ter chegado ao ponto de a atuação tornar-se primordialmente recitação do “texto” (mesmo que este seja uma narrativa ainda não escrita), como nos séculos XVII e XVIII, durante o Classicismo Francês. O que nos leva a concluir que foram os teóricos franceses, atores e dramaturgos que insistiram nos usos retóricos da voz e do corpo, a partir de uma leitura muito particular de Aristóteles, a que hoje chamamos de “Aristotelismo francês”.

Assim, apesar de podermos especular muito pouco sobre as performances nos tempos de Plauto, é possível pensar em uma atuação que incluísse técnicas vocais e corporais que levassem provavelmente a um uso dinâmico do corpo. O uso de máscaras⁴⁵ é um fator que contribui com uma hipótese levada nesse sentido, visto que sua utilização implica em uma ênfase corporal maior do que quando esse acessório está ausente. Geralmente a máscara leva a gestos amplos e expressivos, uma vez que a expressão facial se fixa, o corpo torna-se um

⁴⁵ As evidências para o uso das máscaras são confusas e contraditórias, o que tem causado controvérsias. Em relação ao seu uso em Plauto e Terêncio, há estudiosos como Brown (2008, p.274), Fantham (2008, p. 429), Marshall (2006, p.101), Manuwald (2010, p.93) que concordam que foram usadas em encenações das peças de ambos. No entanto, outros mais antigos, como Duckworth (1952) e Saunders (1911) alegam ter sido posteriores, entre os tempos de Terêncio e de Cícero.

instrumento necessário para a transmissão de sutilezas entre diferentes estados emocionais, intenções etc.

Além disso, se pensarmos na possível intertextualidade entre mimo, farsa atelana e as peças plautinas, podemos pensar na possibilidade de que o algum tipo de similaridade no uso do corpo seja plausível. O mimo tem, comprovadamente, ênfase na expressão corpórea, como visto no primeiro capítulo.

Elaine Fantham (2008) ao falar sobre o talento do ator Róscio (120 AEC), afirma que seus dotes artísticos eram aperfeiçoados por cuidadosos ensaios pois “segundo Valério Máximo (8.77) o ator nunca adotava um gesto no palco que não tivesse praticado em casa”. (FANTHAM, 2008, p.430). A supracitada autora acrescenta ainda que Róscio tinha uma preferência a atuar em comédias que “geralmente explorava movimentos mais ágeis” (FANTHAM, 2008, p.430).

Para Brown, “Os atores da comédia romana devem ter sido virtuosos (...) e o diretor da trupe precisava ser um arguto negociador, além de caça-talentos”. (BROWN, 2008, p. 279) As poucas indicações sobre os estilos de atuação sugerem segundo Marshall (2006), um grande grau de variação. E apesar de mulheres serem encontradas atuando nos mimos⁴⁶ nas peças plautinas os atores eram homens⁴⁷, e atuavam nos papéis femininos e masculinos visto que

Em seu comentário a Terêncio, o gramático Donato observava que, em sua época, era possível ver personagens femininos interpretados no palco por mulheres, ao contrário da prática à época daquele autor. (WEBB, 2008, p. 331)

Da mesma maneira que o dramaturgo podia ter em mente as habilidades vocais dos seus atores, as habilidades corporais e até características físicas dos artistas à sua disposição nas companhias (como a estatura) podiam ser levadas em conta por ele ao imaginar uma personagem. Em “*Estico*”, nos é informado pelas notas introdutórias que Pinácio é um *puer*, um escravo ainda garoto. Curioso notar que na cena em que estão presentes Gelásimo, Pinácio e Panégiris, essa última, não vê o escravo que está a seu lado falando. Ela pergunta: “Mas quem está falando tão perto de nós?” Ao que Pinácio responde: “É Pinácio!” E ela: “Onde está?” Pinácio – “Olhe para mim, Panégiris, e deixe para lá esse parasita miserável”. E Panégiris finalmente o vê: “Pinácio!” Diz ela (ESTICO, v. 1.326a – 335). Dentre algumas alternativas

⁴⁶ Há alguma discussão em torno da possibilidade da existência de dançarinas de pantomima, ainda no período Júlio-Claudiano, em função da confusão terminológica criada pela variedade de palavras usadas para descrever dançarinas nas fontes antigas. A discussão, no entanto, não é pertinente para o período aqui estudado. Mais detalhes ver: HALL (2008a, p.23)

⁴⁷ MARSHALL (2006, p.94), BROWN, (2008, p.279), DUCKWORTH (1952, p.76), MANUWALD (2010, p.88).

para justificar o porquê de uma personagem não ver a outra, poderíamos pensar na possibilidade de que o ator que fazia a papel de Pinácio fosse muito pequeno, ou talvez ele pudesse ser um adolescente. Porém, “Enquanto no teatro helenístico há evidências para o uso de adolescentes (garotos) atores, não há evidência em Plauto e Terêncio”. (MARSHALL, 2006, p. 94)

No terceiro capítulo desenvolverei mais especificamente a questão do tamanho de Pinácio. Tomando como hipótese, no entanto, a possibilidade de que um dos membros da trupe de Plauto fosse fisicamente pequeno, seria possível aplicar essa informação para começar a desenvolver um entendimento de como os papéis eram divididos na comédia romana. Em “*Estico*” o tamanho do ator poderia ter lhe imposto o papel? Ou Pinácio, ao contrário, teria sido criado por Plauto tendo em mente previamente o tamanho do ator? A piada relatada acima, de impacto cômico evidente ainda nos dias de hoje, teria sido pensada pelo comediógrafo ou seria uma criação improvisada dos atores que passou para a fixidez do texto escrito? É plausível, imaginar, pensando agora na recepção, que a plateia já esperasse piadas com o tamanho desse ator, já que em se tratando de uma apresentação da trupe plautina, ele sempre estaria presente. Jogar com a expectativa da plateia, reforçaria a comicidade da cena.

Uma técnica que pode ser mencionada como parte do repertório dos atores seria a da improvisação⁴⁸, que pode ter sido significativa nas performances plautinas. Apesar de haver vários tipos de improvisação, de acordo com o contexto em que é trabalhada, ela é basicamente “um processo de composição em que o momento da composição coincide com o momento da performance”. (MARSHALL, 2006, p. 245) Isto não significa que o “improvisador”, seja alguém despreparado, pelo contrário, para manter a audiência atenta e ao mesmo tempo conduzir a história, há que se ter o domínio da técnica improvisacional. Há vários graus de improvisação. Pode-se improvisar uma cena ou pequenas falas. E na contemporaneidade até mesmo peças inteiras podem ser compostas por esse processo; nesse caso não há textos, e nenhum dos atores sabe de antemão o que os outros dirão ou como se movimentarão, que tipo de personagens o parceiro de cena criará, tudo sendo idealizado no momento.

Quando se tem um texto⁴⁹ a ser seguido (mesmo que não seja escrito, mas pelo menos estabelecido), como no caso de Plauto, ele mescla-se com a fala improvisada dos atores. É claro

⁴⁸ Segundo Pavis, improvisação seria a “técnica do ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente e “inventado” no calor da ação” (PAVIS, 2003: s.v. Improvisação)

⁴⁹ Texto aqui entendido como as palavras que os atores dizem enquanto apresentam a peça e não estritamente vocábulos fixados num papel, como hoje o entendemos. Em relação aos textos plautinos Marshall (2006) nos informa que as peças talvez “não tenham existido numa forma completa escrita antes de serem apresentadas: podem ter sido apenas um esboço estrutural, como o *scenario* da *commedia dell'arte*. Atores talvez não vissem o texto todo, mas apenas suas próprias partes (como era usual nas performances tardias das tragédias romanas.) (...) Variações entre performances talvez fossem preservadas na escrita, talvez através do processo do ator ditar para um escriba depois de uma temporada de sucesso. Múltiplas anotações de uma mesma peça, contendo substanciais

que em qualquer uma das circunstâncias expostas, improvisando-se um pouco mais ou um pouco menos, há sempre risco para os atores, porém, quando os mesmos estão bem preparados, os riscos são mais controláveis. Para a plateia, na maioria das vezes, é impossível distinguir o que foi previamente preparado do que está sendo criado no momento.

Especula-se, segundo Cardoso (2006), de que modo o teatro oral itálico teria contribuído para a vivacidade das personagens de Plauto bem como para a impressão de improvisação e espontaneidade perceptível em suas peças escritas. A supramencionada autora remetendo-se a Gelásimo, personagem de “*Estico*” afirma que

(...) muitas das características do discurso de Gelásimo, já consideradas repetições desnecessárias ou incoerências, podem ser vistas como *recursos de caracterização do parasita como um comediante que precisa improvisar seu texto*. (CARDOSO, 2006, p.49, grifo nosso)

Pode-se ir, porém, um pouco além dessas conclusões e pensar em outra hipótese: a de que se o texto parece sem apuro literário, é porque ele pode ter incorporado improvisações do próprio ator que fazia a personagem Gelásimo, tornando as falas que não eram inicialmente ensaiadas ou previamente criadas, parte do texto final. Não se trataria, portanto, *de aparência de espontaneidade, que constituiria improvisação simulada pelo comediógrafo*, mas sim um meio de composição conjunta entre a criação de Plauto e seus atores.

Sendo as partes improvisadas sempre menos cuidadas que os textos escritos, (durante a criação de um texto escrito, o autor pode ter um cuidado detalhado na formulação das sentenças, e na escolha das palavras ideais, o que no momento da improvisação, na maioria das vezes, não é possível) e levando-se em conta um modelo de criação textual que é predominante na atualidade, automaticamente o demérito da criação simplória ou incoerente teria recaído na habilidade de Plauto para a criação da fala da personagem. O entendimento da falta de cuidado literário de nosso autor, em vista disso, adviria da compreensão do texto plautino como tendo sido formado como um processo da página ao palco e não o contrário.⁵⁰ A questão textual e seu entendimento por um viés logocêntrico, no entanto, será retomada na próxima sessão.

Por serem limitados os conhecimentos em relação às técnicas empregadas pelos atores, e já tendo listado as suas possibilidades para a interpretação e possíveis técnicas utilizadas,

variações de uma para outra, talvez tenham existido e circulassem durante a vida de Plauto, todas tendo se originado das apresentações da trupe plautina. (MARSHALL, 2006, p. 259)

⁵⁰ Para MARSHALL (2006, p. 257) entender Plauto como sendo herdeiro do mimo e da *fabulae Atellanae* é compreender mecanismos associados com a improvisação e reconhecer que isso desafia as noções do que os textos plautinos representam. Isto estabeleceria a descontinuidade entre a Comédia Nova da Grécia e a *palliata*.

passemos para as informações que possuímos sobre o número de atores empregados em uma peça, a condição dos atores, formação das trupes e suas bases econômicas.

Em relação ao número de atores que comporiam uma trupe, não seria limitada como na Grécia: “Enquanto o original grego operava com a regra dos três atores e um coro, os dramaturgos romanos não estavam tão restritos”. (MARSHALL, 2006, p. 95) é possível notar em várias cenas de Plauto mais de três personagens falando em uma mesma cena. Geralmente, consoante Duckworth, admite-se o uso de cinco ou seis atores para atuar na peça, independentemente do número de personagens que apareçam ao longo da mesma. Porém, para Marshall (2006), o tamanho da trupe pode variar de acordo com a quantidade de atores que uma peça necessite.

Já que parece que a comédia romana podia esperar trocas relâmpago de seus atores, a indicação mais clara do tamanho da trupe é ditada pela cena com o maior número de pessoas no palco. (MARSHALL, 2006, p. 109)

Os motivos para o uso mínimo de atores são, em primeiro lugar, financeiro: “cada artista que aparece no palco plautino está de uma maneira ou de outra, na folha de pagamento, se ele fala uma linha ou não” (MARSHALL, 2006, p. 95), ou seja, menos pessoal, mais retorno. Outro motivo seria o artístico. A duplicação (um ator fazendo mais de um papel) era um padrão em todos os gêneros de palcos antigos e Plauto não foi uma exceção:

(...) essa motivação artística seria provavelmente direcionada à percepção da audiência não dos personagens na peça, mas dos atores, como individualmente reconhecidos atrás das máscaras dos papéis que eles representavam. (MARSHALL, 2006, p. 101)

Em relação à sua organização, Brown (2008) apoiado em Festo, coloca a possibilidade de ter sido estabelecida no período da Segunda Guerra Púnica uma guilda (*collegium*) de escritores e atores, sob a proteção de Minerva. O senado teria autorizado o direito de manter encontros regulares no templo da deusa, mais ou menos na mesma época em que Plauto começava a apresentar suas peças em Roma. Nesse caso, “o reconhecimento oficial da guilda era uma honra” (BROWN, 2008, p. 268) e isso poderia indicar que nesse momento, os atores não eram mal vistos e que apenas mais tarde “surgiram preconceitos contra eles” (BROWN, 2008, p. 268)

Os atores tinham um caráter ambíguo em Roma,

Embora alguns atores, às vezes, fossem tratados como celebridades, (...) existem testemunhos em períodos posteriores de que cidadãos romanos que atuassem incorreriam em *infamia*, perdendo muitos dos privilégios da cidadania⁵¹ (BROWN, 2008, p. 265 -266)

Há um consenso em torno do fato de que a maioria dos atores em Roma era desde o início não-cidadãos (fossem livres ou escravos), mas não se pode ter certeza se “os preconceitos contra a profissão já haviam deitado raízes nos tempos de Plauto” (BROWN, 2008, p. 266)

De qualquer modo, a *infamia*, era uma condição jurídica, que estava acompanhada de infâmia moral e social:

Em resumo, pode-se dizer, contudo, que os atores são privados de seus direitos cívicos, pertencendo às camadas inferiores da sociedade, são excluídos de sua ordem e privados de seus direitos políticos que são um privilégio. A lei é estrita e alcança a todos que aparecem diante da cena, e compreende os músicos e cantores, mas não concerne aos que ficam nos corredores da *cavea*, como foi o caso sob o Império para certos músicos. (DUPONT, 1990, p. 27).

Os atores trabalhavam basicamente com seu corpo, estavam relacionados em função disso com a prostituição e muitos conseguiam, de acordo com Dupont (1999), enriquecer exercendo essa dupla função. “Nem a voz, nem seus gestos são de um homem livre, nem dignos de um homem livre porque ele não tem outra finalidade a não ser o prazer dos outros; eles são legitimamente assimilados às prostitutas”. (DUPONT, 1999, p. 28). Atraiam para si ao mesmo tempo o amor e o desprezo da audiência, eram seres que despertavam ao seu redor, uma percepção ambígua acerca de si mesmos. Sendo assim, um dos prováveis motivos para que os atores estivessem na profissão seria o financeiro, já que a “enorme produção de dramas: comédias, tragédias, *togatae*, *praetextae*, mimos e outros, indicava que havia dinheiro nesse negócio”⁵². (ROSS TAYLOR, 1937, p. 302)

Nas companhias,

A produção das comédias romanas no segundo século estava nas mãos do *dominus gregis*, o diretor da *grex*, ou companhia de atores. (...) o chefe dos atores do “*Estico*” de Plauto e “*Epídico*” era *T. Publilius Pellio*⁵³. (DUCKWORTH, 1952, p.73)

⁵¹ Exceção feita aos atores das farsas Atelanas. Ver: BROWN (2006, p. 268-269).

⁵² Os aportes financeiros para os jogos eram cada vez maiores. Eric Csapo adverte que “A partir dos tempos da República tardia uma série de leis foram criadas para limitar gastos em *munera*. Sob nascente Império, o imperador impôs restrições, somos informados, não só com o propósito de preservar fortunas familiares, mas para proteger a si mesmo dos “membros muito ricos da aristocracia que poderiam desafiar sua soberania sobre o espetáculo.” (CSAPO, 2010, p.180)

⁵³ A consideração sobre *Pellio* como *actor* em “*Estico*” também aparece em MARSHALL (2006, p. 89), MANUWLAD (2010, p.81) e BROWN (2008, p.274). Essa indicação aparece nas notas introdutórias da peça.

O *actor*, ou o que acima Duckworth nomeia como diretor, era o encarregado da companhia, mas também assumia o papel principal nas peças. Ele era provavelmente um intermediário que apresentava um orçamento ao edil que incluía o seu pagamento, o do autor e a remuneração do restante da companhia.

Comprar uma peça queria dizer que os magistrados contratavam um poeta para prover um texto para uma produção dramática em um festival particular, ou um rascunho era oferecido. A transação não implicava que os magistrados fisicamente recebessem textos (...) Os critérios para a seleção das peças não são conhecidos, e é incerto o quanto os magistrados sabiam sobre uma peça antes da compra. O sistema era aparentemente usado ainda no tempo de Augusto. (MANUWALD, 2010, p. 93-94)

Aparentemente as companhias eram especializadas em um gênero específico e havia “competição” entre elas, no entanto, não sabemos quais eram as companhias rivais de Plauto ou de Terêncio ou como se deu a sua formação. Apesar de não haver competição oficial como em Atenas, tanto a disputa entre companhias ou entre os atores principais, quanto à especialização das mesmas, podem ser inferidas nos prólogos de “*O verdugo de si mesmo*” e “*Formião*”, como se vê a seguir:

Quando sugere que normalmente outra companhia é especializada em tipos de peças mais tranquilas, Ambívio finge com isso estar se queixando, mas, na verdade, lembra à sua plateia que a companhia dele é que é especialista em peças com fortes papéis cômicos e que ele interpreta os personagens tradicionais que a plateia gosta de ver. (BROWN, 2008, p.275)

Na “*Comédia das cestas*” de Plauto podemos perceber o firme controle que havia sobre os atores. Seriam eles escravos de propriedade do *actor*, ou todos seriam escravos, inclusive o *actor*, treinados para trabalharem como atores? E pelas palavras usadas pelo autor em seu prólogo, pareciam estar submetidos a castigos físicos, caso interpretassem mal (ou seria uma irreverência do autor, ameaçando com punições o mau comportamento de uma personagem?)⁵⁴. Assim, homens livres poderiam interpretar escravos e vice-versa, como o ator Róscio nos tempos de Cícero, ator livre que interpretava seus próprios escravos.

(...) a presença de escravos ao lado de homens livres no palco romano leva a alguns paradoxos inerentes à situação da performance. Atores faziam papéis, e aqueles papéis não precisavam corresponder a seu status fora do palco. (MARSHALL, 2006, p. 87)

⁵⁴ Espectadores, vocês não precisam esperar que eles venham até sua presença: ninguém vai vir; todos vão encerrar seus negócios a portas fechadas. Quando isso houver sido feito, eles despirão seus trajes; depois disso, quem tiver errado levará uma surra, quem não tiver errado ganhará uma bebida. (NIXON, 1917, p. 183)

Além disso, a plateia podia ver homens livres ou escravos interpretando papéis de mulheres de status diferentes. São várias as possibilidades de jogo entre as hierarquias sociais numa peça platina, já que a plateia era diversificada e se identificaria de diferentes maneiras de acordo com o status social de cada ator e a tipologia de personagens. Um liberto na plateia pode identificar um dos atores como escravo, posição que não ocupa mais, e ao mesmo tempo vê-lo interpretar um papel, de um status social que ele por sua vez não alcançou na realidade.

(...) apesar da liberdade e inversão social que são exibidas, a maior parte da peça é mediada através de um pequeno núcleo de artistas-chave que são rigorosamente treinados nas possibilidades do teatro cômico romano. (MARSHALL, 2006, p. 90)

Apesar de aparentemente serem inúmeras as possibilidades de nuances, podemos concluir a partir da citação acima que elas não são ilimitadas. Deixemos de lado, os atores e as possibilidades de jogo entre os papéis, atores e audiência e passemos às características da estética plautina.

2.5 A estética plautina

Plauto criou peças apenas dentro da tradição da *palliata* e apesar de não ser o inventor do gênero, especializa-se nele, visto que não é conhecida produção sua fora desse gênero de comédias. Sobre sua técnica dramática, muito ainda se tem discutido e principalmente, debate-se as supostas incoerências do texto plautino.

Apesar de ser possível verificar a consciência estética do autor em sua criação, identificável através de vários recursos estilísticos, tais como: a utilização dos chamados elementos metateatrais, interrupções da ilusão dramática, falas de personagens revelando a consciência de serem atores de um drama, o jogo com as convenções dramáticas e cênicas, um estilo próprio em relação ao que supostamente seria o anterior “modelo” para suas peças (reconhecível na opção por abolir canções corais, bem como divisões de atos e criação de partes musicais para atores individuais, cortes de cenas e criação de novas, bem como de novas personagens), muitas supostas falhas são motivo de controvérsias e de discussões sobre a qualidade literária do autor.

As discussões sobre as passagens mal construídas por Plauto e seu descuido literário, podem advir da concepção de criação do texto dramático que se tem em mente. Muitas vezes, imagina-se que o trabalho do dramaturgo se inicia com o mesmo sozinho, sentado em uma cadeira criando seu texto, palavra por palavra. Durante esse trabalho solitário, todas as palavras

escritas e fixadas no papel, serão pensadas e repensadas, até que lapidado, o texto possa ser mostrado aos atores e encenado. Sendo assim, a produção textual seria individual e exclusiva do dramaturgo.

Após essa etapa, sucederia uma nova fase, a de ensaios, em que os atores decorariam as falas, descobrindo os personagens e sendo o mais fiel possível ao texto que lhes foi entregue. Pistas seriam descobertas, através do próprio texto, sobre o figurino e cenário, que seriam reproduzidos de maneira mais fiel possível. Todos esses profissionais sob a batuta do diretor, trabalhariam dia após dia para descobrir a melhor maneira de transmissão dos pensamentos do autor.

Após o período de ensaios, segundo essa concepção de criação de texto, o mesmo finalmente se transformaria em espetáculo, e deixaria de ser apenas literatura, materializando-se tridimensionalmente, num espetáculo perante a plateia. Essa maneira de ver a arte teatral, no entanto, considera o teatro uma espécie de divulgação do texto dramático, e é uma concepção literária de teatro que tende a minimizar a criação de atores, figurinistas, cenógrafos, encenadores e demais artistas envolvidos na criação de um espetáculo. Sendo assim, não os vê como coautores, mas como veículos de transmissão das ideias contidas no texto.

Acredito que o que se deve ter em mente é o que foi abordado no primeiro capítulo. Existem muitas maneiras de se fazer teatro, existem muitos teatros. E podemos vivenciar inclusive, simultaneamente, várias formas teatrais. Falando especificamente do Brasil, podemos citar em São Paulo o teatro da Vertigem⁵⁵ que utiliza espaços cênicos inusitados, como o rio Tietê, igrejas, ou vitrines de lojas. Podemos pensar no já citado grupo Galpão, que encenou o clássico Romeu e Julieta em cima de pernas de pau e com linguagem circense. Pode-se também assistir a uma peça que seja resultante do processo mais tradicional que descrevi anteriormente.

A cena teatral contemporânea, portanto, é uma cena múltipla. Sendo assim, mesmo que alguém não se identifique com encenações em que a palavra está excluída ou tem papel secundário, é mister o reconhecimento de que o teatro não pode tampouco ser reduzido a ela, ou mais especificamente ao texto escrito. Há que se reconhecer a imaginação criadora dos demais profissionais envolvidos em um espetáculo e o ato criativo que resulta da escolha e/ou combinação de inúmeras possibilidades estéticas, de tom de voz, gestualidade, de materiais cênicos, musicais etc. E,

⁵⁵ Mais detalhes sobre as peças, técnicas e utilização de espaços alternativos utilizados pelo o grupo “Teatro da Vertigem” podem ser encontrados em inúmeras obras, dentre elas: “Teatralidades contemporâneas” de Sílvia Fernandes.

Podemos aduzir ainda que o palco literário, por mais realce que mereça em determinada fase de determinado teatro, é apenas uma das possibilidades, um dos setores do teatro, mesmo declamado. (ROSENFELD, 2006, p.24)

Ainda assim, muitas discussões em torno do privilégio do texto, ou do lugar do texto em uma encenação, tem espaço entre os profissionais da área de teatro. Talvez, porque “A sociedade ocidental é quase totalmente alfabetizada e possui um viés logocêntrico que privilegia o texto escrito. Este não era o caso em Roma republicana.” (MARSHALL, 2006, p.260) O primordial, quando se trata de analisar o trabalho de um grupo teatral, ou de um autor, é pensar o contexto em que viveu e o que era usual no momento em que ele vivia ou, mesmo em se tratando de uma cena múltipla como a nossa, quais eram as suas escolhas estéticas.

Em relação a Plauto e à qualidade textual de suas obras, as dúvidas talvez apareçam quando se projetam as expectativas de uma sociedade altamente alfabetizada aos processos de criação textuais plautinos. Roma tinha muitos gêneros improvisados e Plauto não tinha nenhuma razão para não adotar técnicas dessas tradições em suas peças.

Plauto escreve (...) textos de transição que combinam tanto elementos literários quanto não-literários. (...) O texto transmitido não precisa corresponder exatamente às palavras pronunciadas em todas as apresentações da peça, nem precisa corresponder (na maior parte) às palavras ditas em cada apresentação da peça. Improvisação como um modo de produzir um texto é fundamentalmente diferente do que a aparência de espontaneidade roteirizada, exibida por alguns personagens plautinos (...) que constitui 'improvisação' apenas dentro do mundo dramático, mas não como um verdadeiro meio de composição para os artistas da peça. Para Plauto, a apresentação precede necessariamente o texto. (MARSHALL, 2006, p. 260)

Sendo assim, parte do processo de composição das peças teria sido feita no momento da apresentação. Se para Plauto combinar métodos de criação escritos e outros não escritos, não era um problema, as expectativas de um texto bem lapidado e coerentemente desenvolvido, são anacrônicas, por levar em consideração um modelo de criação que não era o utilizado por ele. “Texto literário e texto cênico são apresentados pelo comediógrafo como um todo indivisível”. (LÓPEZ; POCIÑA (2007, p. 124)

Outro condicionante para a escolha de uma estética popular em Plauto era a satisfação da plateia. Plauto deveria escrever de modo a agradá-la, pois o retorno do investimento que o edil fazia era a satisfação das pessoas que ali estavam. “(...) a peça supostamente deveria entreter, e manter a audiência por um longo período de tempo” (MARSHALL, 2006, p.84). Agradando a plateia agradava-se o edil e garantia-se que continuariam se apresentando constantemente.

O mesmo raciocínio pode ser seguido para os temas a serem tratados nas peças. Caso não agradasse ao comprador, perdia-se a remuneração, já que os edis apostavam no ganho em popularidade através da promoção dos jogos, e como já foi mencionado os jogos públicos tiveram um efeito profundo sobre as carreiras. Se a plateia era barulhenta, e se ainda teriam que concorrer com outras atrações, Plauto e seus atores tinham que se desdobrar para manter a plateia sentada e com atenção. Portanto, o elemento de entretenimento era necessário em suas peças. Vejamos agora a estrutura dramática das mesmas.

2.5.1 Prólogo

Em geral, as peças se iniciam com um prólogo, no qual a ação é comentada ou introduzida por uma personagem, que frequentemente se dirige à plateia. Sua função era a de apresentar ao público as peças que seriam executadas e para isso usavam piadas e outros recursos de comicidade, a fim de cativar a boa vontade da audiência.

Há espaço para prólogos dialogados⁵⁶ e os impessoais, em que se utiliza uma personagem que não aparecerá mais durante a história, ou ainda aqueles em que eles posteriormente estarão presentes no desenrolar da peça, como o prólogo de “*O Anfitrião*”, em que a personagem Mercúrio, abre a peça e permanece nela. “O prólogo utiliza sempre a recitação sem música nem dança – o *diuerbium*” (DUPONT, 1999, p. 113)

As peças sem prólogo não são muito usuais, mas “*Estico*” está entre elas, que são cinco ao todo: “*Epídico*”, “*Persa*”, “*Caruncho*”, “*A Comédia do Fantasma*” e o próprio “*Estico*” como já dito.

2.5.2 A divisão em *cantica* e *diuerbia*

Apesar de a divisão em cinco atos ser comum na Comédia Nova, ocorrendo a participação do coro nos intervalos entre os atos, em Roma essa divisão não corresponde à criação original das peças. Como já visto, essa divisão foi uma imposição posterior advinda de necessidades estéticas do Renascimento, que não correspondiam aos anseios dos autores cômicos romanos (pelo menos de Plauto e Terêncio).

⁵⁶ “*Caruncho*” e “*Psêudolo*” por exemplo.

As peças plautinas eram divididas em sequências de *cantica* e *diuerbia* e dispensam a utilização de um coro. A encenação se baseia, portanto, numa apresentação contínua e ininterrupta, embora

(...) não se possa descartar a possibilidade de que, em algumas partes não marcadas nos nossos textos, o *tibicen* divertisse a plateia durante um breve intervalo da ação no palco. Infelizmente, o único trecho em que tal interlúdio é demarcado em nossos textos não nos informa muito a respeito disso. Em “*Psêudolo*”, 573, Psêudolo diz à plateia que ele está indo para casa para elaborar um plano e que, durante sua ausência, ela será entretida pelo *tibicen*. Ele reemerge em 574 com uma canção plautina grandiloquente no papel de um escravo triunfante de modo que sua ausência do palco não tem efeito sobre o andamento da peça. (HUNTER, 2010, p.43)

A divisão em *cantica* e *diuerbia* indica que a análise da peça é feita do ponto de vista do espetáculo e não da dramaturgia, que privilegia a divisão em atos. Nos manuscritos plautinos essas partes aparecem segundo López, Pociña (2007) indicadas por: C (partes recitadas, em latim: *cantica*), MMC (cantadas - *cantica*) e DV (partes faladas - *diuerbia*). Essa divisão está explícita, não apenas nessas indicações, mas também na variedade métrica das peças antigas que indica a existência de três tipos de enunciados: cantados, falados e recitados. Assim, o ator podia perceber o modo de pronunciar as falas de acordo com a estrutura métrica designada para as mesmas.

Os metros recitativos ou líricos (septenários-trocaicos, septenário e octonário jâmbico) têm sido objeto de debates justamente por serem acompanhados de música. Seriam cantados ou não? Para Hall (2008) não.

O “recitativo” era pronunciado mais próximo da fala que da lírica (...) isto é, as métricas recitativas provavelmente não eram pronunciadas melodicamente; o acompanhante no recitativo provavelmente ajudava a definir ritmo, cola, andamento, pausas, fraseado, ênfases e deslocamentos para a fala, e não para a melodia cantada. (HALL, 2008, p. 38)

Os trímetros jâmbicos ou *senarii* (senários) como são chamados na versificação latina, não eram acompanhados por música e estariam mais próximos da voz falada, porém, há que se lembrar que “toda poesia dita no teatro antigo era sempre enfatizada e artificial” (HALL, 2008, p. 40) em vista disso, “está longe de constituir um acurado mapeamento métrico das cadências da fala romana cotidiana”. (HALL, 2008, p. 40)

As *cantica* eram acompanhadas pela tábua. Uma mudança de ritmo, não quer dizer que necessariamente houvesse mudança correspondente para a cena, os dois sistemas não têm

equivalência imediata. No entanto, a mudança de métrica pode indicar mudanças de sentimento ou de humor e uma canção em Plauto pode ser um indicador emocional de vários tipos, como se pode verificar na passagem a seguir:

A canção em Plauto pode ser uma marca de exaltação emocional de vários tipos: o terror fingido de Pardalisca (“*Cásina*”, 621ss.), a perturbação verdadeira de Filipa (*Epid.*, 526ss.), a angústia de Halisca por ter perdido a caixa com insígnias de reconhecimento (*Cist.* 671ss.) e a ansiedade solitária de Palestra (“*O cabo*”, 185ss.) são todos expressos em canções. (...) Um tipo diferente de exaltação pode ser visto na narrativa da batalha de Sósia no “*Anfitrião*”. As preparações para a batalha e as declarações de ambos os lados são descritas em tetrâmetros jâmbicos (vv. 203-18). Para a descrição da batalha em si, fortemente baseada na elevada poesia da épica e tragédia romanas {n.54}, Sósia muda para créticos e trocaicos cantados (vv. 219-47). (...) (HUNTER, 2010, p.53)

A música e o canto em Plauto, dessa forma, cumprem uma função, não são pura e simplesmente ornamentais. “Em suma, voz, movimento, gesto, emoção, são elementos dramáticos exigidos pelos *cantica*” (LÓPEZ; POCIÑA, 2007, p.135).

Ao sistema métrico plautino, é creditada muita de sua originalidade, a autonomia de criação lhe dava liberdade para modificá-lo a seu gosto em relação ao suposto modelo grego.

É verdade tanto para a comédia quanto para a tragédia romanas (...), que passagens de um modelo grego pudessem ser transformadas de trímetros jâmbicos em líricas. Supõe-se que esse tipo de “tradução” indica que, por motivos que têm a ver com formas italianas nativas de divertimentos e gosto popular, os dramaturgos latinos gostavam de fazer a comédia grega mais musical. (HALL, 2008, p.37)

A canção quase sempre se inicia com a entrada de uma personagem⁵⁷, antes dela um discurso e depois recitação. Veremos como se dá a metrificação em “*Estico*” no capítulo três, quando trataremos das especificidades da peça estudada.

⁵⁷ LÓPEZ; POCIÑA (2007, p.135), HUNTER (2010, p.50)

2.5.3 Enredos e tipologia de personagens

Nos enredos plautinos o âmbito familiar está em foco. Incluem situações do cotidiano como casos de amor, escravos espertos que apoiam seus jovens amos a passar seus velhos pais para trás, parasitas famintos, reconhecimentos, cortesãs interesseiras etc. Não havia grande variedade de enredos e/ou personagens, que se apresentavam em uma tipologia fixa.

É interessante, no entanto, lembrar que a ideia de originalidade era diferente da que temos em nossa sociedade e consistia na reelaboração criativa de um material previamente conhecido por todos. Se na tragédia os autores trabalhavam com um enredo retirado dos mitos e, portanto, conhecido e que apresentava, por isso mesmo, certos limites a sua criação (apesar de ser óbvio no resultado final, o uso de sua imaginação criativa, o que pode ser notado inclusive ao lermos duas peças sobre o mesmo episódio, provenientes de autores diferentes), a comédia não apresentava um quadro muito diferente⁵⁸.

O repertório de personagens incluía para os papéis masculinos: o velho (*senex*), o jovem (*adulescens*), o escravo (*servus*). Os papéis femininos por sua vez eram: cortesãs e as servas das cortesãs, as damas e as servas das damas, as jovens filhas, as matronas, falsas filhas e falas cortesãs. Cada um desses papéis incluía algumas variações, e de acordo com a lista de Terêncio,

(...) o repertório de personagens na comédia, incluía o escravo atarefado (*servus currens*), o velho zangado (*iratus senex*), parasita ganancioso (*edax parasitus*), sem-vergonha trapaceiro (*sycophanta impudens*), o cafetão ganancioso (*avarus leno*), a boa dama (*bona matrona*), a cortesã má (*meretrix mala*) e o soldado orgulhoso (*miles gloriosus*). (MANUWALD, 2010, p. 182)

Se atentarmos para a seguinte passagem, imaginando que as palavras de Quintiliano possam ser aplicadas, de alguma maneira, ao ator plautino, podemos depreender que havia um emprego da voz específico para cada um desses personagens:

(...) Quintiliano começa por rejeitar truques teatrais: ele não quer que o menino aprenda a falar em falsete como uma mulher, a tremular como um velho (menos ainda imitar embriaguez ou a fala insolente de um escravo) ou aprenda a imitação da cegueira do amor, da cobiça ou do medo. Tudo isso, como o uso mais extravagante da voz, dos braços e

⁵⁸ Manuwald argumenta que em relação à tragédia, a comédia guardaria "pelo menos teoricamente, mais liberdade (...) já que as peças eram baseadas em experiências de indivíduos comuns" (MANUWALD, 2010, p. 178), no entanto, devemos ter em mente que havia um repertório de personagens fixos na comédia romana e também de situações nas quais eles se envolviam.

do andar (*vultus, manus, excursio*) certamente teria sido característica-padrão da comédia tradicional. (FANTHAM, 2008, p. 435)

O uso da voz não é o único a se adequar a tipologia de personagens que se queria representar. Pode ser que houvesse uma gestualidade específica e um uso do corpo próprio para cada papel. Se a voz seria um fator caracterizante, o corpo também o seria:

Jovens, velhos, soldados e matronas com *status* de cidadão andam mais lentamente, ao passo que os escravos e outros personagens baixos se movem mais rapidamente. (FANTHAM, 2008, p. 440)

Podemos imaginar que havia uma identificação imediata de cada um desses papéis quando adentravam o palco, não só por sua postura e uso da voz, mas também pela própria música que acompanhava a entrada. O teatro de Plauto era codificado: personagens, enredos, divisão em *cantica/diuerbia* e o autor jogava com essas convenções ao brincar com as expectativas da plateia. Não é à toa que em sua comédia “*Os cativos*” Plauto no prólogo diz:

Não temos aqui nenhum proxeneta perjuro, nem prostitutas maliciosas, nem soldados farrombeiros. Não precisam ficar com medo por ter eu falado de guerra entre etólios e eleus. Os combates se travarão lá fora, não em cena. Pois seria, a bem dizer, um crime tentarmos com uma companhia cômica, encenar de surpresa uma tragédia! (PLAUTO, *Os Cativos*, p. 145)

2.5.4 Engano e ilusão

São costumeiras em obras sobre Plauto, comentários a respeito do teor metateatral⁵⁹ de suas obras. Suas peças exibem constantemente as condições da representação, atores falam como atores, fazem num contexto grego, alusão a Roma ou a características romanas; há referências diretas a elementos do teatro, quer do palco, quer da plateia, incluindo a interpelação direta ao público.

Em relação à passagem do tempo, não haveria preocupação com o “realismo”. Uma cena com uma grande quantidade de espera podia ser encoberta por poucos versos, apesar de não sabermos se existia interlúdio musical em Plauto para indicação de passagem de tempo, não parece que “em Plauto não há necessariamente relação entre a duração de um discurso e a ação que se imagina que aquele discurso encobre”. (HUNTER, 2010, p.44)

⁵⁹ “Teatro que demonstra consciência de sua teatralidade.” (SLATER, 1985, p. 10)

A própria localização fictícia poderia ser usada como um indicador da falta de preocupação plautina com a imitação da “vida real”. Os personagens anunciam nas peças que a mesma se passa em alguma cidade grega, no caso de “*Estico*” em Atenas, mas constantemente nas saídas dos personagens eles se direcionam ao fórum e não a *Ágora*. O mesmo se aplica aos comportamentos, linguagem militar e política, instituições e costumes.

Mais um exemplo: cenas que supostamente, pelo menos da perspectiva de uma estética que fosse fiel à imitação da realidade, deveriam aparecer em um cenário interno de uma casa, são desenvolvidas, porém, em frente às mesmas. Em “*A Comédia do fantasma*”, Filemácio se arruma no meio da rua, e em “*Estico*” o banquete dos escravos também não se passa em âmbito particular. Esses procedimentos demonstrariam que não haveria preocupação estrita com a fidelidade ao real no mundo plautino. No entanto, Cardoso (2010) atenta para o uso do termo “ilusão” na Antiguidade:

O termo latino *illusio* (de que deriva em português “ilusão”) não se registra na *fabula palliata* (...) A palavra aparecerá pela primeira vez no primeiro século a.C., mas no âmbito da retórica ciceroniana, significando a “ação de ridicularizar” (...) (CARDOSO, 2010, p. 95)

O termo segundo a autora supracitada, só aparecerá denotando “engano”, na Antiguidade tardia, mas não era empregado ainda em relação à recepção de uma obra de arte. Apesar de seu uso não equivaler ao emprego que damos a ele na modernidade, não significa que a noção estética que a ele corresponde não existiu. A questão deve se concentrar, em verdade, no entendimento da palavra ilusão. Se entendermos que ilusório é um espetáculo que causa uma confusão por parte do espectador entre arte e realidade, o espetáculo plautino não será ilusório. Ao que Cardoso questiona: “Não seria mais adequado dizer que o palco greco-romano não visava necessariamente a *esse tipo de ilusão?*” (CARDOSO, 2010, p. 98)

Se tomarmos como definição para ilusão o conceito de Peter Slater, a compreensão do fenômeno muda:

Uma ilusão existe em Plauto quando dois ou mais personagens interagem (pela fala ou comportamento) de acordo com as expectativas da audiência baseada em probabilidade. Esta expectativa da audiência inclui aquelas baseadas no conhecimento do tipo de repertório de personagens. (SLATER, 1985, p. 8)

Assim, haveria quebra da ilusão não em relação à impossibilidade de algo acontecer no dia a dia, mas quando a plateia detectasse uma improbabilidade de determinada situação ocorrer no palco de Plauto; o que estaria em questão seriam as possibilidades do jogo ficcional. Mesmo que se toma a “vida real” como parâmetro para a análise da quebra de ilusão, existem níveis de percepção nessas quebras, que envolvem desde elementos romanos na encenação, até aspectos concernentes ao teatro.

De qualquer forma, vale a pena perceber o modo sutil como nosso poeta joga com os elementos e camadas da ilusão estética, ou seja, com o envolvimento do público na ação e com o respectivo distanciamento (i.e. com a consciência de se experienciar uma obra de arte). Plauto enfatiza quer um, quer outro, nos momentos em que ora brinca com ilusão, ora a interrompe, ou, melhor dizendo, finge rompê-la. (CARDOSO, 2010, p. 114)

No próximo capítulo veremos de que maneira as quebras da ilusão aparecem em “*Estico*”, visto que não pretendo fazer uma análise do *corpus* plautino como um todo, não se faz necessário aqui um detalhamento que explicita tais passagens em outras peças que não a própria obra estudada nesse trabalho.

O engano em é um recurso poético frequentemente utilizado por Plauto em que se vê uma personagem a ludibriar uma outra em cena. Em diversas peças as personagens são autores de tramoias infundáveis que se complicam cada vez mais, gerando a cada minuto a necessidade de elaboração de planos para enganar a outra. Ao fazer alguém de bobo, a personagem que inventa artimanhas, se compara ao autor, os executores (podendo o idealizador estar entre eles) seriam comparados aos atores. Dessa forma,

O efeito de ludíbrio gerado nas peças dentro da comédia plautina (i.e., na dissimulação elaborada por personagens plautinos) é o equivalente à ilusão estética a que são submetidos os espectadores em um teatro. (CARDOSO, 2010, p. 116)

Outros recursos poéticos e de comicidade podem ser encontrados em Plauto, como o grotesco, paródia, alogismos, recursos linguísticos de comicidade etc, mas esses serão devidamente estudados em aplicação direta de caso na análise de “*Estico*”.

Durante esse capítulo, correlacionei programa ritual dos *ludi Plebeii* e o lugar de “*Estico*” nesse programa. O próprio baquete final da peça parece apontar para o banquete dos *ludi*, que se seguirá a ela no programa ritual. É interessante notar, que Plauto considerado popular, tem seu período de produção coincidente com um festival que nasce em um momento em que plebeus estão conquistando um lugar de maior representatividade naquela sociedade.

Ademais, o prestígio crescente dos *ludi scaenici* é visível através da observação do número progressivo de dias dedicados a eles, e também ao número de *instaurationes* no período de produção plautina, o que demonstra um apreço cada vez maior dos romanos em relação ao teatro. O fórum, tomado como espaço de realização do “*Estico*”, coloca essa arte em uma situação de destaque que está em sintonia com o crescente gosto dos romanos pela mesma.

Também as técnicas de que temos notícias, que serviriam aos atores para se prepararem corporalmente e vocalmente, sua organização em companhias, a possibilidade de múltiplas ocasiões de apresentação das peças, nos contam um pouco sobre o lugar do teatro nessa sociedade. Ainda que não se tenha certeza sobre o status dos atores à época de Plauto, a utilização de técnicas demonstra que havia uma preocupação com a preparação destes e pode-se pensar igualmente, que a plateia também procuraria identificar alguns desses elementos na interpretação; mesmo que essa identificação ocorresse em um nível diferente da percepção dos profissionais da área.

E por fim, admitir a criação dos textos plautinos por via de improvisação, baseada talvez num possível roteiro, é deixar de projetar no passado o logocentrismo que marca a sociedade ocidental alfabetizada. Admitindo que existem muitas maneiras de se fazer teatro, essa via de compreensão da produção textual plautina abre espaço para a compreensão de muitos aspectos da obra do autor que seriam considerados “defeitos”.

A presença forte da música e de ciclos de partes cantadas e faladas que dividiriam as peças, também retira o privilégio do texto, afinal, a posterior divisão em atos, é marcadamente um seccionamento proposto através da literatura. A partição das peças a partir da música, conduz nosso olhar para uma criação que é concebida do ponto de vista do espetáculo, cria interdependência entre texto e palco. Recordemos que

(...) o teatro veio em primeiro lugar: surgiu do ritual, apropriou a forma da dança mimética, configurou-se como um modo de comportamento e como uma prática antes de qualquer escritura (...). Ainda que essa prática simbólica pré-escrita, motora e corporal representasse uma espécie de “texto” fica evidente a diferença entre a formação do teatro literário moderno. (...) (LEHMANN, 2007, p.76)

Passarei enfim, ao capítulo III e ao desenvolvimento da análise de “*Estico*” englobando as questões abordadas e desenvolvidas nos capítulos anteriores que alimentarão as considerações vindouras.

Capítulo 3 - O “*Estico*” e o jogo cênico: a análise documental.

3.1 A divisão em unidades

A maioria das peças de Plauto se inicia com um prólogo em *diuerbium* e termina em um *canticum* final. Entre o *diuerbium* inicial e o *canticum* final, aprecia-se uma alternância dessas estruturas, sendo que a quantidade de repetições dependerá da necessidade do dramaturgo para desenvolver a história.

Sendo assim, para traçar uma nova divisão que corresponda à estrutura rítmica das peças, proponho uma segmentação na qual as partes faladas marcassem sempre o início, não só das peças, mas também de uma unidade⁶⁰. Procurando dividir o “*Estico*” em partes cantadas e faladas, e estabelecendo unidades temáticas que se relacionassem com as divisões de passagens acompanhadas e não acompanhadas pela tibia, encontrei quatro sequências específicas: primeira parte – “Matronas abandonadas”, segunda: “Anúncio do retorno dos maridos”, terceira: “Chegada dos irmãos” e, quarta e última parte: “Banquete dos escravos”.

É claro que cabem variações acerca desta disposição geral imaginada como “modelo” para segmentação das peças⁶¹. O próprio “*Estico*” seria um exemplo de como Plauto podia jogar com a expectativa geral acerca das convenções do gênero, já que a peça em questão não se inicia com um prólogo⁶². Sendo assim, na primeira unidade da peça não há *diuerbium* inicial, visto que é aberta por um *canticum*, mais especificamente, um dueto entre as irmãs Pânfila e Panégiris. Essa primeira unidade, portanto, teria uma constituição atípica. No restante das unidades, no entanto, preserva-se a estrutura imaginada: início em *diuerbium*, fim em *canticum*⁶³. Desse modo, obteríamos a divisão explicitada no plano do documento, localizado na ficha documental.

⁶⁰ Esta divisão ajudaria também, a desvincular da peça plautina as noções de “cena”, baseadas em entradas e saídas de personagens. Busquei fazer essa desassociação, visto que, excluir a denominação dos atos, mas manter a separação da obra em cenas, seria o mesmo que manter os atos, sem contudo, nomeá-los, já que as cenas na perspectiva da narrativa são subdivisões dos atos: “O termo cena conhece, ao longo da história, uma constante expansão de sentidos: cenário, depois área de atuação, depois o local da ação, o segmento temporal do ato e, finalmente, o sentido metafísico de acontecimento brutal e espetacular (...) (PAVIS, 2003: s.v. Cena)

⁶¹ A divisão proposta foi idealizada apenas para facilitação da análise. Devemos pensar que as peças seriam apresentadas ao público num *continuum*.

⁶² Das cinco peças que não possuem prólogo inicial (“*Epídico*”, “*Persa*”, “*Caruncho*”, “*A Comédia do Fantasma*” e “*Estico*”) a única que mesmo assim começa com senários iâmbicos é “*A Comédia do Fantasma*”. No entanto, pode-se notar que informações relevantes para o entendimento da peça são passadas pelos escravos que conversam entre si nesse início. Já que, em geral, Plauto usa os senários iâmbicos para momentos em que a elucidação de algum ponto específico é necessária, estaria aí a causa do uso desses versos específicos nesta unidade de abertura, mesmo esta não se configurando como um prólogo. Em relação às peças com prólogo, a única exceção ao uso de senários iâmbicos durante o mesmo, é “*A comédia das cestas*” que começa com um *canticum*.

⁶³ Os *cantica* englobam também as falas recitadas já que eram passagens acompanhadas pela tibia.

A segmentação da peça em partes cantadas e faladas foi feita levando em consideração a classificação dos versos definida por Alfred Ernout (2002), Aurora Lopez e Andrés Pociña (2007), e ainda, por Marshall (2006), uma vez que só podemos identificar quais partes eram faladas, cantadas ou recitadas com base na tipologia de versos empregada. O “*Estico*”, segundo Ernout, possuiria apenas dois *cantica*, que estariam localizados:

(...) no início do primeiro ato⁶⁴, o duo de Panégiris e de Pânfila (v. 1-47), e, no começo do segundo, o monólogo de Pinácio, seguido de seu encontro com Gelásimo, e da entrada de Panégiris (v. 274-330). O primeiro é quase totalmente escrito em anapestos; o segundo começa sob o ritmo iâmbico-trocaico, para se encerrar em anapestos. O restante da peça combina ritmos tradicionais do diálogo e do recitativo. Lejay nota com razão que “as últimas cenas são recitativos”. (ERNOUT, 2002, p. 209).

As notas de Marshall sobre o *Metrorum Plautinorum* indicam que no “*Estico*”, haveria não apenas dois, mas três cantos:

1–47 C⁶⁵ [382–5]
48–57 S ia6
58–154 R tr7 (67 ia8)

arc 1
155–273 S ia6
274–330 C [386–91]
331–401 R tr7

arc 2
402–504 S ia6
505–640 _ R tr7

arc 3
641–72 S ia6
673–82 R ia7
683–761 R tr7 (702–5 ia8)
762–8 S ia6
769–75 C [392–3]

A discordância entre ambos aparece em relação aos últimos versos: para Ernout seriam recitativos (*cantica* de ritmo constante), e para Marshall indicativos de canto (*cantica* de ritmos variados). Vejamos a classificação dos versos feita por Lopes, Pociña:

⁶⁴ Ernout usa a divisão em atos, mas a localização dessa passagem, na divisão adotada nesse trabalho, poderá ser feita através dos versos correspondentes.

⁶⁵ C para Marshall designa os cantos, S de senários jâmbicos, as partes faladas, e, R apontam os recitativos.

(...) as partes faladas utilizavam senários jâmbicos; as recitadas o septenário trocaico, o septenário e octonário jâmbico⁶⁶; os *cantica* uma grande quantidade de versos (jâmbicos-trocaicos, anapestos, reizianos e créticos, os *cantica* de ritmo constante; jâmbicos trocaicos, dactílicos, jônicos e eólicos, assim como os enumerados anteriormente, nos *cantica* de ritmo variável). (LOPEZ, POCIÑA, 2007, p. 134)

Sendo assim, os versos jâmbicos-trocaicos, desde que dispostos de forma alternada, poderiam caracterizar o canto, que ficaria indicado pela variação rítmica (*mutatis modis canticum*.) E é essa também a análise que faz Marshall, ao definir a última passagem como canto:

Tradicionalmente S e R são associados entre si, já que *ambos são recorrentes* e estão separados da *cantica* propriamente (que são metros não recorrentes, podem mudar linha a linha). (MARSHALL, 2006, p.204, grifo meu)

O segundo canto da peça inclui variações linha a linha de septenários e octonários jâmbicos, e septenários trocaicos (dentre outros), e foi classificado como canto por Ernout, porém, essa variação que aparece igualmente nos últimos versos de “*Estico*”, foi caracterizada por ele como típica de recitativo.

Considerando tais contradições e apoiada nos estudos de Marshall e Lopez e Pociña, e acrescentando o fato de que a passagem em questão tem música, dança (Sagarino e Estico estabelecem até mesmo um duelo de passos) e apresenta cenicamente ao público uma festa vibrante, seguirei nesse ponto as sugestões de Marshall, optando por aceitar que não há apenas dois cantos nessa peça, mas três, pertencendo o último aos escravos.

3.2 “*Estico*”: construção atípica?

Em relação ao desenvolvimento da trama, muito já foi apontado sobre a irregularidade da construção de “*Estico*”⁶⁷. O escravo que dá nome à peça só aparece no verso 402, ou seja, depois de passada mais da metade da mesma, e não é ele o responsável por fazer mover a ação, como seria de se esperar numa construção narrativa “típica”. Ademais, logo após a exposição do problema (as irmãs querem continuar casadas com os maridos desaparecidos e o pai não deseja o mesmo) vem a resolução: os maridos perdidos chegam e, além disso, estão cheios de

⁶⁶ Para Marshall, os recitativos (ou *cantica* de verso constante) englobariam além dos iâmbicos longos e metros trocaicos, os anapestos. (MARSHALL, 2006, p. 204)

⁶⁷ Duckworth, Ernout, E. Fraenkel dentre outros costumam mencionar “*Estico*”, se não como peça malfeita, no mínimo como tripartida estruturalmente.

dinheiro, o que contribuiria para dissolução de qualquer dúvida que ainda pudesse restar sobre estar ou não o conflito resolvido. Se Antifonte acusa os irmãos de “mendigos” no verso 135, desejando dar às filhas um casamento melhor, e, se eles voltam ricos no verso 364 (há, através de Pinácio, o anúncio da chegada dos dois nesse momento), de imediato ratifica-se a solução do conflito. Lembrando que a peça tem 775 versos, a solução teria chegado antes mesmo do meio da peça.

Gelásimo, o parasita esfomeado, também pode ser apontado como uma figura controversa, pois recebe bastante destaque no início e meio do texto, mas está excluído das cenas finais, não recaindo sobre ele a função de protagonista. Ele constantemente é apontado como um meio puro e simples usado por Plauto para fazer rir os espectadores, demonstrando que o autor estaria mais preocupado com o riso de sua plateia, e menos com a unidade da trama.

Pode-se enumerar ainda, a classificação tripartida da peça, como a que faz Duckworth (1952, p.146) ou a identificação de esquetes; quadros sem comunicação muito estreita uns em relação aos outros, como na análise que Ernout (2002, p.209) faz, em prefácio à peça traduzida por ele para o francês⁶⁸.

Poderia chamar atenção para a hipótese já mencionada no capítulo 2, de que as peças plautinas obedeceriam a uma outra norma de construção textual, que levava em consideração a improvisação. Como vimos, o controle da criação no momento em que se improvisa, não costuma ser muito rígido, o que nos leva a questionar: até que ponto o “abalo” de sua estrutura geral pode ser consequência da improvisação dos atores da companhia plautina? Mesmo que pensássemos numa possibilidade de resposta através do jogo improvisado dos atores, ainda assim, teria que ser levado em conta que, em geral, as peças romanas eram bem construídas⁶⁹.

(...) as peças de comédia romana são em geral bem construídas; o problema básico que confronta os personagens é desenvolvido através de uma série de incidentes e complicações e é satisfatoriamente resolvido na conclusão da peça. Apenas em “*Estico*” há uma estrutura completamente episódica, uma falta de relação orgânica entre a exposição e a ação principal (DUCKWORTH, 1952, p. 192)

Se nas demais peças plautinas, mesmo que levando em conta a improvisação, a relação entre a exposição do problema e o desencadeamento das ações está bem ajustada, e se “*Estico*”

⁶⁸ Do ponto de vista da dramaturgia, pode-se realmente encontrar três partes, porém, como vimos, se a dividirmos a partir das passagens acompanhadas pela tibia e sem acompanhamento, os resultados são diversos.

⁶⁹ Aqui a qualificação de peça “bem” ou “mal” construída, está sendo tomada em relação e em comparação com outras peças do próprio autor. Na maioria delas há relação entre a ação principal, a exposição e conclusão. “*Estico*”, portanto, não está sendo classificada em função de necessidades dramáticas anacrônicas, mas em relação com as necessidades de composição de sua própria época, que ficam explícitas na maneira como as demais peças foram compostas.

torna-se uma exceção, o que poderia justificar a estrutura atípica? Suponho que o ideal não seria negar a sua insólita construção, mas sim pensar na(s) causa(s) que teria(m) levado Plauto a construí-la *propositamente* de maneira incomum. Afinal, se nas demais peças podemos perceber um autor que soube desenvolver bem a intriga, constituindo “*Estico*” uma exceção, não é muito plausível supor que ele tivesse “perdido a mão”. Temos que levar também em consideração que esta obra não é produto de um autor imaturo que estivesse testando sua escrita ainda. Pelo contrário: “*Estico*” é datada e pertence à sua maturidade. Hipóteses de corrupção do original já foram descartadas. O que nos leva de novo à questão: por que teria Plauto construído dessa maneira esta peça?

A hipótese mais razoável, a meu ver, para análise dos supostos “defeitos” da tessitura da peça, é a possibilidade de que há em sua construção, não uma falta de zelo do comediógrafo, mas o resultado de um jogo bem construído com as convenções da *palliata* e que esse jogo teria tido consequências para a construção da intriga. Deve ser considerado também que, talvez porque esse jogo fosse muito mais visível para os romanos de então que para nós, houve tanta discussão em torno da construção narrativa do “*Estico*” na modernidade. A “brincadeira” plautina era mais perceptível em sua época, primeiro, porque o público estava vendo o espetáculo, e esta é uma parte integrante do jogo que ajuda a elucidar o que o texto não pode revelar sozinho, e, segundo, porque estavam muito mais imersos nas tradições/convenções do gênero que nós.

Esta brincadeira com as convenções consiste em um tratamento diferente, dado não só à estrutura da peça, mas também à maioria das personagens. As matronas não são megeras, mas virtuosas; os jovens já aparecem casados e não à procura de um romance, o velho está buscando uma amante, o que geralmente se esperaria de um jovem. As maquinações próprias dos escravos plautinos aparecem caracteristicamente em Gelásimo, uma parasita que tenta de todas as maneiras saciar sua fome. E Estico, em vez de maquinar algo em favor de seus amos, como faz o escravo típico da *palliata*, está mais preocupado com o seu próprio banquete com outros escravos.

Atentemos para o fato de que as personagens fixas do repertório da *palliata* têm atitudes bastantes semelhantes em diversas peças, e por isso acabam por desencadear tramas igualmente muito parecidas. Sendo assim, há uma ligação óbvia entre personagem e ação. A variação da codificação estabelecida para essas personagens poderia ter efeitos diversos, portanto, na própria trama:

O fato de que os adolescentes são casados, e suas esposas não são malvadas, torna impossível o desenvolvimento de uma intriga tradicional. As características narrativas dos papéis encontram-se assim neutralizadas, e tudo o que constitui um mote de ação é anulado: não apenas os jovens não cobiçam as meninas, como não têm problemas de dinheiro e podem organizar um banquete. O objeto mesmo da intriga tradicional é, portanto, suprimida. Assim, os outros papéis não têm mais lugar no esquema actancial em que eles são auxiliares ou opositores: o escravo não tem que inventar o engano, o velho não é mais o opositor aos amores de um jovem homem; as esposas não combatem seus maridos. (DUPONT, 2011, p. 169)

Se, por conseguinte, é possível afirmar que o “*Estico*” possui uma intriga “mal construída” do ponto de vista do desenvolvimento narrativo, devemos levar em consideração que tal construção é proposital. Pode-se chegar a essa interpretação tendo em mente dois pontos. Primeiro: Plauto sabia construir bem suas peças e, portanto, sabia o que estava fazendo (a exemplo das suas demais obras). Segundo: o jogo, com as “regras” de seu gênero cômico, é constante em várias de suas peças, sendo assim, não seria no seu sentido mais amplo o “*Estico*” um grande jogo cômico com as regras da *palliata*? As personagens agem de maneira atípica, desencadeando uma trama também atípica. Já que foram suprimidas as ações usuais das personagens, e estas não mais podem mover a ação no sentido costumeiro, que unidade de intriga deve-se esperar? Os blocos independentes que muitos estudiosos encontram em “*Estico*” seriam consequência direta da atipicidade de ações a que os personagens dessa peça estão condicionados.

Essa chave de leitura resguarda a criação plautina, atribuindo-lhe o mérito de uma ludicidade proposital, que seria cômica na medida que confronta as expectativas da plateia. Essas personagens, assim, foram levadas pelo autor a se comportar de forma diferente, mesmo que, quem sabe? Contra suas próprias vontades... a julgar pela peça “*Seis personagens à procura de autor*” de Pirandello, nem sempre os autores respeitam a vontade de suas criaturas...

Mas, passemos agora para algumas considerações mais específicas relativas a cada uma das unidades que encontrei em minha nova divisão, principiando pela primeira delas.

3.3 Primeira unidade: “Matronas abandonadas”

Utilizando a nova divisão em unidades, abordarei inicialmente a primeira delas, que nomeei: “Matronas abandonadas”. “Os seus primeiros versos são incertos (v.1-3)” (ERNOUT, 2002, p.272), e a partir daí são usados versos variados de *canticum* com predominância de anapestos. Do verso 48 ao 57 são usados senários jâmbicos, típicos de *diuerbium*, indicando

que as irmãs Pânfila e Panégiris passaram do canto à fala. Em seguida (v. 58-154), há uma passagem inteiramente em recitativos que marca a entrada de Antifonte e diálogo entre as três personagens.

Em artigo sobre as matronas de “*Estico*”, Cardoso (2001) considera que na convenção da *palliata*, em geral, as matronas são verdadeiras megeras que atormentam os maridos. A situação geral reconhecível na obra plautina, no entanto, não se aplica ao “*Estico*”:

Embora (...) referências à infidelidade conjugal sejam evitadas, em poucas mulheres do palco plautino percebe-se a virtude da devoção ao marido como característica salientada em sua composição. Nesse sentido, a Alcmena, de “*Anfitrião*” (*Amphitruo*) e, de “*Estico*” (*Stichus*), as jovens irmãs Panégiris e Pânfila se mostram notáveis exceções. (CARDOSO, 2001, p. 21)

Raramente apareciam em cena, quer seja na Néa ou na *palliata*, mulheres solteiras “de família”. Sendo assim, também podemos considerar sob esse ponto de vista mais uma característica inusitada dessas irmãs que permanecem em cena apenas até o verso 154, não retornando mais ao palco. O diálogo entre elas e posteriormente entre as mesmas e Antifonte, ajudam a caracterizá-las como *matronae virtuosae*, em contraposição às esposas mais recorrentes na obra de Plauto, as “*Uxores dotatae*” (“mulheres com dote”), megeras arrogantes e ambiciosas que tanto temia o solteirão Megadoro, em “*A comédia da panelinha*”. (CARDOSO, 2001, p. 32)

São observáveis intertextualidades com a tragédia nos primeiros versos, já que há menção a uma personagem mítica, Penélope, e também através da própria composição desse segmento (o primeiro *canticum* - versos 1 a 47 - seguido do primeiro trecho em *diuerbium* – versos 48-57) em que a caracterização das irmãs é feita por contraposição, artifício comum nas tragédias:

(...) a caracterização por contraste entre as duas irmãs (uma mais apegada a seus princípios, outra mais submissa ao arbítrio dos poderosos) tem antecedentes na tragédia e evoca, entre outros pares, irmãs como Antígona e Ismênia na cena de abertura na peça de Sófocles. (CARDOSO, 2006, p. 44)

Essa relação com a tragédia reforçaria o efeito cômico da abertura da peça, visto que temos em cena uma comédia que “brinca” com as convenções do gênero trágico⁷⁰. A lírica, nesse sentido, pode ter contribuído para aumentar o teor emocional do segmento em questão e,

⁷⁰ Cardoso também sublinha o teor tragicômico da personagem Gelásimo que afirma em seu monólogo de despedida preferir se matar a morrer de fome.

consequentemente, o riso da audiência. Além disso, a comparação das irmãs com Penélope, modelo de virtude na antiguidade é cômica na medida em que

(...) através da comparação de suas experiências com as de seres mitológicos, personagens comuns se mostram absurdamente desmoderadas, ousadas, por julgarem suas experiências como superiores às daqueles. (CARDOSO, 2001, p. 34)

No momento em que o “*Estico*” foi apresentado, tornavam-se mais comuns os casamentos *sine manus* (nos quais a mulher não passava à *potestas* do marido, mantendo-se sob a *potestas* de seu pai). Do mesmo modo, o primeiro caso documentado de divórcio teria ocorrido em 230 AEC (divórcio de Espúrio Carvílio, cf. Dion. H. *Ant. R.* 2. 25), ou em 227 AEC (A. Gell. *NA.* 4.3.1). Se o divórcio de Espúrio Carvílio foi realmente o primeiro a ocorrer em Roma é um tema que escapa ao interesse desta análise, mas provavelmente foi um divórcio muito comentado em sua época, e o número de divórcios, para o qual o casamento *sine manus* provavelmente contribuiu, por manter a mulher sob a *potestas* de seu pai, que podia dispor mais livremente de suas filhas no que tange às relações matrimoniais. Esse primeiro tema que aparece no “*Estico*” é, portanto, um tema atual na sociedade romana de sua época. Do mesmo modo, viagens longínquas e mais longas tornaram-se, no século III AEC, mais frequentes, e a longa ausência dos maridos das personagens provavelmente era algo não muito incomum na sociedade romana da época (BELTRÃO, 2015).

Antes de passarmos à análise do jogo cênico em si, é interessante relembrar algumas considerações sobre o palco romano e adequá-las ao cenário de “*Estico*”. Geralmente nas peças romanas havia duas ou três portas indicando casas de personagens distintas, e mais duas saídas laterais que indicariam, de acordo com a peça, direções diferentes (cidade, fórum, campo, porto etc.). Por essas aberturas, as personagens entrariam e saíam de cena. Além dessas passagens, havia o *angiportum*, um acesso não visível ao público e que faria a comunicação das casas pelos fundos das mesmas, e também destas com o porto e o fórum.

Em certas comédias plautinas o termo *angiportum* é explicitamente associado a *posticum* (“porta de trás”) e denota uma via de acesso a partir dos fundos da casa para o campo ou para o fórum. (CARDOSO, 2006, p.54)

Em “*Estico*” há três casas: a de Panégiris e seu marido Epignomo, a de Pânfila e Pânfilo e a de Antifonte. Há um *angiportum* constantemente mencionado pelas personagens

(Estico se refere a tal passagem no verso 450a, Estefânia durante os versos 674 – 675 e Epignomo no verso 614). William Beare (1951) imagina o palco da seguinte maneira:

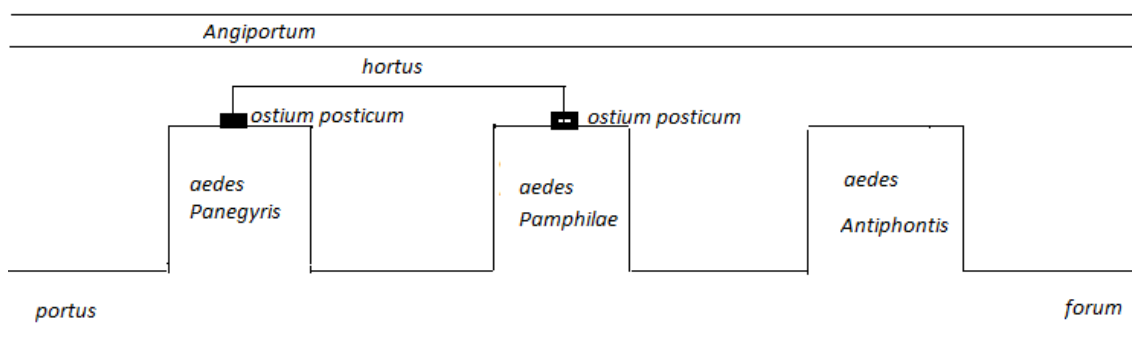
(angiportum)	(angiportum)	
Hortus	Hortus	
ostium posticum	ostium posticum	
Aedes Epignomi	aedes Pamphilipi	aedes Antiphontis

-----uia-----

Para as entradas laterais, assumimos que o porto fica à esquerda dos espectadores, e, portanto, à direita dos atores no palco, e o fórum à direita dos espectadores. Para utilizar esta localização na análise de “*Estico*” apoiem-se também em Duckworth (1952):

Um exame das outras 25 comédias revela que a entrada do fórum e a do porto, quando mencionadas, estão em lados opostos do palco, assim confirma-se a afirmação de Vitruvius. Então, a entrada à direita dos espectadores leva para o fórum e à sua esquerda ao porto e partes externas. Para isso os “*Menecmos*” de Plauto é decisivo. (DUCKWOTH, 1952, p.85)

Sendo assim, obteríamos a seguinte disposição cenográfica para “*Estico*”:



Com esta reconstrução cenográfica em mente, passarei à observação de alguns versos específicos que podem demonstrar possibilidades para o jogo cênico apontado pelo próprio

texto, com base no exame das rubricas faladas da peça “*Estico*”. Atentemos para o que a personagem Pânfila diz entre os versos 7 a 9:

Pânfila - Convém que cumpramos nossa obrigação, e não o fazemos mais do que o dever conjugal recomenda. *Mas, enquanto isso, irmã, sente-se aqui*: quero falar com você um monte de coisas sobre essa história de marido. (ESTICO, v. 7-9, grifo nosso⁷¹)

Os versos são parte do dueto que dá início à peça. Tentemos imaginar a entrada das personagens. Como terá sido? Entraram cantando enquanto apareciam à porta de suas casas? Entraram solenemente, quem sabe fitando diretamente a plateia, até o momento que ela começou a silenciar e então as irmãs iniciaram seu canto? Ou ainda, teria a plateia ouvido a música apenas, com a cena vazia, servindo o som da música como que um “prólogo” que anunciou a entrada das duas irmãs, e então finalmente adentraram o palco enquanto cantavam? Nada disso infelizmente é possível inferir a partir do texto. Mesmo em relação à parte destacada na fala acima de Pânfila “(...) Mas, enquanto isso, irmã, sente-se aqui”, não temos indicações claras relativas à movimentação corporal de nenhuma delas.

Analisando esse momento específico da fala, podemos deduzir que provavelmente Panégiris estava de pé e Pânfila, já sentada, a convida a se juntar a ela. Se Pânfila ainda estivesse de pé, o mais presumível é que ela então dissesse: “sentemos aqui”. A ausência de negativa ao convite que poderia indicar que não se sentaram (ou, no mínimo, que Panégiris não sentou), ratifica a movimentação sugerida. Não podemos dizer, no entanto, se estavam muito próximas ou afastadas uma da outra no momento do convite.

As hipóteses para as movimentações anteriores ao “sente-se aqui” podem ser múltiplas. O que se pode afirmar, no entanto, com mais precisão é que, baseada na evidência textual, elas se sentam uma ao lado da outra, ou no mínimo bem próximas, a partir desse momento, e que a cadeira (ou qualquer outro objeto correspondente) em que se sentaram, estava mais próxima de Pânfila que de Panégiris. Isto está indicado pelo uso do advérbio de lugar: “aqui”.

Outras considerações a serem feitas a partir dessa mesma réplica são: a cadeira (ou similar) já se encontrava no palco? Elas entram cantando e levando o banco no qual posteriormente vão se sentar? Não é possível traçar considerações a esse respeito. O fato de que usaram algo para sentarem-se nesse momento, incrementa, entretanto, a “rua” cenográfica, já que percebemos que além das costumeiras três casas ao fundo, havia também (como veremos mais adiante,

⁷¹ Todos os grifos feitos em passagens transcritas a partir de “*Estico*” foram feitos por mim, a fim de destacar partes importantes para a análise em meio à fala selecionada.

provavelmente localizado, à esquerda do palco próximo à casa de Panégiris) um assento para ambas⁷².

Pânfila – Porque, por Pólux!, na minha opinião, convém que todos os que têm consciência de seu dever o observem e cumpram. (40) *Nesse assunto, embora você irmã, é quem seja a mais velha, eu é que a vou aconselhar a se lembrar de seu próprio dever* (...) (ESTICO, v. 39-42)

Ao dizer à irmã que Panégiris é a mais velha, mas que caberia a ela, Pânfila, irmã mais nova, a lembrá-la de seu dever, segundo Cardoso (2006), pode-se perceber que Plauto parodia a técnica trágica, aumentando a comicidade da cena. No drama antigo, diz ela em nota:

Normalmente a mais velha entre as duas irmãs é quem se apresenta como fiel aos princípios morais, enquanto a mais nova se submete ao arbítrio dos poderosos. Com a inversão dos papéis, tem-se uma inovação num motivo tradicional (CARDOSO, 2006, p. 99)

Além disso, os já citados recursos de música e menção à mitologia reforçam o recurso paródico, aumentando a comicidade da passagem em *cantica* em questão.

Observemos agora a seguinte fala do *senex*:

Antifonte – *O escravo que fica sempre esperando levar uma advertência acerca de seu dever e não se lembra de cumpri-lo espontaneamente, esse escravo não é um bom patrimônio. Vocês se lembram, todo começo de mês, de pedir sua porção de comida: (60) Como é que não se lembram de fazer em casa o que é preciso fazer? Daqui para frente, se cada um desses trastes não me estiver colocado em seu devido lugar, quando eu voltar, farei vocês se lembrarem disso com uns lembretes de chicote de couro! A mim nem parece que são pessoas que vivem aqui comigo, mas uns porcos! Façam, por gentileza, com que minha casa esteja brilhando quando eu voltar para cá, (65). Em breve estarei em casa: estou apenas visitando minha filha mais velha; se alguém procurar por mim, aí algum de vocês me chame; ou, então, eu próprio já, já estarei aqui.* (ESTICO, v. 58-67)

O início da réplica (destacada em itálico) não indica precisamente uma movimentação, mas tendo-se em conta que esta é a primeira vez que Antifonte fala, pode-se pensar na possibilidade de que ele tivesse acabado de sair de sua casa, à direita de quem olha para o palco. Pela continuidade do uso de advérbios de lugar nas frases seguintes e destacadas no trecho acima, percebe-se que até o final de sua réplica ele se mantém em frente à sua casa, ou no mínimo em seus arredores.

⁷² Quando da entrada de Antifonte veremos que também ele se junta às filhas, dispondo-se, igualmente à esquerda do palco.

A essa fala de Antifonte seguem-se mais duas das irmãs e, pelo teor da conversa (elas continuam maquinando um modo de permanecerem casadas), podemos perceber que os grupos continuam afastados. Apenas no decorrer da fala seguinte de Antifonte, o velho se põe em movimento. Vejamos:

Antifonte – A princípio, de que modo hei de abordá-las isso é que eu estou planejando: (75) ou eu as devo enrolar, de modo sinuoso, com uma conversa apropriada a isso, fingindo que, ora, absolutamente nada estivesse acontecendo, ou que eu tivesse ouvido algo que as tornasse merecedoras de castigo; ou ainda será preferível que eu as vá testando suavemente..., ou de modo ameaçador? Sei que vai haver discussão, eu cá conheço muito bem as minhas! *Caso elas venham a preferir mesmo ficar aqui, ao invés de se casarem com outro homem, (80) não farei nada.* Que necessidade tenho eu de, a esta altura da vida, travar uma guerra contra elas, se eu acho que elas não merecem que eu proceda dessa forma? De modo algum, não quero confusões. Mas acho que isto é o melhor que eu tenho a fazer, farei assim: vou dar a entender que elas tenham cometido algum deslize... Com tais insinuações, hoje hei de aterrorizar os corações delas. (85) Depois de fazer isso, aí sim, deixarei claro qual será minha vontade. Sei que temos muito a conversar. Vou entrar. Mas a porta está aberta... (ESTICO, v. 75-87)

A parte em destaque na réplica de Antifonte indica o momento em que ele chega à casa da filha. Provavelmente a de Panégiris, visto que ele avisa aos escravos no verso 66 que vai visitar a filha mais velha. Assim, enquanto Pânfila e Panégiris imaginam uma forma de driblar o pai durante uma parte da fala reproduzida acima, os grupos provavelmente mantiveram-se separados. Num dado momento, enquanto pronuncia seu texto, Antifonte se moveu até chegar à casa de Panégiris. Não há como precisar exatamente o momento em que ele começa a se locomover, mas é indicado quando ele chegou a seu destino.

Observando o trecho acima e algumas falas posteriores das três personagens aqui analisadas, a partir de uma ótica que buscasse uma semelhança mais estreita com a realidade da vida, seria possível imaginar que ele estivesse batendo à porta de Pânfila, e não de Panégiris. Primeiro porque a casa está no centro do palco e a de Antifonte e Panégiris nos dois extremos, sendo assim, ele teria chegado primeiro a esse lugar. Outra indicação dessa movimentação poderia ser o fato de que Pânfila ouve o pai, como se ele não estivesse próximo, e só depois ambas o veem, como fica explícito em suas falas (ver transcrição abaixo). Não seria possível também, de acordo com esse ponto de vista, que caso estivessem muito próximos, elas conseguissem “andar em direção a ele”, como indicado na fala de Panégiris. Sendo assim, poderíamos imaginar que se levantariam e iriam até o meio do palco, para encontrá-lo, voltando a sentarem-se (agora os três) em frente à casa de Panégiris. Essa última movimentação estaria apontada no texto destacado no verso 90, quando Antifonte indica um lugar para sentar que não

está muito próximo a eles, pois usa o advérbio “ali”. Apesar de esse advérbio indicar uma proximidade maior do que se ele tivesse usado o “lá”, ainda assim, ficaria demonstrado que é um lugar longe de todos os presentes. Observemos:

Pânfila – Oh, decerto é a voz de papai que me chega aos ouvidos.

Panégiris – É ele, por *Castor*⁷³! *Apressemo-nos ao encontro do homem para dar-lhe um beijo.*

Pânfila – Bom dia, meu querido pai.

Antifonte – A vocês também. *Ali, ali, vão sentem-se.* (90) (ESTICO, v. 88-90)

Atentemos agora para os vocábulos e frases em destaque abaixo:

Panégiris – *Sente-se aqui, papai.*

Antifonte – *Não me sento aí. Sentem-se vocês, eu vou me sentar no banco.*

Panégiris – Espere: uma almofada.

Antifonte – Bem pensado. Para mim, assim já está cômodo o bastante. *Sente-se!* (ESTICO, v. 92 -93, grifo nosso)

Até o início da primeira fala de Antifonte ele ainda se encontra de pé, e ao final da última, está sentado, pois diz que já está cômodo o bastante, já que as filhas oferecem a ele uma almofada⁷⁴. Até “sentem-se vocês, eu vou me sentar no banco” podemos inferir que as três personagens estão de pé, pelo uso do plural, e que após o “sente-se” proferido por Antifonte, apenas Panégiris estaria de pé, tendo Pânfila já sentado nesse meio tempo, pois assim está indicado pelo uso do verbo no singular. Panégiris é a última a se sentar, o que fica indicado pelas falas seguintes:

Panégiris – Dá licença, pai.

Antifonte – Tem necessidade?

Panégiris – Tem.

Antifonte – Então, como queira. E isso é o bastante. (95) (ESTICO, v. 93 -95)

O pedido de licença leva-nos a pensar que para se sentar, Panégiris talvez tivesse que passar pelo pai... talvez para sentar entre ele e a irmã. A partir do verso 95 conversam sem se referir aos assentos. Pode-se concluir então, que todos já estavam sentados.

⁷³ Destaquei “Castor” no texto da personagem Panégiris, para sublinhar e lembrar o que foi comentado no capítulo 2 sobre as menções plautinas a templos que se encontravam no fórum. Como vimos, é provável que já em 220 AEC quando da criação dos Jogos Plebeus, esse templo já tivesse sido construído; sendo assim, na apresentação de “*Estico*”, seria possível a personagem mencionar o deus cujo templo estava perto, até mesmo fazendo menção direta a ele através de algum gestual indicativo.

⁷⁴ Mais um componente cenográfico que só fica visível para nós leitores nesse momento, porém, poderia já estar visível para a plateia dos Jogos Plebeus desde o início da peça.

Toda essa movimentação foi traçada, como dito acima, a partir de uma ótica mais “realista”. Mas há outras possibilidades em maior sintonia com as características do teatro plautino. Como explicitado anteriormente, no verso 66 Antifonte menciona que estava se dirigindo à casa de Panégiris. Retomando a análise a partir desse ponto, pode-se ter em mente uma segunda hipótese, que acredito ser, inclusive, a mais viável para os deslocamentos das personagens. Toda a movimentação descrita anteriormente pode ter possuído uma amplitude um pouco menos reduzida, visto que todos três (o mais crível pela indicação textual) estivessem em frente à casa de Panégiris ou bem próximos a ela, no momento da chegada do velho a essa casa. Sabendo que é lícito, no teatro, personagens estarem muito próximas, ou compartilharem o palco, falando uma das outras sem se verem nem ouvirem, em função da ludicidade do jogo da cena, não haveria, portanto, problemas em admitir tal proximidade entre as personagens. Além disso, o teatro de Plauto não se encaixa em um teatro com pretensões “realistas”, em função de diversas características já abordadas ao longo dessa dissertação.

Examinemos o verso 141:

Antifonte – *Definitivamente nenhuma de vocês vai cumprir a vontade de seu pai? (...)*
(ESTICO, v. 141)

Nesse verso e em vários momentos durante essa primeira unidade, Antifonte se comporta de maneira oposta ao que se espera de um *paterfamilias*. Ele entra em cena, pensando em como convencer as filhas de fazerem o que ele quer, mas logo em seguida já afirma que não as forçará a nada. Assim, longe de demonstrar firmeza em suas decisões, ele é caracterizado como inseguro ou inconstante. A caracterização irreverente do modelo de *paterfamilias* vai ser desenvolvida em vários trechos ao longo da peça. Na fala transcrita, fica demonstrado que, longe de fazer valer sua vontade sobre a de suas filhas, ele se adequaria ao que, na verdade, elas queriam. Assim, há uma inversão cômica de papéis: quem manda obedece, e quem deveria obedecer, manda.

Henri Bergson afirma que: “(...) uma personagem é geralmente cômica na exata medida em que ela se ignora. O cômico é inconsciente (...)” (BERGSON, 2007, p.14) Então, uma personagem que tivesse consciência de sua avareza, de sua luxúria ou de outro defeito qualquer, tentaria ao menos mostrar de maneira mais suave seus modos, mesmo que não implicasse isso em mudança interior real. Bergson afirma que “é nesse sentido, sobretudo, que o riso “castiga os costumes”. Ele nos faz tentar imediatamente parecer o que deveríamos ser, o que sem dúvida acabaremos um dia por ser de verdade.” (BERGSON, 2007, p.15) Antifonte pode esbravejar

contra os escravos, e pretender ser um pai de família modelar, mas na verdade não o é. Ele aparece na peça como um modelo que vai contra o que a sociedade exige de um cidadão, ou ainda de um *paterfamilias*. Se o riso corrige (ao menos externamente) os desvios de conduta que possam transgredir a norma social válida para uma determinada sociedade, em nossa peça o riso castigaria, censuraria o comportamento do ancião, tornando-o ridículo e ensinando aos pais de família presentes o que eles devem e o que não devem ser.

Dentre os recursos cômicos utilizados por Plauto, a comicidade da linguagem é explorada de várias formas. Pode ser parte de um recurso de caracterização de personagens, por exemplo, ajudando a enfatizar uma relação entre características destas e de seus nomes⁷⁵. Na passagem abaixo destacada, vemos a linguagem como recurso cômico, em função do jogo de palavras estabelecido. Ele é cômico à medida que joga com a intensidade dos males e ao mesmo tempo apresenta uma aliteração (verificada no latim, não só no português) que reforça o efeito.

Pânfila – Até onde eu sei, dentre muitos males, o mal que é menor, é o menor de todos os males. (120) (ESTICO, v.120)

Deixando de lado os procedimentos para criação do cômico e retomando a movimentação das personagens, traçarei seus deslocamentos finais nessa unidade, passarei assim, à saída do palco das mesmas. Começemos por Antifonte:

Antifonte – Não cuidar de seus afazeres domésticos, o melhor que puderem. (145)

Panégiris – Agora você nos agrada, pois se mostra correto, agora o escutaremos. Agora, minha irmã, vamos para dentro. (ESTICO, v. 145-147)

Podemos indicar a saída de Antifonte nesse momento, afinal, depois do verso 145 ele não fala mais, e Panégiris se refere a ele no início de sua fala, para depois dirigir-se apenas à irmã. É mais provável que a saída do *senex* tenha se dado ao final da primeira frase de Panégiris, pois não teria sentido que o seu interlocutor não estivesse presente nesse momento. Ele não retorna à sua casa, sai de cena, por uma das entradas laterais, pois diz no verso 143 que vai contar aos amigos a decisão das filhas. Além disso, nos versos 408 e 409 pertencentes à unidade

⁷⁵ Em geral, Plauto escolhe os nomes das personagens (ainda que de origem grega), como estratégia de caracterização. Pode-se perceber que o autor procura enfatizar uma relação entre o nome e a característica da personagem e tem-se como efeito diferenciá-la: quer na peça em relação às demais personagens, quer de outros personagens tipos no quadro geral da Comédia Nova. No “*Estico*” o exemplo mais explícito se dá na caracterização do parasita Gelásimo. Este nome, segundo Cardoso (2006, p.32), vem do grego *gelasimos* (do verbo grego *gelao*, “rir”) que significa “risível”, ridículo”. Durante seu monólogo de apresentação, o parasita se anuncia não apenas como um homem engraçado, mas ainda como alguém disposto a vender suas piadas em um leilão. Logo após o leilão, o parasita diz a Crocácia que o nome *Gelasimus* não era mais o seu uma vez que não mais corresponderia à sua situação. Isso porque ele já não era então um parasita que fazia rir, mas um que passava fome, um *miccotrogus*, ou seja, um “papa-pouco”. Essa composição do nome é reforçada ao longo da peça.

3, Epignomo que está entrando em cena diz ter encontrado Antifonte e afirma, inclusive, que já tinham feito as pazes. Ele assegura que isso ocorreu no porto. Teria então, Antifonte, saído de cena dirigindo-se à esquerda, na direção do porto⁷⁶? Acredito que seja o mais provável. E é nesse momento que se conclui a participação do ancião no primeiro bloco, deixando as filhas sozinhas em cena novamente.

Para traçar o momento da saída das irmãs, examinemos o trecho abaixo:

Pânfila – Não, ao contrário: já vou indo dar uma olhada na minha casa. Se acaso chegar até você alguma notícia de seu marido, faça com que eu saiba.

Panégiris – *Nem eu vou esconder de você o que eu vier a saber, e nem você de mim. Ei, Crocácia! Vá chamar o parasita Gelásimo; (150) traga-o com você aqui. É que, por Castor, quero mandá-lo ao porto; quem dera, porventura, tenha chegado da Ásia alguma embarcação, ontem ou hoje. É que um escravo fica, dias inteiros, sentado à beira do cais; mas, mesmo assim, quero que, de vez em quando, alguém vá dar uma olhada. Ande logo e volte sem demora.* (ESTICO, v. 149-154)

Até a seguinte linha da fala de Panégiris: “Nem eu vou esconder de você o que eu vier a saber, e nem você de mim”, Pânfila estaria ainda em cena, por um motivo óbvio, Panégiris está falando com ela. A partir daí a mais nova das irmãs, já poderia se retirar para sua casa, visto que a sua fala anterior já indicava que ela estava indo naquela direção. Outro indicativo: a partir desse momento Panégiris fala com Crocácia, mudando assim, o interlocutor.

A partir do verso 150 em diante podemos pensar: a quem estava direcionado esse texto? Pode ter sido dirigido à Crocácia, ou ainda, pode ter sido falada diretamente para a plateia, afinal, essa frase dá informações que são importantes para o público. Tendo-se em conta a “quebra de ilusão” costumeira em Plauto e sabendo que muitas vezes eram passadas informações importantes relativas à narrativa para a audiência, que as personagens que ouvem, provavelmente já saberiam⁷⁷, penso que o direcionamento desta fala para audiência é muito mais viável.

⁷⁶ Cardoso aponta que: “De um lado, não ficaria claro como Antifonte teria tomado conhecimento da volta dos genros. De outro, haveria uma incoerência na marcação cênica, visto que, na última vez em que havia deixado o palco (isto é, após a discussão com as filhas), o velho teria saído em direção contrária à do porto (*Stich.143*)”. (CARDOSO, 206, p.51) O verso indicado por ela, no entanto, e também apontado por mim acima, não deixa claro que direção, afinal, o velho tomou. Ele diz apenas que vai encontrar os amigos para contar a decisão das filhas. Cardoso, portanto, pressupõe que ele foi encontrar os amigos no fórum. Se ele fosse encontrar os amigos no porto, as contradições apontadas por Cardoso desapareceriam, visto que ficaria óbvio para a plateia que indo encontrar seus camaradas no porto, acabou por encontrar Epignomo tomando assim, conhecimento de sua volta e também fazendo as pazes com o genro, como o próprio Epignomo menciona. Aliás, acredito que é a própria fala de Epignomo, que confirma que o velho saiu depois da discussão com as filhas, naquela direção.

⁷⁷ No caso apontado acima, seria Crocácia a personagem que não precisaria de tais informações, visto que lidando em casa o tempo todo seria suposto que ela soubesse que um escravo passava o dia no porto.

Em relação ainda ao fragmento acima, assinalemos: mesmo que Panégiris diga a Crocácia que esta deve sair e procurar Gelásimo, quem sai é ela, e o faz em direção à sua casa⁷⁸, já que a próxima passagem se desenvolve entre Crocácia e Gelásimo sem a participação de Panégiris, na rua em frente às três casas.

3.4 Segunda unidade: “Anúncio do retorno dos maridos”

De acordo com as convenções da *palliata*, segundo Dupont (1999), há uma sequência esquemática nas entradas e saídas das personagens em cena, que segue a seguinte disposição:

(...) monólogo dessa personagem, frequentemente acompanhado de um aparte pronunciado por outra personagem que não a vê nem ouve; diálogo entre personagem principal e a outra, presente na cena, que a interpela: saída de um ou de outro; a que fica faz um balanço da situação. (DUPONT, 1999, p. 115).

O início da segunda unidade pode ser citado como um modelo do esquema mencionado acima, porém, incluiu-se também na análise abaixo uma proposta de variação do mesmo. Vejamos:

CROCÁCIA - Aqui está ele, o parasita que me mandaram buscar. Vou escutar o que está falando, antes de ir falar com ele. (ESTICO, v. 196-197)

Pode-se depreender que a personagem dá sua réplica longe de Gelásimo, visto que Crocácia diz que vai ficar ouvindo o que ele está dizendo, como quem especula algo. A personagem estaria próxima à casa de Panégiris, de onde acabava de sair, e, portanto, à esquerda de quem olha para o palco. Quanto à localização de Gelásimo, apesar de ser possível supor que ele veio do fórum (se viesse do porto, teria esbarrado em Crocácia e a cena não aconteceria, pois ela já se dirigiria a ele diretamente), não se pode especular onde exatamente ele estaria, se no meio do palco ou se manteve à direita. Apesar disso, podemos dizer que está longe da escrava, e localiza-se, portanto, do meio para a direita da cena.

GELÁSIMO: Mas aqui há curiosos em excesso, malvados, que cuidam dos assuntos alheios com o maior empenho; eles próprios não têm nada com que se preocupar na vida. (200)

⁷⁸ O indicativo textual dessa movimentação de Panégiris é posterior à fala aqui comentada. No verso 326, após Pinácio ter batido inúmeras vezes à sua porta, ela entra em cena perguntando: “Mas, me digam, quem é que está arrombando a porta? (ESTICO, v.326 a) Como nenhuma personagem se dirige a ela ou menciona que Panégiris está no palco entre os versos 154 (que marca sua última fala) e 326a quando reaparece, a conclusão óbvia é de que ela entrou em sua casa ao terminar de falar com Crocácia.

Quando sabem que alguém vai fazer um leilão⁷⁹, aproximam-se, inquirindo qual seria o motivo para tanto (...) (ESTICO, v. 198-202)

É possível trabalhar com a hipótese de que, apesar da vontade demonstrada pela fala de Crocácia de passar despercebida, Gelásimo pode tê-la notado e fingido não vê-la. Assim, poderia chamá-la livremente de malvada e curiosa indiretamente. Essa proposta de variação no esquema geral de entradas das personagens poderia reforçar a comicidade da cena. Isso ocorreria tanto por causa da liberdade que Gelásimo toma para depreciar a outra personagem, como por ser um jogo com um esquema geral mais conhecido do público da *palliata*.

CROC - Ninguém é tão engraçado quando passa fome. (ESTICO, v. 217)

Se admitirmos a hipótese anterior, seria possível identificar na fala acima um duplo sentido. Ao mesmo tempo em que Crocácia se sente indiretamente atacada e passa a se defender desdenhando de Gelásimo (pois estava realmente curiosa para saber o que o outro dizia), a fala também se refere à falta de graça da penúria vivida pelo último. Apesar de Crocácia dizer que Gelásimo não é engraçado, a cena é cômica, e, portanto, a réplica constituir-se-ia igualmente em uma referência à situação “trágica” de outra personagem, mas representada em um tom cômico.

GELÁSIMO: Aproximem-se, por favor; os que estiverem presentes sairão lucrando. (220) Vendo piadas engraçadas. Vamos, façam suas ofertas. Quem oferece um jantar? Tem alguém aí oferecendo um almoço? Hércules vai lhe ser favorável, em troca de um almoço; por um jantar, ele ficará do seu lado. Hem? Você fez um sinal? Ah, ninguém lhe dará melhores piadas! (ESTICO, v. 218-224)

Provavelmente o público do leilão é a audiência do próprio espetáculo, visto que é recorrente em Plauto o uso da quebra da ilusão. Como é aceito que dentre as convenções da *palliata* não há a necessidade de representação estrita do real, tampouco haveria obrigatoriedade de haver outras personagens no palco para as quais ele se dirigisse.

CROC - Por Castor, esse leilão não custa nada caro. (235) A fome grudou no fundo do ventre desse sujeito. Vou até ele. (ESTICO, v. 235-236)

⁷⁹ No verso 194, Gelásimo afirma precisar apelar para costumes bárbaros, ao decidir fazer um leilão para arrecadar fundos a fim de se alimentar. A utilização irônica de Plauto, ao usar a atmosfera grega na qual sua peça estava inserida, é evidente quando ele emprega “*mores barbaros*” (“à maneira dos bárbaros”). Também nisso o dramaturgo imita um costume grego, o de se referir aos povos estrangeiros em geral como *barbaroi*. Portanto, quando Gelásimo faz o leilão, tem-se um momento cômico, visto que o parasita reclama precisar apelar para “modos bárbaros”, sendo este um costume romano à época.

Pode-se inferir que o final “(...) Vou até ele” demonstra o deslocamento em direção a outra personagem de quem até então continuava afastada, desde o momento que entrou.

GEL - Quem é aquela que vem em minha direção? Olha que é a escrava de Epignomo, Crocácia. (ESTICO, v. 237)

Dando prosseguimento à proposta explicitada anteriormente, a fala de Gelásimo poderia ser entendida como fingimento. Ele estaria, na verdade, se fazendo de bobo, fingindo que não havia visto a outra personagem, usando, portanto, de ironia. Assim finalizaria e reforçaria sua primeira intenção e também o efeito de comicidade da cena, já que torna a plateia cúmplice dele. Além disso, a fala comprova o deslocamento nesse instante de Crocácia, que até então estivera parada longe do parasita. Quanto à disposição de Gelásimo no palco, quando a personagem diz “quem é aquela”, nota-se a distância de uma em relação à outra. Em função da distância expressa pela fala, é provável que o parasita estivesse no lado oposto à Crocácia: à direita de quem assiste e em frente à casa de Antifonte.

CROC - Boa tarde, Gelásimo! (ESTICO, v. 238)

Este é o momento em que ela encerra a movimentação e para junto ao primeiro, que falava sua réplica anterior enquanto Crocácia se deslocava. Ambos estão agora bem próximos, localizados entre o meio e à direita do palco.

GEL - E eu, por Hércules, já estou indo lá o mais cedo possível. (250) As vísceras já foram cozidas? Quantos carneiros ela sacrificou? (ESTICO, v. 250-251)

Gelásimo se refere à casa de Panégiris como “lá”, em “estou indo lá”, o que demonstra que eles podem ter se movimentado do meio em direção à direita, mas não em direção à esquerda, pois a casa continua longe dele, que sempre se refere à casa através do advérbio “lá”. Recapitulando a movimentação desde o início, o esquema seria o seguinte: Crocácia, ao sair da casa de Panégiris, para em frente a essa porta para ouvir Gelásimo. Posteriormente se desloca para longe dela e, portanto, para perto de Gelásimo que estaria localizado entre o meio e à direita. Ambos agora se encontrariam longe da casa de Panégiris, o que justifica o uso do advérbio “lá”.

Nessa fala, como em muitas outras ao longo da peça, Gelásimo é caracterizado como alguém cuja preocupação maior é comer. Em quase todas as suas réplicas, ele menciona sua enorme fome e traça estratégias para conseguir comida. A ideia fixa do parasita imprime-lhe certa rigidez que é cômica. Bergson diz que “Essa rigidez é a comicidade, e o riso é seu castigo” (BERGSON, 2007, p.15)

GEL - Esta aqui diz o mesmo para você. (ESTICO, v. 262.263)

“Nesse momento, Gelásimo colocaria a língua para fora.” (Lindsay, *apud* CARDOSO, 2006, p. 125) A complementação da fala pelo gesto faz todo sentido, visto que sem ele, a réplica parece alógica e/ou até mesmo sem graça.

GEL – Vá de uma vez para casa, diga lá que eu já estou indo. Ande logo e saia daqui. Fico me perguntando por que é que a outra mandou me chamar à sua casa, ela que, até hoje, nunca havia mandado me chamar, desde que o marido dela partiu. Fico me perguntando o que pode ser; só por via das dúvidas, vou ver o que ela quer. Mas olhe que vem aí Pinácio, o escravinho dela. Veja só! (270) Não é que ele se põe todo faceiro, que nem saído de uma pintura? Na verdade, esse aí, por Pólux, de copinho em copinho, costuma enxugar litros de vinho bem concentrado, espertíssimo! (ESTICO, v. 265-273)

Pode-se dividir essa réplica em três partes.

- 1) Vá de uma vez para casa, diga lá que eu já estou indo. Ande logo e saia daqui.
- 2) Fico me perguntando por que é que a outra mandou me chamar à sua casa, ela que, até hoje, nunca havia mandado me chamar, desde que o marido dela partiu. Fico me perguntando o que pode ser; só por via das dúvidas, vou ver o que ela quer.
- 3) Mas olhe que vem aí Pinácio, o escravinho dela. Veja só! (270) Não é que ele se põe todo faceiro, que nem saído de uma pintura? Na verdade, esse aí, por Pólux, de copinho em copinho, costuma enxugar litros de vinho bem concentrado, espertíssimo!

A primeira parte confirma que durante o diálogo anterior a essa fala, as personagens continuaram afastadas da casa de Panégiris, pois Gelásimo diz: Vá (...) diga lá (...) e saia daqui. Indica igualmente que, apesar de Gelásimo ter dito para que ela fosse “de uma vez para casa” e avisasse que ele já estava indo, ela permaneceu ao seu lado. Em função disso ele acrescenta: “Ande logo e saia daqui.” Nesse momento, pode-se entender que ela realmente começa sua movimentação em direção a casa de onde havia vindo, saindo de cena, e isso pode ser percebido tanto a partir do silêncio de Crocácia, que não fala mais nada a partir daí, quanto pela continuação da réplica em sua segunda parte que é quando Gelásimo passa a conversar consigo mesmo.

A segunda parte é uma confabulação. Ele faz um balanço da situação; pensa consigo mesmo a respeito do que conversou com Crocácia anteriormente. Não está se dirigindo, por conseguinte, a ninguém. No palco, está apenas Gelásimo novamente. Esse balanço da situação,

finalizando a cena, é inclusive um procedimento que está em adequação ao esquema geral de entradas e saídas das personagens, proposto por Dupont (1999) para a *palliata*.

A terceira parte anuncia a entrada de uma nova personagem e introduz para o público suas características gerais. Pinácio entra pelo lado esquerdo, pois está vindo com notícias do porto, e Gelásimo permanece do outro lado (ou pelo meio, mas não à esquerda), já que fala sobre aquele (provavelmente com a plateia). Enquanto isso Pinácio fala consigo mesmo, eles não se dirigem um ao outro, portanto. Além disso, apenas no verso 315, Gelásimo diz: Vou lá falar com ele. O que comprova que se mantiveram afastados até esse momento.

A entrada de Pinácio é também o segundo canto da peça. Os versos 274 – 288^a, em diferentes ritmos de *cantica*, apresentam ao público uma personagem que se vangloria de trazer uma notícia muito feliz. O pequeno escravo “canta” seus antepassados e se coloca em posição de destaque e pompa em contradição com seu lugar na sociedade romana. Cardoso (2006) destaca essa característica da personagem:

Sua arrogância se evidencia logo a seguir, quando ele se compara a personagens mitológicas (como o mencionado Mercúrio, *Stich.* 274, e o mensageiro Taltíbio, *Stich.* 305) ou expressa aspirações ora dignas de um general triunfante (*Stich.* 291-292), ora reservadas a cidadãos livres (como participar dos jogos olímpicos na Grécia antiga, *Stich.* 306; honrar os feitos de antepassados”, *Stich.* 303) (CARDOSO, 2006, p.37)

Durante sua primeira réplica, fica sugerida uma movimentação “titubeante”. O escravo ora decide ir em direção à casa de sua patroa contar que o marido dela chegou, ora decide voltar e ficar à espera que ela o procure. Provavelmente, a personagem deslocou-se da esquerda para a direita e depois o contrário, indo e vindo de acordo com as decisões que tomava. Vejamos:

Pinácio - (...) Agora, Pinácio, faça como lhe agradar, corra a seu bel-prazer, evite dar um pingo de atenção a quem quer que seja. (285) Empurre-o para fora do seu caminho a cotoveladas, deixe seu caminho livre. Se um rei vier a bloquear seu caminho, você, antes, há de derrubar o próprio rei.

Gelásimo – Quem diria que o folgado do Pinácio (288^a) correria de tão bom grado? (288b). Ele carrega uma vara de pescar, uma cestinha e um anzol. (ESTICO, v. 285-288b)

Podemos verificar que a movimentação sugerida pela personagem Pinácio é de quem tem urgência, e se move rápido para atingir seu fim. Esse deslocamento ágil é confirmado por Gelásimo que afirma que o escravo está correndo de “bom grado”⁸⁰. Além disso, verificamos

⁸⁰ Em relação à métrica destes versos também há um comentário a ser feito. No verso 288b Gelásimo descreve a rapidez de Pinácio em senários jâmbicos, ou seja, essa pequena réplica foi falada. Os versos antecedentes eram típicos de *cantica*. Notemos, portanto, que poderia haver pequenas interrupções no ritmo geral do canto para

alguns acessórios que Pinácio carregava e que é Gelásimo que torna visível para nós leitores.

Observemos o trecho abaixo:

Pinácio – Mas, afinal, na minha opinião, o mais certo seria a minha senhora ficar me suplicando, (290) e enviar até mim embaixadores, e presentes de ouro, e quadrigas que me transportem, pois a pé é que eu não posso ir. Portanto, *eu darei meia-volta já*. Que eles se dirijam a mim e me supliquem é o que eu, pessoalmente, julgo certo. (...) (300) Mas, afinal, como ela pode saber que eu sei isso? *Não tenho outra escolha a não ser dar meia-volta*, a não ser falar, a não ser esmiuçar os detalhes e tirar minha dona da tristeza, aumentar os feitos de meus antepassados, dar forças a minha senhora através desse bem inesperado, oportuno. (...) *Mas esse percurso acaba aqui*. A corrida é curta, que pena! *O que é isto? Vejo a porta fechada*. Vou lá bater. Abram, e depressa! Escancarem as portas; deixem de demora! Este assunto está sendo tratado com muito pouco-caso! Olhe há quanto tempo eu estou aqui esperando e batendo à porta! (310) Vocês estão entregues ao sono? Vou ver o que é que pode mais: estas portas ou meus cotovelos e pés. Queria muitíssimo que elas tivessem fugido do dono e que, por isso, levassem uma grande surra. Estou exausto de tanto bater à porta. Esta é a última vez! Ai de vocês!

Gelásimo – Vou lá falar com ele. Boa tarde! (315) (ESTICO, v. 290-315, grifo nosso)

Através dos trechos que procurei destacar nas falas transcritas, vemos indicada a possível movimentação de ir e vir de Pinácio, que ora resolve andar em direção à casa de sua dona e hora se afasta dela. A parte final de seu zigue-zague e indecisão culminam com ele batendo à porta de Panégiris.

Há um artifício cômico possível de ser destacado através da fala do escravo: ele, cansado de bater suavemente e não ser ouvido, esmurra a porta dando-lhe uma surra, bate com os pés e cotovelos. O escravo impaciente batendo à porta com todas as partes do corpo tem um efeito cômico, à medida que é exagerado. Bergson, no entanto, nos lembra que “ Para ser cômico, o exagero não pode aparecer como objetivo, mas como simples meio utilizado pelo desenhista para manifestar aos nossos olhos as contorções que ele vê preparar-se na natureza.” (BERGSON, 2007, p.20) Apesar do autor em questão estar se referindo ao exagero da caricatura, há uma transposição possível para as situações. Na ação que Pinácio executa, o exagero é um meio para deslocar a atenção da ideia inicial (dizer à Panégiris que seu marido chegou) para o corpo que bate impacientemente na porta. O corpo sobrepujando a “alma”, a forma impondo-se ao fundo são ideias cômicas na acepção bergsoniana. “É cômico todo incidente que chame nossa atenção para o físico de uma pessoa quando o que se está em questão é o moral” (BERGSON, 2007, p.39)

pequenos comentários, e rapidamente retomava-se o ritmo anterior. Esse evento também é verificado no verso 300. Esta pequena fala, desta vez de Pinácio, está em senários jâmbicos e ele diz: “Altivez é o que convém aos agraciados pela sorte.” Antes e depois desta fala a escolha é por versos variados de canto num diálogo entre Gelásimo e Pinácio, até a entrada de Panégiris que vem atender a porta, já que Pinácio tinha batido à mesma.

A última réplica de Gelásimo copiada acima indica que é a vez de Gelásimo se deslocar e ir ao encontro do escravo, que se encontrava em frente à casa de Panégiris.

Panégiris – Mas, me digam, quem é que está arrombando a porta? Onde está ele? (326a)

É você que está fazendo isso? É você quem vem aqui que nem um inimigo? (326 b)

Gelásimo – Boa tarde! Venho aqui a seu chamado.

Panégiris – E por isso você arrebenta a porta?

Gelásimo – Vá gritar com os seus, que estão aprontando com você. No que me diz respeito, vim ver o que é que você quer de mim; aliás, na verdade eu estava é com pena desta porta.

Pinácio – Então a ajuda chegou bem rápido.

Panégiris – Mas quem é que está falando tão perto de nós?

Pinácio – É Pinácio!

Panégiris – Onde ele está? (330)

Pinácio – Olhe para mim, Panégiris, e deixe para lá esse parasita miserável.

Panégiris – Pinácio! (ESTICO, v. 326--331)

Nos versos acima, podemos verificar que Panégiris se junta aos dois vindo de dentro de casa. E ocorre algo interessante: ela não vê Pinácio, apenas o ouve. Há aqui um grande efeito cômico que, para o leitor da peça, passa despercebido ou até pode causar estranheza. Se Pinácio estava com Gelásimo, por que afinal ela não o veria? Não existe nenhuma indicação de que estivesse sendo ocultado por qualquer objeto de cena ou até mesmo por Gelásimo. Não ficaria explícito o porquê da personagem não ver o escravo logo que abre a porta.

Para o público da peça, essa questão simplesmente não existiu, afinal, eles podiam ver em cena o porquê de Panégiris não vir Pinácio. Tentarei então, tecer uma hipótese para o que aconteceu nesse momento. Marshall afirma que

Talvez a mais forte indicação seja a descrição de *Paegnium* no Persa, que é designado não apenas como um *puer* (linha 192), mas também como mal pesando oitenta libras (linhas 229-31). Assumindo que tais alegações são tomadas ao pé da letra, *nós podemos tentar concluir que pelo menos um dos membros da trupe de Plauto era fisicamente pequeno.* (MARSHALL, 2006, p. 94)

Sendo assim, pode estar aí a resposta para nossa equação. Pinácio pode ter sido interpretado por um ator bem pequeno! Esse detalhe visível para os espectadores de então, cria um efeito cômico instantâneo, que provocaria risos ainda hoje. Nesta situação, tem-se dois procedimentos cômicos sobrepostos em destaque: a comicidade da diferença e o desvio do “espiritual” (substância não física) para o físico. O riso pela diferença aparece em função de um suposto modelo corporal, um padrão que os seres humanos teriam em mente para sua forma: dois braços, duas pernas, certa altura para homens e certa altura para mulheres e crianças. Pinácio é muito pequeno, enfim, configura-se como um desvio dessa “norma” não escrita e, por

isso, acaba provocando risos na audiência. O segundo mecanismo, já explicado, aqui se configura da seguinte forma: Panégiris quer saber quem bate à porta (mas sua curiosidade não é saber quem é que está lá, simplesmente, mas o que essa pessoa quer, enfim, algo mais subjetivo). Ela não o vê, já que a pessoa é pequena demais, isso desvia a atenção do público da subjetividade da questão para o físico. O corpo se sobrepõe ao “espiritual”.

Esse momento da segunda unidade pode ter tido seu alcance cômico ainda maior, se pensarmos que o comediógrafo (ou os atores numa possível improvisação) jogou também com a expectativa da plateia que, provavelmente, já conhecia a composição da companhia de Plauto.⁸¹

Pinácio – Quero que se faça uma faxina. Tragam aqui as vassouras, e também uma vara, para eu acabar com toda essa obra das aranhas e expressar meu repúdio ao trabalho que elas tiveram para tecer isso, e derrubar todas as teias delas. (...)

Pinácio – Alguém aí me traz uma vasilha com água? (...)

Pinácio – Vocês, arrumem os leitos. (...)

Pinácio – Outros cortem lenha; outros vão limpar os peixes que o pescador trouxe; tragam um pernil de porco e uma moleja. (ESTICO, v. 347-359)

Os versos acima explicitam que Pinácio se dirige o tempo todo a outras pessoas. Mas não deixam entrever se esses outros serviçais já estavam em cena, realizando alguma ação muda, ou se ele grita para dentro inicialmente e, a partir daí, eles saem para seguir as ordens do pequeno escravo. Vê-se claramente, contudo, que entre os versos 347 e 359, além do escravo, de Panégiris e Gelásimo, há uma série de outras figuras que estão ajudando-os na preparação do ambiente para a chegada de Epignomo. Verificamos a introdução de novos objetos de cena, relacionados obviamente às atividades realizadas. A cena sugere grande movimentação, pois todos (menos Panégiris) estão envolvidos com a limpeza do lugar, varrendo, limpando ou trazendo esses objetos para que Pinácio e Gelásimo limpem.

Gelásimo – Por Hércules! Vou desvarrer tudo o que acabei de varrer. (ESTICO, v. 387)

A fala de Gelásimo é cômica, pois propõe desfazer todo o serviço que vinha fazendo ao descobrir que Epignomo trouxe com ele novos parasitas. Ele que estava feliz com o regresso de seu amo, e já esperançoso de saciar sua fome constante, nesse momento percebe que está arruinado. O efeito de comicidade que se verifica é a alogicidade de sua atitude. Ou o que Bergson nomeia de “absurdo cômico”.

⁸¹ Os procedimentos cômicos nunca aparecem numa situação de maneira isolada; geralmente aparecem combinados. Porém, tenho escolhido o que mais “salta aos olhos” em cada uma das situações, para que análise desses procedimentos na peça não se estenda demasiadamente.

Os raciocínios de que rimos são aqueles que sabemos serem falsos, mas que poderemos considerar verdadeiros se ouvidos em sonho (...) É uma lógica ainda, se quiserem, mas uma lógica fora do tom (...) (BERGSON, 2007, p.140)

Vejamos o próximo trecho a ser destacado:

Panégrimas – Vá para dentro, Pinácio. Ordene aos escravos que me preparem um sacrifício aos deuses. Passe bem.

Gelásimo – Você não quer que eu dê uma mãozinha?

Panégrimas – Tenho escravos suficientes em casa.

Gelásimo – Sem dúvida, Gelásimo, pelo que estou vendo, você veio aqui em vão, já que um dos homens não está aqui ainda, e o outro que chegou não lhe trouxe nenhuma provisão. Vou é lá para dentro, aos meus livros, e hei de aprender algumas das melhores frases feitas; (400) pois, se não expulso os tais parasitas, eu é que estou acabadíssimo. (ESTICO, v. 396-401)

Essa é a última sequência de falas da unidade dois. Percebe-se, através dela, os deslocamentos finais das três personagens. Panégrimas envia Pinácio para dentro de sua casa e ela mesma o segue. Isso pode ser inferido a partir de dois indícios: na unidade três, verso 536, Epigonomo diz ao irmão que Pânfila está na casa dele com a irmã adiantando o jantar. Visto que entre sua fala transcrita acima e o verso 536 Panégrimas não mais aparece em cena, e nem há menção a ela transitando no palco, a movimentação fica óbvia. O segundo indicador dessa movimentação é a lógica da própria narrativa: ela acabou de receber a notícia da chegada do marido, e prepara a casa para recebê-lo.

Gelásimo diz que vai para “dentro” consultar seus livros. A dedução é que, portanto, também ele tenha ido para casa de seu amo, pois o porto e o fórum seriam considerados “fora” e não “dentro”. Não haveria, tampouco, porque ir para a casa de Antifonte ou de Pânfilipo, com os quais ele não tem relação direta. Sendo assim, os três, seguidamente, se encaminham para a primeira casa à esquerda dos espectadores. Posteriormente, dando início à unidade três, entram Epignomo e Estico vindos do porto, também à esquerda da assistência.

3.5 Terceira unidade: “Chegada dos irmãos”

A terceira unidade inicia-se com a chegada em cena de Epignomo após a sua já anunciada volta. Ele conversa com seu escravo Estico e agradece aos deuses Netuno, Tempestades e Mercúrio, tanto a volta segura, como o sucesso nos negócios. Anuncia que voltou às boas com o sogro e termina sua réplica com a seguinte ordem:

Epignomo – (...) Vá, leve daqui para dentro estas garotas que eu trouxe comigo, Estico. (ESTICO, v. 418)

Através da ordem dada, verificamos que nesse momento (e, provavelmente desde a entrada dos dois) não apenas as já citadas personagens estavam em cena, mas personagens femininas que não tinham falas... E como Pinácio havia mencionado que o marido de Panégiris havia trazido “tocadoras de lira, flautistas, tocadoras de sambucas, de beleza extraordinária”, (ESTICO, v. 380) podemos concluir que seriam as tais moças mencionadas pelo escravinho. Elas permanecem em cena (sem dizer nada) até o verso 453, quando Estico envia-as para dentro.

Epignomo – O que você pede não é só justo como merecido. *Tome, Estico*. Por este dia eu não retenho mais você. Vá-se daqui, para onde quiser. *Dou-lhe, como brinde, um barril de vinho antigo*. (ESTICO, v. 422-424)

Na fala acima, temos dois grifos. No primeiro, através do tempo presente indicado pelo verbo, percebemos que estava presente um objeto cênico que, novamente, para assistência já era visível desde a entrada das personagens, mas que para nós leitores, fica evidente apenas nesse momento: um barril de vinho. Através do tempo presente do verbo tomar, vemos que esse objeto foi oferecido ao Estico naquele momento, mas, como leitores, só sabemos o que exatamente está sendo ofertado a partir do segundo grifo.

Se as personagens estão vindo do porto, com as flautistas e com um barril de vinho, podemos imaginar até que, outros objetos não mencionados pela fala de ambos poderiam também estar presentes, dispondo à visualização de todos as riquezas trazidas por Epignomo. Outros escravos carregando tais artigos também poderiam estar presentes nesse momento, mas... este seria apenas um exercício de imaginação, visto que o que de concreto temos são: um barril, duas personagens masculinas e um número indeterminado de personagens femininas que provavelmente são as musicistas trazidas por Epignomo (elas são no mínimo duas, pois Epignomo se refere a elas no plural).

Estico – (...) *Agora, por Hércules, passarei pelo jardim até a casa de minha amante, para ela me reservar esta noite... Eu mesmo estou-me demorando. (445) E também, não fiquem vocês se espantando com isso: as pessoas, mesmo os escravos mais simples, têm, nessa nossa Atenas, o direito de beber, amar e também combinar um dia para jantar. Mas, pensando bem, melhor do que despertar inveja, há aqui uma outra passagem, a porta dos fundos desta nossa casa (450 a) (a porta dos fundos da casa é a parte que mais se usa). (450b) Por ali é que vou às compras, e por ali também as trarei. (451) Através do jardim, há uma passagem para os dois lados. Vão por aqui, vocês, por conta própria; hoje eu vou botar pra quebrar.* (ESTICO, v.444-452)

A primeira e a terceira parte destacadas na fala de Estico são um dos indícios fornecidos pela peça de que o *angiportum* e a porta dos fundos das casas foram utilizadas na peça em questão⁸². Estico, assim como Estefânia e Epignomo, menciona a passagem que faz a comunicação entre as casas das duas irmãs e entre essas e o porto/fórum. Fica claro, igualmente, que para Plauto era importante dar aos espectadores informações sobre a movimentação cênica das personagens. É justamente sua preocupação que torna visível para nós leitores a estrutura física do palco e do cenário, no momento em que foi encenada. Narrar o deslocamento dos seres ficcionais é um recurso que ajuda o autor a economizar entradas e saídas que não contribuem para o desenrolar da história, mas que poderiam soar incoerentes se não fossem explicadas. No exemplo acima, Estico pode fazer compras e voltar para casa, sem interromper com sua movimentação cenas relevantes que estariam acontecendo no palco.

Na segunda parte destacada, Estico se dirige à plateia através da costumeira metateatralidade típica do autor, para comentar de maneira irreverente seu próprio comportamento. O comentário da personagem destina-se a brincar com a questão que está se desenrolando no palco e que se acentuará na quarta unidade: a normalidade no palco cômico x a normalidade na vida real.

Em sua última frase, ele se dirige às musicistas que entraram com ele e que Epignomo recomendou que fossem levadas para dentro de casa.

Gelásimo – Hoje saí de casa com um excelente presságio: uma doninha capturou um rato, pertinho dos meus pés. (460) Já que esse bom agouro me foi revelado, estou esperançoso. Pois, assim como ela encontrou hoje o seu meio de vida, espero poder fazer o mesmo: a previsão me é favorável. *Mas é o próprio Epignomo que está ali parado. Vou lá e falarei com ele.* Ó Epignomo, mas que prazer tenho agora eu em vê-lo! (465) (ESTICO, v. 460-465, grifo nosso)

Esses versos de Gelásimo mostram o momento da entrada do parasita em cena após ter ido consultar seus livros. Ele indica que Epignomo “está ali parado”. Não há indicações de que Epignomo, após mandar Estico levar as musicistas para dentro (ou seja, para sua casa), tenha ele mesmo entrado. Também não há indicação de que ele, no momento em que Gelásimo fala, tenha saído da casa. Acredito ser possível que o jovem marido estivesse em cena, mesmo enquanto Estico falava com a plateia (fala reproduzida parcialmente acima). Epignomo mandaria que Estico levasse as moças para dentro, mas ele próprio permaneceria em cena. Para chegar a essa conclusão, apoio-me na fala de Gelásimo (que demonstra que ele estava parado

⁸² O autor usa uma quebra da ilusão para explicitá-lo, já que a personagem se dirige à plateia.

lá) e no fato de que, se Epignomo tivesse saído e entrado de cena, essas movimentações seriam muito rápidas e sem sentido. Ao sair Estico, e voltar Gelásimo, eles se encontrariam.⁸³

Essa proposta de movimentação encontra apoio em fala anterior à transcrita acima. Logo que entra em cena o parasita diz: “(...) vou ver se ele já chegou do porto (...)” (ESTICO, v.455). Ele está se referindo a seu “patrão”, o que confirma que eles não haviam se encontrado em casa ainda.

No trecho grifado da réplica copiada acima, vemos que Epignomo e Gelásimo estão ligeiramente afastados, mas encontram-se próximos um do outro. Quando Gelásimo diz que vai falar com ele, se aproxima mais. Suponho que ambos estivessem na direção/proximidades da casa de Epignomo e que Gelásimo, por estar saindo de casa, estivesse mais em frente à porta, até o momento que se desloca para falar com o seu “rei”.

Todos os temas abordados por Plauto, bem como seus recursos estéticos, ecoam até hoje, séculos depois. Obviamente, porém, para a sociedade romana do séc. II AEC as situações cômicas se comunicavam mais estreitamente. Isso porque “*Estico*” revela, através do conteúdo de seu enredo, a própria sociedade romana republicana. Além disso, a peça é uma comédia, e o riso ocorre devido à identificação da plateia com temas e personagens no palco. Segundo Bergson o “riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social.” (BERGSON, 2007, p.4)

Se o riso tem caráter social, e é relativo a costumes e ideias de uma sociedade em particular, pode-se explicar porque algumas passagens que não fariam sentido imediato para nossa sociedade seriam de um humor latente para os espectadores plautinos. Um exemplo simples: A partir do verso 470, Gelásimo começa a traçar estratégias para jantar na casa de Epignomo. Em determinado momento, este diz que vai jantar na sua própria casa e aquele diz: “como você não quer aceitar ir a minha casa (...) quer que eu vá jantar na sua?” (ESTICO, v.485). Epignomo responde que se pudesse, gostaria, mas que na verdade, em sua casa já jantariam nove pessoas de fora. Cardoso (2006) afirma que era tradicional em Roma haver nove convidados em um banquete⁸⁴, o que faz pensar que, neste momento houve risos imediatos da plateia que percebeu o caráter de exclusão da frase de Epignomo. Apesar de tal

⁸³ Pensemos que não só de texto vive um espetáculo e Epignomo poderia muito bem, durante o tempo das falas de Estico e de Gelásimo, estar *fazendo* algo em cena. Ele não estaria visível para nós leitores, mas para os espectadores sim.

⁸⁴ A sala de jantar (o *triclinium*) de uma *domus* tem este nome por causa do mobiliário para as refeições. Os romanos não usavam mesas e cadeiras, e sim leitos e, em cada leito, cabiam até três pessoas (daí o limite de nove pessoas).

exclusão/negativa ficar subentendida para nossa época, como não se tem um número limite de convidados para um jantar, a ideia fica bem mais explícita para aquela sociedade.

Epignomo – Amanhã, pretendo comer as sobras do jantar. Passe muito bem. (ESTICO, v. 496)

A partir desse verso percebemos que Epignomo entra pela primeira vez em casa. Gelásimo também se retira, já que não consegue jantar na casa de Epignomo; está frustrado por ter interpretado mal seus presságios e como diz que “vai reunir os amigos para me informar sobre que lei agora está faltando decretarem para eu... morrer de fome de uma vez” (ESTICO, v. 503-504), não fica indicado que foi para dentro da casa, e sim, para uma das localidades exteriores: fórum ou porto. Antifonte e Panfilipo entram em cena, provavelmente vindo do porto. Como as três personagens não se falam, Gelásimo possivelmente retirou-se na direção do fórum/cidade.

Epignomo retorna no verso 523 juntando-se ao irmão e sogro. Destaquei o verso 518, que é uma fala de Antifonte:

Antifonte – Uma vez que vocês desenvolveram seu patrimônio tanto quanto vocês e seus amigos podiam desejar, vocês têm comigo paz e comércio. (ESTICO, v.518-519)

A fala aponta para o caráter mercantil do casamento. Já que os irmãos haviam desenvolvido seu patrimônio e voltavam a ser um bom negócio para Antifonte, eles teriam paz e comércio. Mostra-se nessa parte que o velho não mais quer a dissolução dos casamentos que nesse momento tornam-se rentáveis novamente.

Entre os versos 538 a 562, há um diálogo entre os dois irmãos e Antifonte. No curso da conversa, observamos Antifonte pedir amantes e alimentação para elas, e faz uso para isso, de uma história contada como se fosse sobre um conhecido. Também há uma comparação entre as filhas, dadas em casamento, e as acompanhantes solicitadas pelo velho. Antifonte, que evocaria no início da peça a tradicional figura paterna, aos poucos se revela um velho assanhado e também avaro, como o próprio Epignomo constata:

Epignomo – Mas não seria mesmo um pão-duro aquele velho, por dizer isso, (555) em vista do que o outro já lhe estava prometendo, por ainda exigir dele comida? (ESTICO, v. 55-556)

Verifica-se, a partir dessa fala de Antifonte, que a personagem estabelece um jogo com os genros, e através dele, é insinuado que além de pão duro ele também é um velho assanhado.

As convenções da *palliata* estão nesse momento em questão. Lembrando as considerações de Dupont acerca do que se espera de um *senex* plautino, poderíamos cogitar que fosse bastante inusitado o comportamento de Antifonte, em relação ao padrão dos velhos da *palliata*. Obviamente que ocorre também a caracterização desse pai, como um *paterfamilias* ridículo.

Ainda pode-se observar em relação a essa mesma passagem um riso que adviria de uma possível superioridade de quem assiste à cena, se observada a dimensão psicológica do riso. De acordo com Pavis, a superioridade do observador é uma

(...) superioridade moral, percepção de uma falha no outro, tomada de consciência do inesperado e do incongruente, desvio do inusitado colocando-se em perspectiva. A percepção simpática da inferioridade do outro – e, portanto, de nossa superioridade e satisfação – situa-nos, diante do cômico, a meio caminho entre a perfeita identificação e a distância intransponível. (PAVIS, 2003: s.v. Cômico)

A réplica de Epignomo que se segue colabora para a já mencionada “descaracterização” das personagens típicas da *palliata* em “*Estico*”. Percebe-se como Antifonte é acusado de se comportar como “rapazinho”, forma mais adequada à própria personagem que enuncia a fala. E está expressa do mesmo modo, uma maturidade atípica do jovem plautino, que em geral, não se comporta dessa maneira.

Epignomo – Que figura, esse Antifonte! Com que habilidade armou essa história! (570) Ainda agora esse salafrário quer bancar o rapazinho. Será dada a esse sujeito uma amante que à noite, na cama, possa ninar o velho; pois, por Pólux, não imagino por que outro motivo ele precise de uma amante. (ESTICO, v. 570-573)

Antifonte se retira para a casa de Panégiris já que diz “(...) Mas, quanto a mim, vou entrar e felicitar minhas filhas pela chegada de vocês.(...)” (ESTICO, v. 567) Aos irmãos se juntará Gelásimo que, através de jogos de palavras, se convida para o jantar. Notemos duas passagens:

Gelásimo – Por Pólux, fico feliz. Por Pólux, o que queria mesmo agora é ter mil sacos de dinheiro!

Epignomo – Para que você precisa disso?

Gelásimo – Para, por Hércules, chamar este aqui para jantar, e não chamar você.

Epignomo – Você está falando contra você mesmo.

Gelásimo – Não, quero dizer: para eu chamar a ambos. E, na verdade, eu teria convidado vocês ao mesmo tempo, sem má vontade, (590) para jantar em minha casa; (...) (ESTICO, v. 588-590)

Gelásimo – Por Pólux, eu queria que hoje uma pedra o atingisse.

Panfilipo – Não tenho medo. Vou passar pelo jardim, não vou andar pela rua.

Epignomo – O que me diz você, Gelásimo?

Gelásimo – São embaixadores que você vai receber, fique na sua. (615)

Epignomo – Mas, por Pólux, é assunto de seu interesse...

Gelásimo – Pois, se é de meu interesse, estou a seu dispor. (ESTICO, v. 613-617)

De onde viria agora a comicidade? Encontra-se justamente na mudança *automática*, da diferença de humor. No primeiro trecho, Gelásimo exclui Epignomo do suposto convite feito por ele para jantar e, ao perceber que ficaria em desvantagem, convida Epignomo solicitamente. Na segunda parte destacada, ele passa *automaticamente* do mau humor, desejando que Panfilipo fosse atingido por uma pedra, à receptividade, se colocando ao dispor dos irmãos, já que lhe parecia conveniente.

(...) só é essencialmente risível aquilo que é automaticamente realizado
(...) a comicidade é aquilo a que a personagem se entrega sem saber, o gesto involuntário, a palavra inconsciente. (...) (BERGSON, 2007, p.109)

As duas falas da personagem Gelásimo, transcritas abaixo, remetem a mudanças nos costumes e à carestia. A primeira reprodução que farei é de parte do monólogo de abertura da personagem (versos 179 – 190) e a segunda de sua réplica de despedida após a conversa com os jovens irmãos e analisada anteriormente (versos 632 – 640):

GELÁSIMO – (...) *Meu pai diz que eu nasci numa época de carestia. É por isso, acho eu, que agora padeço de uma fome ainda mais corrosiva. (180) Mas a minha raça foi dotada de uma qualidade: a polidez. Não costumo recusar se acaso alguém me convida para comer. Desgraçadamente desapareceu dentre os homens uma conversa singular, e, por Hércules!, maravilhosa, em minha opinião, e de enorme sabedoria, que antes era de praxe: “Venha lá jantar! Vá, sim. (185) Então aceite o convite! Não recuse. É conveniente para você? Faça questão, estou dizendo, que assim seja. Não vou admitir que você não venha...” Agora, já descobriram como substituta para tal expressão uma outra que, por Hércules, de fato, não vale nada e lhe é muito inferior:” Chamaria você para jantar, se eu próprio não fosse jantar fora...” (190) (ESTICO, v. 179 -190)*

GELÁSIMO – Já se foram? Gelásimo, veja que decisão você vai tomar (632.633) Eu? Você, sim. Em seu interesse? Em seu interesse, sim. *Não se vê como o custo de vida está alto? (634.635) Não vê como a generosidade dos homens está em extinção, junto com as amabilidades? Não se vê que os parasitas são totalmente desconsiderados e que as personalidades dão uma de parasita? Por Pólux, nunca que alguém vai me ver vivo no dia de amanhã; pois vou lá dentro encher minha goela com uma bebida... feita de corda, e a uma coisa justo eu não vou me expor: a todos dizerem que morri de fome (640). (ESTICO, v. 632-640)*

O esfomeado parasita passa boa parte da peça buscando quem lhe mate a fome, e em seu monólogo de apresentação, como se viu, ele diz ter nascido numa época de carestia. Em suas linhas de despedida, ele retoma a referência ao alto custo de vida. Além disso, a

personagem ressalta que notou mudança no comportamento social. Uma suposta hospitalidade comum em época anterior parece ter desaparecido, segundo Gelásimo. Poderíamos relacionar essas mudanças de hábitos com a vivência cotidiana da época? A maioria das comédias preservadas da *fabula palliata* parecem pertencer aos últimos anos da Segunda Guerra Púnica e subseqüentes décadas. O ano 200 AEC, data de apresentação de “*Estico*”, é marcado na história romana, pelo recente fim da Segunda Guerra Púnica (218 AEC - 201 AEC) sendo assim, seria possível correlacionar as falas de Gelásimo à experiência romana contemporânea.

É certo que a guerra traz consequências econômicas diversas, e não é difícil pensar que o preço dos alimentos podia ainda estar alto, e em consequência disso, não é improvável que esse fato tenha até mesmo alterado costumes à época, como as regras de hospitalidade romana. Alguns autores ratificam a hipótese de que no século II, o equilíbrio no fluxo da distribuição de alimentos ainda não era o ideal. Beacham afirma que “(...) no curso do segundo século, aluguel e custo da alimentação aumentam (...) (BEACHAM, 1991, p. 66)” E encontramos em Adrian Goldworthy a seguinte informação:

É mais provável que a combinação da devastação causada pela invasão de Aníbal e das pesadas exigências do serviço militar no século II tenha arruinado muitos pequenos agricultores e gerado uma deslocação populacional dos campos que engrossou o proletariado urbano. (GOLDSWORTHY, 2009, p. 480)

Mesmo que a extensão dos danos provocados pela guerra à agricultura não tenha sido decisiva, não se pode dizer que não foram significativos. Além disso, somemos os desequilíbrios econômicos (como desvalorização da moeda), massa de pessoas ociosa na cidade e transformações sociais, e teremos um cenário que pode ter sido, sim, a referência para as réplicas da personagem aqui em questão.

A Segunda Guerra Púnica, “foi uma contenda muito mais séria do que a Primeira” (GOLDSWORTHY, 2009, p. 409) e, ao término dos três conflitos, Roma dominava todo o Mediterrâneo. É evidente que, assim sendo, a cidade de Roma sofreu mudanças diversas em sua economia, em sua paisagem urbana (novos templos erguidos para novos deuses, por exemplo), passasse por transformações sociais, perdas populacionais etc. No ano de 200 AEC, os romanos se envolveram ainda em novo conflito, a Segunda Guerra Macedônica: “No ano de 200 a.C., Públio Sulpício Galba apresentou uma moção nos *comitia centuriata* propondo a declaração de guerra à Macedônia”. (GOLDSWORTHY, 2009, p. 418) Essa série de conflitos canalizava recursos humanos e econômicos para sua manutenção e ajudava a impulsionar as transformações sociais na *urbs*.

Após um tempo de relativa harmonia doméstica no curso do terceiro século a.C., Roma experimentou uma mudança extraordinária no período depois do final da Segunda Guerra Púnica (201 a.C.); de repente, uma ampla expansão externa criou oportunidades ilimitadas para atividades comerciais, o que, em retorno, levou a reestruturação da sociedade e, inevitavelmente, a graves novos conflitos. Um estrato superior consistindo na antiga aristocracia senatorial e proprietários de terra, agora aumentados por um grande grupo de ambiciosos novos ricos mercadores e empresários (as bases para a ordem equestre), procuravam manter a ordem e o controle dos assuntos do Estado, enquanto uma enorme e volátil plebe estava abaixo deles. (BEACHAM, 1991, p. 65)

Como já afirmado durante capítulos anteriores, os problemas dos personagens nas peças da *palliata* estão conectados com as experiências dos espectadores romanos. O cenário, nomes das personagens e figurinos podem remeter à Grécia, de maneira geral, mas o que permite que a *palliata* faça sentido para a audiência é justamente o fato de que veem no palco o que vivem e experimentam na vida.

Se o riso tem caráter social, e é relativo a costumes e ideias de uma sociedade em particular, pode-se explicar porque apesar de estar situada em Atenas, o conteúdo de “*Estico*” seja romano. Se assim não fosse, o espetáculo simplesmente não faria rir à assistência. As circunstâncias históricas nutrem a comédia e, por isso, devia ser bem engraçado ver Gelásimo reclamando que os costumes mudaram, e que ninguém convidava mais ninguém para jantar. Afinal, numa situação de carestia, devia ser difícil se comportar como nos tempos de abundância.

Gelásimo – Já se foram? Gelásimo, veja que decisão você vai tomar. (632.633)

O verso acima é o indicador de que tanto Epignomo quanto Panfilipo saíram do palco, deixando o parasita sozinho para seu monólogo final. Após a saída de Gelásimo, apenas os escravos ficarão em cena até o final da peça, ou seja, nem jovens, nem velhos e nem parasitas. Na quarta unidade os 134 versos finais serão destinados aos escravos e ao seu banquete.

3.6 Quarta Unidade – O banquete dos escravos

As primeiras linhas dessa unidade pertencem à personagem Estico. Desde a primeira leitura, esse bife da personagem citada havia me chamado a atenção. Dramaturgicamente não há necessidade dela, nem para a caracterização de Sagarino e nem para o encadeamento da história. A fala segue abaixo:

Estico – É um costume, e um costume estúpido no meu entender, o seguinte: a gente, quando fica esperando uma pessoa, *tem o hábito de ir ver o que está acontecendo com ela. Quanto a ela, por Hércules, nem por isso vem um pouco mais depressa. É a mesma coisa que eu próprio estou fazendo agora, indo lá ver o que se passa com Sagarino; quanto a ele, entretanto, não virá nem um pouco mais depressa por causa disso.* (645) Por Hércules, já vou me deitar à mesa sozinho se ele não vier para cá. Vou apenas trazer o barril de vinho daqui de casa para cá. Depois, vou me deitar à mesa. O dia está se derretendo como neve. (ESTICO, v. 641-648, grifo nosso)

Apesar de nos versos 440 a 444 Estico já ter considerado a hipótese de Sagarino se atrasar, e novamente nesse bife mencionar que ele ainda não chegou e que o está esperando, a caracterização da personagem como “atrasada” não tem implicações no desdobramento da personalidade de Sagarino. Não há desenvolvimento dessa característica depois que a personagem entra em cena e não se menciona esse quesito até o final. Não é um dado significativo, portanto, mas foram dispensadas 11 linhas para o comentário dessa característica (se somarmos as duas vezes). Do ponto de vista da construção da história, talvez pudesse ser apontada mais uma “deficiência” do texto.

Se não há uma resposta plausível do ponto de vista dramaturgico, porém, pode-se cogitar uma resposta vinda, então, da perspectiva do espetáculo. Sendo assim, lembremos que a “Duplicação era padrão em todos os gêneros do palco antigo e Plauto não era exceção⁸⁵” (MARSHALL, 2006, p. 96). Suponho que seria possível achar uma saída para essa questão, imaginando que o ator que fazia Sagarino também fazia o final da unidade anterior. Dessa forma, Estico precisaria ganhar tempo, para que seu parceiro de cena pudesse se trocar e entrar como Sagarino.

Colocando a questão dessa maneira, a longa fala sobre a espera adquiriria mais sentido. Enquanto enunciava essas linhas, o ator podia ainda usar a expressão corporal, traçando um

⁸⁵ No final do prólogo de “*O pequeno cartaginês*”, a personagem sem nome diz “Tenho que ir trocar meu figurino” e repete algumas linhas depois: “Eu estou indo: tenho que me transformar em outro homem”. O que confirma explicitamente o compartilhamento de papel. (NIXON, 1932, p. 13) Há referências à “dobra” de papel em outras peças.

jogo metateatral no qual esperava ao mesmo tempo o ator que se troca e a personagem da peça. Assim, acompanharia a réplica com olhadelas para fora de cena, poderia se deslocar em direção ao outro para ver se ele já estava pronto (como ele próprio dá a entender que está fazendo no trecho em destaque acima) etc.

É de praxe que se crie algum efeito em cena para dar tempo a um ator para se trocar, e isso ainda nos dias de hoje. Neste caso, a fala de Estico tem efeito cômico evidente, pois ele estaria falando sobre a demora de Sagarino, mas todos saberiam que ele está esperando, na verdade, o ator que se troca. Através de uma necessidade profissional, cria-se uma oportunidade para criação de um efeito cômico. Além disso, a própria plateia já estaria inclinada a tentar perceber esses níveis de metateatralidade nas obras plautinas.

Como se trata de uma cena de espera, a movimentação corporal muda também pode ter sido entremeada na fala ou ter acontecido antes da personagem começar a se comunicar verbalmente, o que daria ainda mais tempo para a troca de roupa acontecer. Os motivos para Plauto usar a “dobra” de personagens, como já visto no capítulo dois, seriam duas: financeiros e artísticos.

Epignomo e Gelásimo estão em cena momentos antes da fala de Estico. Sendo assim, o ator que fizesse um dos dois personagens poderia também atuar como Sagarino. Porém, Epignomo sai e Gelásimo ainda fala dez linhas sozinho. Esse último deixa o palco e em seguida entra Estico. Penso que, se a sua réplica serve como artifício para ganhar tempo, o mais provável é que o ator que fazia Gelásimo, também fizesse Sagarino, pois o ator que estivesse em cena anteriormente como Epignomo poderia ter se trocado durante a última fala de Gelásimo.

Em relação à movimentação desse ator que “dobrou”, ela seria a seguinte: Gelásimo entra pela porta da casa de Epignomo, por ter dito que iria “lá para dentro encher minha goela com uma bebida” (ESTICO, v. 639). Assim, saiu pela porta da casa localizada à esquerda de quem olha para o palco. Posteriormente, ele entra como Sagarino, vindo do porto, já que sua primeira fala (abaixo) deixa entrever que acaba de chegar:

Sagarino – Salve Atenas, que é o seio da Grécia: terra natal de meu dono, com que prazer vejo você. (650) (ESTICO, v. 650)

Lembremos que para “*Estico*”, podemos afirmar, baseado nas falas das personagens Estico, Estefânia e Panfilipo que há comunicação entre as casas e entre essas e o porto e o fórum. Sendo assim, é viável a mudança de figurino e volta do mesmo ator como outra

personagem, já que havia possibilidade de movimentação através da comunicação física entre estes espaços.

A unidade final, que se atém ao banquete dos escravos, tem várias implicações já expostas no capítulo 2, como a repetição de certos aspectos do festim, com a finalidade de que aquela festa em cena seja identificada como tal (beber vinho, presença de música, mobiliário adequado para seu desenrolar) e concomitante inversão paródica⁸⁶ dos valores vinculados ao oferecimento de um banquete ao ser o festim de “*Estico*” oferecido por escravos. Porém, além dos aspectos já abordados, ainda poderíamos especificar mais alguns.

Em relação aos objetos de cena, percebemos que há a possibilidade de que houvesse leitões, barril de vinho, copos de barro, e também alguns comestíveis. No entanto, para um palco de convenções não “realistas” não haveria a absoluta necessidade da presença real destes objetos. Esta é, portanto, uma das possibilidades para a interpretação das falas a seguir:

Sagarino – Andem, venham para fora, tragam o aparato do banquete. Deixo o barril a seu critério, Estico. (...) (ESTICO, v. 683-684)

Estico – (...) Este banquete, para nossos recursos, até que está bastante arranjadinho: nozes, favinhas, figuinhos, (690) azeitonas..., tremocinhos, bolinhos em pedacinhos. (...) A cada um de nós convém o que é seu: aqueles que têm riquezas em casa bebem em vasos em forma de navio e cântaros e em taças de metais preciosos; nós, porém, bebemos em nosso copo feito do barro de nossa simples Samos. (ESTICO, v. 689-694)

A fala de Sagarino deixa entrever a inversão de papéis (ele que, via de regra, obedece, agora é quem manda) e também indica que além dos dois escravos havia outras personagens silenciosas, à medida que ele pede que “venham para fora e tragam o aparato”. A forma verbal no plural indica ser mais de uma personagem. Dentre essas personagens silenciosas que supostamente estariam arrumando o cenário para o banquete, há também um flautista. Como a música está presente tanto nas partes em recitativos como nas cantadas, pressupõe-se que esse

⁸⁶ Aqui tomo o sentido de inversão utilizado por Bergson, que poderia também ser chamado de “mundo às avessas”: “é assim que rimos do réu que dá uma lição de moral ao juiz, da criança que pretende dar lições a seus pais” (BERGSON, 2007, p.70) A inversão se daria de maneira óbvia em Estico: os escravos é que oferecem o banquete e não os ricos. Combino-o, no entanto, com outro: paródia. Para Bergson, teríamos dois tons extremos, o solene e o familiar e a transposição de um para outro criaria o efeito paródico. “Se a transposição do solene para o trivial, do melhor para o pior, é cômica, a transposição inversa pode ser ainda mais. (BERGSON, 2007, p. 93). Plauto oferece a moldura, ou seja, os indícios para que reconheçamos a estrutura que está sendo parodiada. E isso ocorre quando ele põe em cena os elementos característicos de um banquete. Ele transpõe o tom e inverte o oferecimento do mesmo, oferecendo à audiência um mundo às avessas.

último estivesse o tempo todo em cena, porém, mais uma vez, para nós leitores ele só fica indicado através da fala em destaque:

Sagarino – Tem razão. Não vou continuar com gulodice. *Beba, ó flautista: se você vai fazer algo, faça. Por Hércules, isto é para se beber, não recuse. (715) Por que você fica aqui menosprezando o que vê que tem de fazer? Por que não bebe? Se você vai fazer algo, faça. Aceite, estou dizendo, não é o cofre público que vai pagar. Não faz seu gênero ficar tímido. Arranque as flautas da boca.*

Estico – Assim que ele tiver bebido, você ou vai obedecer minha dosagem para o vinho, ou vai ditar uma. Eu é que não quero que nós bebamos tudo isto de uma vez; não teremos coisa alguma depois. (720) Porque, por Pólux, se deixar, é capaz de o barril inteiro ser enxugado num instantinho.

Sagarino – E então? Apesar de você ter tido má vontade, isto não lhe fez mal. Vá, flautista, agora que você já bebeu, leve de volta as flautas aos lábios: infle suas bochechas rapidamente, como uma serpente. (ESTICO, v.714 – 724)

O *tibicen* era uma figura liminar, parte da performance, mas que igualmente não fazia parte do mundo dramático que o espetáculo cria. No entanto, essa divisão não é absoluta, como pudemos perceber acima. As personagens se relacionam com o flautista e incluem-no no banquete. Examinando as falas supracitadas, percebemos que o flautista bebe nesse momento, mas não há mudança na métrica nesse ponto, os versos indicativos de recitativos continuam. Observemos que a pausa dada para que o músico bebesse é pequena, se restringe à fala de Estico (3 versos: 719 - 721), pois quando Sagarino retoma, já está explícito que ele bebeu.

Mais à frente, há nova interrupção para que o flautista beba vinho:

Sagarino – Tome você primeiro, flautista. Depois, quando tiver esvaziado isto, então, do jeito que você até hoje sempre fez, comece a tocar, rápido, uma doce canção maliciosa, (760) com que nos excitemos desde a menor unhazinha. Coloque água aqui. Quanto a você, segure isto, esvazie. *Até há pouco, a bebida não lhe agradava. Agora, ele já aceita com menos má vontade. Segure, você. Enquanto isso, ó luz dos olhos meus, dê-me um beijo, enquanto ele bebe.*

Estico – *Mas, afinal, isso é coisa de prostituta? O amante de pé beijar a amante de pé? (765) Muito bem! Muito bem! Assim é que se faz com um ladrão.*

Sagarino – *Ande, infle já as bochechas. E agora toque algo suave: uma melodia nova em troca do vinho velho. Que bailarino jônico, que dançarino erótico, quem poderia fazer isto? (ESTICO, v. 758 – 769)*

A interrupção transcorre dos versos 762 a 768 (trecho sublinhado), e é maior que a parada inicial. Seria esse o motivo para que somente neste momento houvesse a mudança para senários jâmbicos (indicativos de discurso falado)?

Para o ator, algumas questões permanecem. Porque nós não sabemos o que a voz fazia durante as passagens acompanhadas, a relação entre ela e a música da *tibia* não pode ser identificada. É frequentemente sugerido que o ator emitia as linhas de versos recorrentes e acompanhadas, como uma forma de "recitativo" ou cantando, um meio termo entre o discurso e a canção, neste caso o ator poderia replicar os contornos melódicos produzidos pela *tibia* em algum grau. (MARSHALL, 2006, p. 240)

Poderíamos supor que por serem poucos os versos do recitativo, o ator que fazia Estico seguiu recitando-os mesmo sem o acompanhamento da tibia? Pelo texto, o que podemos inferir, é que o flautista bebeu pouco no primeiro momento, e, se estendeu (e de boa vontade, como afirma Sagarino) no segundo momento. A mudança de verso sublinharia a mudança de atitude do flautista?

Gostaria de ressaltar por fim a eroticidade entre os escravos nesse último segmento. Além de garantir uma pitada de "lubricidade" à peça, ela se torna cômica pois são escravos, todos três, se comportando como senhores, ou seja, mostrando suas "vontades", cortejando, convidando, desejando livremente, sendo enfim, agentes, ao contrário da postura passiva que se esperava dessas figuras no mundo real.

A partir do momento que o flautista retoma seu trabalho, inicia-se o canto final da peça. Os escravos dançam alegremente até o momento que Estico convida os espectadores a aplaudirem e irem se empanturrar em suas casas.

O presente capítulo foi dedicado à recuperação da porção espetacular da peça "*Estico*", através do exame de vestígios que o próprio texto seria capaz de revelar. Sendo assim, pude observar a divisão da obra em quatro segmentos, através da alternância entre partes recitadas, cantadas e faladas. Explicitarei a presença de elementos cênicos como assentos, almofada, vassouras etc, o deslocamento provável dos atores em cena, cenografia, recursos de comicidade e as relações possíveis com os contextos de produção romanos, de acordo com os objetivos propostos para a atual pesquisa.

Ao examinar o texto e conjugar as informações contidas no mesmo com estudos empreendidos na área, foi possível traçar hipóteses para solucionar aspectos que para nós leitores pareceriam sem nexos, já que a explicação poderia estar no que era *visto* pela audiência. Acredito que tenha sido possível responder a proposições iniciais da pesquisa, tais como: de que maneira essas performances estariam configuradas para além do puramente verbal? Como seriam os outros aspectos compositivos do espetáculo (cenário, movimentação e interpretação dos atores)? O que pode ser apreendido sobre tais questões a partir do texto dramático supérstite? Creio que a proposta de refletir, portanto, sobre a encenação teatral na Roma Antiga

para além da concretude de um texto teatral, visando examinar em conjunto, as interações com a sociedade romana, foi realizada através do exame executado neste capítulo e em parte do capítulo 2.

Considerações finais

Através da proposição desse trabalho interdisciplinar, que reuniu Teatro e História, foi possível pesquisar questões relativas à ambos os campos. Foram contempladas, mais especificamente, a História Antiga de Roma e seu teatro. Busquei relacionar a obra plautina, especialmente o “*Estico*”, e a sociedade romana, analisando temáticas próprias da República, as escolhas estéticas utilizadas pelo comediógrafo em relação com os contextos nos quais estava imersa sua produção, em especial sua ligação com os *ludi Plebeii*.

Dando atenção ao texto dramático, e objetivando chegar através dele ao teatro em si, admitido em sua totalidade e, assim, compreendido como resultado de todos os seus elementos compositivos, busquei identificar os resquícios da dimensão espetacular, através do registro escrito. Para realização desse intento, a análise das indicações cênicas (didascálias) e do próprio texto foram ferramentas úteis. O entendimento de que a produção textual na Roma Antiga diferia, provavelmente, da produção contemporânea (ou de parte dela, que contudo talvez seja a mais conhecida)⁸⁷, também viabilizou as reflexões que apresentei, visto que, compreender os espetáculos plautinos como tendo sido criados inicialmente de forma oral e, posteriormente apenas, fixados no papel, ajudou a pesquisa em função do entendimento de que a escrita pode ter materializado aspectos do que foi anteriormente visto em cena, da *mise-en-scène*.

Durante a história do teatro pode-se verificar mudanças no enfoque, ou utilização das didascálias, ou como também são conhecidas no Brasil, das rubricas. Se na Antiguidade ou em Shakespeare eram menos recorrentes e no Romantismo uma ferramenta totalmente difundida, na dramaturgia contemporânea⁸⁸ colaboram decisivamente na condução da história. Mesmo nos casos dos textos dramáticos em que ela se insinua pouco, no entanto, é possível identificar rubricas latentes. Essas “falas-rubricas” são típicas do texto plautino e foi através delas que cheguei aos movimentos das personagens, aos elementos cênicos, cenografia etc. de “*Estico*”. A didascália foi utilizada como uma espécie de plano de interseção entre a literatura e o “cênico”, transformando-se em um ponto de contato da análise presente com a encenação passada.

⁸⁷ A produção textual hoje pode acontecer de diversas maneiras. Talvez a maneira mais conhecida seja a que se dá através do levantamento da cena, vindo de um texto dramático, ou seja, realizando um percurso da página ao palco. Atualmente, tem-se feito bastante também, o caminho inverso: a partir da criação dos atores, constrói-se a cena que posteriormente é registrada, organizada e torna-se um texto dramático.

⁸⁸ Quando se trata especificamente, da criação dramática contemporânea a partir de um autor que se dedica a essa tarefa, o que se tem verificado é a presença cada vez mais marcante das rubricas nesses textos. Com a progressiva importância do encenador, que se apropria dos textos para viabilizar sua própria visão acerca de um texto, os autores parecem tentar resguardar suas convicções através das rubricas. Tais considerações podem ser encontradas em “Ler o teatro contemporâneo” de Jean-Pierre Ryngaert.

Como acréscimo, desejo considerar ainda que

O estudo do teatro através das rubricas não valoriza o espetáculo contra o texto literário, nem ao contrário, prioriza a literatura dramática, mas foca nas relações e eventuais tensões entre esses dois níveis do processo teatral (RAMOS, 1999, p. 15)

Procurei estudar a *fabula palliata* de Plauto, abordando através do “*Estico*”, elementos da sociedade romana republicana. Por ser uma comédia e o riso ocorrer devido à identificação da plateia com temas e personagens no palco, procurei identificar e comentar a significação social de características estéticas e históricas, tais como comicidade da linguagem, inversão, paródia, exagero, repertório fixo de personagens, quebra da ilusão, música, dança, e também temas como banquete, casamento, a função do *paterfamilias*, Segunda Guerra Púnica etc.

Não seria possível esgotar nesta dissertação os temas históricos, ainda haveria muitos pontos a serem abordados, como a própria relação do clientelismo romano expressa entre Gelásimo e Epignomo. O parasita e sua fome voraz sugere a dependência social dos cidadãos comuns que sofreu com a guerra com Anibal. Nessas relações, como é sabido, havia trocas entre as partes, o *officium* do patrono era proteger o cliente, oferecendo desde assistência, até proteção física, podendo incluir até doações ocasionais de necessidades da vida, como alimentos. Em contrapartida, clientes deveriam apoiar seus patronos nas eleições, fornecer serviços de acordo com suas habilidades etc. Temos em “*Estico*” um parasita cômico, dentre outros motivos, devido à sua disposição, dentro da sua relação de clientelismo, de fazer qualquer coisa em troca de comida. Outros temas como o tratamento dos escravos, viagens comerciais, hospitalidade, perigo nas estradas, dentre outros poderiam ser estudados ainda. Tampouco seria praticável esgotar os recursos cômicos e estéticos adotados pelo autor, os neologismos plautinos, a alusão a objetos inanimados e tanto outros, não foram aqui contemplados. Acredito, porém, que o panorama geral oferecido foi suficiente, e que tenha sido possível alcançar os objetivos propostos para esse estudo e já listados acima.

A hipótese de que a escolha estética do autor tivesse relações com os contextos político, religioso e social confirmou-se durante a análise. Consideremos “por hora” a recepção. Ela muitas vezes norteia o modo como uma peça deve ser concebida e Plauto era um comediógrafo que criava com o propósito de se comunicar com os diversos segmentos presentes na audiência, e nesse sentido, pode ser considerado popular. Nosso autor sabia como agradar seu público, já que algumas de suas peças foram repetidas muitas vezes e tinham grande valor comercial, os tipos de jogos teatrais e a encenação em geral obedeciam sim, às “regras” da *palliata*, mas

também ao que ele imaginava que atrairia seu público. Por outro lado, as peças encenadas nos *ludi* deveriam satisfazer também aos edis, que só pagavam ao autor se sua peça fosse escolhida. Do sucesso de uma peça dependia, igualmente, o surgimento de um novo trabalho num próximo *ludi* e a remuneração de todos da trupe plautina. Além disso, sua peça estava inserida num contexto religioso, tema que aparece em suas obras e também em “*Estico*”. Todos estes fatores em conjunto atuam como condições de produção e de recepção das mesmas.

A plateia do teatro é um fator crucial para esta arte. Diferentemente do cinema ou da TV, a audiência do teatro pode interferir no produto final e, sem ela a experiência teatral é impossível. Os espectadores dessa arte são mais ativos que receptivos, de maneira geral. Mesmo que não sejam convidados a atuar em cena, como em algumas performances⁸⁹ ou no teatro performativo, simples reações advindas dos assentos podem provocar inúmeras consequências para o espetáculo que se vê. Pensemos nas pausas maiores entre falas, que um ator precisa dar, quando uma plateia muito agitada e/ou às gargalhadas compete sonoramente com sua voz. Ele precisa adiar a enunciação da próxima fala, pois corre o risco de não ser ouvido, e assim, insere-se uma pausa que poderia não estar planejada. No dia seguinte, as pessoas podem rir em um outro momento, ou em mais momentos, interferindo de uma maneira diferente na apresentação. Um espetáculo nunca é o mesmo no dia seguinte, mesmo sendo os mesmos atores, o mesmo texto, o mesmo cenário e figurinos. A audiência também é capaz de provocar, pelo contrário, uma dinâmica mais acelerada do espetáculo, pela percepção dos atores de que estão perdendo a atenção e o envolvimento da plateia. A sua presença afetaria neste outro exemplo, o ritmo do espetáculo de maneira completamente diversa do primeiro caso exposto.

Além dessas maneiras indiretas de participação, no teatro plautino a atuação dos atores inclui endereçamento de texto à plateia, referências ao ambiente em que as pessoas se encontram etc. As personagens plautinas, como vimos, pedem palmas, solicitam que todos se sentem, explicam absurdos que possam estar acontecendo em cena etc. No cinema, nada que a plateia fizer, alterará o filme em seu resultado final. O teatro leva em conta o aqui e agora da audiência e dos atores, e em Roma a assistência, pela descrição nos prólogos plautinos não era silenciosa e estática como nos dias de hoje. Relembremos que a distância entre a cena e a *cavea*, deveria ser pequena, o que interfere na atuação e na apresentação como um todo. A interação entre espetáculo e plateia, em vista de tudo isso, pode ter sido ainda maior do que se imagina.

A quantidade de pessoas assistindo as peças é difícil precisar, em função da própria transitoriedade dos teatros de madeira e do local escolhido para a montagem do mesmo, que

⁸⁹ Uso este vocábulo aqui no sentido de *performance art*. Ver mais em “A performance como linguagem” de Renato Cohen.

podia variar. Muitos festivais ocorriam em épocas bem frias do ano. Esse seria um fator condicionante?

Anteriormente, vimos que Welch acredita que um anfiteatro temporário de madeira construído no fórum poderia comportar 10.000 espectadores, e eu sugeri que menos de um terço desse espaço, provavelmente, estava disponível para uma performance teatral, produzindo um público máximo de 3.400 no maior local viável na Roma Republicana. Em comparação, o teatro de pedra mais ou menos contemporâneo, de Pompéia, tinha capacidade para 5.000. (MARSHALL, 2006, p. 80)

Quanto à disposição das pessoas na *cavea* dos teatros temporários erguidos durante a República, apesar de não possuírem a rígida separação que marcará os teatros permanentes sob Augusto, já se pode perceber um movimento em direção à distinção entre seus componentes. Em 194 AEC os magistrados “introduziram a segregação, que separou o público entre a ordem senatorial e os outros” (MARSHALL, 2006, p. 77) A *lex Roscia*, que adota assentos especiais, como poderá ser confirmado adiante é de 67 AEC:

Em 67 a.C. a adoção de assentos especiais é formalmente instituída por meio da *Lex Roscia*, que destina as quatorze primeiras fileiras da *ima cavea* aos membros da ordem equestre, uma medida recebida com hostilidade pela população”. (SILVA, 2014, p.103)

Posteriormente, sob o governo de Augusto, as diferenciações de acordo com os grupos sociais, vão se tornar cada vez mais nítidas. A *Lex Iulia Theatralis* regulamentou em detalhes toda a distribuição do público na *orchestra* e na *cavea* de acordo com o lugar social que o indivíduo ocupava indo além de ratificar o que estava acertado previamente pela *Lex Roscia* e pelo *senatus-consultum* de 26 AEC, ou seja, o privilégio dado aos equestres de sentarem-se nas quatorze primeiras fileiras da *ima cavea* e, o de sentar na *orchestra*, aos senadores. Segundo Silva (2014) esse seria um esforço do *princeps* para restaurar os antigos padrões hierárquicos que estariam abalados após o assassinato de César, em 44 AEC.

A atuação de Augusto com a finalidade de sanar o problema transcorreu em duas etapas. Na primeira delas, em 26 a.C., o *princeps* solicitou ao Senado que votasse um *senatusconsultum* determinando que, em todos os espetáculos, as fileiras iniciais fossem reservadas aos senadores, e isso tanto em Roma quanto nas províncias. Alguns anos mais tarde, entre 20 e 17 a.C.,

Augusto dispensa uma atenção maior à matéria mediante a *Lex Iulia Theatralis*. (SILVA, 2014, p.103)

Como podemos concluir a partir das balizas temporais colocadas acima, à época de “*Estico*”, nem mesmo a *Lex Roscia* estava instituída, presumivelmente as hierarquizações entre os membros da audiência não eram claras, ou ao menos, não estariam regulamentadas. Segundo Dupont, “A mistura dos sexos e das idades era assim um direito da *licentia ludicra*, da permissão geral dos jogos (*remissio soluta*) (DUPONT, 2011, p.62) Podemos imaginar, no entanto, que mesmo que essa mistura acontecesse, que havia assentos mais disputados e os dianteiros com certeza eram os mais desejáveis, pela melhor visibilidade e audibilidade. Haveria algum tipo de regulação? Seria plausível cogitar que os que possuíam escravos, os mandassem à sua frente para reservar bons lugares, ao passo que restaria a eles, após a chegada de seus mestres, as últimas fileiras? Interessante notar que à época plautina, as peças aconteciam à luz do dia. A plateia às escuras como conhecemos hoje, que nos direciona para ver apenas o que ocorre no palco, não era uma realidade. Por isso, podemos pensar em “duas apresentações”: uma da peça em si e a outra, a própria experiência de estar no teatro. Era possível ver e ser visto o tempo todo.

Ovídio insinua essas motivações duplas (alusivamente em um contexto erótico), quando ele descreve as mulheres no teatro: *spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae* (*Ars Amatoria* 1.99: Elas vêm para assistir, elas vêm para serem assistidas.) (MARSHALL, 2006, p. 79)

A localização do teatro provisório durante os *ludi Plebeii*, no fórum, remete à importância do teatro para os romanos e seu apreço por esses espetáculos, a relação entre a cidade de Roma, incluindo os seus aspectos físicos também, e seu teatro fica evidente. A cidade alimenta o teatro através do fornecimento de temas, já que as ideias que circulam no dia a dia das pessoas, os processos urbanos como um todo, economia, instituições, religiosidade, enfim, sua cultura particular, tudo isso está presente nas peças e constitui material para a cena. Por outro lado, o teatro alimenta a cidade à medida que se configura como um espaço em que se expõe esses processos urbanos e permite aos cidadãos aprender, refletir ou tecer algum tipo de juízo a respeito do que eles veem.

Uma das características muito comentadas por estudiosos de Plauto, em geral, é o caráter de Saturnália em suas peças, e Manuwald (2010, p.275) afirma que alguns estudiosos

apresentaram a teoria de que o espírito de comédia plautina é exatamente esse: o da Saturnália. Isso denotaria uma abolição temporária ou inversão de convenções, isto porque Plauto enfocava em suas peças as funções e façanhas de personagens de menor status social. Outros estudiosos pensam, no entanto, também conforme a autora sobredita, que os dramas, ao contrário, servem para reafirmar a integridade do grupo de cidadãos, já que as regras não são abandonadas, mas usadas contra estrangeiros (o que não quebra o código moral), ou se voltavam contra membros da sociedade, como os pais, que normalmente são capazes de explorá-las em seu próprio interesse.

Para Manuwald (2010, p.275), no entanto, talvez a comédia plautina seja um pouco de ambas, embora observe que isto seja uma descrição um tanto redutora: é verdade que no mundo da comédia algumas regras continuam a ser válidas; ao mesmo tempo figuras como os escravos, que não são particularmente poderosas ou aventureiras na vida real, recorrem a meios poucos usuais, correm riscos e são capazes de realizar planos e obter resultados. Mas para a autora, tal situação é possível porque as peças se passam num ambiente ficcional grego ao invés de se passar em Roma. O que é mostrado é potencialmente perigoso e isto eventualmente reforça a sociedade como estabelecida em Roma, particularmente por haver um retorno à ordem moral e social no final. Identidades corretas e relacionamentos são descobertos, personagens desonestos são punidos, casamentos têm lugar e escravos perdem sua proeminente posição.

Outros autores, tais como: Segal (1987, p.101), Beacham (1991, p.34) e Leigh (2004, p.69) também costumam ver relações entre as inversões plautinas e a “supremacia” mesmo que temporária, dos escravos em relação a seus patrões e a Saturnália.

O sentido de um espírito de festa é frequentemente evocado nas peças de Plauto (...) Um elemento importante para tal espírito era o sentido "Saturnália" (BEACHAM, 1991, p. 34)

Durante a dissertação, no entanto, não dei maiores atenções a comentários desse tipo e usarei essas “considerações finais” para justificar o porquê. Mary Beard em seu livro “Riso na Roma Antiga: brincando, divertindo e gargalhando”, comenta sobre as causas de não colocar ênfase sobre possíveis relações de “inversão” e dos risos na Saturnália, com seus estudos sobre o riso na Roma Antiga. A primeira causa para tal opção é a indicação de que

O problema é que há muito menos evidência antiga para este proto-carnaval do que é geralmente assumido. É verdade que os romanos escreveram a Saturnália em termos lúdicos: nós certamente temos evidência para esse sentido de jogo, seu desfile de liberdade (no qual, o Davus de Horácio é imaginado para explorar, quando ele aponta as falhas de seus mestres) e a suspensão das regras sociais normais (sem uso de togas, sem

jogos de tabuleiro). Mas alguns dos mais distintivos aspectos do carnaval de Bakhtin – o consumo excessivo, a ênfase na inversão, o baixo status corporal, e ainda, o riso – é muito difícil de documentar. (BEARD, 2014, p. 78)

A autora entende que “a ênfase na maior parte da escrita antiga não está na inversão como tal, mas na *igualdade social* que aparentemente vigorava durante o festival”. (BEARD, 2014, p. 78) e afirma que Bakhtin e outros (James Fazer, Golden Bough, Nietzsche) apresentaram de forma bastante seletiva, alguns elementos da Saturnália, como o próprio riso, por exemplo.

Sendo assim, todo o mundo da comédia romana, norteado pela vitória do escravo esperto sobre seu mestre, e a gargalhada que isso provocava, correlacionados à inversão do mundo do carnaval da Saturnália, não faria sentido. Por conseguinte, não procurei tecer tais correlações nesta dissertação, por entender que seriam infrutíferas.

Quanto à compreensão das peças plautinas como obras imbuídas de crítica social, conclui após as leituras levadas a cabo durante a pesquisa, que em função das peças serem apresentadas em festivais oficiais, serem financiadas por magistrados, por entender os *ludi* como uma prática identitária romana, e, principalmente, por que na maioria das peças a ordem social é retomada no final, não haveria nas inversões plautinas fins de crítica social, *necessariamente*. Além disso, a boa recepção, não apenas do público, mas do magistrado contratante (ávidos de apoio popular), era fundamental para a continuidade de novas “transações”. A promoção oficial dos jogos condicionava, possivelmente, o que deveria ser mostrado ou não no palco nas peças de Plauto e dos comediógrafos em geral. E por isso, até mesmo a opção dos autores da *palliata* pela utilização da comédia Nova, em detrimento da Antiga, pode ser resultado dessa organização oficial dos jogos.

Não gostaria, apesar disso, de reduzir a *totalidade* da produção plautina à reafirmação da ordem *sempre*. Afinal, a experiência viva comporta muitos vetores de força, que o discurso histórico não conseguiria captar. Há que ser levado em conta, dessa forma, os limites do conhecimento e vale a reflexão de que uniformização dos relatos é redutora, à medida que diminui a complexidade da realidade à um ponto de vista específico. Há evidentemente no discurso histórico “pontos cegos” da experiência humana que uma ciência como a história não consegue, ou não entende ser de sua competência, abarcar” (CHARBEL, 2013, p.2) E é impossível para historiadores preencher o hiato entre realidade e narração, eles “não compreendem na realidade mais que uma parte ínfima dos fatos fundamentais do passado dos povos” (LORIGA, 2011, p. 195). Partindo desse princípio, então, a meu ver, o mais plausível é

considerar que *em geral*, esses fatores abordados acima, poderiam condicionar um tipo de espetáculo voltado para a formação da identidade do cidadão romano. Prefiro entender, por conseguinte, os fatores expostos anteriormente como um *indicativo* e não um *condicionante* do norteamento ideológico da produção plautina.

Passando agora às considerações sobre a atualidade do teatro romano, não se pode deixar de notar os pontos de contato com a produção teatral atual. Para Dupont, “(...) a redescoberta do teatro latino corresponde a um interesse contemporâneo pelo teatro evento e o teatro do jogo” (DUPONT, 1999, p.43) Esses “pontos de encontro” entre ambas as formas, podem ser detectados de várias maneiras. O processo de criação do texto, partindo da oralidade para a posterior fixação de um texto escrito, é um deles. O entendimento da obra plautina concebida através da interdependência de todos os elementos compositivos, tais como música, movimentação, canto, dança, texto, figurinos, cenários etc. sem estabelecimento de hierarquias entre eles, também está em sintonia com a concepção de teatro atual; as quebras da ilusão, que explicitam o jogo dentro do jogo (aliás, o teatro dentro do teatro vem sendo trabalhado desde as vanguardas do início do século XX) outros dois.

O teatro romano como teatro do jogo e do ator está próximo das concepções de Gordon Craig, de Tadeus Kantor ou ainda de Dario Fo. (...) De fato a redescoberta do teatro romano com sua especificidade nos coloca em presença de uma teatralidade surpreendentemente próxima das experiências mais modernas. (DUPONT, 1999, p. 43)

O espetáculo plautino era vibrante, com música, canto, dança, texto, jogo metateatral, um evento total em que a interdependência desses elementos fica explícita no exame textual. E em função disso, demonstra sua atualidade.

Gostaria de retomar, para finalizar essas considerações finais, as relações entre a *urbs* e o teatro. Além das relações mais “abstratas” entre cidade e teatro, detectáveis através dos processos culturais presentes nas peças, pode ser apontada igualmente, uma intercomunicação concreta entre ambos. O teatro na Roma Republicana pertence (mesmo que momentaneamente) à paisagem urbana, ou no mínimo está em inter-relação com ela. Vimos que apesar da construção de um teatro de pedra ser característica da urbanística romana, a cidade de Roma não recebeu um teatro fixo até 60 AEC. Vimos também que no ano 200 AEC, ano da apresentação do “*Estico*”, as peças eram feitas em diversos pontos da cidade, isto quer dizer, que essas apresentações interferiam na paisagem e no espaço urbano. Ao se realizarem em

espaços, cuja finalidade principal não era a de abrigar um espetáculo, a cidade sofria uma transformação direta no uso de seus espaços cotidianos. Lembremos que

A memória coletiva ajuda um grupo ou sociedade como um todo a articular uma consciência de suas características definidoras e de sua unidade, e portanto, forma uma base essencial para sua auto-imagem e identidade... O espectro das formas, instituições, e lugares através dos quais a memória podia encontrar sua articulação e permanência, a relativa importância de suas formas e, sobretudo, as conexões específicas, sinérgicas de meios de comunicação e locações que resultam em "sistemas" ou "panoramas" de memória são características de uma sociedade específica. De fato, eles são eles próprios componentes integrais de sua memória cultural. (HÖLKESKAMP *apud* WISEMAN, 2014, p. 3)

Assim, tenhamos em mente os monumentos do fórum romano, carregados de suas simbologias e memórias, associados às ideias em exibição nas peças, transmitidas através dos gestuais, do canto, das vestes, das falas e de todo o conjunto semiológico relacionado ao teatro. As pessoas sabiam por quem foi construído um templo, a quem ele foi dedicado, e o teatro se associa simbolicamente a todas as significações atribuídas àquelas construções, ajudando a produzir a memória romana.

A *palliata* de Plauto foi essencialmente urbana e geralmente, as grandes cidades, quer na antiguidade ou na contemporaneidade são os locais mais propícios ao desenvolvimento do teatro. Quanto mais urbanizada a região, mais favorável é o ambiente para que o teatro floresça. As grandes cidades na antiguidade proviam, como vimos, com seus festivais religiosos, as ocasiões para que as performances teatrais ocorressem, determinava-se o lugar na cidade em que haveria essas apresentações, e eram organizadas por seus representantes políticos. Economicamente, devido a seus fluxos financeiros mais amplos, as maiores cidades têm também mais facilidade para financiar esses espetáculos.

Os cidadãos amplamente aglomerados vão receber, após serem confinados num espaço específico destinado à representação teatral, a denominação de plateia. Outros membros dessas aglomerações urbanas estarão na face oposta, recebendo a denominação de artistas. Em termos de nomenclatura romana, uns estarão acomodados na *cavea*, enquanto outros estarão postados em frente a *scaena frons*. Uns e outros responsáveis pela construção da memória romana.

Sendo assim, podemos dizer que o teatro e a *urbs* estão amplamente conectados. Eles se retroalimentam e se interpenetram. Em "*Estico*", os presentes puderam ver uma espécie de plautópolis, a cidade de Roma, seus templos, costumes, instituições, travestida pelo *pallium* grego. As peças fazem menção aos processos vividos ficticiamente pelas personagens, mas

esses são processos compartilhados pela audiência que se aglomera na *cavea*; E se havia risos é porque se reconheciam, e a julgar pelo número de repetições dos *ludi* à época de Plauto se identificavam e riam bastante. Metaforicamente podemos dizer que “pediam bis”.

DOCUMENTAÇÃO TEXTUAL

PLAUTO. **Estico**. Introdução, tradução e notas de Isabella Tardin Cardoso. São Paulo: Unicamp, 2006.

PLAUTUS. **Sticchus**, three Bob Day, Truculentus, The Tailing of Travelling Bag, Fragments. Translated by Paul Nixon. Plautus, V. Cambridge, MA: Harvard University Press-William Heinemann Ltd., 1952 (The Loeb Classical Library).

PLAUTE. **Comédies**. Tome VI. Pseudolus, Rudens, **Stichus**. Traduit par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

REFERÊNCIAS

ADLAF, Lee. **The Architectural Development of the Early Roman Theatre**. 2002. (U.S.) Disponível em: <http://www.adlaf.net/Lee/Work/writing.html>

ARÊAS, Vilma. **Iniciação à Comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

ARISTÓTELES. **Poética**. (Tradução: Eudoro de Souza). 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. — (Os pensadores; v. 2)

ARNOTT, W. GEOFFREY. **Targets, Techiques, and Tradition in Plautus's Stichus**.

Disponível em:

<http://libgen.org/scimag/?s=W.+Geoffrey+Arnott&siteid=&v=&i=&p=&redirect=1..> Acesso: 14/06/2014 15:15

ASLAN, Odete. **O ator no século XX**. (tradução: J. Guinsburg, Fausto Fuser e Rachel Araújo de Baptista Fuser). SP: Perspectiva, 1994.

BEACHAM, Richard C. **The roman theatre and its audience**. Massachusetts:Harvard University, 1991.

BEARE, William. **The Roman Stage**. A short History of latin drama in the time of the republic. Cambridge, Massachusetts: Havard University Press, 1951.

BEARD, Mary. **Laughter in Anciet Rome**. On joking, Tickling and cracking up. Oakland: University of California Press, 2014.

BELTRÃO, Claudia; CARDOSO, Ciro F. **Semiótica do Espetáculo: um método para a História**. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2013

BELTRÃO, C. **O problema da periodização da “República Romana”: algumas observações a partir do estudo da religião romana**. NEARCO - Revista Eletrônica de Antiguidade, 2013.vol.1, pp.115 – 136.

BELTRÃO, C. **Religião, Gênero e Sociedade: Ordem romana, ordem sagrada.** Revista Maracanan. Artigos. Resenhas. Depoimentos, 2013. Vol.9, nº 9, pp.117-134.

BELTRÃO, C. **EPVLVM IOVIS: o espetáculo da ordem sagrada na Roma Republicana.** MNEME – REVISTA DE HUMANIDADES, 12 (30), 2011 (jul./dez)
Disponível em: <http://www.periodicos.ufrn.br/ojs/index.php/mneme>

BERGSON, Henri. **O riso.** Ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BERSTEIN, Ana. O Nascimento do teatro moderno. In: NUÑEZ, Carlinda Fragalle Pate (Org). **O teatro através da História.** RJ: Centro Cultural Banco do Brasil e Entourage produções Artísticas Ltda, 1994.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba.** 2. ed. SP: Perspectiva, 2009.

BRANDT, J.R; IDDENG, J. W. **Greek and Roman Festivals.** Content, Meaning and Practice. Oxford: Oxford University Press, 2012

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1970

BROWN, Peter G. McC. Atores e agentes de atores em Roma na época de Plauto e Terêncio. In: (Org) Pat Easterling, Edith Hall. **Atores Gregos e Romanos.** São Paulo: Odysseus Editora, 2008.

BRYHIM, S. **Greek and Roman Comedy.** Translations and interpretations of four representative plays. US: University of Texas Press, 2001

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** (Tradução: Sérgio Góes de Paula) 2.ed. RJ: Zahar, 2008.

_____(org). **A escrita da História: Novas Perspectivas** (tradução: Magda Lopes). SP: UNESP, 1992.

CARDOSO, Zélia de Almeida; DUARTE, Adriane da Silva (Org). **Estudos sobre o teatro antigo.** São Paulo: Alameda, 2010.

CHARBEL, Felipe . O historiador face à ficção. In: MEDEIROS, Bruno Franco; SOUZA, Francisco Gouvea; RANGEL, Marcelo Mello; PEREIRA, Mateus H. F.. (Org.). **Teoria e historiografia.** Debates contemporâneos. 1ed.Jundiaí: Paco Editorial, 2015, v. , p. 15-33.

CHARTIER, Roger. **Do palco à página.** Publicar e ler romances na época Moderna – séculos XVI- XVIII. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

CÍCERO. **De Oratore I, II.** TRANSLATION BY E. W. SUTTON, B.C.L., M.A. Cambridge, MA: Harvard University Press-William Heinemann Ltd., 1942 (The Loeb Classical Library).

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. SP: Perspectiva, 2002.

CORASSIN, Maria Luiza. **Sociedade e política na Roma Antiga**. São Paulo: Atual Editora, 2011

CSAPO, Eric. **Actors and Icons of the Ancient Theater**. 2010

DAREMBERG MM. CH; SAGLIO, EDM, **Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaine**. D'après les textes et les monuments. Paris:Hachette,1900.

DELCOURT, Marie. **Le prix des esclaves dans les comédies latines**. In: L'antiquité classique, Tome 17, fasc. 1, 1948. Miscellanea Philologica Historica et archaeologia in honorem Hvberti Van De Weerd. pp. 123-132.

DELIGNON, Bénédicte. **Types plautiniens et types térentiens dans l'Eunuque: modalités et enjeux d'une confrontation**. In: Vita Latina, N°179, 2008. pp. 2-17.

DENARD, Hugh. Lost theatre and performance traditions in Greece and Italy. In: MCDONALD, Marianne and WALTON, J. Michael. **The Cambridge companion to greek and roman theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

DONAHUE, John F. **Toward a Typology of Roman Public Feasting**. The American Journal of Philology, Vol. 124, No. 3, Special Issue: Roman Dining (Autumn, 2003), pp. 423-441. Published by: The Johns Hopkins University Press
Disponível em: {<http://www.jstor.org/stable/1562137>}

DUCKWORTH, George. **Nature of Roman Comedy: A Study in Popular Entertainment**. Princeton: Princeton University Press, 1952.

DUMONT, Jean-Christian. **Servus**. Rome et l'esclavage sous la république. Rome : École Française de Rome, 1987, 852 p. (Publications de l'École française de Rome, 103)

_____ **Le double jeu de Dauos**. In: Vita Latina, N°164, 2001. pp. 14-20.

DUPONT, Florence. **Le théâtre Latin**. Paris:Armand Colin, 1999.

_____ **Le théâtre Romain**. Paris:Armand Colin, 2011.

_____ Ludions, lydioi: les danseurs de la pompa circensis. Exégèse et discours sur l'origine des jeux à Rome. In: **Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique**. Actes de la table ronde de Rome (3-4 mai 1991). Rome : École Française de Rome, 1993. pp. 189-210. (Publications de l'École française de Rome, 172)

Disponível em: http://www.persee.fr/web/ouvrages/home/prescript/article/efr_0000-0000_1993_act_172_1_3057

DUTSCH, Dorota M. **Feminine discourse in Roman Comedy, on echoes and voices**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

EASTERLING. Pat. **O ator como ícone**. In: (Org) Pat Easterling, Edith Hall. **Atores Grego**

s e Romanos. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.

ELIAS, Norbert. **A Sociedade de corte.** Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. (tradução: Pedro Sussekind). RJ:Zahar, 2001.

ENRIQUEZ, José Antônio. **O fato social do teatro latino.** Cuadernos de Filología Clásica, Madrid, Estudios latinos, nº 8. p.45-58, Servicio de Publicaciones UCM., 1995.

FEENEY, Denis. **Literature and Religion in Rome.** Cultures, contexts and beliefs. Cambridge University Press, 1999.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

FILOCHE, Christina. **L'Eunuque de Térence, une comédie plautinienne?** In: Vita Latina, Nº178, 2008. pp. 2-15.

FORTSON, Benjamin W. **Language and rhythm in Plautus.** Synchronic and Diachronic Studies. Berlin: ed. Walter de Gruyter, 2008.

FRAENKEL, Eduard. **Plautine elements in Plautus.** (Translated by Tomas Drevikovsky and Frances Muecke). Oxford: Oxford University Press, 2007.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: Guanabara, 1989

Goldsworthy, Adrian. **The fall of Cartage. The punic Wars 265 - 146 B.C.** London: Cassel, 2003

GRAF, Fritz. Religion and drama. In: MCDONALD, Marianne and WALTON, J. Michael. **The Cambridge companion to greek and roman theatre.** Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

GRIFFITH, Mark. "Telling the tale": a performing tradition from Homer to Pantomime. In: MCDONALD, Marianne and WALTON, J. Michael. **The Cambridge companion to greek and roman theatre.** Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

GUINSBURG, J, FARIA, João Roberto, LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro.** Temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2009

HABINEK, Th. **The World of Roman Song: From Ritualized Speech to Social Order.** Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005: 8-54.

HÖLKESKAMP, K.-J. **Reconstructing the Roman Republic.** An Ancient Political Culture and Modern Research. Princeton University Press, 2010.

_____. History and Collective Memory in the Middle Republic. In: ROSENSTEIN, N.; MORSTEIN-MARX, R. (ed.) *A Companion to Roman Republic.* Malden, MA: The Blackwell Publisher, 2006: 478-495.

_____. Rituali e cerimonie 'alla romana'. Nuove prospettive sulla cultura politica dell'età repubblicana. *Studi Stociri* 47.2 (2006): 319-363.

_____. In Defense of Concepts, Categories, and Other Abstractions: Remarks on a Theory of Memory (in the Making). In: GALINSKY, K. (ed.) *Memoria Romana*. Memory in Rome and Rome in Memory. Memoirs of the American Academy in Rome. Supp. X. Ann Arbor? The University of Michigan Press, 2014: 63-70.

HALL, Edith, Wyles, Rosie. **New directions in Ancient Pantomime**. United States: Oxford University Press, 2008.

_____ Os atores-cantores da Antiguidade. **In:** (Org) Pat Easterling, Edith Hall. **Atores Gregos e Romanos**. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.

HARRISON, George W.M, LIAPIS, Vayos (Edited by). **Performance in Greek and Roman Theatre**. Boston: Brill, 2013.

HELIODORA, Bárbara. **Caminhos do teatro Ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2013

HORNBLOWER, S.; SPAWFORTH, A., **The Oxford Classical Dictionary**. Oxford: Oxford University Press, 2012

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. (trad. João Paulo Monteiro). 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HUNTER, R.L. **A Comédia Nova da Grécia e de Roma**. Curitiba: Ed. UFPR, 2010.

IDDENG, Jon. **Greek and Roman Festivals**. Content, Meaning, and Praticce. Oxford: Oxford University Press, 2012.

JOHANSON, Christopher, FAVRO, Diane. **Death in Motion: Funeral Processions in the Roman Forum**. In: Journal of the society of Architectural Historians, vol 69, N° 1 (março 2010, pp. 12-37)

Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jsah.2010.69.1.12>

KOUDELA, Ingrid Dormien. O teatro político e o pós-dramático. In GUINSBURG, J. FERNANDES, Sílvia. (Org). **O Pós-dramático**. SP: Perspectiva, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. (Tradução Pedro Sussekind). SP: Cosac Naify, 2007.

LEIGH, Matthew. **Comedy and the Rise of Rome**. New York: Oxford University Press Inc, 2004.

LÍVIO, Tito. **The History of Rome from its Foundation**. Translated and annotated by Betty Radice. London: Penguin group, 1982

LÓPEZ, Aurora, POCIÑA, Andrés. **Comedia romana**. Madrid: Ediciones Akal, 2007.

LORIGA, Sabina. **O pequeno X**. Da biografia à história. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

MANUWALD, Gesine. **Roman Republican Theatre**. Cambridge: Cambridge University, 2011.

MARSHALL, C. W. **The stagecraft and performance of Roman Comedy**. Cambridge: Cambridge University, 2006.

MARTIN, Richard P., Ancient theatre and performance culture. In: MCDONALD, Marianne and WALTON, J. Michael. **The Cambridge companion to greek and roman theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

MCCART, Gregory. Masks in Greek and Roman theatre. In: MCDONALD, Marianne and WALTON, J. Michael. **The Cambridge companion to greek and roman theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

MELO, Wolfgang David Cirilo. **The Early Latin Verb System**. Archaic Forms in Plautus, Terence and Beyond. US: Oxford University Press, 2007.

MIGNOT, Aimé. **La place de l'esclave dans le ius obligationum romain**. In: Dialogues d'histoire ancienne. Vol. 33 N°1, 2007. pp. 85-98.

MOORE, J. TIMOTHY. **The Theater of Plautus. Playing to the audience**. US: University of Texas Press, 1998.

MORENO, J. Garrido. **El elemento sagrado em los ludi y su importância em La romanización del occidente romano**. Disponível em www.dialnet.unirioja.es.

OLIVEIRA, Domingos Sávio Ferreira de. Voz na Arte: Uma Contribuição para o Estudo da Voz Falada no Teatro. In: Guberfain JC. **Voz em Cena**. Rio de Janeiro: Revinter; 2004. vol. 1, p. 1-19.

ORLIN, M. Eric. **Foreign cults in Rome**. Creating a Roman Empire. Oxford: Oxford University Press, 2010.

OWENS, William M. **Plautus "Stichus" and Political Crisis of 200B.C**. The American Journal of Philology, vol. 121, n°3 (Autumn, 2000), pp. 385-407 Published by: The Johns Hopkins university Press.
Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1561775>

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. (Tradução: sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira). 2. ed. SP: Perspectiva, 2003.

_____ **Análise dos Espetáculos.** (Tradução: Sérgio S. Coelho). SP: Perspectiva, 2003.

PÉCHÉ, Valérie. **Tibicinae, fidicinae, citharistriae, psaltriae: femmes musiciennes de la comédie romaine.** In: Revue belge de philologie et d'histoire. Tome 80 fasc. 1, 2002. Antiquite - Oudheid. pp. 133-157.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro?** 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PLAUTUS. **The Little Carthaginian, Pseudolus, The Rope.** Translated by Paul Nixon. Plautus, V. Cambridge, MA: Harvard University Press-William Heinemann Ltd., 1932 (The Loeb Classical Library).

_____ **Casina, The casket comedy, Curculio, Epidicus, The two menaechmuses.** Translated by Paul Nixon. Plautus, V. London, MA: Harvard University Press-William Heinemann Ltd., 1917 (The Loeb Classical Library).

PLAUTO. Comédias. O cabo, Caruncho, Os Menecmos, **Os prisioneiros**, O Soldado fanfarrão. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, n/d

POYNTON, J. B. **The Public Games of the Romans.** Greece & Rome. Vol. 7, No. 20 (Feb., 1938), pp. 76-85 Published by: on behalf of Cambridge University Press The Classical Association
Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/641659>

QUINN-SCHOFIELD. **Observations upon ludi Plebeii.** Latomus, T. 26, Fasc. 3 (JUILLET-SEPTEMBRE 1967), pp. 677-685. Published by: Societe d'Etudes Latines de Bruxelles
Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41526374>

QUINTANA, Elena Orive. **Sobre la condición jurídica de los actores en el derecho romano.** In: LVI Sessão do Congresso de la S.I.H.D.A. 2002, Cagliari. Revue Internationale des droits de l'Antiquité L, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2003.

RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot e outras encenações imaginárias.** SP, Editora Hucitec, 1999.

RAWSON, Elisabeth. **Lex Iulia Theatralis.** Papers of the British School at Rome, Vol. 55 (1987), pp. 83-114. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40310839>. Acessado em: 30/07/2014 13:29

REHM, Rush. **The play of space.** Spatial transformation in Greek Tragedy. New Jersey: Princeton university Press, 2002.

ROBY, Henry John. **Grammar of the Latin language.** From Plautus to Suetonius. 2. Ed. Vol 2. New York: Cambridge University Press, 2010

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto I.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. (Tradução Yan Michalski) 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RUPKE, Jörg. **A Companion to Roman Religion**. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2007.

_____ **Religion in Republican Rome**. Rationalization and Ritual Change. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2012.

RYNGAERT, Jean-Pierre. Ler o teatro contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 1998

SAUNDERS, Catherine. **The site of dramatic performances at Rome in the times of Plautus and Terence**. Transactions and proceedings of the American Philological Association Baltimore, Vol. 44, pp. 87-97, 1913. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/282545>>. Acesso: 25/07/2012 17:42.

_____ **Altars on the Roman Comic Stage**. Transactions and Proceedings of the American Philological Association, Vol. 42 (1911), pp. 91-103. Published by: The Johns Hopkins University Press
Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/282575>

SCULLARD, H.H. **Festivals and ceremonies of the Roman republic**. London: Thames and Hudson LTD, 1981.

SEAR, Frank. **A funny thing happened in the theatre**. W. Allen Memorial Lecture, Ormond College, 14 October 2010. Disponível em <http://classicsarchaeology.unimelb.edu.au/CAV/events/2010events.html>

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

SHARROCK, Alison. **Reading Roman Comedy**. Poetics and Playfulness in Plautus and Terence. Cambridge: Cambridge University Press, 2009

SILVA, Gilvan Ventura da. Ordem e desordem na Cidade Antiga: O teatro entre a tradição Clássica e a Cristã. In VIEIRA, BONFIM, Ana Lúcia; BELTRÃO, Claudia. **Teatro grego e romano: História, cultura e sociedade**. São Luiz, Editora da UEMA, 2015.

SLATER, Niall W. **Plautus in performance: the theatre of the mind**. 2. ed. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 2000.

SUNDBERG, Johan. My research on the singing voice from a rear-view-mirror perspective. Centre department of speech Music Hearing, KTH, Stockholm, 2004. Disponível em: http://www.med.rug.nl/pas/Conf_contrib/Sundberg/Sundberg_bio_touch-Groningen+figures.pdf

TAYLOR, L. Ross. **The Opportunities for Dramatic Performances in the Time of Plautus and Terence**. Transactions and Proceedings of the American Philological Association, Vol. 68 (1937) p.284-304

Disponível em <http://www.jstor.org/stable/283270> .

WILSON, Peter. Os músicos entre os atores. **In:** (Org) Pat Easterling, Edith Hall. **Atores Gregos e Romanos**. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.

WISEMAN, T. P. **Two Questions on the Circus Flaminius**. Papers of the British School at Rome, Vol. 44 (1976), pp. 44-47 Published by: British School at Rome

Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40310737>

_____ **The Circus Flaminius**. Papers of the British School at Rome, Vol. 42 (1974), pp. 3-26 Published by: British School at Rome

Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40310726>

_____ **Memoria Romana**. Memory in Rome and Rome in Memory. Ann Arbor, Michigan: The university of Michigan Press, 2014

VEYNE, Paul. **Inviter les dieux, sacrifier, banqueter**. Quelques nuances de la religiosité gréco-romaine. In: Annales. Histoire, Sciences Sociales. 55e année, N. 1, 2000. pp. 3-42.

SILVA, Gilvan Ventura da. Ordem e desordem na Cidade Antiga: O teatro entre a tradição Clássica e a Cristã. In VIEIRA, BONFIM, Ana Livia; BELTRÃO. Claudia. **Teatro grego e romano: História, cultura e sociedade**. São Luiz, Editora da UEMA, 2015.

Ficha documental

1 - Apresentação geral do documento

Tipo de documento: peça de teatro/comédia.

Nome: *Stichus* (“*Estico*”)

Idioma e edições utilizadas: serão utilizadas três versões bilíngues: a primeira em Língua Portuguesa/latim, a segunda em Língua Inglesa/latim e a terceira em Língua Francesa/latim:

1) PLAUTO. **Estico**. Introdução, tradução e notas de Isabella Tardin Cardoso. São Paulo: Unicamp, 2006.

2) PLAUTUS. **Stichus**, three Bob Day, Truculentus, The Tailing of Travelling Bag, Fragments. Translated by Paul Nixon. Plautus, V. Cambridge, MA: Harvard University Press-William Heinemann Ltd., 1952 (The Loeb Classical Library).

3) PLAUTE. **Comédies**. Tome VI. Pseudolus, Rudens, **Stichus**. Traduit par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

Datação: 200 AEC (Datação feita a partir das notas de produção da peça.)

Apresentação do autor: A peça “*Estico*” teve sua autoria creditada a Plauto, *Titus Maccius Plautus* (250 AEC-184 AEC) por Varrão. Dentre várias obras que no século II AEC circulavam sob a autoria do mesmo, Varrão estabelece que apenas 21 delas seriam verdadeiramente obras do autor úmbrio em questão e “*Estico*” estava dentre elas.

Destinatário(s): Explícito. Público dos Jogos Plebeus.

2 - Plano do documento:

Unidade 1 – Matronas abandonadas.

Versos 1 a 47 – Abertura da peça com o canto (*canticum*) das irmãs Pânfila e Panégiris. Elas refletem sobre a vontade de ficarem casadas com os seus maridos desaparecidos há três anos, e a vontade do pai de ambas, de querer que se divorciem para fazer novas uniões.

Versos 48 - 57⁹⁰ – Conclusão em *diuerbium* (senários iâmbicos), a partir da fala de Panégiris, das considerações anteriores. Elas concordam que apesar de quererem ficar casadas, a decisão final pertence ao pai.

⁹⁰ Não vejo uma mudança de unidade, mas sim um jogo de metateatralidade proposto nesse momento, através da interrupção da música para uma breve conclusão das filhas, sobre o tema do diálogo que vinham travando. Não se configura, portanto, a abertura de uma nova unidade. Há interrupção de *cantica* por passagens breves de *diuerbium* também nos versos 288b, 300 e de 762-768 que também não justificam o início de uma nova unidade, quer por se integrarem ainda ao tema proposta para aquele bloco, quer por se apresentarem como um jogo metateatral breve.

Versos 58 - 154 – Passagem em recitativo (*canticum*) que engloba a entrada de Antifonte (ele reflete sobre a maneira que usará para convencer as filhas de que precisam se divorciar), o diálogo entre Pânfila e Panégiris (que imaginam como fazer para convencer o pai a mantê-las casadas) e a conversa entre os três, durante a qual, através de suas artimanhas, elas convencem o pai a fazer suas vontades.

Unidade 2 - “Anúncio do retorno dos maridos”

Versos 155 - 273 – Trecho em *diuerbium*. Vê-se Gelásimo e Crocácia no palco – Gelásimo faz um leilão de si mesmo para aplacar sua fome e Crocácia o chama para ir à casa de Panégiris.

Versos 274 – 288a – Canto (*canticum*) da entrada de Pinácio que se vangloria de trazer uma notícia muito feliz. “Canta” seus antepassados e se coloca em posição de destaque e pompa em inversão de seu lugar na sociedade romana.

Verso 288b – Em senários jâmbicos, ou seja, trecho falado (*diuerbia*). Este verso pertence a uma pequena fala de Gelásimo que descreve a rapidez da personagem Pinácio.

Versos 289 - 299 – Versos indicativos de *canticum* que se iniciam ainda na fala de Gelásimo mencionada anteriormente (agora descreve os acessórios que Pinácio carrega: anzol, cestinha e vara de pescar) e se estende até a fala de Pinácio que se segue após a de Gelásimo.

Verso 300 – Passagem em *diuerbium* em que Pinácio diz: Altivez é o que convém aos agraciados pela sorte.

Versos 301 – 330 – *Canticum*. Essa parte cantada se estende através de versos variados pelo diálogo entre Gelásimo e Pinácio, até a entrada de Panégiris que vem atender a porta, já que Pinácio tinha batido à mesma.

Versos 331 – 401 - O *recitativo* marca o início da entrega da mensagem que Pinácio traz, no entanto, o escravo faz suspense, tornando a passagem longa. Revelando a mensagem apenas no verso 364. A partir daí o escravo descreve o que Epignomo trouxe e Gelásimo se “prepara” para comer e beber à vontade.

Unidade 3: “Chegada dos irmãos”

Versos 402 – 504 – *Diuerbium* – Chegada de Epignomo e Estico. Explicação sobre a viagem e sobre ter feito as pazes com Antifonte. Concessão de um dia livre para Estico couemorar.

Por exemplo: nos versos 762-768 os personagens falam momentaneamente, porque o flautista está bebendo vinho e sendo assim, ele não poderia tocar a tibia.

Entrada de Gelásimo que se convida para jantar na casa de Epignomo, que recusa. A passagem em *diuerbium* chega ao fim com a lamentação de Gelásimo de que vai acabar por morrer de fome.

Versos 505 – 640 – Recitativo – conversa entre Panfilipo, Antifote e Epignomo em que o velho insinua que quer uma amante. Segue-se nova entrada de Gelásimo que procura jantar na casa de ambos mais uma vez, o trecho é finalizado com os costumeiros lamentos do personagem e considerações sobre sua morte iminente, já que não consegue comer.

Unidade 4: O banquete dos escravos.

Versos 641 – 673 – Diuerbium – essa sessão corresponde à entrada de Estico que espera Sagarino. Após a entrada desse último, combinam os detalhes para o banquete dos escravos.

Versos 674 – 682 – Versos recitados (*canticum*). Breve aparição de Estefânia que não permanece no palco.

Versos 683 – 761 – Há manutenção dos versos indicativos de recitativo (*canticum*), porém, a métrica muda de septenários iâmbicos dos versos anteriores (usados por Estefânia) para septenários trocaicos. Aparecem Sagarino, Estico e flautista se preparando e preparando o ambiente para o banquete. Estefânia entra em cena e é convidada a participar.

Versos 762 – 768 – Diuerbium: No meio da fala de Sagarino depois de ter oferecido vinho ao flautista usando versos em recitativo, ele começa a orientar a organização do banquete: “Coloque água aqui. Quanto a você, segure isto, esvazie. (...)” Muda-se a versificação para *diuerbium*, já que nesse momento o flautista está bebendo vinho e naturalmente não pode tocar... Estico toma a palavra ainda em *diuerbium* e Sagarino finaliza esse momento de enunciado falado, pedindo ao flautista que volte a tocar.

Versos 769 – 775 - Canto (*canticum*) – O flautista retoma seu ofício e a peça termina com o pedido de aplausos feito por Estico.

Síntese do documento:

Seu enredo tem início com um diálogo entre as irmãs Pânfila e Panégiris, no qual ambas lamentam a longa ausência dos maridos e se afligem com a ameaça de que seus casamentos viessem a ser anulados pelo pai. Sem se contraporem frontalmente à vontade do mesmo, e usando artimanhas próprias, ludibriam Antifonte, o pai, e convencem-no de modo sutil a mudar

de ideia. Descobre-se logo depois que os maridos estão de volta e cheios de dinheiro. A parte final da peça trata das reconciliações e banquetes de boas-vindas. Por fim, mostra-se Estico, o escravo de Epignomo (marido de Panégiris), em uma festa com direito a vinho e dança.

Temas destacados:

Identifica-se temáticas próprias da República, tais como: o poder do *paterfamilias*, o casamento e o divórcio, família x patrimônio, questões de gênero, escravidão, família romana, religião, gastronomia, comércio, perigo nas estradas, economia, higiene, modos estrangeiros x modos atenienses, banquete, relações amorosas, prostituição.

Subtemas:

Questões jurídicas relativas ao casamento, as artimanhas das filhas para ludibriar o poder do *paterfamilias*, o papel da mulher na *familia* e o modelo de mulher romana. A participação dos escravos e parasitas na vida familiar, tratamento dado aos escravos. Em relação à religião: presságio e augúrio, Líber, Netuno, Tempestades, Castor, Pólux, Mercúrio, Júpiter. Em gastronomia, pode-se detectar os seguintes subtemas: pescaria, comidas típicas de banquetes, a maneira de beber vinho (misturando água). Além desses, somam-se os seguintes: restrições sociais de um banquete, música e dança nos mesmos, custo de vida alto, mudanças no comportamento social (Gelásimo sente falta das amabilidades e generosidade antigas) e triângulo amoroso.